

МУЗЕЈИ

5/2017

нова серија



МУЗЕЈСКО ДРУШТВО СРБИЈЕ
SERBIAN MUSEUM ASSOCIATION

Музеји 5 (н. с.) 2017.



МУЗЕЈСКО ДРУШТВО СРБИЈЕ
SERBIAN MUSEUM ASSOCIATION



МУЗЕЈСКО ДРУШТВО СРБИЈЕ
SERBIAN MUSEUM ASSOCIATION

MUSEUMS
No. 5 (n. s.)

Editor in chief:

Drago Njegovan, Ph.D.

Editorial board:

Dušica Bojić, Ph.D., chair EB,

Marina Vlasisavljević,

Čedomir Jančić,

Gordana Karović, M.A.

Miloš Matić, Ph.D.

Vuk Obradović

Secretary:

Aleksandra Momčilović Jovanović

UDC 069

ISSN 1821-0694 = Музеји

BELGRADE 2017



МУЗЕЈСКО ДРУШТВО СРБИЈЕ
SERBIAN MUSEUM ASSOCIATION

МУЗЕЈИ
Бр. 5 (н. с.)

Главни и одговорни уредник:
др Драго Његован

Уређивачки одбор:
др Душица Бојић, председница УО,
Марина Влаисављевић,
Чедомир Јаничић,
мр Гордана Каровић,
др Милош Матић,
Вук Обрадовић

Секретар Уређивачког одбора:
Александра Момчиловић Јовановић

УДК 069
ISSN 1821-0694 = Музеји

БЕОГРАД 2017.

Издавач:
МУЗЕЈСКО ДРУШТВО СРБИЈЕ
Београд, Трг Републике 1а
mdsrbije@infosky.net
casopis.muzeji@gmail.com
www.mdsrbija.org

За издавача:
др Драго Његован, председник МДС-а

Лектор и коректор:
мр Лидија Мустеданагић

Превод на енглески:
мр Тијана Станковић-Пештерац

Корице:
Александар Козлица

Штампа:
Magyar Szó KFT, Нови Сад

Тираж:
300 примерака

**Припрема и објављивање часописа финансирано средствима
Министарства за културу и информисање Републике Србије**

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

069

МУЗЕЈИ = Museums / главни и одговорни уредник Драго Његован
1948, бр. 1-1965, бр. 18 ; н.с., 2008, бр. 1- . - Београд :
Музејско друштво Србије, 1948-1965; 2008-
(Нови Сад : Magyar Szó KFT). - 24 cm

Повремено
ISSN 1821-0694 = Музеји
COBISS.SR-ID 51173132

Садржај

Уводна реч (Д. Његован)	7
-------------------------------	---

АРХЕОЛОГИЈА

Љубиша Васиљевић <i>Анђичка археолошка збирка Народној музеја Крушевац и сазнања о анђичкој прошлости крушевачкој краја</i>	9
--	---

ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ

Жана Гвозденовић <i>Музејски стандарди или стандарди за музеје – дугорочни нереализовани пројекти</i>	23
--	----

Мила Ј. Гајић, Јелена П. Пераћ <i>Предмети примењене уметности: примери стандардизације</i>	31
--	----

Милена Врбашки <i>Зашто стандарди? Сликарство, илој-стандард</i>	41
---	----

Драгана Ковачић <i>Музеолошка обрада шћамјане графике</i>	47
--	----

Чедомир Н. Јаничић <i>Осврћ на законске прејосћавке у јосћављању стандарда – криза критеријума?</i>	57
--	----

ЕТНОЛОГИЈА

Гордана В. Пајић <i>Презентација етнолошке збирке Народној музеја Ваљево у зашћићеним руралним целинама – Ушћицај идеологије</i>	71
---	----

Живка М. Ромелић <i>Одевни предмети као симбол једне генерације – Из етнолошке збирке Народној музеја Крушевац</i>	83
---	----

Братислава Идвореан-Стефановић <i>Предмети традиционалне културе и савремености у музеолошком контексту – Идеја за пројекат етнолошке радионице МДС</i>	99
Ивана Љ. Јовановић-Гудурић <i>Етнографска музеологија др Миленка С. Филиповића</i>	109
Весна С. Недељковић-Ангеловска <i>Етнолошка музеологија актуелне свакодневице</i>	123
Ирена О. Молнар <i>„Rave“ као нематеријално културно наслеђе Србије – Изазови за нову музеализацију</i>	133
Љиљана Л. Трифуновић <i>Случај једног кустоса</i>	149

МУЗЕОЛОГИЈА

Милица Д. Карапанџић <i>Пример добре праксе: пројекат Вишеградског музеја</i>	163
Сања Миленковић-Пађен <i>Музеји у Војводини – стање, могућности, перспективе на основу мултидисциплинарног истраживања</i>	169
Klaudio Cetina <i>Uloga kreativnog direktora u strateškom programiranju muzejskih projekata – Predavanje održano članovima Muzejskog društva Srbije u Etnografskom muzeju u Beogradu, 12. prosinac 2016.</i>	193

ПРИКАЗ

Мр Никола Миликић <i>Изложба о Михајлу Пуйину у Историјском музеју Србије</i>	223
--	-----

Уводна реч

Музејско друштво Србије петим бројем нове серије часописа *Музеји* представља само део стручних прегнућа својих секција и чланова. То наравно, није потпуна слика, не само стручног рада чланова МДС, већ ни музеја у Србији. Њу је могуће сагледати када бисмо имали преглед свих часописа у Србији, од којих су неки са дужом, а неки са краћом традицијом, од којих неки излазе редовно, а неки повремено. Ево теме и за следећи број часописа *Музеји*.

У овом броју доносимо један чланак из археологије. Реч је о прилогу др Љубише Б. Васиљевића о античкој археолошкој збирци Народног музеја у Крушевцу.

Први блок у овом броју представљају реферати са стручног скупа Секције историчара уметности МДС под насловом *Мера за меру*, који је одржан у Галерији Матице српске у Новом Саду 29. 11. 2016. године. Иако је на скупу било више излагања, пристигло нам је пет прилога. Реч је о прилозима Жане Гвозденовић из Музеја савремене уметности у Београду, Миле Гајић и Јелене Перић из Музеја примењене уметности у Београду, Милене Врбашки из Галерије Матице српске у Новом Саду, Драгане Ковачић из Народног музеја у Београду и Чедомира Јаничића из Градског музеја у Сомбору.

Други блок представљају прилози чланова Етнолошке секције МДС, која је свој стручни скуп под насловом *Музејска етнографија и савремена култура* одржала у Музеју на отвореном Старо село у Сирогојну, 5–7. 10. 2016. године. Поред шест прилога са тог скупа (Гордане Пајић из Народног музеја Ваљево, Живке Ромелић, музејске саветнице Народног музеја из Крушевца у пензији, Братиславе Идвореан-Стефановић, музејске савтенице Музеја Војводине у пензији, Иване Јовановић-Гудурић и Весне Недељковић-Ангеловске из Музеја града Новог Сада, Ирене Молнар, приправнице Етнографског музеја у Београду), објављујемо и прилог Љиљане Трифуновић из Музеја Војводине у Новом Саду, који нашом грешком није штампан у претходном броју часописа *Музеји*.

Као посебне прилоге објављујемо краћи чланак Милице Карапанџић из Народног музеја у Нишу у прекограничној сарадњи музеја из Србије и Бугарске, у Нишу и Пернику, на реализацији заједничког виртуелног музеја, као и прилог Сање Миленковић-Пађен, незапосленог кустоса из Новог Сада о стању музеја у Војводини.

Овде доносимо и предавање познатог ријечног и италијанског музеолога Клаудија Цетине, које је одржано у Етнографском музеју у Београду, а у организацији музеја домаћина и Музејског друштва Србије, 12. 12. 2016. године.

На крају је приказ изложбе Историјског музеја Србије у Београду о Михајлу Пупину, која је поставила нове, више стандарде у коришћењу савремених технологија у презентацији културног наслеђа за све музеје у Србији.

Било је још поставки у Србији, које у разним аспектима музејске презентације могу да представљају примере добре праксе. Да ли ће то бити презентовано и на странама часописа *Музеји*, зависи само од посвећених и стручних сарадника. Схватите ову реченицу и као позив за сарадњу, јер, што се тиче МДС, нема разлога да часопис *Музеји* не излази редовно, за сада једанпут у две године, а у перспективи – једном годишње.

Д. Њећован

Др Љубиша Б. Васиљевић

музејски саветник

Народни музеј Крушевац

ljubisa05@gmail.com

АНТИЧКА АРХЕОЛОШКА ЗБИРКА НАРОДНОГ МУЗЕЈА КРУШЕВАЦ И САЗНАЊА О АНТИЧКОЈ ПРОШЛОСТИ КРУШЕВАЧКОГ КРАЈА

Апстракт: Проучавање античке прошлости крушевачког краја у великој мери је повезано са формирањем и развојем античке археолошке збирке Народног музеја Крушевац. У оквиру збирке налазе се вотивни споменици, бронзане фигурине, рељефи од камена, теракоте и олова, фидуле, накит, оруђе, оружје, керамика... Интерпретација добијених налаза, у комбинацији са историјским изворима и теренским истраживањима, открива основну слику о крушевачком крају током римске епохе.

Кључне речи: археолошки налази, антика, античка археолошка збирка, Народни музеј Крушевац, експонати, интерпретација.

Почев од свог оснивања, Народни музеј Крушевац бавио се и чувањем и заштитом покретних археолошких налаза, међу којима су се налазили и артефакти из античког периода. Од 1992. године античка археолошка збирка се у потпуности формира и посебна пажња се посвећује проучавању прошлости крушевачког краја током римске епохе (Васиљевић 2007: 121–137). Античку збирку до сада су дужили археолози Душан Рашковић (1992–2013) и аутор овог текста (од 2013).

Интерпретација археолошких налаза (покретних и непокретних) из римског доба, комбинована са оскудним, али незаобилазним, историјским подацима, довела је до стварања основне слике о крушевачком крају у античком периоду.



Бронзана фигурина Римљанина одевеног у тогу, локалитет Лазарев град,
Крушевац (фото: Петар Ђеранић)

О античкој прошлости крушевачког краја сведоче налази добијени приликом систематских истраживања, али и случајних открића. Констатовано је постојање насеља, могуће и утврђених, чије корене понекад налазимо и у ранијим епохама. Од појединачних налаза из предримског периода посебну пажњу привлаче бронзани ратнички шлем из Трстеника, датован на почетак V века пре нове ере (Garašanin 1957: 42; Popović Lj. et al. 1969: 69, kat. br. 69) и драхме Филипа I и Александра Великог, пронађене на више локалитета у ширем крушевачком окружју (Рашковић 2014: 31–42)

Поменути налази сведоче о везама простора Поморавља са грчко-егејским светом у време његовог највећег процвата. О војним активностима спровођеним током IV до I века пре нове ере сведочи и откриће четрнаест келтских коњаничких опрема пронађених у оквиру утврђења на Великом Ветрену, највишем врху

планине Јухор (Stojić 2003: 7–128). Налази из келтског периода откривени су и на локалитетима Лазарев град у Крушевцу, Бедем у Маскару и Укоса у Град Сталаћу (Стојић, Чађеновић 2006: 101–121, 163–171; Taravički-Ilić et al 2015: 33).

Првобитни римски војни контакти са обласћу Поморавља одвијају се углавном са југа Балканског полуострва, из римске провинције Македоније. Провинција Македонија је основана 148. године пре Христа, а основна римска војно-стратешка тактика у заштити нове провинције било је спречавање напада непријатеља са севера Балканског полуострва.

Новац из времена римске републике пронађен у околини Крушевца сведочи о контактима келтског племена Скордиска и Римљана, било да је реч о трговачким везама или последицама ратних дешавања.

Није поуздано утврђено када су Римљани почели трајно да се насељавају на простору данашњег крушевачког краја. Међу најстарије налазе спадају луксузни бокал олпе из прве половине I века, пронађен у селу Бошњане, данас у Народном музеју у Београду (Поповић И. 1994: 48, 276) и сребрни торквес пронађен на подручју Великих Купаца (Рашковић 2003: 52).

Када су, почетком I века нове ере, институције Римског царства формиране на простору Централног Балкана, крушевачко окружје налазило се првобитно у склопу јединствене провинције Мезије, а након административне поделе провинције на два дела, спроведене 86. године, представља део Горње Мезије, која је обухватала већину простора балканског дела данашње Србије, јужно од Саве и Дунава (Ферјанчић 2013: 19). Након реорганизовања римских провинција, крајем III века, овај простор постаје погранично подручје између провинција Прве Мезије, Дарданије и Медитеранске Дакије (Ферјанчић 2013а: 28).

У тренутку када римски цар Домицијан стационира бројне легије у унутрашњости балканских провинција, 84–85. године, простор крушевачког краја постаје значајан као залеђе и подршка војним јединицама. У то време учвршћује се одбрамбена линија Сингидунум – Виминацијум, подиже се римски војни логор Хореум Марги у данашњој Ђуприји и успоставља путна комуникација дуж долине Велике Мораве. Тада настају бројна пољопривредна насеља, где се производи храна неопходна за снабдевање војних јединица распоређених дуж Дунава. О развијеној пољопривредној производњи сведоче оставе гвозденог алата, откривене поред Ђерђелинске реке, између села Бачина и Мареново и на локалитету Градиште у Љубинцима (Рашковић 2003: 81–98).

У оквиру збирке заступљени су и налази оружја – копља, пилуми, стрелице, умба штитова... За овај део збирке намеће се потреба за обрадом и класификацијом материјала, што ће представљати приоритет у активностима током наредног периода. Слична ситуација је и са налазима накита (фибуле, прсте-

ње, наруквице, огрлице, украсне игле, оловна огледала), који ће, такође, бити предмет обраде и презентације путем стручних радова и тематских изложби.

Једино систематски истражен антички археолошки локалитет представља Конопљара, источно од насеља Читлук, предграђа Крушевца, где се на површини од неколико хектара простирало рурално насеље и, вероватно, некропола. О високом стандарду житеља античког насеља на Конопљари сведочи налаз златне огрлице из друге половине IV века (Рашковић 2001: 81-89). О осталим античким локалитетима можемо говорити на основу резултата добијених теренском проспекцијом и анализом.



Златна огрлица, локалитет Читлук, Конопљара (фото: Петар Ђеранић)

Током вишегодишњих истраживања простора средњовековног Лазаревог града, није констатовано постојање античког слоја, мада је пронађено неколико појединачних налаза. Посебан значај има бронзана фигурина младог Римљанина одевеног у тогу, могуће једног од царева са краја IV века (Рашковић 2000: 12).

На локалитету Грабак, смештеном на размеђи атара села Почековина и Рибник, на десној обали Западне Мораве, постоје трагови великог античког насеља, насталог на самом почетку антике на нашим просторима. Поменућемо и насеље лоцирано на месту данашњег Новог Брачина, вероватно римски Пресидиум Дасмини, забележен у античким изворима (Ђорђевић, Рашковић 2003-2004: 31).

Нешто мању површину заузимају остаци античких насеља, регистрованих у Маренову, Каонику, Бачини, Макрешану и Трубареву. Врло је вероватна могућност постојања античких насеља на локалитетима Римске цигларске пећи и Укоса, оба у Град Сталаћу (Васиљевић 2016: 11-14).

Постојање издвојених пољопривредних газдинстава, вила рустика, претпостављају се на локалитетима Гроће у Наупаре и Одаје у Јабланици. Већ смо поменули да из Јабланице потиче и налаз велике оставе римског сребрног новца, углавном из II–III века, пронађене у делимично сачуваном бронзаном суду (Васић 1967: 63–82).

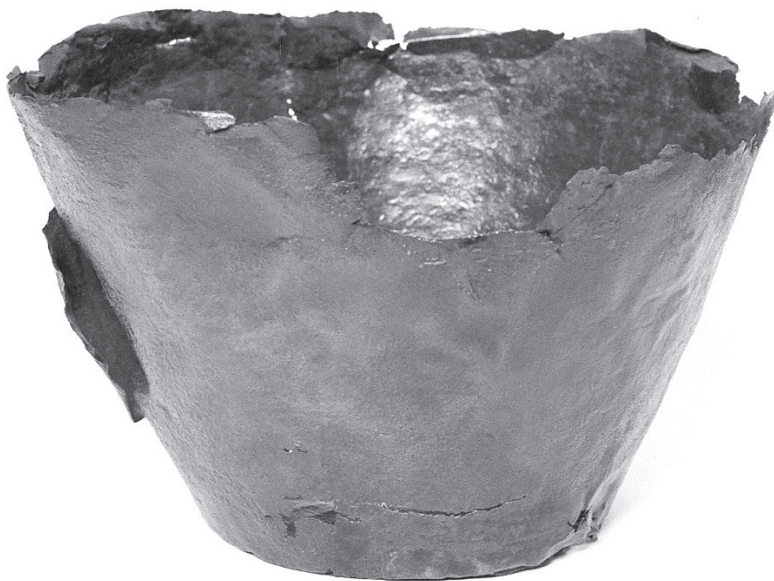


Оловни оквир огледала, локалитет Римске цигларске пећи, Град Сталаћ
(фото: Петар Ђеранић)

Групни налази и оставе римског новца су релативно чести налази у крушевачком крају. Потврђују то налази римског сребрног новца из Ћићевца, Парцана (Рашковић 1995: 197–205), Црног Кала (Исти 1996: 53–69) и др. Оставе бронзаног новца пронађене су и у Читлуку, Вратару, Бовну, Макрешану, Трубареву, Рујишту, Вукањи, Љубинцима, код цркве Свете Петке на Јастрепцу, у околини Рибарске Бање и Бруса, на локалитету Укоса у Град Сталаћу...

О развијеној занатској производњи сведочи радионица за израду керамике са три пећи, пронађена у Суваји, на десној обали Расине (Рашковић 2012:

89). Значајан је и налаз римских цигларских пећи из Град Сталаћа (Минић 1991: 309–314). У непосредном окружењу пећи, пронађене су римске гробнице са скелетним сахрањивањем и гробним прилозима (Васиљевић, Ругић 2016: 267–268).



Бронзана посуда у којој је похрањена остава римског сребрног новца,
локалитет Одаје, Јабланица (фото: Петар Ђеранић)

Период III и IV века представља време ширења хришћанства на Балкану. На локалитету Небеске столице на Копаонику, смештеном на 1.800 метара надморске висине, пронађени су остаци ранохришћанске цркве св. Прокопија са делом сачуваног подног мозаика (Тошић, Рашковић 2007: 27–45). Остаци ранохришћанског црквеног објекта потичу и са потеса Дуб, у селу Мала Врбница (Рашковић 2002: 64). На њих се надовезују налази рановизантијских базилика у Маскару и локалитету Градац у Горњим Левићима, а постоје индиције о постојању култних објеката и на другим рановизантијским локалитетима.

На овом простору нису пронађени остаци објеката које са сигурношћу можемо одредити као сакралне грађевине. О поштовању античких божанстава (Митра, Сол, Асклепије, Херкул, Меркур, Подунавски коњаници...) сведоче налази мермерних рељефно-епиграфских вотивних споменика, оловних икона, рељефа изражених у теракоти и бронзаних фигурина (Васиљевић 2017: 23–26).



Фрагментовани мермерни вотивни споменик са рељефном представом Сола и натписом посвећеним Асклепију, локалитет Гробљиште, Нозрине (фото: Петар Ђеранић)

Раздобље касне антике представља време сумрака античке цивилизације. Римска насеља постоје до друге половине IV века, изузетно и до половине V века. Налази упућују да је пропаст насеља почела у другој половини IV века. Балкан је тада доживео провалу Гота, кулминирану римским поразом код Хадријанопоља 378. године, где је живот изгубио и сам цар Валенс. После победе, Готи продиру дуж целог Поморавља и Подунавља, уништавајући све пред собом.

У тим немирним временима географске особености крушевачког подручја, где се смењују плодне долине и брдски пејсажи са стратешким значајним кланцима и превојима, биле су основни услов за подизање бројних касноантичких и рановизантијских утврђења. Са пресељењем и градњом нових брдских насеља се почело још за време немира током IV века, а кулминација је уследила током Јустинијанове грађевинске обнове спроведене у VI веку.

Евидентирано је тридесетак рановизантијских утврђења у крушевачком окружју – Укоса у Град Сталаћу, Бедем у Маскару, Одаје у Јабланици, низ локалитета са именима Градиште или Градац у Златарима, Гобељи, Кулини, Врћеновици, Љубинцима... (Рашковић 2002: 29–73). Утврђења су најчешће подизана на природно заштићеним висинским тачкама, али су се, у ретким случајевима, попут Бедема у Маскару, налазила у низијским пределима, на терасама уз саме речне обале (Бугар 2014: 197–209).

Реч је о стално насељеним местима, где нису бравиле само војне посаде и њихове породице. На основу величине подграђа и већих обима утврђења закључује се да је реч о насељима у правом смислу речи, у којима је бујао буран живот о коме сведоче покретни и непокретни налази.

Велики број покретних налаза потиче са локалитета Укоса у Град Сталаћу (керамика, новац, оружје, оруђе, фибуле, накит, керамичка пиштаљка...). Истичу се коштани предмети (чешљеви, декорисане апликације, затварачи за торбу, шила...), укључујући и део коштане фруле. Током ископавања на Укоси пронађен је и скупни налаз од 115 комада римског бронзаног новца са краја IV века (Таравићки-Илић et al. 2015a: 45–56).

Јасно је да је готска војна супремација с краја IV века довела до редукције у циркулацији новца, док је хунска доминација средином V века потпуно зауставила наведену циркулацију. За време владавине византијског цара Анастасија, уз његов успон и успостављање централне власти, долази и до нормализације у циркулацији новца, што потврђује откривени нумизматички материјал. Након столећа утемељења и јачања византијске државе, нарочито у време велике Јустинијанове обнове, интензивираће се проток новца. Он ће ипак крајем VI века потпуно замрети продором Авара и Словена, који ће потпуно елиминисати утицај Византије на овај део Балкана. Последњи налази новца са утврђења у крушевачком крају припадају ковању Јустина II (Рашковић, Гаврић 2011: 443–465).

Након аваро-словенских похода и словенске колонизације, у унутрашњости Балкана размена добара постаје једини вид трговине, тако да новчана размена замире све до средине X века и успона византијске државе. Један усамљени налаз новца, пронађен на крушевачком подручју, сведочи о периоду успона византијске државе. Наиме, приликом конзерваторских радова на цркви Св. Духа у Град Сталаћу, у темељима цркве пронађен је примерак златног новца, солид Константина VII и Романа I (Таравићки-Илић et al 2015a: 48).

Из претходних редова могло се закључити колики значај у проучавању античке прошлости крушевачког краја имају експонати чувани у античкој археолошкој збирци Народног музеја Крушевац. Будућа истраживања и новооткривени налази извесно ће још више продубити сазнања о начину живота и активностима које су се спроводиле у крушевачком крају током последњих деценија старе и првих векова нове ере.

Литература

- Бугар, М. 2014.
Рановизантијска базилика на локалитету „Бедем“, *Крушевачки зборник* 16, Народни музеј Крушевац, Крушевац, 197-214.
- Васиљевић, Љ. 2007.
Рад археолошког одељења Народног музеја Крушевац, *Крушевачки зборник* 12, Народни музеј Крушевац, Крушевац, 121-142.
- Васиљевић, Љ. 2016.
Археолошка налазишта на простору насеља Сталаћ и Град Сталаћ, *Српска академска мисао* 2, Народна библиотека Радослав Никчевић, Јагодина, 7-18.
- Васиљевић, Љ. 2017.
Војивни рељефни сџоменици из античке збирке Народног музеја Крушевац, Капија Поморавља у духовној историји српског народа, Удружење за културу и уметност Логос Својново и Историјски архив Крушевац, Својново-Крушевац, 23-26.
- Васиљевић Љ. и Рутић С. 2016.
Два римска оловна огледала из збирке Народног музеја Крушевац, *Гласник САД* 16, Српско археолошко друштво, Београд, 265-270.
- Васић, М. 1967.
Остава из Јабланице (Купаца), *Сџаринар* XIX, Археолошки институт Београд, Београд, 63-82.
- Garašanin, M. 1957.
Ilirsko-grčki šlem iz Ražane, *Vesnik Vojnog muzeja* 4, Vojni muzej, Beograd, 37-51.
- Ђорђевић, М. и Рашковић, Д. 2003-2004.
Налазишта и налази римског периода на доњем току Јужне Мораве, *Саопштења XXX-XXXVI*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд, 29-59.
- Минић, Д. 1991:
Цигларска пећ у Сталаћу, *Сџаринар* XL-XLI (1988-1990), Археолошки институт Београд, Београд, 309-315.

Поповић, И. 1994.

Производња сребра у периоду раног царства: локални производи и импорт, *Античко сребро у Србији*, ур. И. Поповић, Народни музеј Београд, Београд, 45-54.

Роповић, Лј., Мано-Зиси, Ђ., Велиčković, М. и Јеличић В. 1969.

Античка бронза у Југославији, Народни музеј Београд, Београд 1969.

Рашковић, Д. 1995.

Налази римског сребрног новца у ширем окружењу града Крушевца, *Радио-нице и ковнице сребра*, ур. И. Поповић, Т. Цвјетићанин и Б. Борић Брешковић, Народни музеј Београд, Београд, 197-207.

Рашковић, Д. 1996.

Остава римских денара са локалитета Црнокаљачка бара, *Нумизмаџичар* 18/19, Народни музеј у Београду, Београд 53-69.

Рашковић, Д. 2000.

Антички археолошки локалитети на подручју Генералног плана Крушевца 2021. године, *Крушевачки зборник* 5/6, Народни музеј Крушевац, Крушевац, 9-24.

Рашковић, Д. 2001.

Налази из касноантичког периода на локалитету Конопљара, Археолошка налазишта Крушевца и околине, Народни музеј Крушевац и Балканолошки институт у Београду, ур. Н. Тасић и Е. Радуловић, Крушевац-Београд, 81-107.

Рашковић, Д. 2002.

Рановизантијски археолошки локалитети и комуникације у ширем крушевачком окружју, *Трећа југословенска конференција визанџолога*, Византолошки институт у Београду и Народни музеј Крушевац, ур. Љ. Максимовић, Н. Радошевић и Е. Радуловић, Београд-Крушевац, 29-73.

Рашковић, Д. 2003.

Стање истражености античких налазишта Расинског округа - Трагом рекогносцирања Драгослава Срејовића и Николе Тасића 1954. године, *Раг Драгослава Срејовића на истраживању античке археологије*, Меморијал Драгослава Срејовића, Зборник радова 2, ур. Н. Тасић, Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Крагујевцу, Крагујевац, 31-55.

Рашковић, Д. 2003.

Античко оружје од гвожђа у збирци Народног музеја Крушевац, *Крушевачки зборник* 9/10, Народни музеј Крушевац, Крушевац, 81-100.

Рашковић, Д. 2012:

Суваја, *Археологија у сликама*, Народни музеј Крушевац, Крушевац, 8-9.

Рашковић, Д. 2014.

Нови налази грчког новца и римских републиканских денара на подручју Крушевца и Алексинца, *Нумизматичар* 32, Народни музеј у Београду, Београд, 31-47.

Рашковић, Д. и Гаврић, Г. 2011.

Налази новца са рановизантијских утврђења у крушевачком крају, *Зборник Народног музеја*. Археологија. књ. 20, св. 1, Народни музеј у Београду, Београд, 443-470.

Stojić, M. 2003.

Veliki Vetran, Arheološki institut Beograd, Beograd.

Стојић, М. и Чађеновић Г. 2006

Крушевац - културна историографија праисторијских локалитета у зони сливава Западне Мораве и Јужне Мораве, Археолошка грађа Србије II, Археолошки институт Београд и Народни музеј Крушевац, Београд-Крушевац.

Таравићки-Илић М., Васиљевић, Лј. и Рудић, С. 2015.

Iron Age pottery from Ukosa, Kruševac District, *International Conference "Settlements, culture and population dynamics in Balkan prehistory"*, Abstracts of the oral and poster presentations, HAEMUS, Center for Scientific Research and Promotion of Culture – City Museum of Skopje – Open Educational Resources in The Republic of Macedonia, Skopje, 33.

Таравићки-Илић М., Васиљевић, Лј. и Рудић, С. 2015а.

The Archaeological Sites of Ukosa and Kućište in Grad Stalać, *Archaeology and Science* 10 (2014), Center for New Technology-Archaeological Institute Belgrade, Belgrade, 45-56.

Тошић, Г. и Рашковић, Д. 2007.

Ранохришћански споменици на источним падинама Копаоника, *Зборник радова Византолошког института*, Византолошки институт Београд, Београд, 27–45.

Ферјанчић С. 2013.

Историја римских провинција на тлу Србије у доба принципата, *Константин Велики и Милански едикт 313. – рађање хришћанства у римским провинцијама на територији Србије*, ур. И. Поповић и Б. Борић Брешковић, Народни музеј у Београду, Београд, 16–25.

Ферјанчић С. 2013а.

Историја римских провинција на тлу Србије у доба тетрархије и Других Флавијеваца (284–363. година), *Константин Велики и Милански едикт 313. – рађање хришћанства у римским провинцијама на територији Србије*, ур. Ивана Поповић и Бојана Борић Брешковић, Народни музеј у Београду, Београд, 26–35.

Dr Ljubiša Vasiljević

THE ROMAN ARCHAEOLOGICAL COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM IN KRUŠEVAC AND COMPREHENSION OF THE ROMAN PAST IN THE TERRITORY OF KRUŠEVAC

Summary

A study of the Roman period on the territory of Kruševac is related to the establishment and development of the Roman collection in the National Museum Kruševac. The interpretation of the artefacts within this collection combined with historical sources and fieldwork, reveals the basic picture of the past in this territory during the Roman times.

The latest finds from the Roman period here, are: a luxurious jug from Bošnjane (today in the National Museum Belgrade) and a silver neckband from Veliki Kupci. Then follow the finds of the Roman weaponry (spearheads, pilla, arrowheads, shield umboes, etc.), a hoard of iron tools from the area of the Đerdelinska river, a gold bracelet found in the Roman settlement Konopljara, a bronze statuette of a Roman, and so on.

The remains of the possible Roman settlements are situated on the sites of Konopljara in Čitluk, Počekovina in Grabak, within the area of the present-day Novi Bračin (possible Roman Praesidium Dasmimi). There is a certain existence of the settlements in Marenovo, Kaonik, Makrešane and Trubarevo, as well as on the site where the Roman brick kiln was found and the site of Ukosa (both in Grad Stalać). The traces of possible agricultural holdings – villae rusticae can be found on the sites of Groće in Naupare and Odaje in Jablanica.

The hoards of the Roman silver coins come from Čićevac, Parcane and Crni Kal, while some coin group finds originate from Čitluk, Ukosa, Vrtar, Bovno, Makrešane, Rujšite, Vukanja, Ljubinci, then sites situated near the church of St. Petka on the mountain of Jastrebac and another in the vicinity of Ribarska Banja and Brus.

The finds of the Roman brick kilns from Grad Stalać as well as pottery kilns from Suvaja indicate the existence of a developed craft production. In the vicinity of the kiln in Grad Stalać, skeletal graves have been found which implies that this kiln could have become a cult object. From the sacral objects stand out the Early Christian church of St. Procopius on the Chairs of Heaven, with a partially preserved floor mosaic, and a sacral building from the area of Dub, in the village of Mala Vrbnica from the same period. On the Early Byzantine sites (Maskare, Gornji Levići), the remains of basilicas have also been discovered.

Some votive marble epigraphic monuments with reliefs and are also important, together with the lead icons, reliefs in terracotta and bronze figurines. Different combs, decorative applications, belt pieces, lead mirrors, coins, weaponry, tools, fibulae, jewellery and pottery should also be mentioned.

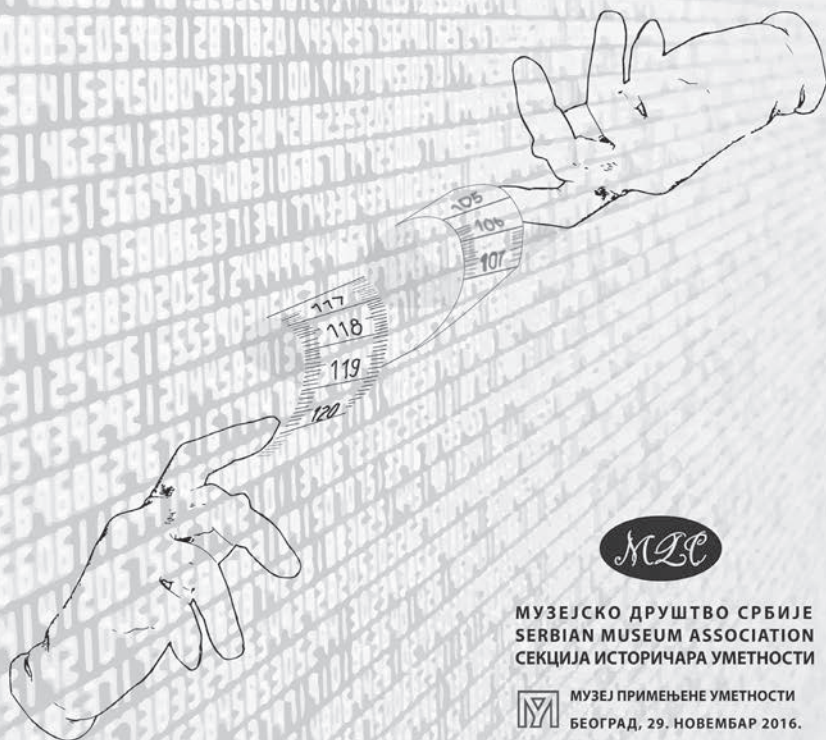
МЕРКА

ЗА

МЕРЦУ

СТРУЧНИ СКУП

О СТАНДАРДИМА ЗА ОБРАДУ И КАТАЛОГИЗАЦИЈУ
ИСТОРИСКОУМЕТНИЧКИХ ДЕЛА ПО ВРСТАМА



МУЗЕЈСКО ДРУШТВО СРБИЈЕ
SERBIAN MUSEUM ASSOCIATION
СЕКЦИЈА ИСТОРИЧАРА УМЕТНОСТИ



МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ
БЕОГРАД, 29. НОВЕМБАР 2016.

Жана Гвозденовић

музејски саветник

Музеј савремене уметности, Београд

МУЗЕЈСКИ СТАНДАРДИ ИЛИ СТАНДАРДИ ЗА МУЗЕЈЕ – ДУГОРОЧНИ НЕРЕАЛИЗОВАНИ ПРОЈЕКАТ

Сажетак: *Стандарди за музеје – Србија*, планиран као дугорочни, вишегодишњи пројект током периода 2007/2008. године, предвиђао је сарадњу музејских удружења у Србији, МДС-а и ИКОМ-а, Министарства културе и појединачних музеја српске музејске мреже. Концепција пројекта била је заснована на истраживању стања у музејима Србије, са компаративним увидом у домаћу и инострану литературу и са циљем да предлог стандарда за музеје буде пре свега заснован на реалним могућностима за развој наших музеја: истовремено, међусобно усагласити и подигнути на виши ниво рад музеја Србије. Било је планирано да истраживања резултирају редовним, годишњим публикацијама, и то према областима музејске делатности одређене да се истражује за дату годину. Због недостатка подршке (професионалне и финансијске) на различитим нивоима, пројект је стао, после скоро годину дана интензивног рада са стручним тимовима на планирању, писању елабората и прикупљању литературе и постојећих музејских прописа у Србији. Пројект *Стандарди* на овоме месту посматрамо скоро као историјски пред-пројект актуелног пројекта *Мера за меру*.

Кључне речи: стандардизација, *Стандарди за музеје – Србија*, Музејско друштво Србије

Циљ овога текста јесте подсећање на један добро осмишљен, а неостварен пројекат, са великим потенцијалом да постане веома користан и значајан за музеје Србије. Пројект је био из, у приличној мери занемареној области у нашој

земљи –музеологије и музеографије, где се теорија ставља у службу праксе и конкретних циљева, а не обрнуто.

Прошло је тачно десет година од иницијативе за отварање амбициозног, дугорочног пројекта који би се бавио стандардизацијом рада музеја у Србији, под називом: *Иницијатива за стандарде СТАНДАРДИ ЗА МУЗЕЈЕ – Србија*. Све је почело током 2007. године, у оквиру активности Радне групе за музеологију и музеографију српског националног комитета ИКОМ-а, када су покренута два пројекта и то трибина *Музеји у фокусу* и дугорочни пројект *Стандарди за музеје – Србија*. С тим у вези, Радна група основала је Пројектни тим за израду стандарда музеја, који ће се бавити истраживачким пословима и реализацијом едиције пет главних свески стандарда, као и мање, уводне свеске. Почетна идеја била је да се крајем сваке године издаје по једна свеска стандарда, која би се односила на одређену област делатности музеја или врсту музеја по стручној области. Циљ је био да се уобличи и уједначи рад музеја Србије, прецизира и доведе до заједничког именитеља, усмери и приближи међународним стандардима, колико год то могућности на терену допуштају, али постави амбициозно, отворено ка будућем развоју и сталном унапређењу рада музеја, развоја музеологије и побољшању статуса музелаца код нас.

На основу вишедеценијског искуства у раду Музеја савремене уметности у Београду, али и редовне, унакрсне сарадње са другим музејима Србије, наилазила сам, као и многе друге колеге, на бројне неуједначености и недостатак утврђених процедура, те се у великом броју случајева прибегавало импровизацијама, из чега су редовно произишавали неспоразуми, додатно и због неискуства, али и због специфичних услова рада музеја који су често код нас веома неповољни. Претпоставили смо да би писани стандарди олакшали борбу музеја за побољшање услова. Пројекција је била следећа: стандарде би на првоме месту усвојила струковна удружења, а потом велики и мањи музеји који јесу институционални чланови истих, као и Министарство културе Србије, које је било виђено за високог покровитеља овог дугорочног, визионарског пројекта. Замисао је била да се током година рада на стандардима, поред основног, сталног тима, који би се бавио концепцијом и организацијом, укључују обавезно и годишњи, уско стручни тимови који би се бавили стандардима из области предвиђене за реализацију одређене године. Дакле, пројектни тим се састојао од ужег тима, проширеног тима и тима саветника. Чланови тима могли су да буду и изван МДС-а, као нпр. истакнути стручњаци из одређене области музејских делатности, професори факултета, реномирани музелаци са вишедеценијским искуством.

Предложено је да МДС учествује у раду на овоме пројекту, што и јесте делокруг рада Друштва. Све наведено, предложено је тадашњем председнику Из-

вршног одбора МДС-а, Драгану Драшковићу, директору народног музеја, Краљево. Међутим, у међувремену, НК ИКОМ је одустао да овај пројект уврсти у свој план рада за 2008. годину, те смо стога и предложили да га МДС уврсти у предлог свог плана рада за 2008, као посебан, издвојени пројект.

Ради ефикасности и неопходне динамичности рада на овоме пројекту, предложили смо да се отвори посебан рачун МСД-а за наменске послове пројекта *Стандарди за музеје – Србија*, с тим да руководилац тима има право коришћења меморандума МДС-а ради пословне комуникације (тражење спонзора и донатора, институционалне подршке, сарадње са стручњацима и научницима из шире области струке код нас и у иностранству и сл.), да има депонован потпис, ради благовременог располагања наменским средствима, о чему би подносио Извршном одбору МДС-а уредан Извештај о раду, са финансијским извештајем, на крају сваке календарске године. На крају, ради прецизирања и појашњења детаља у вези са радом на нашем пројекту, предложили смо да се потпише Протокол о сарадњи између Пројектног тима и Музејског друштва Србије.

Ипак, требало би се вратити уназад још неколико година и подсетити се на рад Музејског друштва Србије, обновљеног 2001. године, те вратити у памћење да је конкретна идеја за рад на музејским стандардима Србије потекла још током интензивних четворогодишњих активности председника и Извршног одбора Музејског друштва Србије. Осим тога, на нивоу личног професионалног искуства, наметала ми се, током деценијског кустоског стажа, идеја о потреби стандардизације музејских послова, и то из више разлога. У претходном периоду историјског социјализма, музеји Југославије и Србије функционисали су на основу старих искустава и добре праксе. Ослањали су се на велике ауторитете и на стручни договор. Сменом генерација, на нивоу музеја, али и на политичком нивоу, када је дошло и до базичне промене система вредности, када је немерљиво порасла општа несигурност, те смо дошли до момента да се знања више не преносе разменом искустава, већ да се на одговорним местима за чување националног блага, националне баштине, затичу партијски људи, некада превише осиони због незнања, кадкад страха и збуњености: шта да раде, како да раде, с ким да раде или како да се извуку из онога што уопште раде. На тај начин, ради функционалности установа, у нашем случају музеја, једини ослонац могао је да се нађе у раду и искуству постојећих стручњака и већ утврђених процедура рада, што није увек било једноставно.

Тако је пројект *Стандарди за музеје – Србија*, био виђен као дуго очекивано, чак на неки начин и визионарско решење проблема у систему функционисања наших музеја. На основу тога, могло се једино претпоставити да ће бити широко прихваћен и подржан. Стварност је била друкчија. Истакла бих колико

је детаљно била разматрана и разрађена структура прве, уводне свеске, са дефинисаним темама и предложеним ауторима које је требало позвати да пишу. Први састав пројектног тима био је: Жана Гвозденовић, Милена Врбашки, Душица Бојић, Тијана Чолак-Антић, Александра Савић, Весна Кастратовић, Весна Омчикус. Било је планирано да се позову и гости-писци: по један стручњак из области музеологије из Србије, један стручњак из области заштите културне области, везан за политичке сфере и један стручњак из региона.

Писање *Предговора* требало је да буде поверено др Миомиру Кораћу (реномирани археолог, аутор великих пројеката, тада ресорни помоћник за баштину Министарства културе), који би објаснио потребу и значај самога пројекта, чиме је требало обезбедити подршку виших нивоа власти

Прво поглавље уводне свеске *Ка развоју пројекта „Стиљангарди за музеје – Србија“: од идеје до реализације*, требало је да пише Жана Гвозденовић (дугогодишњи кустос Музеја савремене уметности, руководилац збирке сликарства, председник ИО обновљеног МДС-а у претходном мандату, аутор овога пројекта о музејским стандардима), са освртом на циљ обједињеног функционисања музејске мреже на нивоу Србије, уз могуће усклађивање са европским музејским системима, што треба истражити, анализирати, структурирати, објединити и формулисати, све у петогодишњем оквиру. Прва идеја, да се размишља о десетогодишњем року, убрзо је одбачена, јер је чак и колегама са највећим полетом, то изгледало сувише далеко, с тим да први петогодишњи план, уколико буде успешан, може увече да се настави – другим петогодишњим планом.

Друго поглавље планирали смо да поверимо др Томиславу Шоли (реномирани музеалац и теоретичар из Хрватске, писац низа значајних књига из области музеологије), са темом *Трајна институционална и финансијска основа: формирање музеја*, уз осврт на улогу музеја као институције чувања наслеђа – историјска позадина, оснивање, вредновање; промоција, јавни сервис и кодекс професионалне етике.

Треће поглавље били смо поверили др Воиславу Ф. Васићу (реномирани музеалац, претходни директор Природњачког музеја, први председник обновљеног МДС-а, аутор бројних успешних пројеката на међународном нивоу), са насловом *Визија и концепција музеја*, тј. са идејом да се направи паралела између музеја данас према музеју будућности.

Четврто поглавље било је са насловом *Управа музеја* и било би поверено на писање др Ирине Суботић (реномирани музеалац, професор, писац из области историје уметности), са идејом да се пројектује идеална структура музејске управе, ка којој и каквој треба тежити у том специфичном институционалном

развоју, с акцентима на тимском раду, различитим стиловима управљања, посебно узимајући у обзир процесе планирања и евалуацију.

Пето поглавље желели смо да пише мр Ненад Радић (професор музеологије), а радило би се о стручњацима музеја, и то под насловом, *Квалификовани персонал: музејски стручњаци и помоћне службе*, где би се обратила посебна пажња на разумевање и информисање, посвећеност високом квалитету рада, као и усмереност на перманентни професионални развој.

Шесто поглавље били смо резервисали за колегиницу Милену Врбашки (музејски саветник, аутор бројних пројеката), а бавила би се музејским збиркама, са темом *Сакупљање: формирање музејских збирки*, разматрајући управљање збиркама – аквизиције, услови позајмице, фотографисање, осигурање и сродно.

Седмо поглавље, посвећено чувању музејских предмета, дали бисмо на писање др Душици Бојић, са темом *Чување: услови, начини и будућности дејновања*, фокусирајући се на компјутеризацију надзора, чувања, физико-техничких услова и документације о кретању дела, са циљем стварања плана повшине контроле, ради смањење ризика од оштећења.

Осмо поглавље било је договорено да се повери колегиницама Весни Кастратовић и Весни Омчикус (дугогодишњи кустоси на пословима документације збирки), са насловом *Истраживање и документовање: сирега струке и науке*, и бавило би се каталогизирањем и базом података, јавног приступа збиркама, терминологији и обележавању. Девето поглавље писала би Жана Гвозденовић и бавило би се темом, *Издавање и објављивање: сусрет са јавношћу*, тј. поставкама трајним, полутрајним и привременим, експонатима и изложбама.

Десето поглавље било би предато у надлежност Александри Савић и Тијани Чолак-Антић (дугогодишњи кустоси из ПР области и области музејске едукације), са темом *Промоција и едукација: даља улога музеја*, и поднасловом *Брига за посетитеља – дизајнирање едукативних програма*.

Три последња поглавља нису стигла да добију ни своје потенцијалне ауторе, а то су *Маркетинг – однос музеја према теорији и пракси маркетинга: производ, промоција, стратегија, мисија и визија, циљне групе, ПР, формирање „бренда“*; затим *Музејска безбедност – сигурност на опасност и несреће, политика безбедности, анализа ризика, примењиви системи заштитних мера* и на крају, *Нелегална трговина – превенција, књиже инвентара, национална јавна републичка, међународне конвенције*.

Све ово било је датовано у 2008. годину, као Посебан пројект пројектног тима *Иницијатива за стандарде*, са подршком Музејског друштва Србије, НК ИКОМ-а и НЦД-а, а под високим покровитељством Министарства културе

Републике Србије.

Током 2007. и 2008. године одржано је више састанака у Етнографском музеју у Београду, обављени су многи консултациони договори и прикупљена домаћа и страна литература, урађен елаборат и предат на конкурс Министарства културе Србије, али до реализације никада није дошло – пројект није прошао на конкурс. Да ли стога што и поред све упорности и ангажовања није добио одређене подршке или што је био амбициознији од једне године рада – не зна се. Мој савет је стога колегама које би се евентуално упустиле у сличне несигурне воде, да раде искључиво једногодишње пројекте, а да њихове потенцијале за проширење објављују постепено, по реализованој свакој години. Јер у нашим условима као да нико не сагледава будућност даље од једне године.

Не би се могло рећи да је резултат нашег рада само разочаравајуће одустајање од одличне идеје, већ и стицање озбиљног увида у реалну могућност мобилисања стручних снага музеја Србије, које заиста постоје, али не окупљају се око заједничког циља. Такође смо уочили да постоји велика воља да се наши музеји стандардизују и тиме не само олакша и поједностави свакодневна међумузејска пракса, да се боље повежемо, са Европом и шире, већ и да се подигне општи ниво рада српских музеја. На крају, можда смо превише похрлили унапред, јер могуће да је било потребно још сачекати, да се воља “музејског народа” поклопи са политичком вољом и свешћу људи на власти о потреби овакве врсте пројеката: повезивање истраживања, праксе и теоријског рада једне целе стручне области.

Пројект *Стандарди* на овоме месту посматрамо скоро као историјски пред-пројект актуелног пројекта *Мера за меру*, као неку врсту претече који је дао идеју, погурао је у добром правцу, застао, али остао да тиња у свести појединаца, те се преобразио у потпуно нови пројект, али боље утемељен и заснован на реалним могућностима.

Претпоставља се, да би током процеса националног стандардизовања и бољег и чвршћег умрежавања музеја, могли постепено да се укључују и музеји Србије у међународне музејске мреже, али са подразумеваним ограниченим нивоом доступности.

Žana Gvozdenović

**MUSEUM STANDARDS OR STANDARDS FOR MUSEUMS – A LONG-TERM
UNREALIZED PROJECT**

Summary

The Standards for Museums – Serbia, planned as a long-term project, which began in the period 2007/2008, envisaged the collaboration between museum associations in Serbia, MDS and ICOM, as well as the Ministry of Culture and Information and specific museums from the Serbian museum network. The concept of the project was based upon studies of the actual state in the Serbian museums, with comparative insight in the Serbian and international publications. The aim was to define standards with a focus on the realistic potentials of the Serbian museums: simultaneous interconnection and a higher level of the activities. A plan was to publish results of the research annually, defined by the realm of the museum activity, foreseen to be studied in the specified year. Due to the lack of the professional and financial support on different levels, the project was shut down – after almost a year of an intensive work with professional teams in the planning, writing and gathering the existing papers and written regulations in Serbia. In this paper, the project *Standards* is considered to be a kind of historical pilot project for the actual, Measure for Measure project.

Мила Ј. Гајић / Јелена П. Пераћ

Музеј примењене уметности, Београд

mila.gajic@mpu.rs

jelena.peras@mpu.rs

ПРЕДМЕТИ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ: ПРИМЕРИ СТАНДАРДИЗАЦИЈЕ

Апстракт: С обзиром на велику разнородност предмета примењене уметности, као и на чињеницу да се чувају у различитим типовима музеја и музејских збирки, веома је тешко установити јединствене стандарде за њихову обраду. Текст представља „студију случаја“, која има за циљ да укаже на могућа решења, према искуству кустоса Музеја примењене уметности, која су проистекла из потребе да се обрада великог броја разнородних предмета (накит, мода, намештај, стакло, керамика, фотографија и др.) стандардизује у оквиру заједничких изложби и каталога. Ова пракса биће представљена кроз примере одабраних репрезентативних публикација Музеја примењене уметности.

Кључне речи: каталожка обрада, предмети примењене уметности и дизајна, стандардизација

У приступу обради предмета примењене уметности, а посебно приликом покушаја успостављања јединствене стандардизације њихове каталожке обраде за потребе стручних публикација, суочени смо с бројним потешкоћама, које су у највећој мери условљене великом разнородношћу ове групе уметничких предмета. Та разнородност проистиче најпре из значајне разноликости материјала од којих су предмети обликовани и техника у којима су изведени, као и из широког опсега употребних функција и намена, својствима које суштински одређују природу ове врсте артефаката. Поред разнородности предмета, потешкоћу у формирању јединствених стандарда за обраду предмета примењене уметности представља и чињеница да се културна добра ове врсте чувају у

различитим типовима музеја и музејских збирки (уметничким, историјским, етнографским, археолошким).

Разнородност предмета примењене уметности добро осликава структура Музеја примењене уметности у Београду, матичне установе за ову врсту културних добара. Музеј чини седам одсека са збиркама у оквиру којих се чува преко 30.000 предмета подељених по материјалу, врсти и намени у више колекција и збирки, од којих наводимо само основне. У Одсеку за метал и накит чувају се колекције накита, посуђа, новца, оружја, алатки, калуца, сакралних предмета од метала (крстови, кадионице, тамјанице, кандила, окови, иконе) (сл. 1). Одсек за стилски намештај и дрво чине колекције ормана, намештаја за седење, расветних тела, огледала, шкриња, сатова, столова, музичких инструмената, минијатурног намештаја, кревета, комода, кутија (сл. 2). Одсек за костим и текстил подељен је на две основне целине – збирку костима и збирку текстила; прву чине колекције народне ношње, градског костима, модне одеће и аксесора, делова црквене одеће, а другу колекције ћилима, тепиха, таписерија, тканина, везова, чипке, прекривача, црквеног текстила (сл. 3). Предмети у Одсеку за фотографију, примењену графику и уметничку опрему књиге разврстани су у више колекција: рукописних и штампаних књига, повеза и окова књига, прибора за читање и писање, икона, графике, нацрта, фотографија, разгледница, албума за фотографије, фото-опреме, портретних минијатура, диплома (сл. 4). У Одсеку за керамику, порцелан и стакло, у оквиру ове три збирке, чува се различито посуђе (чаше, боце, сервиси), вазе, фигурине, кутије (сл. 5). Одсек за савремену примењену графику чини неколико целина, у оквиру којих су предмети разврстани у више колекција и збирки: међуратне примењене уметности, савремене таписерије, савременог текстила и одевања, костимографије и сценографије, затим колекције савременог плаката и графичког дизајна, илустрације и опреме књиге, савремене фотографије, карикатуре и стрипа (сл. 6), као и колекције савремене керамике, стакла, индустријског дизајна и намештаја. Одсек за архитектуру и урбанизам чине, поред колекције документације везане за Салон архитектуре, легати архитеката састављени од планова, рукописа и публикација.

Са претходно наведеним потешкоћама суочили су се кустоси Музеја примењене уметности приликом обраде предмета за потребе публикација који обједињују све врсте материјала похрањених у музејским збиркама. Ослањајући се на примере каталога појединачних збирки Музеја примењене уметности, као и на слична издања сродних иностраних установа, дошло се до могућих решења чији су резултати публиковани у два издања из претходне деценије – у монографији Музеја *55 година Музеја примењене уметности: 1950–2005* (Зорић

2005) и у каталогу изложбе *Ново у колекцијама: аквизиције 2001–2010* (Маскарели 2010). У овим публикацијама установљена је врста стандарда за формирање каталожке јединице за предмете примењене уметности, који се, уз мање измене, могу применити и на свако појединачно издање које се бави предметима ове врсте. Каталогска јединица се састоји од елемената који треба да пруже што прецизније податке о предмету, а који су распоређени према следећем редоследу:



Посуда за средину стола, Беч, друга половина XIX века, МПУ, инв. бр. 23539

1) Први ред каталожке јединице садржи **назив предмета**, према врсти предмета, нпр.: Послужавник; Прстен; Табернакл; Столица; Таписерија; Венчаница; Илустрација за књигу *Невидљива њишица*; Сервис за ручавање; Чајник. Када је у питању предмет који садржи одређену представу, попут фотографије, наводи се њен назив (оригиналан или накнадно дат), нпр: *Портрет Ане Лозанић*; *Без наслова*.



Табернакл, јужна Немачка, друга четвртина XVIII века, МПУ, инв. бр. 56

2) У другом реду се наводи **место и време настанка предмета**. Наводи се најпре шира територијална одредница (земља настанка), а затим ужа (област, град), уколико се може утврдити, нпр: Кнежевина Србија, Београд. Као време настанка наводи се тачна година, уколико је тај податак познат, нпр.: 1911; 1929. Временску одредницу је обично тешко прецизно дефинисати, с обзиром на то да су записи на предметима ретки, па се на основу стилских и формалних паралела утврђује шири временски оквир настанка, нпр: средина XIX века, друга четвртина XVIII века, крај XVI – почетак XVII века. Уколико предмет чине делови из различитих периода, потребно је то нагласити, нпр.: Ручни крст, Херцеговина, дрво – XIV век; оков – средина XVII века.

3) Трећи ред садржи **име и презиме аутора** – уметника, уколико је познато, нпр.: Милан Јовановић, Душан Јанковић, Никола Вучо, Душан Петричић, или мајстора – занатлије, нпр.: Кројачки салон Берте Алкалај. Код предмета од метала који су обележени жигом наводи се његов садржај, нпр.: службени жиг

златара Стоића, или државни службени знак. Уколико су наведени само иницијали мајстора, наводе се: иницијали мајстора: G&S. Код предмета од керамике и порцелана такође се наводи ознака радионице или фабрике, нпр.: Прва српска фабрика стакла Аврама Петронијевића. Ознака се може дати и описно, нпр.: ознака радионице у Бржезови – укрштени чекићи и круна.



Венчаница, Београд, 1911, МПУ, инв. бр. 22891

4) У четвртном реду се наводе **материјал и техника**, одвојени интерпункцијским знаком тачка-зарез (;), нпр.: сребро; ковање, гравирање; папир; фотогра-

фија; свила, чипка, перлице, восак, металне нити; шивење, вез; папир; комбинована техника (туш и дрвена оловка). Уколико је то могуће, потребно је што прецизније навести све материјале и технике у којима је предмет израђен, тако да се код сложенијих предмета ова одредница може протезати и у неколико редова, нпр.: „Табернакл... дрво, у конструкцији четинарско, обложено фурниром од корена ораха, тополе и цветног јасена; маркетерија од шимшира, корена ораха и тополе и црно обојеног дрвета; окови од позлаћеног лима“. Уколико је предмет састављен из више делова, потребно је навести материјал и технику за сваки појединачно; у том случају се сваки део одваја знаком тачка-зарез, нпр.: „Печатни прстен... сребро, ливење, гравирање; полудраги камен, резање“; „Ручни крст... дрво, резање; сребро, ливење *на њробој*, ковање, гравирање, позлата; карнеол; стаклена паста“; „Столица... дрво, масив ораха, резбарено; седиште и део наслона тапетирани и пресвучени кожом“.



Милан Јовановић, *Порџреј Ане Лозанић*, Београд, 1903/04, МПУ, инв. бр. 10919

5) Пети ред може садржати, опционално, **стилску одредницу**, нпр.: барок с елементима рококоа; сецесија. Стилска одредница се наводи када се процени да може послужити бољем опису предмета.



Посуда за шећер или слатко, Јагодина, 1846–1852, МПУ, инв. бр. 17583

6) У шестом реду наводе се **димензије предмета**, у сантиметрима. Код димензионалних предмета (фотографије, разгледнице, таписерије, ћилими и др.) се наводи дужина пута (x) ширина. Код округлих предмета (прстење, огрлице, капе) обавезно се мери пречник. Уколико се предмети састоје из више делова, наводе се димензије сваког појединачно, нпр.: „Посуда за средину стола... h (стуб) 41,8 cm, R (основа) 17 cm, (тацна) 37,5 cm“; „Део сервиса за ручавање... тањир – R 24,5 cm; шоља – 6 x 10 cm“. Код тродимензионалних предмета се наводи висина пута (x) ширина пута (x) дубина, при чему се мере растојања између најистуренијих делова. Код предмета, обично одевних и модних, који имају две различите мере за једну димензију, најчешће дужину, попут хаљина са шлепом, наводе се предња и задња дужина посебно. Код одеће се, такође, може мерити и дужина рукава.

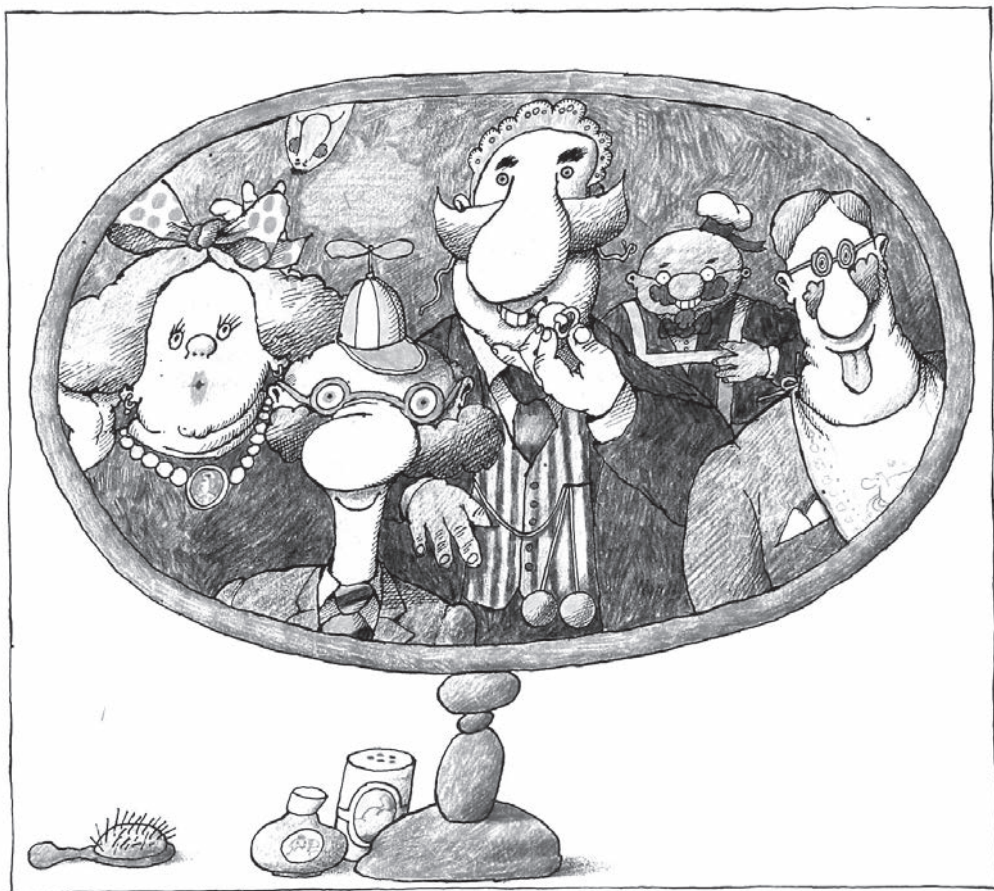
7) Седми ред садржи **порекао предмета**, односно назив установе у којој се предмет чува и инвентарски број предмета, нпр: МПУ инв. бр. 23132.

8) У осмом реду се наводи **начин набавке предмета**, односно да ли је у питању поклон или откуп и из које године. Када је у питању поклон, наводи се пуно име претходног власника, нпр.: „Поклон Јелене Јовановић из Београда, 2007“.

Сви набројани елементи су, у нешто сведенијем броју, поштовани приликом представљања изабраних предмета из свих одсека на званичној интернет страници Музеја (www.mpu.rs). Основне информације о њима прилагођене су информативној и динамичној улози интернет презентације, на којој најшира

публика, али и стручњаци различитих профила, могу стећи довољно прецизну слику о структури и врсти предмета који се чувају у Музеју.

Успостављање наведених стандарда у каталожкој обради предмета резултат је дугогодишњег искуства кустоса Музеја примењене уметности у раду на тимским пројектима, изложбама и публикацијама. Изнесени преглед и опис појединих одредница у инвентарисању представља покушај да се укаже на могућа решења у усаглашавању општег изгледа каталожких јединица предмета који припадају разнородним областима примењене уметности и дизајна.



Душан Петричић, Илустрација за књигу Љубивоја Ршумовића
Невидљива ишлица (Београд 1974), МПУ, инв. бр. 9666

Литература

- Зорић, И. (ур.) и др. (2005) *55 година Музеја примењене уметности: 1950–2005*, Београд: Музеј примењене уметности.
- Маскарели, Д. и др. (2010) *Ново у колекцијама: аквизиције 2001–2010*, Београд: Музеј примењене уметности.

Mila J. Gajić, Jelena P. Perac

APPLIED ART OBJECTS: EXAMPLES OF THE STANDARDIZATION

Summary

According to the great diversity of the applied art objects, as well as the fact that they are kept within museums and collections of a different type, it is hard to establish unique standards for their processing. The paper presents a review and a description of possible inventory settings with the aim to indicate potential solutions, based on the curatorial experience of the Museum of Applied Art. These solutions originate from a need to standardize processing of different objects (jewellery, fashion, furniture, glass, pottery, photography, etc.) through joint exhibitions and catalogues. This practice is presented through examples of the chosen representative publications of the Museum of Applied Art.

Милена Врбашки

музејски саветник

Галерија Матице српске

m.vrbaski@galerijamaticesrpske.rs

ЗАШТО СТАНДАРДИ? СЛИКАРСТВО, ПИЛОТ-СТАНДАРД

Апстракт: Потреба да се установе стандарди при обради и каталогизацији историјско-уметничких дела у музејима и галеријама Србије мотивисана је изостанком било каквих јединствених, прецизних упутстава која би имала регулативан, обавезујући карактер. Намера је да предлози стандарда буду прилагођени различитим врстама материјала и у виду препоруке Музејског друштва Србије буду представљени стручној јавности. Предмет стандардизације је ужи скуп података за каталожку обраду (аутор/произвођач, назив дела, датација, материјал и техника, димензије, сигнатура, начин набавке), утемељен на договореном, утврђеном броју података о предмету (групи предмета, збирци), формулисаним на јединствен начин.

Кључне речи: каталожка обрада, стандардизација података, уједначен термилошки речник, историјско-уметничка дела, пример пилот-стандарда: сликарство, Секција историчара уметности Музејског друштва Србије.

Констатујући да је једна од проблематичних тачки уређеност и стање у којима се налазе музејске збирке, током 2015. године *Секција историчара уметности* Музејског друштва Србије (МДС) започела је рад на стандардизацији података за каталожку обраду, са циљем да се израде стандарди за обраду историјско-уметничких дела по врстама. Усмеравањем пажње ка појединачном предмету, као клици из које је настало мноштво о којем бринемо (збирке), показујемо посвећеност професији коју обављамо.

Идеја да се установе стандарди мотивисана је чињеницом да не постоји јединствено, прецизно упутство/упутства, која би имала регулативан, обавезујући карактер при обради и каталогизацији историјско-уметничких и других врста дела у музејима и галеријама Србије. Када кустос има пред собом основни картон дела,¹ он види које рубрике треба да попуни, али не зна како да то учини, већ се угледа на оно што су радили претходни кустоси, ослањајући се на своје знање и довитљивост.

Намера је да предлози стандарда, кључеви „по мери”, прилагођени врстама материјала, у виду препоруке МДС буду представљени стручној јавности и прилагођени другим музејским професијама. Идејне смернице засноване су на пројекту *Стандарди за музеје – Србија*, ауторке Жане Гвозденовић из 2007. године.

Предмет стандардизације је ужи скуп података за каталожку обраду: аутор/произвођач, назив дела, датација, материјал и техника, димензије, сигнатура, начин набавке.

Стандардизована каталожка обрада утемељена је на договореном, утврђеном броју података о предмету (групи предмета, збирци), формулисаним на јединствен начин. Стандард који би се креирао овим путем био би применљив на све историјско-уметничке збирке у Србији. У следећој фази развијао би се стандард (упутство) за обраду основног картона дела. Биле би дате и смернице у вези са ауторским правима приликом публиковања података. Начела којима треба тежити при каталогизацији и обради:

- форматирање кључних података;
- технички формат који ће омогућити даље коришћење;
- израда уједначеног терминолошког речника који ће имати примену при обради различитих врста уметничко-историјских дела.

Стандард за сликарство који следи усвојила је Секција ИУ МДС 2015. године.

Сликарство, њилои–стандард

1. ред: Аутор

Аутор: име и презиме; у загради (места и године рођења – смрти)

Име, ПРЕЗИМЕ или Презиме

Ако је аутор странац, иза косе црте (са размаком) у наставку иза имена и презимена навести име у оригиналу; исто се односи и на места рођења/смрти,

1 Правилник о Регистрима уметничко-историјских дела, *Службени гласник РС* 35/96, са приложеним обрасцима (основни картони), донет на основу члана 62. став 1. Закона о културним добрима (*Службени гласник РС* 71/94)

када се ради о мањим местима или када се ради о местима која су променила име. Ако је аутор непознат, назвати га: Непознати сликар, или према врсти дела: Непознати иконописац/портретиста/пејзажиста или дескриптивно: „приписано (атрибуирано) томе и томе“, „следбеник тога и тога“, „Школа...“, „Круг...“, „Радионица...“. Уколико је ауторство упитно, иза имена и презимена аутора ставити упитник у загради: (?).

Примери:

– Фердинанд – Фердо Кикерец / Ferdinand Quiquerez (Будим, 1845 – Загреб, 1893);

– Арпад Г. Балаж / Balázs G. Árpád (Вишњетејкеш код Кошица / Felsötökés, 1887 – Сегедин, 1981);

– Стеван Алексић (Арад, 1876 – Модош / Јаша Томић, 1923).

2. ред: Назив дела, време настанка

Назив дела:

– Формални назив дела је онај који је дао сам уметник, уколико је познат

– Ако нема назив, одредити назив који је у сагласју са представљеним; оставити са називом *Без назива* само у случајевима када је аутор то назначио

– Ако је претходно публиковано под другим називом или има алтернативни назив навести га у загради; ако је дело двострано, навести назив и за другу страну иза две косе црте (//)

– Ако се ради о делу које није комплетно, иза назива навести у загради: (фрагмент)

Пример:

Арбанас (У заседи) // Скица за портрет даме

Време настанка:

иза назива дела, иза зареза

ако није тачно утврђено, датирати у одређену деценију: 1850–1859, или: око 1855; или прва (друга, трећа, четврта) четвртина XIX века; почетак (крај, средина) XIX века – исказивати са: око 1800/1900/1850

3. ред: Техника и материјал, димензије

Техника и материјал, малим словима: уље на дрвету; акварел на папиру; акрилик на платну; (...) на: лесониту, картону...

Димензије: висина пута (x) ширина; висину мерити на десној вертикали, спреда (левој, позади); ширину мерити на доњој хоризонтали; уколико је опрема значајна, оригинална, из епохе, навести и димензије са рамом/оквиром, исказивати у сантиметрима, са лат. ознаком cm

– Уколико је дело кружно, навести пречник, са лат. ознаком R, иза ознаке cm, иза зареза, навести: тондо

– Уколико је дело овално, навести димензије које су измерене на средини висине и средини ширине, иза ознаке cm, иза зареза, навести: овал

– Када дело има лучне завршетке, било по висини или по ширини, увек мерити на средини, тј. висину лучног дела

Примери: 15 x 10; са рамом: 20 x 15 cm

R: 27,2 cm, тондо

62,9 x 47,7 cm, овал

4. ред: Сигнатура

Навести све што чини уметникову аутентификацију дела: потпис, датум (ако се налази у склопу потписа, записа или натписа). Потпис цитирати што приближније оригиналу. Уколико дело није означено, у овом реду навести: **није сигн.**

– навести статус потписа скраћеницама: г. (горе); д. (доле); на ср. (на средини), лево, десно;² на пол. (на полеђини)

– навести писмо и врсту скраћеницама: ћир. (ћирилицом), лат. (латиницом); шт. (штампано), пис. (писано)

– навести у колико редова, редове одвојити вертикалном цртом: |

– Ако није сигнирано навести: није сигнирано.

Примери:

– сигн. д. десно ћир. шт.: Милан Коњовић; лат., шт.: KONJOVITSH

– сигн. д. лево ћир. пис.: Милан Коњовић 35

– у запису на пол., ћир., пис., у 6 редова: *Јаков Иињаџовић | рођен 30. Нов: у очи њрво | званој Андрије 1824. | гаде себе измалаџи | од Новака Рагонића | 1860.*

Ако је део или цела сигнатура нечитка навести **сигн. нечитко**, нечитке делове ставити у угласту заграду са одговарајућим /претпостављеним бројем тачкица за словне знакове [...]

Пример:

– у запису на пол., ћир. писано, у 4 реда: *Миливој Николајевић | Пролазници | [.....] | Зима*

2 У статусу сигнатуре „лево“ и „десно“ без скраћивања да не би дошло до понављања скраћенице „д“ (ознака за „доле“), што је различито у односу на *Сџандард за сликарство* који је усвојила Секција ИУ 2015. Предложила и образложила измену потписница на Стручном скупу *Мера за меру – о сџандардима за обраду историјскоуметничких дела њо врџама*, Музеј примењене уметности, Београд, 29. 11. 2016.

5. ред: алтернативно, ако је потребно ближе објаснити 4. ред

Уколико је потписано, а није датирано навести: није датирано; уколико није потписано навести: није потписано. Овај ред се уводи ако је у 4. реду, изнад, под сигн. наведен само потпис или само датација.

6. ред: Инвентарни број, назив музеја / установе у којој се дело налази

инв. бр. 000, Народни музеј у Београду;

инв. бр. 000, Галерија Милан Коњовић, Сомбор;

инв. бр. 000, Музеј Војводине, Нови Сад (...)

7, 8 (...) – Додатни редови:

– Фото број

– Начин набавке: откуп, поклон, позајмица, размена ...

– Литература

– (...)

Линкови и примери стандарда у САД:

Getty Center: http://www.getty.edu/research/publications/electronic_publications/cdwa/

Metropolitan Museum of Art: <http://www.metmuseum.org/art/collection>

Library of Congress: <http://core.vrweb.org/>;

http://core.vrweb.org/examples/html/example026_full.html

Milena Vrbaški

**WHY STANDARDS?
PAINTING, A PILOT-STANDARD**

Summary

A need to establish standards in processing and cataloguing historical works of art in museums and galleries of the Republic of Serbia has been motivated by the absence of any uniform or precise instruction which could have regulative and obligatory character. The aim is to adjust the possible standards to different categories of the material as instructions which would be presented to the experts by the Serbian Museum Association. The subject of the standardization is a narrow amount of data for the cataloguing (author/producer, name of the work, date, material, technique, dimensions, signature, and acquisition), based on the agreed, confirmed number of data about the object (group of objects, collection), formulated in a unique way.

Драгана Ковачић

Народни музеј у Београду

dragana.kovacic@gmail.com

МУЗЕОЛОШКА ОБРАДА ШТАМПАНЕ ГРАФИКЕ

Резиме: Питање стручне музеолошке анализе дела посебно је осетљиво и важно када се има у виду уметничко дело које је створено са идејом мултиоригиналности. Наиме, када је реч о музеолошкој обради штампаних графика, ситуација је другачија него када су у питању други традиционални ликовни медији. Сама технологија израде штампане графике је компликованија и више разложена у односу на друга класична ликовна средства. Сходно томе, приликом музеолошке обраде штампаног листа, који је крајњи резултат израде графике, у његовој обради се појављују подаци који заправо представљају реконструкцију поступка израде графичког листа, од обраде плоче до штампања и издавача. Због тога су сви подаци/информације до којих долазимо нужни и драгоцени. У овом тренутку се залажемо за успостављање, усаглашавање и примену метода обраде/анализе дела графичке уметности у нашој музеолошкој пракси. Потреба да се стандардизује музеолошка обрада штампане графике покренута је чињеницом да у нас не постоји усаглашен приступ музеолошкој обради ове врсте уметничких предмета, због чега се у њиховој презентацији, и то пре свега у каталозима, који се заснивају на инвентарима и базама података, појављују различитости, недоследности, па и мањкавости.

Кључне речи: Штампана графика, мултиоригиналност, музеолошка обрада, метод, стандардизација.

Ниједно уметничко дјело није ипак ошворено ледоцу као графички лисци са својим демократизованим садржајем али и истакнутим писаном

информацијом, која ће усвојеном контакту друштва чинити низ података о њеној графичке слике, њеном инвентору, односно и раверу, о графичкој техници, лимити накладе, издавачу, итд.

Цевад Хозо, *Умјетности мултиоригинала* (Мостар 1988)

Примена стручне методологије у обради музејског предмета непоходна је и представља основу музеолошке праксе за онај профил стручњака који су задужени за музејске колекције, односно за саме музејске предмете.

Претпоставка је да су за музеалца сви предмети једнако важни, без обзира на личне афинитете или објективну, уметничку или тржишну вредност предмета. Први сусрет са музејским предметом изискује озбиљну и одговорну стручну анализу, како би се дошло до тачних закључака о самом предмету. Другим речима, на основу детаљног и прецизног узимања техничких података о једном делу приближавамо се или долазимо до одговора који подразумевају идентификацију, атрибуцију, датицију, итд., и то са коначним циљем утврђивања оригиналности сваког појединачног рада. Последишно, оваквим приступом се долази до вредновања музејског предмета како у естетичком или уметничком, тако и у материјалном смислу.

Питање стручне музеолошке анализе дела посебно је осетљиво и важно када се има у виду уметничко дело које је створено са идејом мултиоригиналности. Наиме, када је реч о музеолошкој обради штампаних графика, ситуација је другачија него када су у питању други традиционални ликовни медији, пре свега сликарство и скулптура. Сама технологија израде штампане графике је компликованија и више разложена у односу на друга класична ликовна средства. Сходно томе, приликом музеолошке обраде штампаног листа, који је крајњи резултат израде графике, у његовој обради се појављују подаци који заправо представљају реконструкцију поступка израде графичког листа, од обраде плоче до штампања и издавача. Због тога су сви подаци/информације до којих долазимо нужни и драгоцени.

Оно за шта се у овом тренутку залажемо је успостављање, усаглашавање и примена метода обраде/анализе дела графичке уметности у нашој музеолошкој пракси. Потреба да се стандардизује музеолошка обрада штампане графике покренута је чињеницом да у нас не постоји усаглашен приступ музеолошкој обради ове врсте уметничких предмета, због чега се у њиховој презентацији, и то пре свега у каталозима, који се заснивају на инвентарима и базама података, појављују различитости, недоследности, па и мањкавости. Другим речима,

чињеница је да сваки поједини стручњак и свака установа, раде по сопственом методу. Због тога се залажемо за успостављање усаглашеног метода обраде и анализе графичког листа, који би био обједињен, усвојен и примењен у институцијама и јавним колекцијама графичке уметности. Наше искуство говори да су досадашњи покушаји да се успостави усаглашени систем, који је промовисала кустос и руководилац Кабинета графике Вања Краут (1929–2012), и то као једини, у то доба релевантни метод, остали без значајнијих резултата. Чињеница је да се у нашој средини сразмерно мало пажње поклања изучавању уметности штампане графике, што за последицу има недовољно вредновање ове уметничке гране како у савременој култури, тако и односу на културну традицију. Овакво стање огледа се пре свега у недефинисаности и неуједначености музејске обраде уметничке графике, што отежава кореспонденцију између домаћих збирки и онемогућава повезивање са страним колекцијама које делују према давно успостављеним општеважећим светским стандардима. У овој ситуацији, сматрамо, један од начина да се овај проблем превазиђе је преношење искуства и знања. Због тога метод који се овде излаже представља резултат наслеђеног музејског искуства и упоредног праћења начина обраде који се примењује у светској музеологији.

Најпре, скрећемо пажњу да је од суштинског значаја да сваки графички лист буде на одговорајући начин анализиран и обрађен, и то пре свега због верификовања његове оригиналности (што је важно у ситуацији мултиоригиналности), заштите самог предмета и због његове адекватне презентације у јавности.

Такође, правилна анализа представља уједно и реконструкцију настанка листа, као што је рекао Џевад Хозо. Тиме се графички рад/дело смешта у одређени садржај, јер не треба изгубити из вида да је уметност штампане графике мултифункционална, једнако као што је мултиоригинална, и да има значајне историјске, културолошке и уметничке конотације.

Анализа графичког листа ради се у складу са одређеним циљем. У музеолошкој пракси то је пре свега инвентарисање предмета, које је уједно и почетак његове даље обраде. Утврдићемо на основу досадашњег искуства да је на овом нивоу битно што прецизније „ишчитати“ и документовати сваки вербални податак који се налази на листу, а затим кренути и који корак у даље истраживање. Искуство, такође, показује да током обављања свакодневних послова у музеју, најчешће немамо довољно времена да се приликом првог сусрета са предметом упустимо у његову детаљну анализу и да се на такав начин посветимо сваком примерку, да се нпр. детаљно позабавимо биографијом аутора, ликовно-естетским карактеристикама његовог дела, или допуном и реконструкцијом података који се не налазе на самом листу, као што је стање плоче, те ра-

зличитим упоредним анализама или конзерваторским испитивањима. Оваква истраживања ћемо оставити за рад на каталогу, који представља виши степен обраде предмета. Тада ћемо, у форми пропратног текста, изнети све резултате истраживања која су нам била доступна, претпоставке и закључке који се одnose на порекло дела, ауторство, издање, намену, итд.

Дакле, приликом инвентарисања графичког дела користимо првенствено податке који се налазе на отиску, без обзира на то што често наилазимо на примере када нису сви подаци забележени. Једноставно, користимо оно што постоји, са свешћу о даљем раду и допунама приликом каталожке обраде и припремама за публикување дела.

Треба имати у виду да су штампане графике, настале од 15. до 19. века, другачије означаване од оних које настају од краја 19. века до данас. С обзиром на то да старе графике имају компликованији систем обележавања, најпре ћемо се позабавити њима. У старијој продукцији сви вербални записи су угравирани у плочи. За музеолошку обраду су нам потребни следећи подаци: име аутора, наслов рада и година/време настанка, техника и врста папира, димензије листа и плоче, листа и приказа и то у зависности од технике, попис(и), запис(и), подаци о издању и издавачу.

Аутор(и) или питање ауторства – Случај 1. Ауторство се у штампаној графици углавном одређује према ономе ко је резао, тј. обрађивао плочу. Њега третирамо као првог аутора. На самом листу/отиску, име аутора наведено је уз податак о техници, и то за бакропез: engraved, Engd., Eng., Caelavit, cael., Gravé, Gravure, Incidit, incidebat, incid., inc., incisione, Sculpsit, sculpt., sculp., sc.; за литографију: Lithog., litho., lith., On stone by, за аквафорт: Aquaforti fecit, aquaforti, Aquaaf., Aq., A.f.; Aquatinta, aq:tinta. Понекад срећемо варијанту да је за друге технике дубоке штампе употребљен исти термин као за бакропез, као нпр. за мецотинту. У тим случајевима се, наравно, у документовању технике, нећемо поводити за оним што је написано, него оним што јесте. Дакле, име нам није важно само због ауторства, већ је то често и прилично поуздан податак за одређивање технике.

Други аутор је личност која је осмислила композицију, односно нацртала, или у некој другој техници остварила ликовни приказ дела. Често је оба дела посла – цртање и резање, урадила иста особа. Када је у питању старија продукција, до 19. века, аутор приказа је назначен са fecit, fec., f, Faciebat, fac. Нпр. Рембрант се на графикама потписивао са Rembrandt f. Ипак, и овде постоје одступања, јер постоје веома познати случајеви/начини када је графички лист потписан само монограмом, као нпр. Албрехт Дирер монограмом AD, истим оним који је користио и на сликама. Многи други графичари су се такође пот-

писивали монограмом. Некада је аутор потписан са *Fecit et delineavit*. У том случају је јасно да се пред нама вероватно налази оригинална графика.

Ако је плочу обрађивао један уметник, а графички приказ/предлог ради други уметник, и то као оригинално дело намењено графичком умножавању, онда је он потписан са *Inventor, Invenit, Invt., Inv., In., Gezeichnet, Gez.*, итд. И у овом случају је у питању оригинална графика. Али, ако је графички отисак урађен према познатој слици или цртежу, тада говоримо о тзв. „репродуктивној графици“, јер она представља варијанту дела урађеног у другој ликовној техници. Извесно је да је намена овакве, у периоду од 16. до 19. века прилично обимне продукције, била да се продре на шире тржиште, те да популарне слике, умножене на овај начин, допру до што већег броја посматрача, који нису имали могућности да дођу до оригинала. На овим графичким листовима аутор композиције је потписан са: *Pinxit, Pins., Pictor, Ping., Painted by, Drawn by* (cf. *composuit*)); *Figuravit, Fig*, итд.

Сучај 3. Ако се на отиску налази и име особе која је штампала плочу, она је најчешће означена са *Impressit, impr.*, и њу наводимо као трећег аутора.

Уз податке о имену аутора, дајемо и место и годину његовог рођења, а то чинимо због тога што се дешава да постоји два или више аутора са истим именом и презименом, који су деловали у различито време. Некада су они из исте породице, па их одређујемо са I, II, ... Утврђујући име и идентитет аутора графичког отиска, приближавамо се његовој аутентичности.

Назив дела – Када је у питању страна графика (али и наша) користимо пре свега уобичајени назив за дело, тј. онај назив који је усвојен у литератури и међу стручњацима. То се односи на дела на којима није наведен назив, већ је припојен касније и постао конвенција. Ово чинимо због тога да би били усаглашени са стручном и научном праксом. Ако, међутим, у тренутку прве обраде рад нисмо у могућности да установимо да ли је одређени назив дела већ усвојен, назив ћемо формирати тако да одговара иконографији (нпр. *Св. Катарина*) или доминантном мотиву на приказу (нпр. *Предео са језером*). Јасно је да ћемо у каснијој обради, ако дођемо до сазнања о постојању већ усвојеног назива, исти изменити. Када одредимо аутора(е) и назив дела, већ ћемо можда имати довољно сазнања да уз назив дела ставимо и годину израде, тј. датацију. Ако нисмо у могућности да будемо прецизни, тада ћемо одредити деценију и век настанка дела. У случају да рад припада мапи која има свој импресум, тада уписујемо и редни број листа. Ако је у питању графичка илустрација из књиге, то најчешће сазнајемо на основу броја који се налази у углу или на маргини плоче.

Технике – Као што је претходно речено, техника је назначена уз податак о аутору, али се не можемо увек ослонити на овај податак и једноставно га пре-

писати. Потребно је да самостално утврдимо технику, и то што је прецизније могуће, а на основу квалитета линије, односно обрађене површине. До овога сазнања ћемо доћи детаљним прегледом под увећалом или микроскопом. Некада ово питање није уопште једноставно, јер се испоставља да су комбиноване различите технике дубоке штампе, нпр. бакрорез и бакропис, бакропис и сува игла, итд. У тим случајевима ћемо прво навести доминантну технику, рецимо бакрорез и бакропис. Приликом утврђивања технике не смемо заборавити да обратимо пажњу на врсту папира. Податак о томе да ли је у питању ручно рађени папир довешће нас до сазнања да ли је и колико стар графички отисак, да ли је у питању репродукција или можда фалсификат који је настао знатно касније у односу на време у коме је аутор стварао. Такође, водени жиг у папиру је један од највреднијих података, јер се његовим дешифровањем долази до сазнања о тачном времену настанка папира, а тиме и самог отиска. Такође, водени жиг је носилац података о фабрици/радионици, што је податак од изузетне важности за утврђивање хемијско-физичких одлика папира, а затим за конзервирање, чување и заштиту самога рада.

Димензије – Графички лист садржи неколико важних димензија. Током мерења најпре узимамо величину целог листа. Уколико је лист правилног правоугаоног облика, меримо га по средини, најпре висину, а затим ширину. Ако је у питању дубока штампа, друга димензија приказује величину плоче коју меримо на исти начин као и лист. Трећа димензија подразумевала би величину приказа. Ова димензија, међутим, није од суштинског значаја, због тога што је за графику изведена у техникама дубоке штампе најважнија величина плоче. Веома често срећемо случајеве када је приказ скоро идентичан плочи. Када је лист обрезан до ивице плоче, односно када нема маргину, што је такође важан податак, то ћемо показати у навођењу димензије предмета. Ако обрађујемо литографију или другу технику равне штампе, тада узимамо димензије листа и приказа. На исти начин меримо и дела изведена у високој штампи.

Потписи/сигнатуре – Приликом навођења потписа, стриктно ћемо се држати онога што пише на графичком листу, с тим да треба водити рачуна да ли се потпис(и) налазе у плочи, односно да ли су угравирани, или су испод плоче, тј. записани од стране аутора. На овај начин се обележавају графике новијег доба, од 19. века до данас. Поред потписа, навешћемо и текст који је угравиран и најчешће се налази испод приказа.

Издање, издавач – Податак о издавачу и издању дајемо у посебном реду. Издавач је назначен следећим терминима: Appresso, Apud, Divulgavit, divulg., Formis, Ex Officina, Ex Typis, итд. Сазнање о издавачу нам открива путеве и на-

чине на које је уметник деловао у својој средини и изван ње, а исто тако указује и на његов статус у оквиру графичке продукције.

Када је у питању модерна графика, наилазимо и на друге податке, пре свега о броју отиска (израженом у форми разломка) или о ауторском отиску, који су најчешће уписани руком аутора. Тада морамо водити рачуна о томе чиме је потпис изведен, оловком, мастилом, тушем и пером, итд.

Додатни подаци за каталог – Приликом каталожског публикувања збирки, треба укључити и библиографију, тј. списак наслова у којима је дело публикувано, укључујући и списак наслова изложби на којима је дело излагано. Овај степен обраде графичког дела подразумева и коментар, у форми краћег текста, у коме ће бити наведени резултати ширег истраживања, укључујући и конзерваторска.

* * *

Предложени начин музеолошке обраде графичког листа закључићемо у пар речи. Дакле, овде није реч само о механичком уношењу података. Да би се једно дело графичке уметности правилно анализирано и обрађено потребно је пре свега искуство рада са штампаним листом, тј. са техникама и методима његовог извођења. Сви подаци до којих долазимо стално се преиспитују и изнова утврђују, и то на основу почетне анализе. Ово не чинимо због тога што нисмо довољно упућени у дати проблем или било који сегмент не познајемо у одговарајућој мери. Искуство нам говори да никада не треба себе стављати у ову врсту сумње. Са тиме се сусрећу сви стручњаци који се баве уметношћу графика, без обзира на своје знање и искуство. Заправо, обрада графичког листа је један процес, и због тога не треба стрепети од преиспитивања и кориговања, тамо где је то потребно.

Пример 1.

Јан ван де ВЕЛДЕ II (Делфт или Ротердам, 1593 – Енкхуизен, 1641)

Герит Вилем ван дер ХОРСТ (Додрехт, 1612 – Додрехт, 1652)

Тврђава поред реке, 1628?

Бакропис и бакрорез на ребрастом папиру, л.: 33,1 x 41,2 пл.: 19,8 x 28,8 пр.: 19 x 28,4 cm.

Сигн. у пл. д. сред.: G. Vander Horst invent: I. V. Velde fecit CVisscher ex; дес.: 2

Изд.: Claes Jansz. Visscher, Amsterdam.

Инв. 36_1785



Пример 1.

Пример 2.

ERRO – ГУДМУНДУР ГУДМУНДСОН (1932)

Бранимир КАРАНОВИЋ

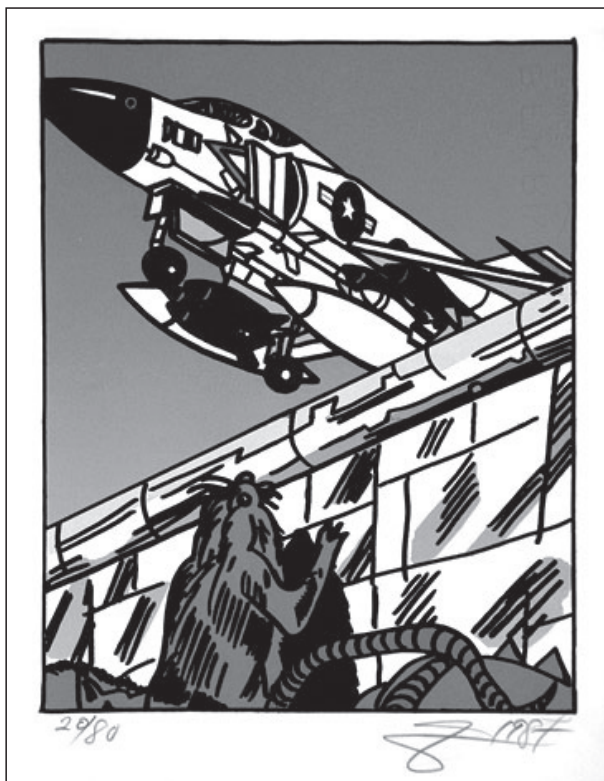
Без назива (Из мишје рупе), лист из мапе X, 1988.

Сериграфија, л.: 25 x 33 пр.: 22 x 28 см.

Сигн. оловком испод пр. лево: 20/80; дес.: Erro 1987

Изд. Зоран Божовић, Београд

Инв. 36_2300



Пример 1.

Скраћенице (предлог):

л. = лист

пл. = плоча

пр. = приказ

сигн. = сигнирано

г. = горе

д. = доле

дес. = десно

в. ж. = водени жиг

с. ж. = суви жиг

сред. = средина

мон. = монограм

изд. = издање

инв. = инвентарни број

Dragana Kovačić

MUSEOLOGICAL PROCESSING OF THE PRINTED GRAPHICS

Summary

The question of professional museological analysis of the artistic work is particularly sensitive and it is important to have in mind a work which has been created with the idea of multi-originality. Namely, when the museological processing of the printed graphics is in question, there is a slightly different situation comparing to the one which concerns other traditional artistic media. The technology for the manufacture of the printed graphics itself is more complicated and complex compared to the classical artistic techniques. According to this, during museological processing of the printed paper, some data appear which represent the reconstruction of treatments in the graphic paper manufacture, from the slab processing to the printing and publishing. For this reason, each datum or information is necessary and valuable. At this moment, we stand for the establishment, adjustment, and application of the method of processing and analysing the graphic art in our museological practice. A need to standardize museological processing of the printed graphics was initialized by the fact that there is no unique approach to the processing of this kind of artistic work. For this reason, there are many differences, inconsistencies, and flaws in their presentation, manly catalogues, which are based on the inventories and databases.

Чедомир Н. Јаничић

Градски музеј Сомбор

cedomir.janicic@gmail.com

ОСВРТ НА ЗАКОНСКЕ ПРЕПОСТАВКЕ У ПОСТАВЉАЊУ СТАНДАРДА – КРИЗА КРИТЕРИЈУМА?

Сажетак: Стандардизација, законодавство, регулација: то су појмови који трпе ревизију у условима кризе и корених друштвених промена, појмови који пролазе кроз стално суочавање са дисконтинуитетом и обемишљавањем ранијих искустава. У земљама попут наше, које истовремено пролазе кроз политичку и економску трансформацију изнутра и споља (кроз глобалистичке изазове), послови око стандардизације обично су уско повезани са преузимањем готових „пакета” из иностраних искустава и (полу)званичне легислативе која се тим искуствима инспирише. У драматичној трци с временом, листе приоритета се ажурирају на дневном нивоу. Стабилност, одрживост и гаранције постају архаизми на које институције више не могу рачунају. Оне се мењају према новим наложима непрекидне адаптације и активног суделовања у променљивом курсу садашњице. Уметнички музеји и збирке уметнина нису изузети из овог процеса. Стандардизација значи и упојмовљавање, тако да су формулације које нудимо као алат споразумевања у једној области живота, регулишемо их еталонима и законима, доказ наше способности да свет у којем живимо и себе у њему што је могуће тачније изразимо.

Кључне речи: стандардизација, музеј, уметнина, закон, регистар, криза критеријума.

Увод – криза критеријума

Познајемо економску кризу, моралну кризу, кризу писмености и сл. али кризу критеријума можемо назвати општом кризом. Она се тиче појединачних делова али и система у целини.

Криза критеријума означава неспособност стварања одрживих система вредности. Утврђивање критеријума био је и остао посао институција. Критеријуми имају запажену улогу у неколико најважнијих друштвених питања: очување стабилности друштва, прогресивни раст модерних и модернизујућих тенденција, очување непоходних система субординације и оцртавање јасних путоказа пожељне друштвене артикулације и развоја. Институционални карактер изградње критеријума доживео је свој суноврат са тешком кризом самих институција. У основи, институције су такође изгубиле јасне критеријуме за властито постојање и функционисање (неизвесна школска спрема за одређени посао, непостојећи системи унутрашње и спољне контроле, лажне и непотпуне радне биографије, неважни мерни учинци итд).

Контрадикторне ефекте почеле су да производе институције распадом властитих радних планова и процедура. Тако, судови „производе” неправду, болнице компликације болести, школе незнање и предрасуде, култура затуцаност и кукавичлук. Оне су, међутим, и даље адресе из којих се очекује да раде оно за шта су створене, а супротни резултати збуњују друштво које реагује дезоријентисаношћу, смањеним поверењем и нервозом што додатно продубљује проблем.

Опоравак институционалног живота

Институционална реорганизација не мора бити истог облика за све установе. Она зависи од:

– **свести о потреби** (повишени степен дебате са заинтересованим учесницима и њихов специфичан допринос заснован на конкретним потребама. Уколико заинтересованих има мало, потребна је додатна анимација, прецизнији и/или компаративни теоријски алат).

– **капацитета** (организационог, кадровско-образовног, материјално-физичког, финансијског итд.). Овде су неопходне употребљиве анализе и стратешки документи који показују стварну слику и реалне пројекције, те дају материјал за потпуније (ре)дефиниције мисије и циљева. На овом месту бих истакао велику штетност тзв. лојалности застарелим моделима који се маскирају као оданост основним принципима струке или традицији. Та инерција најчешће само

омета продуктивне аритмије, тј. одважне искораче према новом, савременом и будућем, а традицију и њене доприносе своди на просечност и флоскуле).

– **раширености свог стварног и пројектованог утицаја** (рецимо: такозване, националне, матичне и на други начин „надлежне куће” много би се лакше сналазиле да немају тако широко постављен задатак и мисију. Мера за овај проблем било би смањивање домена, уситњавање гломазних неодрживих система у одрживе децентрализоване или централизоване микросистеме чије би се уланчавање дешавало према начелима ефикасности, а не октроисаности).

– **стрпљења, поверења једних у друге и у процес** (ништа се не мења преко ноћи, отпори на које наилазимо могу нас обесхрабрити али не смеју нас зауставити. Овде су потребне анализе свих корака и разговор о свакој етапи пређеног пута).

Опоравак музеја као установе

Опоравак музеја умногоме зависи од спремности да се у складу са сопственим капацитетима ове установе суоче са својом јавном сврхом. Предлог да се држе отворени канали према властитим изворним перспективама нарочито је важан у условима кризе критеријума и идентитета. То не значи стално ретроградно посматрање својих оптималних али прошлих доприноса, већ напротив, стално освежавање ентузијазма окренутог садашњем и будућем времену.

Од многих погонских решења на које се са правом указује овде ћемо се позабавити оним који музеји не могу поделити ни са једном другом установом.

Мерење „чврстог доказа” музејског, материјалног сведочанства тј. предмета, од кључне је важности за музеје јер су они једине установе које гарантују ред и исправност у овој проблематици и од тог приступа зависи све остало. Претварање предмета у музеалију управо започиње баш овим кораком. Опис и мерење предмета доказ је да је предмет уочен, да му се посветила неопходна пажња и да га је скуп знања, вештина и стручне посвећености изузело од осталих и дало му статус који му обезбеђује ту изузетност, стављајући га у контекст конкретних збирки и регистра верификованог културног добра, тј. оног добра које служи заједници у поретку прецизираном законским словом и другим правним упутствима уживања и коришћења.

Опасности изнутра

Тврда одбрана „струке” изазива подозрење као ригорозност срачуната на одбрану властитих интереса. У берталанфијевском, неокласичном ученом жаргону ово бисмо могли повезати са *хомеостазом* у систему. Ушанчена од-

брана из једног фиксiranог извора, нулте тачке, из којег би се обезбеђивале даље основне координате, тумаче се као чврста баријера која брани несталне и несигурне ентитете. Баш зато што су тако жестоко брањени и далеко од линије фронта, њихова трансформација своди се на дегенерацију и атрофију. Ова одбрана може да значи и добијање времена, лукаво одлагање сазревања подеснијих формулација које укључују појмове из каквог дојучерашњег (ван)струковног забрањеног индекса.

Управо супротно, стручност коју обично и с правом тумачимо као деполитизован и компетентан делатни однос према уској радној површини групе тесно међусобно повезаних питања, требало би да одржава, а не спречава неопходни ниво контингенције, сталне отворености за нове перспективе ослањајући се на фондусе својих претходних искустава само ако од њих имају непосредну и делатну корист. Важно је стога оборити мит о одрживости који долази са идеолошких позиција и значи одржавање једног извора моћи. Свака стратегија октроисаности, присвајања и проглашавања, треба да води рачуна да је њен радни век рапидно краћи, да се у оквиру једне исте генерације тако трвдоглава пракса може поновити много пута, па се коперникански обрти, уместо на пољу збиљне струке и њених циљева, појављују у смени „неупитних” ауторитета, моноперспективних, самопроглашених нултих тачака. Нестрпљење је, како вели Бенет Харисон, постало институција. Додајмо, институција за промптно подешавање система према убрзано променљивим приликама.

Како евиденција постаје информација?

Томислав Шола вели да је музеј у основи медиј, технологија, процесуирана информација о баштини. Нивои архивирања, технички услови који нам стоје на располагању, начини употребе и дистрибуције увелико су напредовали и ваља уважити овај напредак као помоћ и сарадника у музејском послу. Стога, ако говоримо о стандардима, свакако би требало да обратимо пажњу на конкретну примену и праксу предложених циљева, те да стандарде пратимо не само на нивоу оперативне номенклатуре, већ и у процесу управљања, дисеминације и праћења учинка. Сувопарно ситничарење око форме замагљује праве циљеве и непотребно искључује учеснике у јавној дебати који би од целог процеса имали посредне користи. Говорим о кризи појмовног апарата који доводи до окошталих решења у номенклатури.

Како нас подсећа Т. Шола, музеј савремене историје баш као и музеј савремене уметности производе баштину усмеравајући, контролишући и експлоатишући *информатичке бујице*.

Материјална чињеничност музеалије као стандардизована информација

Морамо имати на уму да музејско сведочанство уметничког дела има најмање три музеолошки релевантна рецептивна нивоа:

– први, фактички, као сведочанство времена, простора и личности уметника и/или аквизиционе политике колекционара (појединца, групе или институције) у различитим друштвеним условима, речју: уметнина као документ;

– други, као сведок, (у)споменик специфичног историјско-уметничког контекста и шире политичке, друштвене, културне ситуације; уметнина као споменик;

– треће као артефакт који говори својом особеном лексиком и делује на посматрача иманентним законима које поседује свако уметничко дело; уметнина као предмет који изражава нашу идеју о повести уметности.

Стога, поклапање и сарадња између фактичког статуса музеалије, историјско-уметничке дескрипције, те напokon „стручне” валоризације и мање или више полетне интерпретације и неизбежног „личног” става, искуства и укуса, спадају у ред високо усаглашених акција када су у питању пројекти који имају за свој циљ стандардизацију. Материјална чињеничност уметнине као музеалије, или било који њен материјални „отисак”, не би смео бити у несагласју са изворима њеног тумачења.

Одредбе материјалног чувања и експлоатације морају законским средствима јасно повезати ове процесе у јавни интерес. Онако како се потрошачи (конзументи) штите од штетних, опасних и нежељених састојака неког производа ваљало би имати на уму и декларацију која би стриктно упућивала кориснике на свој „састав”.¹

Та декларација би била један од аргумената истинитости, поклапања предмета њим самим у измењеном коду где би превод или семантизовање предмета морало да се идентификује као оно само. Тиме се, парадоксално или не, управо задобија једна шире заснована слобода избора која ће уважити предметност музеализоване уметнине само и једино ако се она пројави као пролиферација стандардизоване информације. Тиме се отежава тривијално поигравање различитим начинима насумичног аргументовања без икакве инхеренте повезаности с истином. Систем престаје да буде ефикасан као *клиширан и неизвесћан* (Славој Жижек о стаљинистичкој бирократији) онда када стандардизована ин-

1 Зоне злоупотребе ваља изузети из првенствене орбите *ћугоређа*, једне клизаве моралистичке аргументације која брани политичку коректност као специфичну инструменталну политику из које као и из сваке идеологије извире воља за моћ. Имитација политичности покретá за политичку коректност храни покушаје имитације, *културносћии* и *уметничкосћии* културе и уметности.

формација, за разлику од оне коју мање-више спонтано пустимо у простор интернета, наметне своју релевантност циљајући управо на оне инстанце којима је за своје одржање и развој неопходна подршка специјализовано обрађених информација, инстанце које се не могу задовољити базичним саобраћајем у инфосфери без обзира колико тај саобраћај временом напредује и његова сложеност расте. Подсетимо, те инстанце су генино контингентне, њихов одржив статус зависи само од способности да се мењају, адаптирају и делају по увек новим налозима, тако да је у њиховом основном пакету радних налога средство за конверзију једна од најактуелнијих алатки. Стандардизована информација као део властитог стандарда мора уважити ову чињеницу и рачунати на бројност и врсте различитих конверзија, па и семантичких конкретних превода. Ове конверзије садрже „кључеве” за појмовне ревизије и усаглашавања које су типичне у односима различитих култура, културних извора и навика. И обрнуто, саме те културе управо се хране квалитетом и бројем тих конверзија.

Међу те инстанце свакако ваља убројити и специјализоване уметничке музеје и самосталне збирке чија се координација регулише чисто формалним правилима управо зато што их је веома тешко уопштити, објективирати, али и због општег тренда дерегулације као сталног слабљења улоге државе. Концепт отвореног уметничког дела имплицира концепт отвореног друштва или како У. Еко каже: „Позив који нам слика упућује да се ангажујемо у једној трансакцији богатој све непредвидљивим открићима”. Додајмо, та открића морају бити транспарентна, сваком заинтересованом оку видљива и отворена за сваку врсту аргумендоване критике и интерпретације.

Како закон то регулише?

Најпре, свако законско слово мора бити озбиљно повезано са најконкретнијим националним искуством. Преписујући (или лоше препакујући) туђе законе, ми не само да уводимо стручну фразеологију организовану према одређеним семантичким правилима који уопште не извиру из природе нашег језика, него још и постављамо пред себе задатке који нису наши, који нам не припадају, за чију реализацију уопште не морамо бити одговорни. Уместо да нас штите, такви, преписани, закони нас излажу свим врстама спољашњих и унутрашњих притисака, чинећи нас савршено беспомоћним и фрустрираним пред захтевима које не разумемо и који нас одвлаче од збиље терајући нас да решавамо оне проблеме који покаткад и нису ни на најширем списку наших иначе горљивих приоритета. Приватизовање јавних утопија је чест постидеолошки конструкт, а свако мешање закона у овој области доводи до опасности од мање-више ок-

троисаног (под)сећања. Неко нам, јасније речено, наређује како да се понашамо док се (под)сећамо.

Да би закон одиста нешто збиљно регулисао у овој области потребно је уважити следеће претпоставке:

1. Установе културе у чији делокруг рада спадају послови од јавног значаја треба схватити пре свега као инструменте за спровођење закона. Ти закони дефинишу и регулишу домене њиховог јавног значаја. Само на такав начин се могу избећи пречеста замаглења у питањима чему те установе служе.²

2. Законско слово и пратећи прописи прецизније објашњавају позиције које су мерљиве и чији се биланси могу лако приказати у општим развојним шемама. Процес се овим путем артикулише, прати и унапређује смисленим и свима јасним процедурама.

3. Постојећа легислатива, упркос бројним мањкавостима, је довољна за не-сметан рад установа. Оно што је недовољно јесу капацитети за спровођење закона и њихово активно мењање или допуњавање у складу са све бржим и модернијим условима пословања. Спровођење постојећих казних одредби као и утицај оних установа који обезбеђују озбиљност закона, упадљиво изостају из праксе.

4. Унутрашња подела и систематизација радних места мора водити рачуна о језгру запослених који директно спроводе закон и онима који га спроводе у доменима који нису примарни за постојање установе или онима који у тим установама раде као помоћно особље без потребе да се и једни и други и трећи понижавају бркањем компетенција и важности. Сертификација и извршна или регулаторна тела која ће се бавити „дозволама” може запасти у коруптивна искушења попут оних у која почесто западају *донитијетне аџенције* (боље оцене онима који боље плаћају – инфлација оцена). Још горе је ако се тај посао, по обичају, додели врхунски неодговарајућим особама за доношење било каквог сличног суда.

5. Законско слово које регулише рад установа за заштиту културног добра разликује се од оног које би регулисало продукционе установе културе: позоришта, културне центре, домове културе, удружења грађана, уметничка удружења и сл., због тога што је рад установа за заштиту културног добра од трансгенерацијског значаја, тј. темељи се на предању, а циљ су му будуће генерације. Закон обавезује постојећу генерацију да сачува, унапреди и преда наслеђе својим наследницима. Ова обавеза сматра се цивилизацијским достигнућем и најдиректније је повезана са свим поставкама идентитета, како индивидуалног

2 Уколико, наравно, не усвојимо став Милтона Фридмана да се ове као и друге установе требају стварати према генералном дизајну економских и политичких установа у слободном друштву где су таква питања излишна.

тако и групног или колективног. Постојећи Закон о култури као и многе акције Министарства културе у прошлости нису најбоље излазиле на крај са овом очигледношћу.

6. Ред који се уводи мора бити централизован или децентрализован? На ово питање нема тачног или нетачног одговора, али одговори морају бити јасни: централизација значи ефикасно спровођење одлука с једног места са недвосмисленим упутствима и за најпериферније адресе. Децентрализација значи синергију локалних капацитета у најширем и најлабавијем општем оквиру са транспарентним процедурама дефинисаним локалним општим и појединачним стратегијама. Мешовити облици управљања подразумевају јасна и заједничка правила игре, али са стриктно одређеним праксама супсидијарности (спуштања компетенција на ниже нивое и подразумевајућа подешавања уз уважавање локалних услова).

7. *Интјернеттј стјвари* и онлајн банке података који се попуњавају спонтаном и вишестраном динамиком попут *Википједије*, и други изазови тзв. Четврте револуције коју спомињу Клаус Шваб и Лучано Флориди, по свој прилици ће убрзати наведене процесе и заобићи у широком луку камење спотицања. Не само нивои интерпретације, већ ни изузетност извора, на ово морамо сви пристати, нису привилегија одабраних, већ *самодјодразумевајуће* право сваког заинтересованог људског бића дигиталног доба.

Конкретне законске претпоставке

У овом одељку позабавићемо се укратко појединачним законским решењима и упутствима који се дотичу стандардизације музејске информације, њеног конструисања и експлоатације. Навешћемо чланове тих закона и краћи коментар у складу са горе реченим.

1. Закон о култури, Службени јласник РС, бр. 72/2009

Члан 6. Општи интерес у култури

13а) подстицање процеса дигитализације и развоја дигиталне истраживачке инфраструктуре у области заштите културног наслеђа и уметности;

15) изградња и унапређење јединственог информационог система у области заштите културног наслеђа.

Документовање се спомиње у два наврата, а регистрима као саставном делу опште културне политике не придаје се никаква посебна пажња. Премда се у два наврата спомиње потреба за дигитализацијом, остаје нејасно осим потребе за фразом зашто би такве базе података служиле и како би се њима управљало. Најновији кораци покренути ауторитетом државе ово питање непотребно

претварају у ексклузивно право уместо у општеприхваћени стандард који се увећало подразумева, чак и у слабије развијеним срединама.

2. Закон о културним добрима, Службени гласник РС, бр. 71/94.

Члан 6. – Културна добра уписују се у регистар културних добара према врстама. Регистри културних добара су јавни.

V глава Упис у регистар културних добара

Члан 61. – За сваку врсту културних добара воде се централни регистри.

Централне регистре културних добара воде: Републички завод за заштиту споменика културе, Народни музеј у Београду, Архив Србије, Народна библиотека Србије и Југословенска кинотека. Установе заштите дужне су да податке о културним добрима за које воде регистар достављају установама заштите које воде централне регистре културних добара у року од 30 дана од дана уписа културног добра у регистар.

Члан 62. – Министар културе прописује који се подаци о културном добру уписују у регистар, на који начин се води регистар културних добара и централни регистри културних добара, која се документација о културним добрима образује и чува уз регистре, као и начин на који се културна добра уписују у регистре.

VI глава Делатност заштите културних добара и установе заштите

Члан 65. – Делатност заштите културних добара чине: 1) истраживање и евидентирање добара која уживају претходну заштиту; 2) предлагање и утврђивање културних добара; 3) вођење регистра и документације о културним добрима;

Члан 79. – Централне установе заштите културних добара: 4) воде централне регистре за културна добра по врстама, као и документацију о тим културним добрима и 5) образују и воде компјутерски информациони центар културних добара по врстама.

Члан 88. – Установе заштите не могу излагати покретна културна добра која нису категорисана, обрађена и уписана у регистар културних добара.

Овај закон спомиње и регулише рад Централних регистара не обраћајући притом никакву пажњу на њихов изглед, грађу и комуникацијске потенцијале. Многи кустоси и стручњаци са терена управо мереју нејасне процедуре у овим областима и замагљену употребну вредност свог посла на регистрима. Посвећеност послу око регистровања можда се много боље може охрабрити ако се читавој ствари приђе као изазову, а не као пукој обавезујућој правничкој регули. Коришћење регистра да би се исти попуњавао са више систематичности тако да је управо јавни интерес уочљивији, добар је корак у правом смеру.

3. Правилник о регистрима уметничко-историјских дела, Службени гласник РС, бр. 35/96.

Овај Правилник на најконкретнији начин се бави регистрима и њиховом изгледу. У Члану 1. за овај Правилник пише који се подаци уписују у регистар, на који начин се води регистар и централни регистар уметничко-историјских дела, која се документација о уметничко-историјским делима образује и чува уз регистре, као и начин на који се уметничко-историјска дела уписују у регистре.

Правилник се односи на уметничка дела као и на шире схваћен фондус предмета од историјског значаја: археологије, нумизматике, ликовне уметности, историје, етнографије, примењене уметности, природе и њеног развитака и науке и технике. За сваки дати су примери **лисних картона** са скраћеницама и упутством за попуњавање који подразумевају писаће машине. Централни регистар који води Народни музеј у Београду попуњава се на КЦР обрасцу који је такође дат у Правилнику.

Члан 9. – Уз регистар образује се и чува следећа документација:

1) улазна књига; 2) фото-документација.

Улазна књига садржи следеће податке: редни број, инвентарски број, назив предмета, опис, начин набавке, датум уласка у музеј и напомену. Улазна књига има нумерисане листове и оверава се потписом директора и печатом музеја. Подаци у улазну књигу уписују се мастилом, а допуне и брисање података у улазној књизи врше се на начин утврђен за регистре. Фото-документација садржи фото-негатив у црно-белој техници формата 6 x 9 цм са две контакт копије истог формата. За израђену фото-документацију музеји воде књигу фото-негатива која садржи: редни број, инвентарски број предмета, збирку којој предмет припада и напомену.

Овај правилник дозвољава компјутерски обрађену документацију која се шаље Народном музеју из посебних музеја или музејских јединица. Комуникација између Народног и других музеја је искључиво дефинисана делатношћу попуњавања регистра и обавештавањем колико предмета из посебног музеја има своје место у Централном регистру. Нигде се не спомиње компјутерски начин вођења регистра, што је споменуто у Закону о културним добрима у споменутом члану 79/5.

4. Стручно упутство о условима и начину чувања и коришћења уметничко-историјских дела, 11. 06. 2001. Народни музеј Београд

Ово упутство дато је у форми законског слова са члановима, мада није закон, и мешовитим садржајем. У Упутству се маниром Закона о културним добрима дефинишу музејске збирке, објашњавају начини набавке предмета

за музејске збирке, упућује на процедуре приликом ревизије збирки, описују начини и услови чувања музејских предмета, док се највећа пажња поклања начинима и условима излагања музејских предмета (од укупно 64 члана, 27 се баве овом проблематиком). У Упутству се спомињу услови коришћења уметничко-историјских дела у друге сврхе, одржавање уметничко-историјских дела и прелазне и завршне одредбе које немају пенални карактер јер упутство нема снагу законског слова. Упутство не спомиње, у претходна два наврата у општим и посебним цртама оцртану и објашњену, процедуру вођења централног регистра. Упутство које би пре и поврх свега требало да буде управо оно које ће дефинисати и детаљније продубити ову проблематику, остаје уопштени документ који није испунио ни очекивања струке, ни своју самопрокламовану, а никако јавну, сврху.

Овде нисам споменуо дигиталне регистре и нејасноће које се њиховим постојањем само повећавају (напетост између система ИМУС и МИСС и њихових носилаца), нити Етички кодекс ИКОМ-а који се у тачки 2.20 бави документацијом и регистрима, будући да не спадају у тему и захтевају посебно помно изучено обраћање. Такође, нисам споменуо **Решење** о утврђивању надлежности музеја према врстама уметничко-историјских дела и према територији (*Службени гласник Републике Србије*, број 28/95), документ који такође захтева помну и посебну пажњу јер уводи другу врсту контроверзи.

Закључак

Музеји не треба да буду ни огледна имања за научне установе, ни произвођачи пригодних приредби, ни општенародни вашар таштине. Захтев за стандардизацијом и уозбиљењем свога послања укључује и значајне промене у изгледу и функционисању административног апарата. Заједнички језик стручњака и управне администрације, њихово савезништво и партнерски однос, овде ваља схватити као борбу за посебност која се ниједним алтернативним административним аранжманом неће моћи надоместити и чије ће одсуство значити значајно осиромашење укупних друштвених перформанси.

Будући да сам кустос, свој посао видим у перспективи управљања (менџмента) информацијама о чврстим доказима патримонијума и модератора научне/едукативне/забавне/информацијске експлоатације тих доказа у сарадничком процесу са другим заинтересованим странама. Међутим, жеље и добри примери праксе по себи неће имати ону моћ коју би им дали јасни ефикасни закони и опште расположење друштва да их преточи у своју свакодневницу.

Литература

Закон о култури, *Службени иласник РС*, бр. 72/2009.

Закон о културним добрима, *Службени иласник РС*, бр. 71/94.

Правилник о регистрима уметничко-историјских дела, *Службени иласник РС*, бр. 35/96.

Стручно упутство о условима и начину чувања и коришћења уметничко-историјских дела, 11. 06. 2001. Народни музеј Београд.

Šola, T. 2011. *Prema totalnom muzeju*, Beograd, centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu.

Булатовић, Д. 2016. *Умешности и музеалности*, Нови Сад, Галерија Матице српске.

Јаничић, Ч. 2017, *Криза одрживости музејског система производње и очувања културног наслеђа*, Хабилитациони рад за стручно звање музејски саветник, Сомбор.

Čedomir N. Janićić

**A REVIEW OF LEGAL ASSUMPTIONS IN SETTING STANDARDS –
A CRISIS CRITERION**

Summary

This paper consists of the introduction in which I am trying to determine a criterion crisis for which I believe to be very important as a part of general and singular social and professional scene. I am relating a possible recovery of the existing value system to the institutional reconstruction in a direct way, in this case, specific challenges which cross the questions of standardization, legislative and museum practice. Since this paper presents a part of the professional seminar organized by the Section of the Art Historians within the Serbian Museum Association, it is dealing with the standardization from the perspective of art collections. This involves certain particularities compared to the general assumptions which are also important for other types of museum objects. Further, I present ideas and challenges which are dealing closely with museological infosphere, conditions and work on the registries of art-historical works. I mention and analyse briefly each existing law of the Serbian legislative which mentions or deals with the registries and documentation of the art historical objects. In the very end, there is a conclusion.



МУЗЕЈСКО ДРУШТВО СРБИЈЕ
SERBIAN MUSEUM ASSOCIATION

Музејска

етнографичка



САВРЕМЕНА
КУЛТУРА

Гордана В. Пајић

Народни музеј Ваљево

23bobita@gmail.com

ПРЕЗЕНТАЦИЈА ЕТНОЛОШКЕ ЗБИРКЕ НАРОДНОГ МУЗЕЈА ВАЉЕВО У ЗАШТИЂЕНИМ РУРАЛНИМ ЦЕЛИНАМА – УТИЦАЈ ИДЕОЛОГИЈЕ

Сажетак: Етнолошка збирка Народног музеја Ваљево формирана је средином 20. века, захваљујући раду неколико етнолога. Предмети који се чувају у њој део су традиционалног сеоског и градског наслеђа етно-географских целина Ваљевске Колубаре и Подгорине, али и суседних области. Током протеклих пет и по деценија, Етнолошка збирка је више пута музеолошки презентована у оквиру тематских изложби, изложбама у заштићеним руралним целинама (Спомен кући у Родајама 1977, сеоском центру у Бранковини 1984. и Родној кући војводе Живојина Мишића у Струганику 1987) и две претходне сталне поставке. Поменуте руралне целине су добар пример односа и утицаја шире друштвене заједнице и идеологије у презентацији етнолошког наслеђа.

Кључне речи: музеј, етнолошка збирка, руралне целине, идеологија

Формирање музеја и етнолошке збирке

Друштвени и историјски процеси од средине 20. века, веома добро могу да се прате у организацији и раду једне установе културе. Богато и разнолико културно и историјско наслеђе ваљевског краја, огледа се и кроз призму рада Народног музеја Ваљево, који је основан под окриљем нове идеологије и „новог човека“.

Народни музеј Ваљево основан је на иницијативу Градског одбора Народног фронта, а почео је са радом 16. 09. 1951. године у реконструисаној згради Муселимовог конака где је била отворена и комплексна стална поставка. Оснивачки акт музеја не постоји, него акт о примопредаји Музеја између Градског народног одбора за Ваљево и његовог Савета за просвету и културу који је био задужен да се стара о музеалијама и новоформираној установи.

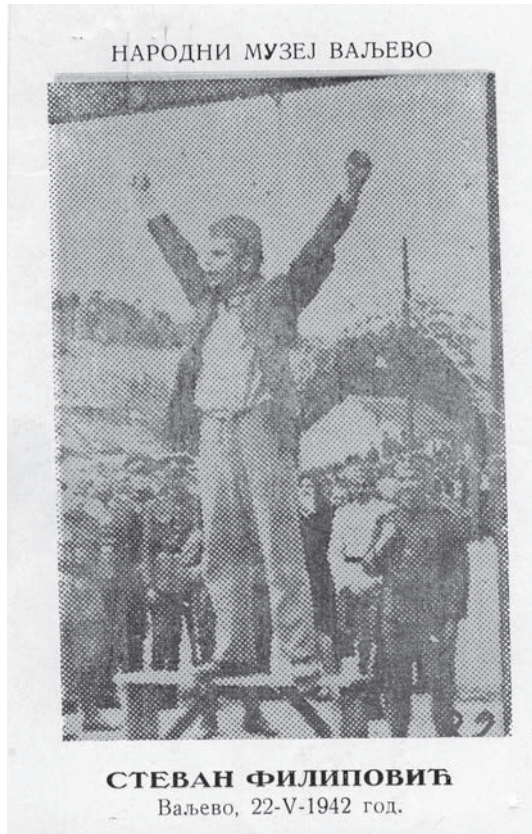


Фото. 1. Прва музејска улазница са ликом народној хероја из Друјој свейској райа

Градски музеј у Ваљеву, непосредно по оснивању, био је у саставу Градског државног архива, а као самостална институција почиње да делује од 1. 01. 1956. године у складу са тада важећим законским прописима.¹ Од 1953. године у ва-

1 Закон о музејима од 25. 01. 1955. каже: „Музеј врши културно-просветну делатност и има задатак да служи науци и просвећивању народних маса и развоју културе путем систематског сакупљања, сређивања, чувања, научног обрађивања и популарисања предмета и грађе од значаја за историју, археологију, уметност, етнографију, привреду краја и друго.“

љевском музеју почиње плански рад на прикупљању музеалија, чему је допринела и одлука у оквиру буџета која је имала ставку: Откуп музејских предмета. У првим годинама рада ваљевског музеја, штампана је и улазница за музеј у вредности од 10 динара на чијој је предњој страни фотографија Стевана Филиповића, а на задњој су штампана правила рада музеја. Улазница је осликавала како дух времена, тако и првобитну музејску концепцију историјског музеја. То је разумљиво када знамо да је овај крај имао велику улогу у Првом српском устанку и Првом светском рату.

У циљу популаризације рада ове установе, у локалном листу *Найрег*,² у рубрици *Кроз Ваљево*, током целе године излазило је обавештење које каже:

„Народни музеј отворен је сваког радног дана сем понедељка, од 15 до 19 часова, недељом од 9 – 13 часова. Информације о откупу предмета сваког радног дана сем понедељка од 11 до 12 часова.“

Пропагандни материјал који је музеј штампао у првим годинама по оснивању илуструје нам јединство институције и локалне заједнице, и једнак третман свих историјских епоха, па се каже да музеј прима на поклон или откупљује:

„Оружје, заставе и осталу спрему из Првог и Другог српског устанка; предмете и материјал из времена династије Обреновића и Карађорђевића; материјале и документа из радничког покрета за време бивше Југославије; као и оружја, предмете и документа из народноослободилачке борбе; старинску народну ношњу мушку и женску (делове или потпуну); старе пољопривредне справе и оруђа; стара домаћа оруђа (разбоје, чекрци, вретена итд.) и алате разних занатских радионица као и њихове производе... стари сеоски кућни намештај... старе списе и књиге и црквене предмете; старе народне умотворине... Помозите својим понудама Народном музеју да прикупи што већи број предмета из наше славне историјске прошлости и скривено благо у предметима које је народ својим рукама израдио јер ћете тиме учинити већи допринос науци, која треба да створи потпуну слику некадашњег живота нашег народа.“³

Овај проглас не фаворизује ниједну историјску епоху или догађај иако, претходно поменуто улазница са ликом Стевана Филиповића,⁴ у извесној мери ставља у први план нову идеологију. Опште је познато да су за ову територију везани веома битни догађаји за српску историју. Листајући архивску грађу о раду музеја, примећујемо да су првој деценији његовог рада, а који се односи на музејске изложбе, постоји уравнотеженост у погледу представљања (музејске презентације) важних историјских догађаја. У првим годинама по оснивању,

2 *Найрег*, бр. 307, Ваљево 1954.

3 СА НМВ фасцикла 6/П

4 Исто.

музеј је био саставни део културних, али и друштвених дешавања у граду као и у ваљевском срезу. О томе сведочи и архивска грађа из 1954. године која се чува у музеју, а која се односи на обележавање 150 година од Првог српског устанка. У организацији *Найрадне изложбе*, поред музеја, биле су укључене и сеоске школе, представници народне власти, Савеза жена и омладине, представници ССР. Сви они чинили су Одбор за прикупљање и организацију изложбе, па ова важна годишњица није потиснута у други план, већ су сви вредно радили на њеном обележавању, без обзира на нове друштвене и идеолошке околности.

Првобитни карактер историјског музеја се временом губи и он прераста у музеј комплексног типа. Разумевање одређеног историјског и друштвеног догађаја или личности било би непотпуно када они не би били смештени у контекст традиционалног културног миљеа. Управо због тога “етнографски предмети представљају веома значајан експозициони материјал” (Шкорић 1979: 146), јер они служе приказивању и тумачењу одређених историјских тема, било да су носећи или пратећи материјал у односу на главну тему музејске експозиције. Врло брзо након оснивања музеја приступило се прикупљању предмета етнолошког садржаја. Тако ће *етнологија* као научна дисциплина, након пола века од истраживања које је обављао Љубомир Павловић, полако ући у ову институцију и остати у њој све до данас. Етнолошка збирка је званично формирана 1954. године када је у стални радни однос примљен етнолог Љубисав Петровић. Приоритет у његовом раду било је обogaћивање збирке, које се остваривало кроз теренски рад. Већ са његовим радом организују се и прве етнолошке изложбе. Међутим, на самом почетку успешног формирања етнолошке збирке појавиће се кадровски проблеми, јер први музејски етнолог напушта музеј после непуне две године и овај проблем се озбиљније решава тек крајем 70-тих година 20. века. Зато ће етнолошки предмети у музеј пристизати неплански, али ће они наћи место у тематским изложбама и сталној поставци 1969. године. Доласком етнолога Радмиле Тешић 1974. у ваљевски музеј, етнолошка збирка добија на значају. Збирка се обрађује, систематизује, а обављају се и теренска истраживања, па се тако и ствара идеја о заштити и презентацији руралних целина. Рад на музеолошкој презентацији руралних целина у доброј мери нам илуструје међусобни однос идеологије и културног и историјског наслеђа.

Музеолошка презентација руралних целина

Стручна служба Народног музеја у Ваљеву, у оквиру својих територијалних надлежности за бригу о покретним и непокретним културним добрима, 80-их

година 20. века, упознала је стручну, као и ширу јавност, са потребом заштите, конзервације и музеолошке презентације објеката у руралним срединама, које су везане за неке важне историјске догађаје и личности. Разнородни објекти су већ по својој функцији били груписани и као такви постојали *in situ*, а то су кућа са окућницом у Робајама, родна кућа Живојина Мишића у Струганику и сеоски центар у Бранковини. Поменути архитектонски објекти представљају аутентичне споменике културе и временски се везују за догађаје и личности са почетка 19. века до првих деценија 20. века (Први српски устанак, Први и Други светски рат) и по свом историјско-етнолошком значају превазилазили су локалне оквире и пружали довољно могућности за музејску „употребљивост“.



Фото 2. Кућа у Робајама

Спомен кући у Робајама

Кућа са окућницом у Робајама, везана за Титов долазак на слободну територију 1941, претворена је у музејску поставку 1977. године. Ова целина је формирана у време када су тековине социјалистичке револуције веома ува-

жаване и њима су се одређивали општи друштвени и културни токови, па је тако у оквиру аутентичног споменика сачувана успомена на одређени догађај и личност.

Предмети из етнолошке збирке Народног музеја Ваљево (28 предмета), наменски су прикупљани, а амбијентално су представљени у реконструисаној гостинској соби, док мањи број предмета, груписан према функцији, прати историјску причу. Аутентични објекат у којем је урађена музејска презентација био је породична кућа брачног пара Десанке и Секуле Боиновића.⁵ Објекат је већ годинама девастиран,⁶ а поставка музеолошки превазиђена и затворена за публику, јер је примарна историјска прича имала идеолошку функцију. Етнолошки предмети, на жалост, деле општу судбину ове музејске поставке.

Родна кућа војводе Живојина Мишића у Струганику

Родна кућа војводе Живојина Мишића у Струганику представљена је као музејска поставка 1987. године. У оквиру ове амбијенталне целине је кућа са привредним објектима (кош, амбар, кућер, млекар), а етнолошки предмети, који су посебно прикупљани за потребе реконструкције овог амбијента, музеолошки су, као пратећи материјал, амбијентално постављени у “кући”, великој соби, млекури, магази и чардаку (140 предмета).⁷ Отварање ове музејске поставке је веома добро прихваћено у јавности и о томе сведоче бројни новински чланци из тог времена као што су: *Мишић увек неседично у служби народа, Мушкашле за рајника, Великан народној духа.*

Од свог отварања за публику, па до данас, ова музеолошка поставка је добро посећена, што је последица враћања неким историјским вредностима и чињеницама у последњој деценији 20. века. Стручњаци Народног музеја Ваљево су у претходној деценији, у неколико наврата вршили увид у стање етнолошких и историјских предмета, али комплетну бригу о окућници и музејској презентацији имају запослени у Туристичкој организацији општине Мионица.

5 У архиву музеја чува се документација о претварању ове куће у музејску целину.

6 Етнолози Народног музеја Ваљево Боривоје Пантић и Гордана Пајић су 2005. године, након дужег временског периода били су у прилици, да за потребе ревизије етнолошке збирке, изврше увид у стање изложених етнолошких предмета. Власнички односи су нерегулисани, па су кључеви од овог објекта у приватном власништву и најчешће недоступни.

7 Рад на музеолошкој презентацији ове руралне целине остварен је у сарадњи са Војним музејом у Београду, Етнографским музејом у Београду, Техничким факултетом Универзитета у Београду и Заводом за заштиту споменика културе Крагујевац.



Фото. 3 Кућа са окућницом у Струганику



Фото. 4 Део музејске поставке у родној кући војводе Живојина Мишића

Знаменито место Бранковина

Знаменито место Бранковина је амбијентална целина која је са својим природно-географским положајем и вишеслојним културно-историјским насле-

ђем, прилагођена за публику 1984. године. Специфичност овог простора представљају објекти *in situ*, а који су по својој намени различити: сакрални, школски и објекти народне архитектуре. Првобитне музејске поставке односиле су се на развој школства у Србији и познату песникињу Десанку Максимовић. Објекти народне архитектуре, *собрашице*, изворно смештене у порти бранковинске цркве, добијале су на значају у време већих народних окупљања о празницима и за време привредно-туристичке манифестације Дани малине.

Ангажовање Народног музеја Ваљево у обогаћивању музејских садржаја током 2001. године, огледало се у опремању још једног објекта народне архитектуре, а реч је о Вајату Ненадовића.⁸ Са 19 предмета из етнолошке збирке, који су постављени у вајату (кревет, разбој, сандук за одећу, премета, кућни текстил), ишло се на то да се реконструише његова изворна функција. Ова рурална целина посебно добија на значају са чињеницом повратка традиционалним културним и историјским вредностима, али и покушаја формирања музеја на отвореном.



Фото. 5 Собрашице у Бранковини

⁸ Вајат је дуго година био измештен у неприродно, у непосредној близини зграде Народног музеја Ваљево у строгом центру града.



Фото. 6 унутрашњост Вајата Ненадовића

Закључак

Конзерваторској заштити и музеолошкој презентацији поменутих руралних целина приступило се у распону од само једне деценије (1977–1987), у време утемељене социјалистичке идеологије, која је неуједначено вредновала споменике из различитих историјских периода. На њима (споменицима и музејским поставкама) се рефлектује однос шире друштвене заједнице на културно и историјско наслеђе једног времена, па су они у извесном смислу и његови симболи. Међутим, на основу изнетих примера видимо да се овај став на ову средину у потпуности не може применити.

Презентујући историјску грађу о доласку Тита на прву слободну територију 1941. године, аутори су се трудили да је сместе у традиционални културни миље, иако су тековине социјалистичке револуције затирале управо овај сегмент српског националног бића.

Случај је хтео да се у једној етно-географској целини сконцентришу тако важни догађаји и личности из различитих историјских периода, које ни поменута идеологија није сасвим запоставила, што се може сматрати као позитиван пример. На релативно малој удаљености, у врло приступачним и живописним

пределима етно-географске целине Ваљевске Колубаре, поменуте заштићене руралне целине су егзистирале углавном одвојено једна од друге, а бригу о њима су водиле надлежне установе заштите уз помоћ шире заједнице.

Друштвени и историјски процеси који започињу у последњој деценији 20. века у многоне мењају ову слику уравнотежености и склада између актуелне идеологије и културног и историјског наслеђа. Данас смо сведоци да су неки од тих споменика преживели и надживели време, а други су пак пали у заборав, као што је кућа у Робајама. Тековине Другог светског рата, идеологија тог периода и начин живота од друге половине 20. века, нису на адекватан начин представљени у актуелној сталној поставци ваљевског музеја.

Зато се требамо подсетити да музејске поставке имају улогу да негују и користе историјско памћење и сећање, а не да буду предмет дневне политике, јер се историјски периоди не могу посматрати „као позитивни или негативни“ и искључивати једни друге. Добра пракса повезивања различитог културног, историјског и идеолошког наслеђа овог краја, која је била присутна у музејској презентацији Народног музеја Ваљево од 50-их до 90-их година 20. века, треба да буде и императив нашег времена.

Литература

Пајић, Г. 2009.

Руралне целине у ваљевском крају као памћење и сећање, у *Спомен места – историја сећања*, Центар за културу „Вук Караџић“ Лозница, Етнографски институт САНУ, бр 26, 87–94.

Тешић, Р. 1988.

Руралне целине као један вид заштите традиционалне културе на подручју Ваљевске Колубаре, *Етнолошке свеске* X, 125–137.

Шкорић, Ж. 1979.

Етнографски предмети у историјским музејима, *Зборник Историјског музеја Србије* 15-16, 142–149.

Извори

Стручни архив Народног музеја Ваљево, фасцикла 6/П, Програм за скупљање музејског материјала НМ Ваљево и Историјског архива, акт без броја, Ваљево, 1958.

Gordana V. Pajić

**PRESENTATION OF THE ETHNOLOGICAL COLLECTION OF THE
NATIONAL MUSEUM OF VALJEVO IN PROTECTED RURAL AREAS –
THE IDEOLOGICAL INFLUENCE**

Summary

Museum collections and exhibitions in our country have often been in the service of the current ideology. This was reflected in the fact that historical events and figures haven't been equally represented in the museum exhibitions. However, since the establishment of this institution, curators of the National Museum of Valjevo managed to find the right way to show important events from the earlier past of their region fairly. It is the best way to illustrate protected rural areas with houses and infields in the village of Robaje, the birth house of Živojin Mišić in Struganik and a village centre in Brankovina. These are the authentic cultural monuments, related to events and figures from the beginning of the 19th century until the first decades of the 20th century (the First Serbian Uprising, the First and Second World Wars). In time, this approach has been abandoned.

Живка М. Ромелић

музејски саветник у пензији

Крушевац

zivkaromelic1@yahoo.mail

ОДЕВНИ ПРЕДМЕТИ КАО СИМБОЛ ЈЕДНЕ ГЕНЕРАЦИЈЕ ИЗ ЕТНОЛОШКЕ ЗБИРКЕ НАРОДНОГ МУЗЕЈА КРУШЕВАЦ

Сажетак: У етнолошкој збирци Народног музеја Крушевац постоји један број предмета који се односи на живот Крушевљана у другој половини 20. века, где спада и начин одевања у градовима ондашње државе. У овом раду биће речи о одевним предметима као што су громби капут, мантил шушкавац и сукња тергалка, који, сваки за себе, представљају вишеслојне друштвене симболе, посебне вредносне категорије у времену када су настајали и употребљавали се.

Кључне речи: друга половина 20. века, одевање, град, громби капут, шушкавац, тергалка.

Уводне напомене

Пратећи историјат одевања, уочава се неколико параметара који одређују његове цивилизацијске и културолошке вредности, као што је познавање технологије за израду одеће, знање уложено у његову израду, функционалност одевног предмета и његов естетски изглед, доступност материјала потребног за израду предмета, као и природне и климатске, историјске, друштвено-економске, политичке и друге прилике у којима оно егзистира. Крајњи продукт ових процеса је исказивање одећом друштвеног, економског, етничког, религијског, старосног и/или полног статуса.

Начин одевања стога представља један од елемената културе једног народа, кроз које можемо да сагледамо различите нивое развоја једног друштва или

шире душтвене заједнице, као што се и “кроз промене у одећи индиректно... могу пратити и промене у многим сферама друштвеног развоја, јер је одевање само један мали сегмент друштвеног изражавања у којем се преламају друштвени развој, економија, потрошња, култура и друго...”. (Ивановић, Баришић, у припреми)

У том контексту овде ћемо представити неколико предмета из етнолошке збирке Народног музеја Крушевац, који се односе на живот градског становништва у Крушевцу у другој половини 20. века. То су *џромди кайуџи*, *манџил шушкавац* и *сукња џерјалка*, који представљају вишеслојне друштвене симболе, посебне вредносне категорије у времену када су настајали и употребљавали се. Истовремено, они су репрезенти градског одевања на читавом простору некадашње југословенске државе тог времена.¹

Одевни предмети као симбол једне генерације

Средином прошлог века, по завршетку Другог светског рата, у новој југословенској држави видне су последице четворогодишњег ратовања, када је опште сиромаштво било раширено у скоро свим друштвеним слојевима. Одевање се, у таквим условима, и за потребе обичног света, заснивало на коришћењу и преради доступних сировина у сеоској средини, где су се од вуне и конопљиног платна могле подмирити најнужније потребе једне породице. У градској средини се тек кретало са оживљавањем индустрије, па су трговачке радње биле полупразне, а скромно и једноставно одевање се у првим послератним годинама углавном заснивало на упорном прекрајању и преплетању већ постојећих одевних комада, како би се обезбедила основна пристојна одећа. “Сведено на најнеопходније одевне предмете, одевање Југословена је у послератном периоду оличавало борбу за опстанак сваког појединца. У то време одећа је лишена сваке естетске улоге. Било је најважније да одевни предмет заштити од хладноће.” (Ашанин 2007: 20). Само су ретки појединци, углавном припадници политичко-државне елите, могли себи да приуште пристојно одевање, али су и они, бар у првим послератним годинама, у приличној мери били ограничени тадашњим политичким и економским приликама: идеолошком премисом о једнакости у друштву, одсуством жеље за личним истицањем кроз материјалне вредности, разореном индустријом, немогућношћу за путовањима и стицањем нових знања и искустава...

1 Треба напоменути да су то предмети проистекли из индустријске производње на одређеном нивоу технолошког, културолошког и укупног цивилизацијског развоја, почевши од 50-их година прошлог века, који немају предзнак етничке или религијске припадности, већ друштвеног положаја у друштву.

Постепено нормализовање свакодневног живота у мирнодопским приликама подразумевало је и потребу за новим начином одевања, који би садржао, осим примарне, функционалне димензије, и естетски осмишљенију одећу. У таквим околностима, појављују се мушки зимски *громди капути*, назван по нарочитој врсти штофа, густог ребрастог ткања, чији је квалитет гарантовао дуготрајност употребе. Штоф је набављан “на тачкице”,² који се под вештом руком мушког мајстора-кројача, претварао у елегантан мушки зимски капут (сл. 1 и 5). Кројени су равно, дужине до испод колена, са дугим рукавима, реверима и џеповима испод струка, закопчавани “на два реда”, крупним, масивним дугмадима. Најчешће су били у црној, тегет, ређе у сивој или смеђој боји. Основна вредност била им је заштитна функција, јер је због пуноће вуненог штофа од кога је кројен, био незаменљив у дугим зимским месецима. Носили су их претежно интелектуалци тога доба, најразноврснијих занимања, од општинских службеника, преко учитеља, судија и лекара, до инжењера и професора универзитета (инв. бр. Е 2712, сл.1, 2, 6).



Сл. 1. Громди капут, инв. бр. Е/2712

2 Непосредно после рата, држава је организовала посебан систем снабдевања трговинском робом за најшире становништво, уводећи “тачкице” – врсту купона, која је замењивала новац и која је имала ограничену куповну моћ, најчешће основних намирница, током једног месеца у једној породици.

Громби капути су представљали један од првих наговештаја елеганције у општем сивилу животних услова, па и одевања. Они су се издвојили као један од примера мушке моде 50-их година прошлог века, обележавајући време када у градовима Србије почиње стилски да се дефинише важан део мушке одеће као што је то био зимски капут.



Сл. 2. Милутин Тасић, лекар, Крушевац 1960. (приватно власништво)

Почевши од 60-их година, у већ устројеној држави, “социјалистичка власт је сматрала да јој више није била неопходна подршка за очување револуционарних тековина, као и да је још једна фаза у развоју југословенског социјалистичког друштва завршена, па је кретала у нове походе, везане за опстанак система. Процене су биле да он зависи од већинске средње класе, па се настало да се на шире масе утиче суптилним обликом доминације – симболичком манипулацијом”. (Велимировић 2007: 19) Спољни знаци припадности средњој класи морали су бити видљиви и препознатљиви, а један од њих свакако је била мода. (Ашанин 2007:14)

Како су шездесете године прошлог века обележиле, између осталог, отварање Југославије према свету, највеће у односу на све остале земље социјалистичког блока, трећина ових путовања у иностранство имала је карактер текстилног или модног туризма. (Марковић 2913 : 251–252; Петровић 2004 : 90) Тако се, међу првим увезеним предметима, појављује кишни мантил, познат као *шушкавац* (сл. 3, 5, 6, 7). Израђиван је од танке пластике, лако савитљив, равног, комотног изгледа, са капуљачом (понекад и качкетом за мушкарце, односно марамом за жене), у разним бојама (тегет, зелени, бордо, плави...), а носили су га подједнако и мушкарци и жене. То је био један од првих одевних предмета који је потицао из иностранства у ондашњој Југославији, најчешће шверцован из Италије (Трста). Како је штитио врло добро у време кише, брзо је ушао у најширу употребу, пре свега код градског становништва.



Сл. 3 . Мантил мушки, “шушкавац”, инв. бр. Е/2840

Осим практичности, његови власници су, не без извесне дозе поноса, шушкавац сматрали весником новог одевања, врстом искорача из безличне одеће, начином којим се показује да смо закорачили у неки други свет, али и да он стиже код нас. Такође, мантил *шушкавац*, самим тим што је пристигао из западног, капиталистичког света, у моменту када се појавио, асоцирао је на несигурну идеолошку позицију његовог власника, свакако супротну од владајуће.

(Марковић 2013 : 251) Врло брзо, међутим, тренд увезене одеће је (полу)озваничен, шверцована роба је била све чешћа, а отварањем првих специјализованих радњи са таквом робом у слободној продаји, тзв. *комисиона*, у Београду пре свега, шушкавац није више имао предзнак капиталистичког света и његове негативне конотације у идеолошком смислу, већ је прихваћен првенствено као користан и практичан одевни предмет. Стога је започета његова производња и у домаћој конфекцији, као што илуструје и шушкавац у збирци (инв. бр. Е/2840).

Сукња *шерјалка* такође стиже шездесетих година из Трста, култног трговачког града за грађане ондашње Југославије. Названа је по врсти материјала, штофа, тзв. тергалу, од којег се израђивала. Овај материјал је у себи садржао дозу еластина, па се није гужвао, што је, осим елегантног изгледа, била додатна предност у односу на предмете од вунених или памучних материјала, који су нуђени на домаћем тржишту. Сукње тергалке, у моменту када су се појавиле, због своје цене, нису биле приступачне ширем слоју становништва. Међутим, како су спадале у врло модеран део гардеробе, а и услед постепеног раста стандарда у земљи, полако постају саставни део одеће ондашње градске жене на послу, приликом излазака, на путовањима и сл. Најчешће су ношене са *сејом* (такође набављеним у Трсту), који се састојао из танког вуненог џемпера на раскопчавање и исте такве блузе, са кратким рукавима, која се носила испод џемпера, различитих, пастелних боја.



Сл. 4. Миљана Шуловић, банкарски службеник, у сету и тергалсукњи, Брус око 1960. (прив. власништво)

У етнолошкој збирци Народног музеја Крушевац налази се једна сукња, шивена по узору на сукње тергалке, а потиче из околине Крушевца (инв. бр. Е/2838, сл. 5). Иако су сукње, традиционални женски одевни предмет, најдуже опстале као део народне ношње на овим просторима све до 70-их година прошлог века (Симић 2005: 17–18), млађе жене на селу, под утицајем градског одевања, настоје да у својој одећи примене неке новине, па је тако и настала сукња тергалка у изради сеоског кројача.³ Појава копије сукње тергалке у сеоској средини, у том времену, иако појединачна, може бити индикативна за много сложеније процесе у ондашњем друштву.



Сл. 5. Тергал сукња сашивена код сеоског кројача, Глободер (Крушевац), око 1960, инв. бр. Е/ 2838

Најпре, тадашњом државном политиком, становништво са села је масовно и плански исељавано у градове, пре свега као радна снага у индустријским постројењима. То је био случај и са Крушевцем, градом са вишевековном традицијом постојања, као привредним, административним и културним седиштем овог дела Србије. Крушевац је одувек био привлачан за досељавање, како становништва околних насеља, тако и из ширих регија. Разнородна индустрија је настајала и развијала се, почевши од ослобођења Крушевца од Турака 1833.

³ Ова сукња, на први поглед, може да подсети на део народне ношње, сукњу “изливарку”, носену у крушевачком крају код старијих жена до 70-их година прошлог века.

године. Међу њима је била и фабрика текстила “Обилић”, основана 1937. године. (Спасојевић 1984: 286) После Другог светског рата, међу једанаест разних фабрика и предузећа, основано је и предузеће за израду унформе и цивилног одела, као погон војног предузећа “22. децембар” из Крагујевца, које је од 1960. године прерасло у самостално конфекцијско предузеће “Звезда” (Симоновић 2006: 342), са вишедеценијском, врло квалитетном производњом конфекцијске одеће, која се могла наћи у бројним продавницама у граду и околини.⁴

Развој индустрије у Крушевцу достигао је свој пуни успон у другој половини 20. века, што је био основни мотив прилива становништва и у овом периоду. (Савић 1969: 84–96) Миграциони процеси после Другог светског рата подразумевали су првенствено досељавање сеоског становништва као радника у новонасталим фабрикама, било као дневне миграције, било трајним насељавањем, у приградским насељима или у самом граду.⁵ У тој фази формирања новог слоја градског становништва, пре свега радничког, долази до изражаја стара појава антагонизма на релацији сеоска култура, сеоски начин живота – градска култура, градски начин живота. То за последицу има, између осталог, потребу код сеоског становништва да се изједначи са градским, и то тако што ће прихватајући многе нове облике и начине живота, почети да занемарује неке своје особености, ”јер након великих друштвено-културних промена неопходна је интеграција постојећих и прихваћених елемената у нову структуру, а потом модификовање њеног глобалног модела према захтевима група које чине [нову] социјалну структуру“. (Прошић-Дворнић 2006: 493)

Истовремено, нова идеологија у први план ставља вредности као што су једнакост међу људима, братство и јединство међу народима југословенских република, где је етничка и национална припадност на неки начин скрајнута. У тим бурним процесима мало се водило рачуна о националним, етничким и другим особеностима традиционалне културе, које су подразумевале и израду и употребу народне ношње, тј. народне одеће. Тих деценија уопште, присутно је у великој мери дискретно анулирање културних елемената са предзнаком традиционалних знања, културног наслеђа које се заснива на етничким особеностима.⁶ При томе, развој индустрије, односно све већи избор текстилних индустријских производа, који постају временом доступни најширем слоју

4 Радници “Звезде”, међу којима су преовладале жене, упамћени су код Крушевљана као вршни мајстори, који су створили стандарде за добро урађену одећу.

5 Држава је овај процес поспешивала повољним кредитима, који су од стране фабрика и предузећа додељивани радницима за градњу приватних кућа, или пак градњом станова, као што су типски станови у тзв. радничким колонијама.

6 То се лако може уочити и на фотографијама из педесетих и шездесетих година 20. века, сеоског живља, где је традиционална ношња сведена на сукњу и мараму, као на сл. 5.

становништва, у великој мери утичу на све ређе бављење домаћом радиношћу,⁷ а народна ношња се полако сели и “конзервира” у фолклорна културно-уметничка друштва и музејске депое.

Измештањем у нове животне услове, мењају се и животне навике, што је било поспешено све стабилнијим материјалним приликама. Економски стандард већег броја породица се постепено побољшава, а нови начин одевања, подразумева, у тој почетној фази новог живота у градској средини, неке (спољашње) видове идентификације, као што је прихватање градског, конфекцијског одевања, или индустријског текстила од којег се шила одећа код кројача или у домаћој изради.⁸



Сл. 6 – Главна улица у Крушевцу 50-их година прошлог века, са текстилним радњама (приватно власништво)

7 На све мање бављење домаћом радиношћу утицало је такође школовање женске деце, као и њихово запошљавање.

8 Вели број домаћинстава је у то време поседовао, као врло вредан кућни инвентар, шиваћу машину, најпре стару “сингерицу”, а потом и електричну. У тим годинама, такође, појављују се (ручне) плетеће машине у кућној производњи, када углавном домаћице (као један од начина да се побољша породични буџет), уместо ручног плетења, производе на њима споменуте сетове, уз остали асортиман, као што су џемпери, прслуци, сукње, јакне, мантили и др.

Тако је настала сукња тергалка у производњи сеоске кројачице, уз коју је израђен и ношен сако – женски костим. Највероватније, по замисли њихове власнице, овако израђена одећа задовољавала је критеријуме за савременим облачењем, показујући истовремено потребу да се и у сеоској средини унесе *модни новијетџ* какав је сукња тергалка, макар и не била донешена из Трста. Иначе, ова сукња и костим потичу из једног већег села у близини Крушевца, што је свакако допринело бржем прихватању новине из града, јер је близина градова укупно утицала на брже процесе трансформација културних образаца и културног изједначавања. (Стојанчевић 1984: 308–311)

Завршне напомене

Свакодневни живот становништва на једном простору и одређеном времену одвија се по одређеној динамици и друштвеним регулативима, све док не наступе неке нове околности, као што су ратови, природне непогоде, разна друштвена и политичка превирања. Тако су настале “суштинске промене друштвено-економске структуре, које су се одиграле након Другог светског рата, изражене у наглom процесу индустријализације, урбанизације, побољшању саобраћаја и развоју средстава масовне комуникације, (које) су унеле новине у начин живота становништва многих области и изазвале отварање локалних заједница према спољашњем свету у много већем степену, него што је било у ранијим фазама развитака.” (Душковић 2010: 56) Такође, свака промена у политичком контексту значила је и преображај друштвено-економског развоја земље и њених становника, а заједно с њим трансформисало се и културно наслеђе, односно „модификовале“ су се културне тековине њених стваралаца које обично препознајемо као традиционално наслеђе. Одећа је само један од сегмента овог наслеђа. (Игвановић-Баришић, у припреми)

За разумевање *симбола* одевања тога времена, првих послератних деценија, на простору некадашње Југославије, потребно је још једном истакнути да је у тадашњем систему комунистичког друштва било изражено, између осталог, промовисање вредности које су у први план стављали равноправност, заједништво, колективни дух, радне способности. У другом плану је била национална, верска, или социјална припадност. Што се спољњег изгледа тиче, тежило се уредности, једноставности, па је и одевање у великој мери било скромно, лишено индивидуалности и прилично уједначеног изгледа разних типова одевних предмета, што свакако проистиче и из економске али и идеолошке ситуације земље. Први делови одеће као што су громби капут, мантил шушкавац или сукња тергалка, који одскачу од тадашњих норматива понашања и одевања већи-

не, показују не само виши економски положај њихових власника, већ и жељу за исказивањем личних афинитета, од тежње ка естетизацији спољњег изгледа, преко формирања личног стила у одевању, до потребе да се овом врстом новина прошире сопствени видици и искаже свој интегритет, да се има *слобода избора*.



Сл. 7. Мира, поштански службеник и Стева Јовановић, официр ЈНА, Крушевац око 1960. (приватно власништво)

Почевши од касних шездесетих година, текстилна индустрија у ондашњој држави доживљава свој пуни успон, а производи модне конфекције постају саставни део одеће свих генерација, како у граду, тако и све чешће у селу. Предмети као што су громбџи капут, мантил шушкавац или сукња тергалка, који су симболизовали *нови свеји* у једном моменту, могу се посматрати и као *гранични* предмети, који симболизују једно *ново време* и читаве генерације које су у њему стасавале, као део свеукупних друштвених и економских дешавања, као и културних прилика на овим просторима. Седамдесетих година, или нешто раније,

настаје нова ера у одевању, коју карактерише широка и масовна појава ношења одеће од тексас платна (jeans), пре свега фармерица. Истовремено, започиње епоха *йойрошачкої друшїїва*, која означава нови економски, друштвени и културни талас на глобалном нивоу, мењајући, између осталог, модну слику и ових простора.



Сл. 8. Милутин Тасић, лекар, Крушевац око 1960. (приватно власништво)



Сл. 9. Једна од “Звездиних” продавница у центру града, Крушевац, око 1960. године (приватно власништво)



Сл. 10. Конфекција Звезда, Крушевац осамдесетих година прошлог века (приватно власништво)

Литература

- Ашанин-Шапоња, С. 2007. *Мода у ојлегалу шездесетих*, каталог изложбе, Чачак: Народни музеј у Чачку.
- Велимировић, Д. 2007. *Модна њродукија Александра Јоксимовића као друшћивени и кулћурни феномен*, Београд.
- Душковић, В. 2010. *Колекција лућака*, каталог изложбе, Београд: Етнографски Музеј у Београду.
- Ивановић-Баришић, М. (у припреми). *Одевање у Београду у њрвој њоловини 20. века*, Београд: Етнографски Институт САНУ.
- Марковић, П. 1996. *Београд између истћока и зајада*. Београд: Новинско-издавачка установа “Службени лист СРЈ”.
- Петровић, Ј. 2004. Љубав и мода: почечи развоја југословенске модне индустрије, *Годишњак за друшћивену истћорију*. Београд
- Prošić-Dvornić, М. 2006. *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka*. Beograd: Stubovi kulture.
- Савић, О. 1969. *Крушевац и њејове ућицајне сфере*, Београд: Географски Институт ”Јован Цвијић”, Поседна издања, књ. 21.
- Симић, З. 2005. *Сукња – њтрадиционални хаљетћак крушевачкој краја*, каталог изложбе, Крушевац: Народни музеј Крушевац.
- Симоновић, С. 2006. *Мала енциклопедија крушевачкој краја*, Крушевац.
- Спасојевић А., Д. 1984. Пољопривреда и индустрија Крушевца између светска два рата, *Крушевачки зборник 1*, Крушевац: Историјски архив, Народни музеј Крушевац.
- Стојанчевић, В. 1984. Етничке и културне карактеристике Крушевца и крушевачких приградских насеља 1833–1983, *Крушевачки зборник 1*, Крушевац: Историјски архив, Народни музеј Крушевац.

Živka M. Romelić

**CLOTHING ITEMS AS SYMBOLS OF A GENERATION
FROM THE ETHNOLOGICAL COLLECTION
OF THE NATIONAL MUSEUM IN KRUŠEVAC**

Summary

In the Ethnological Collection of the National Museum in Kruševac, there is a certain number of objects which concern lives of the inhabitants in Kruševac during the first half of the 20th century which reflects the way of urban clothing of that time. This paper considers clothing items such as the Crombie coat, rain coat and pleated skirt (the so called Tergalka skirt), which represent multilayered social symbols of a specific value in the time when they were designed and worn. To understand symbols on clothing in the first decades after the Second World War in the former Yugoslavia, it is important to emphasize the promotion of values such as the equality, communion, collective spirit, working abilities in the communistic system of that time. On the other hand, less important were national, religious, or social affiliations. As for the outside look, there was a tendency towards neatness and simplicity, so the clothing was largely modest, deprived of individuality and fairly uniform, which is the result of the economic and ideological situation. The first pieces of clothing such as the Crombie coat, rain coat and pleated skirt, mostly “smuggled” from Trieste, the city which was “cult” for the former Yugoslavians of the 50’s and 60’s, bounce off the behaviour and dressing standards of the majority. Wearing this kind of clothes reflected not only a higher economic status of the owner, but also his/her need to show personal affinities – from a desire for the aesthetic appearance, through the formation of personal clothing style, towards the need to expand horizons, express a personal integrity and have a freedom of choice.

Братислава Д. Идвореан-Стефановић

музејски саветник у пензији

Музеј Војводине, Нови Сад

ПРЕДМЕТИ ТРАДИЦИОНАЛНЕ КУЛТУРЕ И САВРЕМЕННОСТИ У МУЗЕОЛОШКОМ КОНТЕКСТУ – ИДЕЈА ЗА ПРОЈЕКАТ ЕТНОЛОШКЕ СЕКЦИЈЕ МДС

Сажетак: Износи се концепт реализације етнолошке радионице као експеримента савремене музеолошке обраде узорка одабраних предмета из више музеја широм Србије. Узорак би садржао предмете у оквиру одабраних етнолошких тема, како традиционалне који карактеришу одређене културне ареале (динарски, централно-балкански и панонски), кроз кључне развојне фазе, до савремених облика материјалне културе. Резултати би се могли представити изложбом и штампаним каталогом представљеног узорка. Могуће теме где материјал показује развој појавних облика од праисторије до данас, су нпр.: дечије играчке; посуђе; текстилно покућство; примерци традиционалног одевања и савремене моде и др. Након усклађивања принципа потребно је оформити тим из музеја широм Србије. Заинтересовани чланови би установили оквирни концепт и у складу са тим формирали референтну групу локализовану на одабраном порталу интернета, као нуклеус који би развио модел обраде теме и организације јединствене дигиталне базе. Резултат прве фазе би био елаборат (обрађен узорак, синопсис и грађа за студијски каталог) као основ за попуну конкурсних пријава пројеката за реализацију изложбе и каталога у наредној (2018) години.

Кључне речи: Пројекат изложбе, традиција, савременост, музеји, Србија

Увод

Према закључцима претходног Стручног скупа Етнолошке секције МДС *Формирање етнографских збирки и њихових у Србији – нови њојлеги*, одржаног 2016. године у Народном музеју у Ваљеву „највише се полемисало о културној верификацији предмета савремене културе, те је поново актуелизовано питање (ре)дефинисања етнографског предмета”. А накнадна анкета међу члановима Секције је потврдила важност разрешења питања односа етнолога музеја према појавама и продуктима савремености.

Истини за вољу, у српској етнологији већ 70-их година прошлог века започиње процес редефинисања предмета проучавања, а велики помак су донели резултати Симпозијума Етнографског института у Београду *Етнологишко проучавање савремених њромена у народној култури*.

У низу резултата које је изнедрио претходни скуп Секције *Формирање етнографских збирки и њихових у Србији – Нови њојлеги*, истакла бих резиме И. Јовановић-Гудурић, о ставовима стручњака у погледу сакупљачке праксе, на основу анализе стручних прилога објављиваних у часопису *Музеји* за период 1948–1957. (Јовановић-Гудурић, 2015: 99–116). Наиме, у стручним превирањима, све до пред крај 20. века преовладавају два доминантна става: 1) интерес за што архаичније елементе материјалне културе, уз образложење да индустријализацијом убрзано нестају; 2) за предмете из свакодневног живота у руралним срединама, јер се и они из истог разлога замењују савременијим облицима, с тим да оба ова става карактерише залагање за научну објективност и систематичност у процесу сакупљања и обраде етнографских предмета (Исто: 113,114). Почев од нацрта Стојана Новаковића¹ за оснивање историјско-етнографског музеја (Душковић, 2016: 9), кроз време унапређивања музејске делатности средином прошлог века, стручни кругови се истрајно залажу за примену ових принципа, али се задржава на теоретском нивоу, што поткрепује и савремена антрополошка мисао у Србији.²

1 Из 1872. „како да се састави музеј, у коме би се могла видети заједница наша у сваколикој њеној разноликости; где музејски предмети, споменици наше досадашње истинске културе, треба да послуже као ђутљива, а уједно силно речита школа о јединству и о карактерним знацима наше народности...”

2 Студије етнологије-антропологије Филозофског факултета у Београду, садрже курс *Извори за проучавање материјалне културе и културног наслеђа* са предавањима: Дефиниције културног наслеђа; Наслеђе и савремена култура, Однос према прошлости/историји, Учешће у обликовању идентитета (види на: http://www.f.bg.ac.rs/etnologija_antropologija). Надаље, као споменик материјалне културе, предмет је суштина музеја, а задатак кустоса да пружи квалитетно естетско и интелектуално искуство појединцу, омогући му разумевање порука о прошлим животима и помоћ развоју стваралаштва данашњице док комуницира са музеалијом. Такође, суштина Пројекта 177026 Етнографског института САНУ *Културно наслеђе и*

Са друге стране, немоћ музејске праксе са дисфункционалним традиционалним моделима, суочена је са проблемима аквизиције и третмана потенцијалних предмета музеолошке бригае (за које се залажу нови концепти), а који су већ добрано зашти у године. Док трају теоретске расправе, само је један од бројних примера чињеница да се навршило сто година од настанка прототипа културних *сџарки*.³

Зато је за предстојећи стручни скуп Етнолошке секције МДС одабрана тема *Музејска етнографија и савремена култура* која заправо садржи оквирни концепт којим би се могла заокружити претходна опсежна серија питања у оквиру процеса редефинисања предмета етнолошке музеологије.⁴ Стандардна саопштења и закључци ових скупова јесу довели до одређених помака, али се чини да је дошло време да се направи корак даље ка комплекснијем пројекту који би пружио прилику за далеко конструктивнију сарадњу етнолога из музеја широм Србије. Као и увек, спотицало се око питања финансирања истраживања и радних састанака, те се у дискусији трагало за начином окупљања и сарадње на припреми елабората пројекта *на даљину*, како би се обезбедио предуслов за конкурсни захтев за пројект. Пошто је немогуће остварити континуитет рада на пројекту уз максимално два састанка Секције годишње, циљ је успоставити сталну везу која би стимулисала напредак пројекта током периода између састанака. Данас се у том погледу интернет намеће као универзално окружење, што ме је мотивисало да овог пута као саопштење изнесем концепт који би садржао један од применљивих предлога модела реализације пројектне теме по избору Секције.⁵

Тематски оквир Радионице

У саопштењу под радним насловом *Предмети и традиционалне културе и савремености у музеолошком контексту – идеја за пројекат Етнолошке секције МДС*, разрађује се концепт евентуалне реализације пројекта кроз форму

идентификација је идентификација улоге културног наслеђа у свакодневном понашању и, између осталог, његово претварање у агенс развоја, како читаве државе, тако и локалних географско-политичких и других заједница у циљу репрезентације њиховог идентитета (<http://www.etno-institut.co.rs/lat/projects.php>).

- 3 <https://www.si.com/nba/2015/02/27/converse-chuck-taylor-all-star-the-first-signature-sneaker>
- 4 Почев од Скупа о нематеријалној баштини (2004), одржан је још низ скупова посвећених овој проблематици, са резултатима који су објављивани у свескама бр. 2 до 7, у едицији Зборника радова са Стручних скупова МДС (2005–2008).
- 5 У жељи да креирам илустративан концепт са тежиштем на процедури, а без намере да предлажем одређену тему, изложила сам опсежне алтернативе од којих свака погодује решењу постављеног задатка.

on line радионице, као експеримент у трагањима за применљивим савременим моделима музеолошке обраде узорка одабраних предмета. Такав узорак би могао обухватити разноврсне појавне облике етнолошких предмета из што више музеја широм Србије, како традиционалне маркере културних ареала, тако и карактеристичне производе и инвентар у савременој употреби. Експлицитни резултати би се надаље могли представити изложбом и штампаним каталогом изложбе / обрађеног узорка. Пошто се око реализације безмало сваке идеје са више учесника на даљину, поставља велико питање средстава за синхрону припрему материјала, те овде може олакшати ствар претходна селекција грађе у дигиталним форматима на интернету. То би омогућило погодност циљане допуне материјалом, будући да низ музеја већ дуже време врши систематску попуњу својих збирки развојним облицима и предметима материјалне културе савременијих облика.

У поступном излагању прво следи навођење узорка са могућим темама избора, затим предлог иницијативе за одзив заинтересованих чланова и формирање референтне екипе етнолога из различитих делова Србије (уз избор ужег састава за координирање рада на пројекту). То би био тим који би, на основу сукцесивно формиране дигиталне базе грађе, скицирао метод и динамику реализације концепта као резултат прве фазе рада, након чега треба да уследи израда синопсиса и елабората Пројекта.⁶

Као илустрација могућег широког избора за тематски оквир Радионице, овде је одабир пар тема погодних за представљање музејским предметима (али мањих димензија), ради преноса, где се поступно показује развој појавних облика одређене врсте инвентара од праисторије до данас:

1) **Дечије играчке:** Почев од археолошких налаза,⁷ кроз све новије епохе се јасно показује континуитет реквизита за дечију игру и кухињских посудица за мале куварице, што одаје непромењен дух дечије игре од праисторије до данас. Играчке домаће израде⁸ – беба од шапурике, возић од комадића шапурике, крпене лутке, виолиница од кукурузовине, макова чаура као звечка, пиљци;

6 Сада је у току припрема грађе на страници: <https://drive.google.com/drive/my-drive> на тему *Традиција вашара и сабора у Србији*, након чега треба да уследи израда концепције, што ће бити задатак оперативног Скупа/радионице у Завичајном музеју у Руми, 2–3. 10. 2017.

7 Примери су праисторијске дечије играчке, звечка за бебу и грубо обрађен минијатурни лонац за кување који је, судећи по иначе високој технологији остале керамике тог времена, вероватно дечији рад.

8 И сама сам правила сличне бебе док су одрасли крунили жито и бирала каменчиће за пиљке. Иначе, за приступ теми и низ примера играчака послужила сам се публикацијама колега, првенствено Тијане Јаковљевић-Шевић *Мали свети* (Нови Сад 2007).

куповне играчке занатске⁹ и фабричке производње,¹⁰ све до понуде савремених играчака коју диктирају мас-медији.¹¹

2) **Посуђе** – за разлику од недостатка трагова из предкерамичког доба који би доказали вероватну употребу посуђа од дрвета и дрвенстих плодова, многобројни су налази праисторијског земљаног посуђа веома разгранатих типологија и разноврсне примене,¹² затим грнчарско посуђе (народна керамика).¹³ Импорт развијенијих типова керамике (мајолика, фајанс, порцелан)¹⁴ је посебно шароликог порекла, сигнирана или не, посуда је ретко рад локалног занатлије. Посуђе од дрвета и других врста биљака је домаћи,¹⁵ или производ путујућих занатлија коритара,¹⁶ токара,¹⁷ качара.¹⁸ Луксузно метално посуђе се јавља крајем гвозденог доба у редовима ране племенске аристократије. Посуђе од племенитих метала користили су богати друштвени слојеви, а бакарне посуде се шире са оријенталним занатством. То су бакрачарски, лимарски производи, радови уметничких заната или фабричке производње. Ови предмети су од различитих металних легура са различитим премазима. Од метала у Вој-

9 Занатски производи као што је звиждаљка пироћанског грнчарства, а у прагматичном духу васпитања на селу, дечија игра дрвеном чегртаљком је служила за заштиту усева од птица, док је игра куварице са минијатурним копијама кухињског прибора тежиште васпитања градских девојчица.

10 Меда, лопта и бицикл-играчке за сва времена, истиче Катарина Ђорђевић у наслову на полеђини сваког броја *Мајазина*, поводом 112. Политикиног рођендана 2017. године. Фабричке играчке, умањене копије предмета и уређаја, од одговарајућих материјала – колица за лутку, железница, тролејбус, камион *Јајанац*, футуристички робот и коначно безвремени кликери *Сјаакленци* односно *Пласиенци*. Такве играчке су чуване и наслеђиване, за разлику од данашње лако ломљиве пластике.

11 У напред споменутом тексту К. Ђорђевић је и запажање о брзини промена савремених играчака, којом је *Ѕејмбој* појео *Ѕејрис*, а сада је сва игра у *Ѕамејном* телефону. У том ланцу су луткице према ликовима из *Црпиаћа*, маркиране серије интерактивних лутака, као *Барбика* у безброј модела од њеног *рођења*, 1959. године (<https://en.wikipedia.org/wiki/Barbie>), затим *лего* коцке, *Ѕрансформерси* и *киндер јаје*.

12 Почев од палеолита лончарска производња има континуитет до данашњих дана, када занати и индустрија нуде разноврсну модерну еколошку керамику.

13 Обиље етнолошке керамике омогућава преглед типова коришћених на територији Србије, како према времену настанка, тако и по траговима локалних лончарских центара. Неки су временом на далеко раширили границе распрострањења, као што је на пример, пиротско лончарство.

14 Скупоценије посуђе, разноврсног је порекла, намењено чувању или послуживању хране и пића, али увек украсне функције на видном месту или свечаној трпези.

15 Кошеви и корпе од прућа, саћуре плетене од сламе или комушине, посуднице за пиће од тикве, дубљене од комада дрвета и сл.

16 Корита, наћве, карлице, кашике, мешајице, ведро.

17 Каце, бурад, бренде, чобање.

18 Чутуре, зделе, тањира, сланице.

водини је био популаран туч, све до масовне производње емајлираног посуђа различитих боја и дезена. Кроз технолошки развој се примењују разноврсне технике обликовања и украшавања свечаног посуђа од сребра,¹⁹ бакра,²⁰ тучи,²¹ а у новије време масовна фабричка производња разноврсног емајлираног посуђа; до савремених електричних уређаја за припрему и кување хране као код нас например, експрес лонац *Метшлица* из Горњег Милановца; од античке стаклене пасте, развојем технологија, сада имамо широк асортиман посуђа од стакла, да би данас многе функције преузели разноврсни синтетизовани полимери. Виши слојеви српског грађанства су поседовали и користили луксузно обрађено стакло,²² док у сеоским домаћинствима, са развојем куће, држи у свечаним собама и служи за украс и прсетиж.²³ Тек са развојем домаће индустрије стакла постају доступни како украсни комади, тако и једноставне употребне форме бокала, флаша и чаша за пиће, тацни и чинија, као и балона великих запремина за течности, док су са протоком роба данас, у граду и селу, доступни и модели из светске рекламне понуде. Савремени пласман полуготових и готових јела,²⁴ брзе хране, затим пригодна масовна окупљања и гозбе у екстеријеру, условљавају разноврсну, безмало универзалну употребу синтетизованих полимера и папирне галантерије за послуживање.²⁵

3) **Текстилно покућство** као експериментална тема пружа различите могућности да илуструје континуитет и промене тј. традицију и савременост кроз функције и форме текстилија. Најбројније су збирке у већини музеја Србије, кустоси се баве многим аспектима њиховог значења, што је потенцијал за третман одабраног узорка у рукама конзилијума стручњака. Ту би били предмети, традиционални маркери културних ареала, али и они који карактеришу савремене локалне специфичности, односно утицаје глобалне културе. Кроз овакав *мозаик* значења би се могла провући и нит идентификације техника израде текстилија, почев од базичних ткачких техника, преко сложенијих, кроз широк

19 Кашике, виљушке, бокали, чаше, тацне.

20 Бакрачи, тепсије, тигањи.

21 Шерпе, лонци, тигањи, авани...

22 Старински украсни бокали, флаше, чаше, чиније за послуживање, често необичних облика у најразличитијим бојама, додатно су украшавани цветном орнаментиком и украсно обрађеним металним деловима.

23 Најчешће свадбени дарови, једва су коришћени, чувани су из емотивних разлога али и због скупоцености.

24 Ливена амбалажа јефтиних технологија, иако често штетног деловања на храну, данас има велику примену и у домаћинствима.

25 Овде имамо пример приступачног, али брижљиво дизајнираног, програма компаније JYSK. На једном месту је понуда инвентара за једнократно послуживање приликом славља у екстеријерима (столњаци, салвете, тањири, есцај, чаше; види на: <http://jysk.rs/pokucstvo/hobi>).

распон варијаната украсних техника ткања, затим обраде апликативним украсним техникама као што је вез, израда различитих типова чипке, укључујући и савремена индустријска ткања, односно ливене папирне и синтетичке чипке...

4) **Одевање** – било традиционално или модерно, разматра се у радовима антрополога, односно етнолога музеалаца, у контексту текстилне културе из позиције бриге о текстилном културном наслеђу са једне стране, као и савремене текстилне производње са друге стране. Зато би и релевантан одабир примерака одеће као предмета обраде такође био добар материјал за заједнички пројекат. То би био кохерентан преглед са кључним детаљима развојне линије традиционалног одевања, као и новијих процеса промена одевања у народу. При томе треба музеолошки регистровати снажне утицаје светске моде на овдашње одевање. На пример 20-их година прошлог века, одјек револуције практичне моде Коко Шанел, уз линију женског тела, али и удобну слободу покрета,²⁶ 60-их креаторке Мери Квант и манекенке Твиги са прослављеном *мини сукњом*,²⁷ пријем стила прве домаће колекције грандиозне моде Симонида А. Јоксимовића, настале 1967. (Велимировић 2006: 93), затим трајан успех Сирогојно стила (Богдановић 2016), али и масовна подукција копија маркираног џинса у Новом Пазару... Посебан концепт је и профилисање промена у одевању улице, затим одевних стилских кодова субкултурних група и томе сл.

Прва фаза реализације пројекта 2017. године

Напред сам већ изнела мотив да на Скупу 2016. изнесем пред колеге оперативни план који би садржао један од применљивих модела реализације одабраног пројекта за реализацију у наредном периоду. Координираном дискусијом између излагања, означаване су тачке њихових пресека²⁸ који ће послужити као основни елементи за закључке Скупа и основ за одабир теме за програм рада за наредни период.²⁹

26 У незаобилазне примере важећих модних стандарда и код нас су креације *шанел косџим* и првенствено *мала црна хаљина*, креације Коко Шанел из 20-их година 20. века.

27 <http://wannabemagazine.com/mini-suknja-i-osobe-koje-su-promenile-modu>: мини сукња је настала 1962. године у бутику Базар у Лондону, а прославила је Твиги (енгл. *џранчица*), супер-модел мршаве, дечачке грађе, којом је потиснула максимум Мерилин Монро: „Волите своје обрине и покажите их поносно”.

28 Редифинисање предмета музејске етнографије се позиционира на период друге половине 20. века; бављење тековинама савремене културе у комплексним музејима (подразумевајући 50 година као период културне верификације; интерпретација предмета традиционалне културе у савременом контексту кроз објективност савремене научне методологије у обради и презентацији; стручни критеријуми у реалности потрошачке културе и хиперпродукције).

29 На предлог Живке Ромелић за предмет пројекта је одабрана тема *Ваишари и сабори у Срби-*

Интернет је овде претпостављен као основно средство комуникације за припремне активности у сарадњи кустоса из различитих делова Србије. Након избора теме пројектног задатка потребно је оформити тим заинтересованих чланова из музеја широм Србије. Пожељан је одзив колега из различитих крајева, ради заступљености грађе којом би се (у оквиру задатих тема) поред континуитета у времену, могли истаћи и обриси културних ареала Србије (динарски, централно-балкански и панонски). На мапи Србије су маркирана укупно 32 музеја у којима постоје етнолошке збирке. Од тога би било могуће рачунати на сарадњу до половине укупног броја колега.³⁰ Чврсто верујем да организација оваквог пројекта може бити нови изазов који би објединио рад свих заинтересованих чланова, са циљем да се премосте евидентни проблеми између класичног и савременог приступа текућим задацима етнографске музеологије.

У наставку излагања, претпоставићемо одзив заинтересованих чланова који би, са администратором и модераторима, разрадили циљеве и процедуру рада на мрежи. Тај нуклеус би надаље развијао комуникацију и модел реализације пројекта. Резултат ове фазе треба да буде избор предмета и илустративне грађе за каталог. За прву фазу се подразумева обрада одабраног узорка, синопсис и грађа за студијски каталог.³¹ Већ повезивање заинтересованих чланова и одабир узорка за обраду, у електронској датотеци са подацима за каталог, постаје добра позиција за пројектовање садржаја и даље реализације.

С обзиром на динамику реализације, 2017. година може бити период за припрему грађе (без финансијског улагања), уз минимална средства за један радни састанак, што би покрило прву фазу (преглед фондова, истраживања и одабир предмета, као и обраду података и синопсис). Надаље је питање перспективе за коју би благовремено припремљен елаборат изложбе био добра аргументација и чврст основ за попуну конкурсних пријава реализацију током 2018. године.

Закључак

Очигледна је функционалност као и могућа добит у случају разраде неке од варијаната које изложена идеја укључује односно подразумева: расположива

ји, уз констатацију да може објединити све циљане елементе проблематике. Као први корак према реализацији, изабран је тим модератора пројекта са задатком да изнађе одговарајућу интернет платформу за прикупљање и медијацију у припремној фази пројекта.

30 Ради оријентације у погледу заступљености материјалом, према културним зонама Србије, наведени су музеји где има запослених етнолога/антрополога, укључујући оне одакле познајем колеге. То чиним у нади за окупљањем тима етнолога око заједничке идеје, који би спојио ресурсе и остварио обухватнији резултат на нивоу Етнолошке секције.

31 Поред расположивог материјала из музејских фондова, у овом пројекту су потребна и циљана истраживања ради попуне недостајућим материјалом да би се одговорило теми Скупа.

аргументација за попуну рубрика формулара конкурсних Захтева (конкретан предлог са прецизним описом пројекта, програм реализације, циљне групе, одрживост пројекта, значај пројекта, капацитети за спровођење пројекта...). Много важнији од тога био би значај оваквог случаја партнерства више учесника у пројекту, из више музеја широм Србије, а тиме би се пројекту отвориле многе могућности пријава на више конкурса за суфинансирање на различитим нивоима власти и донаторских група, а свакако и подршку локалних средина музеја учесника и домаћина пројекта. У супротном, имајући у виду мотив овакве замисли као и стручне капацитете за спровођење, сада и у наредном времену, игнорисањем би само даље отежавали акутне проблеме етнологске праксе у музејима. Овакав подухват би могао донети решења дела питања која и надаље муче српску етнологију и антропологију (Ромелић, Ж. 2015: 64).

Литература

- Етнологско истраживање савремених промена у народној култури*, Поседна издања Етнографског института САНУ, Београд 1974.
- Формирање етнографских збирки и поставки у Србији – нови погледи*, поводом обележавања 150 година од рођења Јована Цвијића, Стручни скуп Етнологске секције МДС, Народни музеј Ваљево, 22. и 23. октобар 2015.
- Јовановић-Гудурић, И., Стратегије формирања етнографских збирки и поставки након Другог светског рата, *Музеји*, 4, 2015, 99–116.
- Душковић, В., *Ковчежић Етнографског музеја у Београду: 1901–2016*, Београд 2016, 9.
- Јаковљевић-Шевић, Т., *Мали свети*, Нови Сад 2007.
- Velimirović, D., Kulturna biografija grandiozne mode: Priča o kolekciji Vitraž Aleksandra Joksimovića, *Етноантрополошки проблеми*, год. 1. св. 2, 2006, 93.
- Богдановић, Б., *Традиција као симболички ресурс : модна индустрија „Сиројно стил“*, Сиројно : Музеј на отвореном „Старо село“, 2016.
- Ромелић, Ж., Етнографске збирке у Србији-десет година касније, *Музеји*, 4, 2015, 64.

**OBJECTS OF THE TRADITIONAL CULTURE AND CONTEMPORANEITY
IN MUSEOLOGICAL CONTEXT – AN IDEA FOR THE PROJECT OF THE
ETHNOLOGICAL WORKSHOP OF THE SERBIAN MUSEUM ASSOCIATION**

Summary

At the Congress on new perspectives of the Ethnological Collection and Exhibitions in Serbia in 2016, the question of (re)defining an ethnographic object has been restarted. The subject was based on the latter questionnaire of the Ethnological Section within the Serbian Museum Association, in order to resolve relations between the ethnologists and the phenomena and products of the modern times. In this paper, the project proposal has been presented together with the concept of the possible realization in the form of online workshop. This experiment searched for the acceptable modern models of the museological object processing. It is possible to collect the potential material in digital formats in different parts of the Serbian territory, in a particular website. The pattern should consist of objects within specific ethnological units, such as the traditional, characterized by certain cultural areas (the Dinarids, the Central-Balkans, and the Pannonian) through the key phases of development until the modern forms of material culture. The results should be represented through the exhibition and printed catalogue. Possible subjects, where the material shows the development from the prehistoric times until today can be: children toys, ware, textile, household items, some examples of the traditional clothing and contemporary fashion, etc. After the adjustment of the principles, it is necessary to form a team which will consist of museum experts from the wide Serbian territory. Interested members should establish a framework and accordingly, form a reference group on the net as a nucleus which would develop further communication and a model for the project realization. Considering dynamics, the year of 2017 would be a period to prepare the material, without investments except for a small fund for the organization of the meeting, which would cover the first phase of the preparation (fund review, research, object selection, as well as the data processing and a synopsis). Further, the question of the perspective appears, for which a study of the exhibition should be prepared as a good and solid argument for the project application and its realization in 2018.

Ивана Љ. Јовановић-Гудурић

Музеј града Новог Сада

muzejgrada.ns@gmail.com

ЕТНОГРАФСКА МУЗЕОЛОГИЈА ДР МИЛЕНКА С. ФИЛИПОВИЋА

Сажетак: Др Миленко Филиповић, један од водећих српских етнолога средине 20. века, поред великог броја теренских истраживања и публиковане грађе из готово свих области тадашње етнолошке науке, бавио се и питањем развоја етнографске музеологије. Схватања етнографске музеологије др Миленка Филиповића била су у складу са његовим поимањем етнологије као науке која проучава савремени народни живот у његовој динамици, која посматра и проучава процесе, њихове услове и последице. Реформисање етнолошког рада у музејима, на којем је инсистирао, односило се, између осталог, на прикупљање предмета савремене културе, приказивање реалног „народног живота“ на сталним поставкама, као и на објективност и научност у свим сегментима рада.

Кључне речи: др Миленко С. Филиповић, етнологија, етнографска музеологија, завичајни музеј, савремена култура

Савремена култура у теоријском приступу Милека С. Филиповића

Миленко С. Филиповић (1902–1969) припада генерацији српских и југословенских етнолога који су својим истраживањима и институционалним радом обележили југословенску и српску етнологију средином 20. века. Готово сви аутори који су се бавили биографијом и библиографијом Филиповића, у први план стављају његову свестраност и научно интересовање за широк дијапазон тема. Према речима Петра Влаховића, нема готово ни једног важнијег питања из југословенске етнологије којег се Миленко Филиповић није дотакао у својим

радовима (Влаховић 1987: 196). Нецад Хаџидедић сврстао је радове Филиповића у 24 групе, Петар Влаховић у 17, а Вера Ерлих у девет категорија. Грађу и податке за своје радове неуморно је прикупљао на терену и то највише на простору Босне и Херцеговине, централне Србије, Војводине, Македоније, а у мањој мери на Косову и Метохији, Црној Гори и Хрватској. Прикупљену грађу разврставао је у одређене тематске категорије, водећи посебно рачуна о географској, предеоној, односно етничкој распрострањености одређеног феномена. И док је био вредан теренски истраживач који је редовно публиковао прикупљену и обрађену грађу, Филиповић се ретко бавио теоријским питањима. Већина аутора који су се бавили анализом његовог рада слажу се у ставу да он није припадао ни једном одређеном теоријском правцу у етнологији, односно да је његова теоријска оријентација „тешко ухватљива“ (Миљковић-Матић 2012: 151). По речима др Милована Гаваџија, Филиповић је у свом приступу избегавао сваки шематизам и догматизам, посматрајући појаве у широком контексту времена и историјског трајања и развитка (Гаваџи 1969–1970: 9).

Миленко Филиповић је био свестан потребе да се средином 20. века изврши модернизовање теоријско-методолошког апарата у српској етнологији, као и потребе њеног приближавања савременим научним токовима (Gogunović, 2006: 188). У тим његовим настојањима тешко је одредити један правац који је следио или дословно примењивао. Тадашње стање у домаћој етнологији описао је следећим речима: „У нашој етнологији, особито српској, влада прилична учмалост: де се иде углавном утвреним путевима, путевима скупљања грађе и писања компилација, а јавна дискусија и критика избегавају...“ (Filipović 1956: 1). За Миленка Филиповића савремена етнологија 50-их година 20. века требало је да постане наука која проучава савремени народни живот у његовој динамици, која посматра и проучава процесе, њихове услове и последице (Исти 1955: 213–214).

Свестан значаја који су процеси попут индустријализације, урбанизације, описмењавања и других имали на развој и трансформацију традицијских образаца у животу сеоског становништва, инсистирао је на њиховом етнолошком проучавању. Са једне стране у томе је видео научну објективност, а са друге могућност да етнологија својим знањима помогне бољем и безболнијем прихватању процеса и промена које је са собом носила модернизација. Донекле је био критичар такозваног романтичарског наслеђа у етнологији. Ту се пре свега мисли на његово противљење до тада опште важећег принципа да предмет етнолошких истраживања може бити искључиво сеоско друштво, односно његови архаични облици. Оштру критику износио је на рачун, како их он назива, „антикварних етнолога“ који су сву своју пажњу посвећивали „старинским обли-

цима оруђа и технологије, старинским обичајима и веровањима и сл.“ (Исто: 214). Због оваквих ставова према питању проучавања прошлости и инсистирања на друштвеној применљивости научних сазнања, био је проглашен за поборника функционализма, као антиисторијске школе. Овакву квалификацију добио је од припадника марксистички оријентисаних етнолога, понајвише од Шпире Кулишића.¹ У тексту под називом *Савремена етнoлoгијa или етнoгpафијa*, који је написао као реакцију на „оптужбе“ колеге Кулишића, Филиповић подсећа да је он увек појаве које је истраживао, посматрао у историјском контексту с обзиром на то да се бавио етничком историјом појединих крајева. Он овде закључује следеће: „Није антикварна етнографија ако се неко бави стварним проучавањем архаичних елемената, па и сирвивала. Такав се рад свугде цени.“ (Исти 1956: 148). Дакле, Филиповић се није залагао за потпуно одсуство проучавања архаичних елемената у народној култури. Он је инсистирао на научном приступу у којем се култура једне етничке групе мора сагледати као целина састављена од елемената који су хетерогени и по свом пореклу и по старости (Исто: 149). Чак и у тексту из 1955. године, који је оквалификован као антиисторијски, на једном месту каже: “У Босни, која је до наших дана у народном животу имала много архаичних црта, врше се многоструке и нагле промене у вези с индустријализацијом земље, и веома је потребно и корисно научно фиксирати и сачувати што више од тих елемената који неповратно ишчежавају, а уједно и проматрати процесе који се на наше очи одвијају у народном животу и промене које настају“ (Исти 1955: 214).

Један од термина који аутори користе као одређење његовог теоријског праваца је и социјална етнологија. Како је већ поменуто Филиповић често инсистира на друштвеној примени резулата етнoлoшких истраживања. По његовом мишљењу етнoлoшкa гpађa и проучавања не постоје само ради етнoлoшкe науке, већ морају наћи своју примену у решавању различитих социјалних проблема. При томе је стално инсистирао на важној улози етнологије у друштвеним акцијама које су спровођене у циљу унапређења и подизања животног стандарда, пре свега, сеоског ставништва. Како ћемо касније видети и у његовим радовима из области етнографске музеологије, Филиповић је савременој етнологији (заснованој на научности и објективности) приписивао важну улогу у борби против културне и просветне заосталости. Поред тога, он у тексту из 1955. године наводи читав низ области у којима је, по његовом мишљењу, неопходно присуство етнолога, од филмске, позоришне и примењене уметности до државне статистике, здравства и просвете (Исти 1955: 214, 215).

1 Иако је неоспоран утицај функционализма на његов рад, Гордана Горуновић предлаже извесну опрезност предлажући да се оригинални елементи функционалног приступа у Филиповићевој истраживачкој пракси означе термином „протофункционализам“ (Gorunović 2006: 188).

Дакле, Миленко Филиповић је у проучавању савремене културе и процеса који су се одвијали „пред очима истраживача“ видео двоструки значај. С једне стране истицао је важност праћења трансформација културних појава и феномена у новонасталим условима како би се добила реална слика о њиховом трајању или нестајању. Са друге стране, оваква истраживања и њихови резултати требали су да допринесу просвећивању народа, односно лакшем и безболнијем прихватању процеса који су неминовно захватили традицијско друштво у периоду социјалистичке изградње. Према речима Јелене Миљковић-Матић, у етнологији Миленка Филиповића дошло је до својеврсне синтезе два, до тада, опозитна приступа традицијској култури – просветитељског и романтичарског. Он је успео да у свом духу сублимише обе ове тенденције: ка очувању народних особености и, истовремено, ка унапређењу живота народа (Миљковић-Матић 2012: 30).

Етнографска музеологија Миленка С. Филиповића

Током своје богате стручне и научне каријере др Миленко Филиповић је био ангажован и на пословима музејског стручњака. Након завршетка Другог светског рата, од 1945. до 1950. године радио је Етнографском музеју у Београду, где је руководио Одељењем за етногенезу. Као сарадник Војвођанског музеја (данас Музеј Војводине) био је ангажован од 1952. па све до смрти, 1968. године. Активно је учествовао и у раду Етнологске секције Друштва музејских радника Војводине. Већину радова из области етнографске музеологије објавио је у првим бројевима часописа *Музеји*, стручном гласилу Музејско-конзерваторског друштва НР Србије, односно Савеза музејско-конзерваторских друштава.

У текстовима из области етнографске музеологије јасно се види његово одлично познавање историјског развоја музеја на простору тадашње Југославије, као и ширих друштвених услова у којима су настајали и деловали. На основу темељно прикупљених чињеница и података он у радовима често даје критику дотадашњег музејског рада, али и конкретне предлоге за унапређење ове делатности, посебно у оквиру етнологских одељења. У уводном делу текста посвећеном сталној поставци у Етнографском музеју у Београду, објављеном 1951. године, између осталог, каже: „Данас, када се намеће као велика потреба саобраћавање музејског рада, посебно музејских изложби, савременим схватањима етнологије и музеологије, као и потребама наше стварности, не смемо допустити да нас у нашем раду више коче застарела схватања...“ (Филиповић 1951: 6). Сходно његовом концепту етнологије као науке, Филиповић етнологска музејска одељења види као стручне институције које се баве проучавањем

народа, народног живота и развитка. Музеји по њему прикупљају, проучавају и излажу предмете да би помоћу њих упознали, објаснили и илустровали народни живот, који је опет резултат дугог историјског збивања и који је текао под утицајем разних чинилаца (Исто :13).

Као кључне подтеме којима се Филиповић бавио у области етнографске музеологије могу се издвојити: критеријуми избора предмета за етнографске збирке, концепт сталних поставки, концепт завичајних музеја, музеји под ведрим небом, историја музеја, дрштвена ангажованост тематских изложби и васпитна улога музеја.

Критеријуми прикупљања етнoгpафских предмета

Питањем критеријума избора предмета за етнографске збирке Филиповић се бави већ у првом броју часописа *Музеји* објављеном 1949. године. У тексту под називом *Етнoлoгијa (етнoгpафијa) у Музејима Војводине* он даје приказ етнолошких збирки у музејима на територији АП Војводине. Он располаже комплетним подацима о години формирања музеја, односно етнолошких збирки, броју и врсти предмета, структури збирки и броју запослених стручњака. На основу овако доброг познавања дотадашње праксе и прикупљеним чињеницама о стању у десет покрајинских музеја, даље даје конкретне предлоге везане за формирање нових и обогаћивање постојећих етнолошких збирки. Овде он по први пут износи критику на рачун праксе сакупљања углавном необичних и ретких предмета, сматрајући да у етнолошком раду такав приступ „може да буде врло опасан“ (Исти 1949: 161). Овај критички став, који је у сагласности са његовим поимањем савремене етнологије, износиће и даље у својим радовима из области музеологије. Тако у тексту из 1957. године посвећеном завичајним музејима он каже: „Наиме, у раду се обично ишло за тим да се изналазе и приказују првенствено што старији предмети и начини живота, са тежиштем, дакле, на прошлости и заосталости (антикварна етнологија); поред тога, обрађана је и нарочита пажња на оно што је необично, егзотично, или изузетно лепо и скупочено. Последица је да у завичајним музејима међу етнолошким експонатима доминирају народне ношње, разуме се у првом реду старији облици“ (Исти 1957: 59). Супротно таквој пракси Филиповић истиче важност и потребу прикупљања онога што је, како сам каже, опште или заједничко или је својствено читавој етничкој групи, целокупном становништву једног краја или некој специјалној групи или професији (Исти 1949: 161).

Полазећи од става да се етнологија бави оним што је просечно, што је опште, односно да бележи појаве које су општеприхваћене у једној средини, произилази и његова препорука да етнолог у служби заштите културног наслеђа треба да

обрати пажњу на такве предмете и објекте. Као заговорник оваквог приступа он је итекако свестан проблема са којим ће се етнолог срести на терену, када из великог броја истих или сличних примерака треба да изврши избор за музејску збирку. Као ретко који аутор, Филиповић већ педесетих година 20. века пише о питању униката међу етнолошким предметима. По његовом мишљењу уникат може бити последњи очувани примерак из одређене категорије предмета и као такав он мора бити што пре сачуван и заштићен. С друге стране, уникатност неког предмета може бити и одраз неприхватања од стране шире заједнице, или како он каже, изузетак који није нашао имитаторе. У концепту етнографске музеологије који заступа Филиповић овакве предмете је потребно забележити, али не и обавезно заштити (Исти 1958: 7).

Бавећи се критеријумима избора предмета за етнографске збирке и изложбе Филиповић покреће још два важна питања везана за етнолошка истраживања уопште. У тексту објављеном 1951. године он износи две, по његовом мишљењу, погрешне претпоставке на којима се базирала дотадашња етнологија. Прва се односи на доминантан став да су само сељаци прави представници „народа“, док је градско становништво било предмет истраживања (па и од стране етнолога у музејима) једино у контексту старих заната. Друга претпоставка коју Филиповић оштро критикује везана је за уопштавање материјала и грађе прикупљене у сеоским срединама, без прихватања чињенице о постојању класних разлика међу сеоским становништвом. Као пример овакве праксе у прикупљању предмета за музејске збирке он наводи капе златаре са подручја Баната. Ови скуповени предмети прикупљани су са идејом да прикажу народни живот и уметност, иако су овакав тип оглавља носиле само жене имућних сељака чији се живот разликовао од огромне већине народа. Из тог разлога је наглашавао важност прикупљања предмета који ће приказивати различите типове народног живота на истом простору и у исто време (Исти 1951: 14).

Сходно његовом ставу да етнологија треба да се бави проучавањем промена до којих долази у животу једне етничке групе и то од њиховог постанка до савременог доба, Филиповић је инсистирао на континуираном праћењу терена и када је реч о раду етнолога у музеју. По његовом мишљењу није било довољно донети само једанпут предмете са терена, већ је неопходно стално се враћати и прикупљати сведочанства која указују на промене до којих је дошло на одређеном простору. При томе је мислио на промене које је у начину живота доносила тада актуелна изградња социјалистичког друштва (Исто: 12).

Етнографске изложбе у музејима

Филиповићева критика дотадашње праксе у постављању етнографских

изложби односила се на њихову статичност у приказивању народног живота, на коришћење скоро искључиво материјала из 19. века, уопштавање и претрпаност предметима истргнутим из контекста. Говорећи о сталној поставци у Етнографском музеју у Београду, 1951. године каже следеће: „Будућа изложба у етнографском музеју не сме да има за циљ да покаже шта све има у музеју и колико чега има, и то све сређено као у каквој робној кући, него треба да покаже народни живот одређене групе или на одређеној територији, какав је он данас а какав је био некада.“ (Исто: 6).

Инсистирајући на увођењу научног приступа у свим аспектима музејског рада, он наводи да на етнографским изложбама треба приказати народ и народни живот реално и објективно, напуштајући дотадашњи начин рада „који је уносио много романтике и идеализовања“ (Исто: 9). Као и код критеријума за избор предмета за етнолошке збирке, Филиповић и овде инсистира на приказивању онога што је уобичајено и просечно у животу одређене групе, за разлику од дотадашње праксе да се излажу само архаични и особито лепо предмети (Исто: 11).

Полазећи од свог става да се етнологија као наука бави проучавањем етноса и етничког живота, сматра да и етнографске изложбе треба да примењују принцип излагања по етничким групама. При томе је наглашавао да је потребно на изложбама нагласити оно што карактерише одређену групу, односно оно по чему се она разликује од других. То би се, по његовом мишљењу, могло постићи избором централног мотива или теме која би омогућила целовито презентовање живота једне групе (на пример: доминантни начини привређивања, специфична занатска производња и слично). О ефектима оваквог приступа Филиповић закључује следеће: „Тиме ће се изложба у етнографском музеју оживети, јер ће посетилац видети не предмете ишчупане из живота и њихове средине него ће видети једну органску целину, како живи, односно како је живела нека етничка група или народ при одређеном облику привреде и у одређено време“ (Исто: 10).

Посебно је интересантан Филиповићев предлог да се на изложбама прикажу и „најновије појаве у народном животу“, попут оснивања сељачких радних задруга, увођења машина у пољопривредну производњу, нових уметничких производа и сличног. На тај начин, сматрао је он, показало би се да и појаве из народног живота подлежу променама. Истовремено, то је био пут да се промени погрешан став о томе да се етнологија и етнографски музеји баве искључиво „занимљивостима и остацима из старине“ (Исто: 13).

Кроз неколико текстова Миленко Филиповић се дотакао и питања тематских изложби и то у смислу њихове друштвене ангажованости и тема које би

обрађивале. Он јасно истиче потребу да изложбе буду тематски актуелне и да својим садржајем и изгледом привуку посетиоце. Још у тексту из 1949. године, говорећи о збирци магијских и ритуалних предмета у фонду Народног музеја у Кикинди, он износи мишљење о могућој употреби оваквог материјала за изложбе. Како наводи предмети су до тада били изложени тако да „непросвећен посетилац мора понети утисак да су то знамените ствари које треба и код куће чувати и поштовати“ (Исти 1949: 162). Насупрот томе Филиповић се залаже за употребу оваквих збирки и изложби у борби против сујеверја и културне застојности. Интересантно је да он још почетком педесетих година предлаже теме као што су начин живота маргинализованих група и положај, рад и друштвена улога жена. Као и сталне поставке, тако и тематске изложбе, по мишљењу Филиповића, морају увек бити превасходно у функцији просвећивања и образовања што шире јавности.

Концепциј завичајних музеја

У време када Миленко Филиповић објављује већину својих радова из области музеологије, на простору читаве тадашње Југославије постојао је тренд формирања нових завичајних музеја. То су углавном били музеји комплексног типа са задатком да прикупљају предмете и приказују „природу, историју и НОБ одређеног краја“ (Јовановић-Гудурић, 2015: 110).

Ставовe о концепцији и начину рада ове врсте музеја, са посебним акцентом на етнолошки рад у њиховим оквирима, Филиповић је изнео у тексту *Етнологија (етнографија) у завичајним музејима*. Завичајни музеји, по његовом мишљењу требало је да постану „сабиралишта и чувари документа о животу у прошлости и садашњости, а у исти мах расадници знања и живе школе за посетиоце сваког узраста и степена образовања“ (Филиповић, 1957: 55).

Филиповићева критика доташњих пракси у домену завичајних музеја односила се превасходно на механичко схватање њихове комплексности. Он је био противник опште прихваћеног принципа по којем је сваки локални музеј морао у свом саставу имати заступљене различите струке, односно одељења. Ова критика посебно се односила на концепцију сталних поставки. Наиме, он је био мишљења да за приказивање различитих периода из прошлости, одређених појава или особености једног краја треба истовремено користити све расположиве предмете, без обзира на категорију којој припадају (да ли су историјски, етнолошки, уметнички...). Уместо поделе сталних поставки на стручна одељења, предлагао је увођење „одељења са темама“. У томе је видео, како сам каже, „неслућене могућности да се изађе из шаблонског уређења и рада завичајних музеја у коме се сви врте као у зачараном кругу и да сваки завичајни

музеј добије свој посебан израз, да постане заиста израз и тумач свога краја“ (Исто: 56).

У овако конципираном комплексном музеју променио би се и начин рада етнолога, јер би уместо механичке везе да другим одељењима, они постали део једне „функционалне целине“. Етнолошки предмети на сталним поставкама би били изложени у циљу приказивања заједничке теме, а не са идејом да се покаже што више разнородних предмета из збирки. Како је по Филиповићу важно да сваки локални музеј има свој препознатљив идентитет, кустоси-етнолози би морали да истражују и приказују „народ и живот свога краја онакав какав је у свим његовим манифестацијама, обраћајући особиту пажњу оним појавама које карактеришу баш тај крај и по којима се народни живот тога краја разликује од живота у суседним карајевима“ (Исто: 59).

Закључна разматрања

Број објављених радова из области етнографске музеологије др Миленка Филиповића, у поређењу са укупним бројем библиографских јединица у његовој библиографији није велик, али су ови текстови вишеструко значајни. Филиповић их већином пише средином 50-их година 20. века, у време када код њега сазревају одређени општи ставови о концепту тадашње етнологије и важности њеног реформисања. Иако се у радовима везаним за рад етнолога у музеју није прецизно декларисао којем теоријском правцу припада, идеје и концепти које излаже били су, за тадашњу националну научну средину, веома смели и аутентични. У време када на нашим просторима доминирају историјски материјализам и еволуционизам и када се инсистира на бележењу и проучавању искључиво елемената традиционалне културе сеоског душтва, Филиповићево „увођење“ питања савремене и урбане културе у фокус научних истраживања представљало је у најмању руку велики изазов. Исто важи и за његово инсистирање на друштвеној применљивости научног знања.

Једна од одлика Филиповићевих текстова посвећених етнографској музеологији свакако је оштра критика коју је износио на доташњи рад и концепт етнографских збирки. Изнесена критика била је заснована пре свега на добром познавању чињеница о раду великог броја музеја и сагледавању друштвених услова у којима су настајали и деловали. Истовремено, она се настављала на ауторове замерке које је износио на тадашње стање у националној етнолошкој науци. Био је противник такозване „антикварне етнологије“, како је сам називао, чији се приступ у музејима рефлектовао на структуру етнографски збирки и изглед сталних и тематских поставки. Прикупљање и излагање првенствено

што старијих, лепих, егзотичних и скупоцених етнографских предмета за Филиповића је већ на самом почетку 50-их година 20. века било превазиђено. Био је противник реконструкције идеалне слике патријархалног друштва 19. века, чему се стремило у тадашњим музејима. За њега је етнологија била са једне стране наука која изучава процесе и њихову динамику, а са друге наука која се бави оним што је просечно или опште прихваћено у једној средини. Зато се залагао за целовит и динамичан приступ у прикупљању етнографских предмета и изради поставки. То је подразумевало истовремено сакупљање и презентацију како оних најстаријих артефаката – сведочанстава о начину живота у прошлости, тако и оних који су осликавали савремене процесе. Оваквим приступом етнографским предметима, по Филиповићевом мишљењу, омогућио би се целовит и објективан приказ „нарадног живота“. Истовремено, овај концепт рада етнолога у музејима подразумевао је велико ангажовање на терену, добро познавање и често враћање на исте „просторе“, као и висок ниво научног промишљања. Свестан тога, Филиповић је инсистирао на увећању стручног и обученог кадра који би био у стању да изнесе овако комплексне захтеве.

Као поборник тзв. социјалне етнологије, Миленко Филиповић је у „новом“ начину музејског рада видео могућности њиховог јачег укључивања у живот заједнице. На првом месту истицао је важну просветитељску улогу ових институција коју је требало да имају у својим срединама. У етнографским изложбама видео је капицитет у борби против културне заосталости, сујеверја и примитивних схватања. Сталне поставке са централним мотивом који указује на специфичности једног краја или етничке групе, требало је да допринесу јачању локалног идентитета и да својим динамичним концептом привуку велики број посетилаца.

Ставови др Миленка Филиповића изнесени у радовима који су се тицали музеологије током 50-их година 20. века по много чему су били пионирски. Са аспекта данашње етнографске музеологије међу најважнијим издвајају се: прикупљање предмета савремене културе, истраживање и презентација урбаних простора, приказ свакодневног живота, реално представљање свих сегмената друштва и конципирање друштвено актуелних и ангажованих изложби. У оваквим схватањима није био потпуно усамљен. Неколико је аутора који су делили сличне ставове, међу којима су Аида Колудровић из Етнографског музеја у Сплиту, Филиповићева сарадница Загорка Марковић и донекле Персида Томић из Етнографског музеја у Београду. Ипак, већина Филиповићих замисли у реформисању етнографске музеологије, па и саме етнологије, морале су да сачекају неколико деценија како би делимично биле прихваћене и спроведене. Личном иницијативом поједини кустоси покушавали су да направе искорак

у односу на доминантну праксу друге половине 20. века, следећи свесно или несвесно смернице које је понудио Миленко Филиповић. Тек педесет година након његовог првог текста у којем је критиковао „антикварни“ приступ у етнологији и музеологији, започета је шира дебата у стручној јавности на тему редефинисања појма етнoлошког музејског предмета и прикупљања предмета савремене културе за потребе збирки.

Допринос и значај др Миленка Филиповића у развоју југословенске и српске етнологије разматран је у стручној литератури у више наврата. Због одсуства јасно дефинисаног теоријског одређења, сврставали су га у различите правце, а значај његових радова различито оцењивали. Од својих савременика проглашаван је за функционалисту и припадника антиисторијске школе, што му је донело бројне тешкоће у професионалној каријери. У његовим иновативним идејама и жељи да модернизује српску етнологију средином 20. века, неки каснији аутори видели су приближавање концепту америчке и англосаксонске културне антропологије. Са друге стране Филиповић се у својим истраживањима није одрицао историјског приступа, нити је у потпуности напустио класичну источно-европску парадигму. Из тог разлога поједини аутори му умањују реформаторску улогу, гледајући га само као вредног дескриптивца.

У Филиповићевим радовима из области етнографске музеологије ипак преовладава реформаторски дух пун, за оно време и научно окружење у којем је деловао, смелих идеја и концепција. Други утисак који се стиче читањем ових радова је Филиповићева тежња да сваки корак који је предлагао у раду музејских етнoлога буде у служби човека. С једне стране музеје је видео као места у којима би био приказан народ и живот једног краја „онакав какав је у свим његовим манифестацијама“, а са друге као „живе школе“ које треба до допринесу општем просвећивању тог истог народа.

Како је овај рад писан за потребе стручног скупа на тему етнографске музеологије и савремене културе, завршићемо га речима Миленка Филиповића написаним 1955. године: „Уосталом, проматрајући савремене појаве у народном животу, ми уствари опет проучавамо прошлост, јер ће оно што данас видимо, већ за наредну генерацију бити далека прошлост, али прошлост коју ће она без муке познавати“.

Литература

- Влаховић, П. 1987.
Писци наше етнологије и антропологије, Београд: Одељење за етнологију, Филозофски факултет Београд
- Гаваци, М. 1969–1970.
Миленко С. Филиповић. *Раг војвођанских музеја* 18-19: 7–9.
- Gorunović, G. 2006.
Pseudomarksizam i protofunkcionalizam u srpskoj etnologiji: Kulišić vs Filipović, *Етнoантропoлoшкo и рoблeмa*, нова серија, св. 2: 185–208.
- Јовановић-Гудурић, И. 2015.
Стратегије формирања етнографских збирки и поставки након Другог светског рата – Анализа часописа Музеји, *Музеји* 4 (н. с.): 99–117.
- Миљковић Матић, Ј. 2012.
Миленко Филиповић у српској етнологији. Докторска теза, Филозофски факултет Универзитета у Београду.
- Петровић, Ђ. 1991.
Предговор у књизи: Миленко С. Филиповић, *Човек међу људима*, Избор и предговор Ђурђица Петровић, Српска књижевна задруга, Београд
- Филиповић, М. 1949.
Етнологија (етнографија) у Музејима Војводине. *Музеји* 3-4: 157–162.
- Филиповић, М. 1951.
Постављање изложбе у Етнографском музеју. *Музеји* 6: 25–27.
- Филиповић, М. 1953.
Прилог историји наших музеја. *Музеји* 8: 123–129.
- Filipović, M. 1955.
Etnološki (etnografski) rad u Bosni i Hercegovini. *Pregled*, 10: 211–215.
- Filipović, M. 1956.

Savremena etnologija ili etnografija. Osvrt na članak Š. Kulišića: „Antiistorizam funkcionalne škole u etnologiji“. *Pregled* 3-4: 143–152.

Филиповић, М. 1957.

Етнологија (етнографија) у завичајним музејима, *Музеји* 11-12: 55–62.

Filipović, M. 1958.

Nekoliko misli o zaštiti spomenika etnološkog karaktera, *Naše starine* V: 5–11.

Ivana Lj. Jovanović-Gudurić

ETHNOGRAPHIC MUSEOLOGY OF MILENKO S. FILIPOVIĆ, PHD

Summary

For Milenko Filipović, a modern ethnology of the 50's in the 20th century should become a science which studies modern folk life in all its dynamics, observes and studies processes, its requirements and consequences. Biases of Milenko Filipović, presented in many papers which concerned museology, have been initiated by many things. From the aspects of the present-day museology, the following elements are considered to be the most important: collection of the contemporary culture objects, research, and presentation of the urban areas, review of the everyday life and realistic presentation of all society segments and the creation of socially engaging exhibitions.

Весна С. Недељковић Ангеловска

Музеј града Новог Сада

vesna.nangelovska@gmail.com

ЕТНОЛОШКА МУЗЕОЛОГИЈА АКТУЕЛНЕ СВАКОДНЕВИЦЕ

Сажетак: У раду разматрам промене фокуса истраживања савремене етнолошке музеологије, које су резултат феномена глобализације савременог друштва. Посебан акценат је на аспектима савременог доба који се убрзано мењају услед промена у начину живота свих друштвених слојева, чиме се неминовно помера средиште интересовања кустоса етнолога на „обичне“ предмете и појаве свакодневице. Динамика целокупног друштвеног живота, разноликост и пролазност детаљима презасићене свакодневице савременог доба, довела је до концептуалних промена у истраживању културе и до потребе за постављањем нових критеријума за правовремену заштиту културних добара у оквиру етнолошке музеологије.

Кључне речи: музејска етнологија, глобализација, културно добро, свакодневница

Последњих деценија 20. века фокус интересовања кустоса етнолога се премештао са „старих“ предмета који осликавају одређену етничку групу руралне културе на предмете који потичу из савременог¹ времена у коме је кустос био активни учесник. На почетку 21. века фокус се помера и на појаве и предмете актуелног времена у непосредном окружењу.

1 Како каже Саша Недељковић, у једном значењу „савремено“ је оно што са нама егзистира у истом времену и што је актуелно у темпоралном смислу, а у другом, исти појам се односи на оно што је у идејном смислу актуелно. Недељковић закључује: „Савремено“ је у једном ширем смислу синоним за „актуелно“, за оно што је живо, делујуће, привлачеће, мотивишуће“ (Nedeljković 2007: 11).

Усредсређеност кустоса етнолога је са националног/регионалног/етничког идентитета прешла на групни и индивидуални идентитет, а са репрезентативног и специфичног на „обично“ и свакодневно.² Померање тежишта истраживања етнологије/антропологије и других хуманистичких дисциплина са елитног на свакодневље условила је свеопшта демократизација друштва, као и његова тежња да постане праведно, уз уважавање свих друштвених група.

Велики утицај на промену фокуса интересовања етнологије/антропологије и музеологије, две дисциплине уједињене у етнолошкој музеолошкој пракси, дошло је због великог утицаја феномена глобализације, изазваног експанзијом технологије средстава комуникације, што је убрзало промену начина живота свих друштвених слојева у читавом свету. Свет је комуникацијски уједињен. Превазиђене су просторне баријере и омогућена је модификација екстеркултурних елемената који се читавају у свакодневници и постају саставни део структуре коју називамо савремена култура.

До дефинисања читавих нових поља истраживања антропологије [а самим тим етнолошке музеологије] дошло је због наглог проширивања њеног поља деловања, које обухвата како општи процес глобализације, тако и одговоре на њу, који се регионално и локално разликују (Gavrilović 2009 а: 31).

Савремено доба карактерише изобиље предмета, и, услед њихове масовне производње/потрошње – „униформисаност“ планете, као и „преобиље слика“ – резултат медијског и информацијског повезивања. Експанзију визуелних информација Марк Оже (Marc Augé) назива „спектакларном визуализацијом света“ која је својствена нашој савремености. Савремени медији приказују дневне догађаје као значајна збивања која се одвијају на огромном броју позорница. Све већи број слика емитованих путем телевизијског медија [и интернета], које се све наметљивије нуде гледаоцима [и корисницима], заслужне су за „познавање“ планете какво данас може имати било који њен становник (Оже 2005: 101).

Наглашена „пролазност“ ствари, како каже Рох Сулима (Roch Sulima), даје динамичност савременом културном дискурсу: „Током живота једног покољења, предметни свет у одређеним доменима (аутомобил, намештај, телевизори, телефони) промени се најмање двапут“ (Sulima 2005: 9).

2 О одређењу појма свакодневнице у друштвеним и хуманистичким наукама Тамара Лепетић каже да је оно најчешће укључивало „појмове као што су ‚стил живота‘, ‚начин живота‘, ‚животни стандард‘, итд. (различитих друштвених класа), који су се међусобно преклапали и замењивали. Док ‚животни стандард‘ исказује квалитативни аспект свакодневнице, у смислу прихода, куповне моћи и сл., ‚квалитет живота‘ подразумева нематеријалне аспекте живота и на тај начин се приближава појму ‚стил живота‘. Овај последњи укључује симболичке и културне аспекте свакодневнице који се читавају кроз начин потрошње, односно начин употребе добара на свакодневном нивоу“ (Lepetić 2014: 52–53).

Из перспективе 2017. године, сведоци смо да се обиље ствари развија и не-стаје пред нашим очима таквом брзином да су промене о којима Сулима гово-ри неколико пута чешће.

Електронски медији доводе до великих промена у домену људске рецептив-ности, умањујући, као никада до сада, утицај националних, етничких и рели-гијских уверења у креирању, али и у конзумацији материјалног и духовног све-та. Говорећи о обиљу савременог доба Рох Сулима каже да наизменична плима и осека ствари кида нити традиције (исто: 9). Континуитет традиције прекинут је индустријским дизајном и масовном производњом која чини круну робне производње/потрошње 20. века. Индустријализација је довела до дизајнерског обликовања предмета. Како каже Марк Оже, дизајн дефинише данашње савре-мено друштво захваљујући предметима којима се уобличава наша свакоднев-ница (Оже 2003: 68). Део њеног уобичајеног декора су флаше или конзерве кока-коле, мотори „тојота“, мајице најпознатијих северноамеричких универзитета, лажни сатови „картије“. Захваљујући индустријски произведеним предмети-ма живимо у потрошачком друштву, у којем се свакодневно прихватају нови трендови. А други бројни трендови застаревају и нестају у „преобиљу“, које је спецификум савременог доба (Исто: 116–117).

Померајући се у временској перцепцији све више ка „напред“, јер обиље „ствари“ се развија и нестаје пред нашим очима, антрополог/етнолог свакод-невнице сагледава садашњост као домен свог ужурбаног непрекидног истра-живања.

* * *

Основне карактеристике савременог доба:

медијско и информатичко повезивање = економска и културна глобализација
експанзија визуелних информација = „спектакуларна визуализација“ света
масовна производња = масовна потрошња = конзумеризам
изобиље предмета = наглашена пролазност
индустријски дизајн = униформисаност планете
поништење просторних раздаљина = доступност мноштва разноликих светова

* * *

На изградњу културног идентитета свих слојева друштва савременог доба велики утицај имају средства комуникације. Са друге стране – музеји као пре-зентери постају ослонац њихове идентификације. Појединачни предмети (који

су део музејских збирки), издвојени из контекста одређеног времена и простора, својом формом и суштином/садржајем бивају уклопљени у слику одређеног културног идентитета и постају његова „заштићена“ форма, чиме се дефинишу као културно добро (део културног наслеђа), предвиђено да буде сачувано за будућност.

Музеји као релевантна места чувања чињеница представљају темељ легитимности и репрезентације културе, а тиме и једну од кључних институција медијације идентитета. Они су моћни [и утицајни] – јер се сматрају аутентичним и истинитим, сматра Татјана Цвјетичанин (Цвјетичанин, у штампи). Због ауторитета који им се приписује, Тијана Јаковљевић-Шевић налази да се пред савремене музеје, као морална обавеза према друштву у којем делују, поставља задатак да учествују у критичком суочавању са дисонантном прошлoшћу и да преузму обавезу чувања искустава појединаца унутар широких друштвених процеса (Јаковљевић–Шевић 2015: 152). Пјотр Пјотровски (Piotr Piotrowski) истиче да савремени музеј, поред представљања прошлости, поред позиционирања у критичком проучавању савремености, путем едукације и развијања публике, учествује у прогресивном развоју света и човечанства – у стварању њеног даљег тока (Piotrowski 2013: 25).

Морална обавеза савремених музеја према друштву у коме делују, као и њихова одговорност за развој човечанства је заправо на појединцима који свакодневно доносе одлуке о релевантности конкретних елемената културног идентитета и улози тих елемената у културном наслеђу. У случају етнолошке музеологије, ти појединци су кустоси задужени за етнолошке збирке. У формирању одређених етнолошких збирки одлучујућа је особеност предмета (ту се подразумева да је као такав био у употреби у одређеној делатности и етничкој/друштвеној групи, лоциран у времену и у простору) и његова улога у одређеној колективној или личној прошлости. Подразумева се да потенцијални музејски предмет, са својим формалним карактеристикама, наменом и функцијом, симболизује и одражава „дух времена“. Да ли је тај „дух времена“ најсигурније сагледати и „ухватити“ ако смо његови савременици? Са друге стране, намера правовременог сакупљања сведочанства и предмета из актуелног времена у коме живимо, за које се може претпоставити да ће представљати стереотипе за одређени простор, одређено доба и делатност, због недостатка „временске дистанце“ и такозваног „суда времена“, може довести до замаглене перцепције и немогућности да сагледамо будућу репрезентативност потенцијалног предмета.

Намера да се сакупљају сведочанства културне стварности одређеног простора савременог доба доводи до могућности да се у етнографске збирке сврставају и безначајни предмети. О томе Љиљана Гавриловић каже:

„Ипак, када ти предмети, данас обични и банални, постану ретки и, самим тим, вредни, они се могу наћи у музејским збиркама. Тако се може очекивати да ће колекције баштенских патуљака, гипсаних животињских фигура за капије и ограде, магнета за фрижидере и низ других материјалних елемената наше стварности, који се сматрају апсолутно безвредним, за неколико година или деценија постати вредни музејски предмети“ (Гавриловић 2009 б: 20).

Оно што је Гавриловић предвидела, већ се обистињује. Али претпоставка да се тек на временској раздаљини указује суштина ствари јер је отпало све „неважно“ (Оже 2003: 64), показује се често као нетачна. Са друге стране, слика о спољашњем свету истовремено се бесконачно умножава и мења, и зато није кадра да се учврсти и устали (исто: 126). Изобилје предмета и наглашена пролазност доводе у питање могућност правовременог „заустављања“ слике културе у раму музејске дефиниције културног добра. Чекање да нам се представи сама суштина ствари отвара могућност да нам слика промакне.

Данашња криза коју Томислав Шола назива „сужено подручје садашњости“, по њему, не оставља могућност за стварање осећаја стабилности, сигурности и трајања.

И поред огромног напора да се прилагодимо брзини промена са којом нас суочава електронска технологија, често имамо утисак да заостајемо, што нам производи фрустрацију. Иако је музејска установа у директној вези са протичањем времена, музејска примена „теорије дистанце“, за коју Шола каже да би требало да представља неки „озакоњени“ заостатак за садашњим временом, онемогућава нам да сагледамо стварну слику прошлости (Šola 2011: 84): „Чекати да нека ‚историјска дистанца‘ отвори или наметне селекције и мјерила квалитета ...значи добровољно се изложити добро познатим ризицима реконструисања према сјећању и непотпуним подацима. У слободној интерпретацији могли бисмо овај став музеја звати застрањењем струке“ (Исто: 84).

Фрустрација због утиска да заостајемо у дефинисању савременог културног наслеђа, које као да нам из дана у дан измиче, покренула је одлучност појединих посленика музеја да реагују „правовремено“ и у збирке које воде унесу оне предмете или елементе културе који су присутни у актуелном времену. Такве подухвате појединаца који су изискивали професионалну храброст и одлучност, неретко је пратило пре прећутно него гласно исказано одобравање/неодобравање. Последица тих ретких „правовремених“ реакција поједних кустоса етнолога је комплетност одређених колекција сврстаних у тачно (сада већ прошло) временско раздобље. Изузетан пример представља рад, на прикупљању предмета, Весне Душковић, музејске саветнице Етнографског музеја, која је у више наврата обогатила Збирку играчака предметима из актуелног времена.

Још 1985. године купила је, тада популарне лутке Барбику и Кена у „Комисиону“. Наставила је повремено да купује нове играчке у продавницама и да у Збирку играчака увршћује играчке које нису биле старије од неколико година. Играчке је куповала и на пијаци, преко „Лимунда“, или их је добијала на поклон. Играчке је куповала за свој новац, због чега је у документацији за око 300 предмета наведено њено име.³

Насупрот томе, резултат уобичајеног чекања да се оствари „временска дистанца“ је да значајни предмети свакодневнице који осликавају „дух времена“, који су прошли „суд времена“ и представљају одраз одређене културе, постану заувек изгубљени. Мада се на такозваним „бувљацима“, „најлонима“ и продавницама „second hand“, пасионираним тражењем могу наћи овакви предмети, тешко је остварити њихову набавку за музеје, због проблема око купопродајних процедура. Сналажљивост ентузијастичних кустоса да дођу до посебних и нарочито пожељних предмета за збирке о којима брину, од деведестих година 20. века, од када се у Србији закони везани за културу доносе без мишљења струке, различито је посматрана. У појединим музејима овакве куповине су сматране незаконитим; доводиле су кустосе под сумњу да раде илегалне набавке предмета, што им је нарушавало и углед. „Олакшавајућа околност“ у погледу могуће сумње око начина набавке предмета које кустоси етнологии увршћују у своје збирке је уврежено мишљење да су „јефтине“, нарочито у поређењу са предметима других музејских дисциплина (археологије, историје, историје уметности).

У формирању етнологииких збирки одлучујућа је ипак пре свега особеност самог кустоса и његова, веома често, сасвим лична одлука. Кустос одлучује о потреби да одређени предмет физички унесе у музеј, стручно валоризује и уврсти у „културна добра“. Одлука кустоса о избору предмета за етнологиике збирке резултат је његовог/њеног критичког самопромишљања које зависи од професионалног и животног личног искуства, теоријског знања, стручних предиспозиција и моралних стандарда, али и од несвесних емотивних реакција којим та особа посеже за личним доживљајем везаним за одређени предмет. То значи да су слобода и аутономност кустоса одлучујући фактори у формирању савремених етнологииких музејских збирки.

Одлука кустоса о потреби да одређени предмет уврсти у „културно наслеђе“, физички га унесе у музеј и стручно валоризује зависи и од афинитета кустоса према изграђеним збиркама које је „наследио“ од претходника (од којих,

3 На основу интервјуа са Весном Душковић: „Ретко сам имала подршку директора и стручњака Музеја у оваквом односу према набавци музејских предмета. Занимљива је била констатација великог броја колега да се на тај начин не добијају прецизне информације о предмету. Они радије пристају на имагинарне приче неких казивача него на аутентичност самог „културног добра“.“

најчешће, није могао непосредно да учи), од личног искуства у музеологији, од случајности понуде одређеног предмета, односно поклона, као и од одобрења стручне комисије Музеја.

Из личног искуства и сазнања о раду појединих музеја у Србији, претпостављам да је вероватно да у комплексним музејима кустоси етнологзи имају већу аутономност и слободу одлучивања о избору предмета и класификацији збирки у односу на колеге из исте области у националним и специјализованим музејима, самим тим што су у овим првим, они „једини“ стручњаци те дисциплине. У прилог идеји о слободи кустоса у формирању збирки у савременој етнoлошкој музеологији у комплексним музејима током последњих деценија 20. и почетком 21. века говори, веома често формално постојање стручних комисија за набавку предмета, али и неодстатак теоријског оквира, који би, како каже Љиљана Гавриловић, прецизно дефинисао шта се у музеју ради и на који начин (Gavrilović 2006: 50).

Честе промене на пољу целокупног друштвеног живота, узрочно-последична веза конзумеризма и преобиља предмета, разноликост и пролазност детаља свакодневице савременог доба, довеле су до промена концепта истраживања начина живота, као културе у најширем смислу. Иако наизглед тако једноставно и лако за истраживање, присутно ту поред нас, у актуелном времену, свакодневље испољава комплексност начина живота најразличитијих друштвених група и узраста који захватају више генерација. Преобиље, разноликост и пролазност ствари савременог доба намећу питање установљавања нових критеријума за заштиту културних добара. У недостатку могућности за успостављање стручног конзензуса о овим критеријумима на државном новоу, јер су питања едукације кустоса и медијације важних питања у оквиру струке (нажалост) лична ствар кустоса, отварају се бројни ризици његове неусаглашености који се са данашње тачке гледишта тешко могу сагледати.

Иако непрецизност теоријског оквира представља недостатак савремене етнoлошке музеологије, она истовремено (на срећу) омогућава кустосу да пред изазовима савременог доба налази свој пут, афирмише друштвену одговорност и своју креативност, активно учествујући у изградњи музејске интерпретације савременог доба.

„Ако имамо осећање да се увек негде нешто збива, то је само зато што смо о томе ‚информисани‘, као што се обично каже. Стога се поставља питање (иако је одговор неизвестан) какво гледиште и став тим поводом заузети, како се од тога донекле оградити, које ухо запушити да бисмо, иза халабуке дневних вести, разабрали прикривене обресе и пригушен шапат историје која тече (Оже 2005: 9).“

Литераура

Gavrilović, Lj. 2006.

Muzeologija u vakuumu, *Етноантрополошки проблеми*, (н. с.) св. 1, год. 1. Београд: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, 45–58. http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Articles/gavrilovic_muzeologija_u_vakuumu.pdf (преузето: 09. 09. 2016)

Gavrilović, Lj. 2009a

Muzeologija i antropologija: ukrštanje puteva, *Antropologija* 9, Београд: Etnografski institut SANU, 27–39.

http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Articles/Ljiljana_Gavrilovi%C4%87.pdf

(преузето: 09. 10. 2015)

Гавриловић, Љ. 2009б.

О пољитикима, идентитетима и друге музејске приче, Београд: Етнографски институт САНУ – Поседна издања 65.

<http://elibrary.matf.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/981/LjiljanaGavrilovicOPolitikamaIdentitetimaIDrugaMuzejskePrice.pdf?sequence=1>

(преузето: 09. 09. 2016)

Јаковљевић-Шевић, Т. 2015.

Политика репрезентације мултикултурализма: примери сталних етнографских поставки у музејима у Војводини, *Годишњак Музеја града Новог Сада* 10 (2014) (Нови Сад) 143–154.

Лепетић, Т. 2014.

Поимање свакодневице на копну и мору: концепт слободног времена помораца, *Етнолошко-антрополошке свеске* (н. с.), бр. 23, 12, 51–63.

Nedeljković, S. 2007.

Antropologija savremenosti ili antropologija kao savremenost: Antropologija između prezentizma i temporalizma. *Antropologija savremenosti*, Zbornik radova, Etnološka biblioteka Knjiga 23, Београд, 5–22.

<https://www.scribd.com/document/88392873/Sa%C5%A1a-Nedeljkovi%C4%87-Antropologija-savremenosti>

(преузето: 10. 09. 2016)

Ože, M. 2003. (2000)

Varljivi kraj stoleća, prev. A. A. Jovanović, Beograd: Biblioteka XX vek.

Ože, M. 2005. (1994)

Prilog antropologiji savremenih svetova, prev. A. A. Jovanović, Beograd: Biblioteka XX vek.

Pjetrovski, P. 2013. (2011)

Kritički muzej prev. M. Markić, Beograd: Evropa Nostra Srbija, Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu.

Sulima, R. 2005. (2000)

Antropologija svakodnevnice, prev. R. Đokić, Beograd: Biblioteka XX vek.

Цвјетичанин, Т. (у штампи)

Предмети или нарађиви. Археолошке илустрације у Србији: доба археолошког музеја,

Београд: Народни музеј.

Šola, T. 2011.

Prema totalnom muzeju, Mnemosophia, knj. I, tom 1, Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu.

Vesna S. Nedeljković Angelovska

ETHNOLOGICAL MUSEOLOGY OF THE CURRENT EVERYDAY LIFE

Summary

The dynamics of entire social life, diversity, and transience of numerous details of contemporary everyday life, lead to the new conceptual changes in the cultural research, together with a need to set up new criteria for the preventive protection of the cultural heritage within the ethnological museology. In the absence of possibilities for the establishment of professional consensus, since the questions of the curatorial education and mediation of the important issues within the profession (unfortunately) became curator's own personal interest, many risks are opening up, which can hardly be recognized from the present point of view. On the other hand, this kind of uncertain strategy at the same time enables a curator to participate actively in the interpretation of the modern times, finding his own way in it.

Ирена О. Молнар

Београд

syrehna@gmail.com

RAVE КАО НЕМАТЕРИЈАЛНО КУЛТУРНО НАСЛЕЂЕ СРБИЈЕ ИЗАЗОВИ ЗА НОВУ МУЗЕАЛИЗАЦИЈУ

Сажетак: *Rave* се као поткултура обликовао у последњих 20 година прошлог века. У Србији је највећу популарност стекао последњих 20 година. Као постмодерни културни талас рејв није био само целоноћна журка, фестивал у трајању од неколико дана на којем су пуштани различити жанрови електронске музике, већ је био и одговор на политичку ситуацију у Србији, током 90-их. Од почетака настајања десиле су се многе социјалне промене, што је довело до трансформације ове поткултуре у мејнстрим покрету, начину живота младих, али и глобалну активност. Рад има за циљ да постави поткултуре засноване на електронској музици у оквиру нематеријалног културног наслеђа, али и да продискутује концепте њиховог чувања у оквиру Унеска. Истраживање је резултат петнаестогодишњег посматрања са учествовањем и отвара дискусију на тему могуће музеализације (елемената) поткултуре, њене интерпретације широј јавности кроз коју се може посматрати и показати како социјалне економске и политичке промене могу резултовати стварањем и развојем једне поткултурне појаве, која је полако али сигурно постала идентитет Београда и Србије.

Кључне речи: Поткултура, рејв, нематеријално културно наслеђе, Београд

„Until the sun rises to burn our eyes by revealing the dystopian reality of the world you’ve created for us, we dance fiercely with our brothers and sisters in celebration of our life, of our culture, and of the values we believe in: Peace, Love, Freedom, Tolerance, Unity, Harmony, Expression, Responsibility and Respect.“

*Манифест рејвера*¹

1 *Ravers Manifersto*, <http://www.livingart.com/raving/articles/article11.htm>, преузето 23. 04. 2015.

Мотив за ово истраживање је чињеница да је РЕЈВ поткултури у нашим научним круговима до сада посвећено мало пажње, као и да се она не препознаје као градско/урбано наслеђе првенствено Београда, иако је била веома значајна за генерације младих током последњих 20 година, не само у Београду већ широм Србије. Без обзира што *Конвенција о заштити нематеријалног наслеђа* не подразумева под тим културне праксе које нису одраз националног идентитета, припадници рејв поткултуре су током година изградили имиџ. Када је у питању концепт нематеријалног наслеђа, посебан изазов било ми је смештање поткултуре у тако конципиране оквири, посебно из разлога што се о савременој, популарној култури слабо размишљало у том контексту, па сам у неком смислу темеље на којима је овај рад настао сама поставила.

Циљ овог рада је да се прикаже поткултура заснована на електронској музици као могући пример нематеријалног културног наслеђа, односно урбаног наслеђа Београда и Србије. Такође, циљ је и да се покаже како су друштвене, економске и политичке промене утицале на њено стварање и развој, али и у којој мери се из саме поткултуре могу ишчитати и друштвени, историјски и културни контекст у којима је она настала и развијала се. Према *Конвенцији о очувању нематеријалног културног наслеђа* то наслеђе се дефинише као „скуп вештина извођења изражаја, знања и умећа, као и инструмената, предмета, рукотворина и простора који стоје у вези са њима, а које заједнице, скупине или у неким случајевима и појединци препознају као део свог културног наслеђа“ (Živković 2011, 22–25).

Како Унескова *Конвенција о заштити нематеријалног наслеђа* инсистира на економској одрживости елемената, будући да су у заштиту укључене локалне заједнице, поред институција, покушаћу да покажем како и на који начин Београд, као и целокупна српска друштвена и културна сцена могу имати користи од препознавања значаја ове поткултуре и улагања у њен даљи развој, што је и питање културног туризма.

Према Гибсону рејв је пракса која се одвија у простору, и реализује се кроз хармонизацију плеса, музике и осветљења (Gibson, 1999: 19). Рејв је растућа поткултура на глобалном нивоу и моћна је индустрија забаве. Такође, рејв журка је догађај кроз које појединци могу искусити транс, верски занос, могу се бавити личним проблемима и, наравно, заиста се добро провести. На овим журкама људи играју и социјализују се уз ритмове музике коју пушта диск џокеј или ди-џеј у колоквијалном говору (од енгл. скр. *DJ*), повремено и уживо.

Рејв се такође односи на журку или фестивал који траје неколико дана, где ди-џејеви и други извођачи пуштају електронску музику, односно музику засновану на комбинацији баса и бита који у комбинацији креира специфичну

музику за играње. У Србији је популарно неколико врста електронске музике, од којих су најзаступљенији *techno*, *psychedelic trance*, *house*, *drum and bass* са њиховим варијантама. Тренутно, рејв поткултура је једна од најзаступљенијих омладинских поткултура у Србији, са епицентром дешавања у Београду.

Методологија прикупљања података током мог бављења овом темом заснива се на посматрању са учествовањем, у периоду од 2002. до данас, током којег сам посећивала догађаје на којима се пушта електронска музика. Подаци су прикупљани и током разговора са учесницима самих дешавања, као и са онима који су та дешавања креирали, а који су од 90-их година до данас били део сцене, без обзира на доб, пол и друштвени статус. Током година имала сам прилике да испратим развој сцене у Београду у потпуности, уз помоћ бројних пријатеља и познатика – рејвера, посећујући бројне журке на којима се пушта електронска музика. Ди-џејеви и продуценти који већ годинама деле бину са светским звездама овог културног правца морају се такође препознати као заслужни за настанак и опстанак ове поткултуре у нашој земљи, самим тим што је под њиховим окриљем Србију посетио невероватан број ди-џејева са самог врха светске сцене, светских музичких листа и музичких организација,² као и велики број туриста. Разговори са њима о њиховим искуствима, не само на светским фестивалима електронске музике, већ и на клупској сцени, омогућили су ми да упоредим београдску и српску са европском и светском сценом и пружили јаснију слику о томе где се Београд и Србија налазе на глобалној мапи рејв културе. Лично искуство са посета неколицине светских фестивала и клубова итекако потврђују постављену хипотезу.

Посетила сам неколико десетина музичких фестивала, где се вредности и начин живота ове поткултуре стварно најбоље испољавају. Поред *Exit*-а у Новом Саду и његове *Dance Arena*-е, на коју сам одлазила више од 10 година, серије десетина мањих фестивала по београдским клубовима на отвореном и у затвореном простору, посетила сам и неколико највећих светских фестивала електронске музике и рејв културе. Посебно бих истакла *Ozora* фестивал у Мађарској, *Time Warp* у Немачкој 2010. год и *Teknival Romania* 2013, јер су они најбољи представници три најзаступљенија правца електронске музике популарне код нас, односно оних из којих се рејв поткултура у Србији и развила. Поред тога, учествовала сам и у промоцијама неколицине дешавања, а била и амбасадор појединих фестивала. Сво то време разговарала сам са више стотина људи, различитих узраста, пола, социо-културних позадина, сексуалних опредељења итд. Већина њих су се изјаснили као рејвери, који не само да

2 Музичке организације су скуп неколико ди-џејева/продуцената који насупају под заједничким именом

одлазе на журке од викенда до викенда, већ живе тај начин живота. Многи од њих, посебно поклоници транс жанра, лети живе номадским животом, путујући од фестивала до фестивала широм земље и света, практикујући тзв. ПЛУР доктрину (*PLUR – Peace, Love, Unity, Respect*) и *Манифест рејвера*. Оно што је поткрепило истраживање и било додатни извор јесу и мишљења чланова поткултуре који су посетиоци самих дешавања, који на социјалним мрежама размењују искуства, музику, информације о будућим и прошлим дешавањима и исказују заједништво у оквиру поткултуре. Тиме јачају осећај припадности заједници, тако да и у тренуцима када нису у могућности да неко од дешавања посете и на њему учествују, ипак остају у токовима збивања, а препричавање добре журке на *Фејсбуку* је неизбежна активност многих чланова поткултуре.

Крајем друге половине 80-их година 20. века у Европи, а мало касније и у Америци, јавио се нови облик бунта младих, и из њега и нова филозофија живота. Тачније, 1987. у Манчестеру се први пут пушта *house* музика (Garnier, 2004: 24–28). Можда ће се за пар година, тј. деценија моћи тачније утврдити сам зачетак подкултуре, пошто се за сада зна само да су за настанак заслужне претежно кућне радионице у Енглеској. Незадовољство ноћним животом који им се нудио у раним осамдесетим као и музика, углавном глобалног карактера – поп, рок и музика тог типа, намењена широј маси, није више задовољавала потребе појединаца млађих генерација привучених технолошким напретком и идејом да музика може бити електронска. У почетку је та замисао била више експеримент него пројекат који је обећавао, зато је испрва наишао на неповерење и одбацивање музичких критичара и дискографских кућа, које су одбијале да издају такве пројекте услед страха од неуспеха. Међутим, упорност и тежња ка иновацијама већ формиране групе поклоника новонасталог правца у музици довеле су до данашње ситуације да је рејв једна од поткултура која заузима све више маха и добија све више поклоника.

Када се рејв већ устоличио као одвојени правац, није више било потребе да се организује на најудаљенијим пољанама по државама, већ се пребацио у градове. Међутим, ни ту у почетку није наишао на одобравање. Британска власт је 1994. године донела Закон о кривичном праву и јавном реду у коме се у четири тачке рејв окупљања забрањују.³ Тим законом забрањују се окупљања на отвореном, на којима се пушта гласна музика целу ноћ, или неколико дана, са или без прекида, а наведени разлози за то су гласна музика, као и време трајања самог догађаја, који могу да узрокују nelaгоду, сметњу за становнике локалне заједнице, без обзира на то што су се ова окупљања углавном организовала на местима далеко од насеља у којима људи живе. Овај закон се такође односи и

3 <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1994/33/contents#pt5-pb2>, преузето 02. 11. 2012.

на забрану музике (у закону написана под наводницима), која се карактерише као емисија звука понављајућег баса, врло гласно. Примена тих закона односи се на дозвољено хапшење особа осумњичених да организују рејв (две или више особа), особа осумњичених да чекају да догађај почне (десет или више), особа осумњичених да посећују рејв, као и на могућност заплене читаве музичке опреме. Ово показује покушај насилне социјализације у складу са мејнстрим моделом који је био прихваћен у Великој Британији у то време. Управо из тога разлога, музичким догађајима овог облика неко време није било место на британским острвима, већ су САД преузеле терет одбране рејв омладине. Ускоро слични закони почињу да се примењују широм Европе и у САД. На самом почетку 2000, без обзира на дотадашње забране, електронска музика долази до кулминације у највишем могућем смислу, где се налази и данас.

ПЛУР је акроним за нову филозофију, односно основна начела која је почело да пропагира, а дословно значи *мир, љубав, јединство, поштовање* (Peace, Love, Unity, Respect – PLUR). Када је први пут споменут у штампи, уз њега су ишли и „слободни плес (за који морате да будете у неком другом стању свести), агресивна и нездрава електронска музика, као и крајње слободан став према клубским дрогама – екстазију и амфетамину“ (Randall, 1992). Ова прича о дрогама је такође познати модел који се успешно примењује сваки пут када се неки покрет размаше ван контроле власти. Због толике озлоглашености велики број поклоника ове културе одбија да себе назива рејверима, јер је тај назив био у толикој мери погрдан да се користио за све људе ниског морала, који уопште немају додира са овом културом. То је био почетак краја приче о рејв поткултури у Великој Британији, док се у осталим деловима средње Европе наставио њен успон. Начела у поткултури су дошла као нова филозофија живота и неки од поклоника су постали готово фанатично везани за њих. Можда је и намерна сличност са хипи покретом и можда је и истина да је овај нови само наставак замрле побуне младих из 60-их година 20. века. Нека од основних начела су:

Отвореност – не судити, осуђивати или подсмевати се стилу, коси, шминки, сексуалном опредељењу, музичком опредељењу, социјалном статусу, приходи-ма, раси, полу или националности других; Прихватљивост – не покушавати наговорити друге у исправност или неисправност у вези са већином друштвених активности; Позитиван однос, став – ако нешто чини некога срећним и чини га да се осећа као да припада групацији, то је његов избор и то треба поштовати. Никако га не треба терати да мења мишљење или чинити било шта да се неко други осећа мање вредним. Постоји још много сличних апстрактних именица које ће можда неке деловати сувише наивно, или можда претерано, али поклоници ове поткултуре се заиста труде да их поштују, док неки уводе још

понеку, све у духу проширења и прихватљивости на глобалном плану, како би свету показали колико су озбиљни у свом делању, да би их тај исти свет на крају потпуно прихватио без обавезе да их следи.

Негде 1992. године, почела је да се ствара српска рејв сцена, са првим почецима у клубу „Буха“, изнад позоришта Бошко Буха по којем је и добио име. У исто време почињу на Академији⁴ вечери које су држали ди-џеј Аваланч (DJ Avalanche) и DJ 245/1, који су настојали да приближе рејв звук београдској публици, провлачећи га кроз сличне блокове музике који су се појављивали и у „Бухи“. Екипи из овог клуба почели су да се прикључују и многи нови клубери.⁵ Лагано, али сигурно и звук се мењао. Средином 90-их домаћим ди-џејевима било је тешко, готово немогуће да се у то време изборе са притисцима организације журки, без икакве финансијске или бар моралне подршке. Отварање клуба „Индустрија“ је био добар знак за квалитетан клубинг у Београду, а самим тим и стварање и ширење нове поткултуре у Београду, а затим и шире. По почетку бомбардовања, јако је било битно видети се са пријатељима, те је тако она најтврдокорнија клупска публика одлазила у „Индустрију“. Препричавање загрејане атмосфере ритмова баса који трају сатима заправо је јако тешко, уколико никада нисте били на догађају где се пушта електронска музика. Још је теже објаснити одушевљење с којим се у таквим условима доживљавају нови спојеви музике и прелази из теме у тему. Сто посто је најтеже препричати и пренети осећање заједништва због којег се тамо одлазило. Ако сте било ког дана од почетка рата пролазили у каснијим поподневним часовима око Филозофског факултета у Београду и „Платоа“, могли сте запазити концентрацију већином тинејџера, одевених у стандардне стилове прилагођене рејв партију. Одгонетка ове загонетке била је у измењеном радном времену ноћних клубова,⁶ па и популарне „Индустрије“, клуба окренутог савременој данс музици у свом њеном жанровском богатству. Прави разлог за ово свакодневно поподневно „ходо-чашће“ крио се у тиму ди-џејева који је скоро свакодневно наступао – *Teenage Techno Punks*. Кад су Марко Настић и Дејан Милићевић (будући ТТП) први пут завртели плоче на грамофонима, покушавајући да опонашају своје нове узоре – ди-џејеве, у Београду је такво занимање било синоним за „пуштача музике“ у некаквом студентском клубу. Откад су у Београду забележене прве вечери техно музике (1993. на „Академији“) до 1995, кад су у Београду гостовали Про-

4 Клуб „Академија“ налазио се у подруму Факултета ликовне уметности у Рајићевој улици.

5 Клубери – термин који се користи за оне који излазе у ноћне клубове у којима се пушта електронска музика.

6 Клуб „Индустрија“ је током бомбардовања имао радно време од 17 часова до 01 сата после поноћи, због безбедности у време ванредног стања.

дици (The Prodigy)⁷ и Лорен Гарније (Laurent Garnier), велика интернационална имена чији је успех најтешње везан за глобалну популарност техно, овдашња клупска култура направила је веома мало корака, и то углавном у погрешном смеру. Тек су ослобађање стега од санкција и налет првих гостовања страних ди-џејева, који је почео у лето 1995, суочили београдску „културу кафића“ и средњошколце са новим феноменом деведесетих – диск-џокејем као новом поп звездом. Ово је, предвидљиво, унело више узбуђења у ноћни живот града, и неколицина старијих момака је, стојећи за грамофонима, полако почела да стиче статус локалне звезде на журкама. Ускоро су се, као што сам раније споменула, појавили и први локали који су свој идентитет и понуду градили око добре плесне музике („Индустрија“ и „Соул фуд“). Године 1995. је нова денс музика – техно, хаус, џангл – постала синоним за „праву забаву“ у граду, ону са укусом „полузабрањеног“, углавном због вечних прича о неизбежним дрогама. Мада су и даље вечери посвећене домаћем року биле најмасовније посећене вечери у београдским клубовима, музичка пратња нове генерације током 1996. полако се и из корена изменила, а електрична гитара је постала заборављени, ако не и презрени инструмент.

Главна културна промена 90-их, наравно, дешавала се далеко од очију јавности, пре у собама и кафићима него на телевизији – после скоро тридесет година доминације једне (пот)културне идеје (рокенрола) примат је преузела електронска музика, а вредносна промена коју је она са собом донела није била мала. Уколико је рок оставио за собом као део опште културе кредо живљења по својим мерилима, техно је за нови нараштај постао шифра препознавања, управо зато што је давао одговор на питање – шта после великих прогласа, великих речи и великих гестова. Забава преко целе ноћи, о којој се овде радило, нипошто није била ослобођена става. Једино што „имати став“ више није било тако битно, јер се он подразумевао, а журка је била и тако журка истомишљеника, небитно које су генерације.

Данас скоро 20 година касније, рејв поткултура развијенија је него икада. Развој клупске сцене, а самим тим и целе поткултуре, превазишао је све про-

7 Гостовање оваквих, највећих светских звезда показује како они виде нашу публику и рејв културу. После тог првог гостовања, Продици је у Србији наступао три пута на *Exit*-у (2007, 2009. и 2013), а на једном од њих снимао је и видео материјал за своје ДВД издање. Продици су 05. 09. 2012. године у Београду организовали *Вериорс данс фестивал (Warrior's Dance Festival)*, бренд који су развили током година. То што се фестивал одржава само у Лондону, Токију и Београду показује да београдска публика, пре свега београдска рејв култура, стоји раме уз раме са светском. *Вериорс данс фестивал* у Београду био је номинован и за награде у категоријама „Најбољи нови фестивал“ и „Најбољи фестивал средње величине“ од стране организације која додељује награде за „Најбољи европски фестивал“ (<https://www.facebook.com/WarriorsDanceFestivalBelgrade>).

гнозе. Само Београд данас има више десетина клубова и других простора у којима се организују журке и фестивали на којима је примат електронска музика, у њеним најразличитијим варијацијама. Разноликост сцене данас која се током година кристалисала када су различити правци електронске музике у питању (техно, тренс, друм анд бас, електро, итд. са њиховим варијететима), само показује колико је рејв поткултура распрострањена на овим просторима.

На почетку рада, напоменула сам да сам највећим делом била истраживач који је посматрао са учествовањем, али све то се дешавало углавном пре него што сам се одлучила да о овој теми напишем дипломски рад, тако да је овај рад мање последица антрополошког истраживања у ужем смислу речи (нисам ишла „на терен“ зато што ми је то био зацртани задатак), а много више резултат читавог досадашњег одраслог живота проведеног уз звук електронске музике, на бесконачним журкама и уз потпуно прихватање рејверског *Манифеста*:

„Our enemy of choice is ignorance. Our weapon of choice is information. Our crime of choice is breaking and challenging whatever laws you feel you need to put in place to stop us from celebrating our existence. But know that while you may shut down any given party, on any given night, in any given city, in any given country or continent on this beautiful planet, you can never shut down the entire party. You don't have access to that switch, no matter what you may think. The music will never stop. The heartbeat will never fade. The party will never end. I am a raver, and this is my manifesto.“

На питање шта је битно утицало на развој сцене, а самим тим и поткултуре, онаквом какву је имамо данас, старији испитаници и моји саговорници одговарају да заслугу имају првенствено ди-џејеви и њихов ангажман, али наводе и политичку, друштвену, као и социо-економску ситуацију у којој је наша земља била у време нсатајања поткултуре. Већина њих мисли да је „тешка ситуација“ кроз коју је наша земља пролазила (бомбардовање, санкције, визе) у време одрастања њихове генерације свакако допринела одржавању заједништва. Све се, просто, дешавало ту – људи нису много путовали, били су ослоњени на викенде у „Индустирији“, „Монду“ или „Барутани“ и ди-џејеве домаће подршке од којих је све зависило. Општи утисак свих испитаника је, ипак, да би сцена, а самим тим и поткултура била развијенија, богатија звуком и квалитетом музике уопште, продуцентима, и боље организована него данас, да историја није била таква каква јесте. Многе музичке организације, као и клубови који су имали репертоар електронске музике вероватно не би били затварани услед сиромаштва и лоше економске ситуације у земљи. Млађи поклоници електронског звука најзначајнијим сматрају ангажман ди-џејева, али у смислу преношења знања и техника ди-џејинга млађим генерацијама, које су касније отварале

своје ди-цеј организације, почели да организују журке и окупљају млађи део публике око себе, што је и допринело одржавању поткултуре у Београду и у Србији.

Концепт заштите нематеријалног наслеђа само је наизглед нов, посебно у сферама културних политика о којима у последње време има све више речи. Тај концепт прикупљања, записивања, описивања живота других људи прерастао је у науку која се данас зове антропологија/етнологија/етнографија. Покривена је цела земаљска кугла, али се није стало на томе, данас антрополози не само да описују “примитивне друге” већ и “не-примитивне нас”. Како каже Љиљана Гавриловић “етнографија/етнологија/антропологија се, као дисциплина, бавила свим оним што би данашњи/актуелни концепт нематеријалног културног наслеђа требало да штити (Гавриловић, 2011: 50–66)

У октобру 2003. Унеско усваја *Конвенцију о очувању нематеријалног културног наслеђа* на Генералној скупштини, и полази од чињенице да су национални идентитети у опасности, првенствено због глобализације. Унеско нематеријално културно наслеђе дефинише као:

„...праксу, презентацију, изражавање, као и удружена знања и неопходне вештине, које заједнице, групе и, у неким случајевима, појединци препознају као део свог културног наслеђа. Нематеријално културно наслеђе, које се понекад назива и жива културна баштина, манифестује се, између осталог, у следећим областима: усмена традиција и језик, сценска уметност, друштвена пракса, ритуали и празници, знање и примена знања о природи и универзуму и традиционална уметност. Преношена с генерације на генерацију, константно обнављана у друштвеним заједницама и групама, као реакција на околину, као интеракција с природом и историјским условима постојања, нематеријално културно наслеђе изазива осећај идентитета и континуитета. Значај нематеријалног културног наслеђа је и у томе што промовише, одржава и развија културни диверзитет и људску креативност.”⁸

У том смислу, чланови рејв поткултуре као део њиховог културног идентитета препознају и практикују различите извођачке уметности, друштвену праксу везану за обичаје и ритуале, и на тај начин идентификују себе као рејвере. Гледано по слову Конвенције рејв поткултура у Србији има све елементе једног нематеријалног културног наслеђа: рејв поткултура у овом тренутку има бар две генерације, а њени чланови препознају и практикују различите извођачке уметности, друштвене праксе везане за њихове обичаје и ритуал, и што је најважније, она је битна одредница њиховог културног идентитета. Но, Унескова политика, када је у питању заштита нематеријалног културног наслеђа,

8 <http://nkns.rs/o-nematerijanom-kulturnom-nasledju/>

је и даље чврсто везана за националне идентитете и иако се у самој Конвенцији то нигде не спомиње, у пракси је итекако видљиво.⁹ То је један од разлога због чега Унесков програм заштите наслеђа до сада није препознавао различите интерпретације културе распрострањене на глобалном нивоу, тумачења и примену глобалних културних феномена од стране локалних заједница, нити елементе глобалне културе који се појављују у локалним тумачењима савременог света (у различитим облицима и из различитих разлога) као нешто што би требало штитити,¹⁰ тако да на Унесковим листама нематеријалног културног наслеђа, као ни на националним листама, читав модерни културни диверзитет једноставно не постоји.

Како имплементација заштите нематеријалног културног наслеђа представља јаку бирократску базу, стратешку политику надгледања и стварања поретка у производњи и потрошњи културних добара у том смислу, нематеријално културно наслеђе се пројектује, накнадно реконструише и репродукује у служби националних политика и међународног умрежавања под покровитељством Унеска. Циљ оваквих стратегија јесте и успостављање интеракција међу људима – појединцима, групама, заједницама, институцијама, ради проширивања (са)знања о културним различитостима (Лукић-Крстановић, Дивац, 2012: 11). Када се то узме у обзир, Унескова *Конвенција* директно оставља по страни оне групе људи који нису национално обојене. Да ли то значи да су те групе мање битне са културну историју, па њихова традиција није вредна чувања? Поред овог, постоје и други проблеми са имплементацијом *Конвенције*, која иако тежи да као нематеријално културно наслеђе штити “живу” праксу, у много случајева она штити, када се ради о фолклорним елементима, и неке који заправо нису присутни у реалној животној пракси. Најчешћи начин примене заштите нематеријалног наслеђа у пракси је да елементи уместо основне функције добијају функцију елемента економског напретка у виду неке врсте културне производње, чиме се мења и културни контекст самог елемента који се штити. Када би применили Унескову конвенцију на рејв поткултуру, она не само да не би мењала свој контекст, већ би одговарајућом културном политиком Београд и Србија могли да изграде сјајан бренд који би и те како допринео не само економском просперитету већ и ојачању самог идентитета Београда и других градова Србије. У том случају Унескова *Конвенција* штитила би заправо

9 Види више у: Ljiljana Gavrilović, *Muzeji i granice moći*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2011, 94. О критици Унесковог концепта културе види у: Eriksen, Thomas Hylland, *Between universalism and relativism: A critique of the UNESCO concepts of culture*, у: Jane Cowan, Marie-Bénédictte Dembour and Richard Wilson (eds.), *Culture and Rights: Anthropological Perspectives*, Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2001, 127–148.

10 Исто.

“живо” функционално наслеђе, у свом реалном окружењу, што је и њена основна тежња.

Елементи наслеђа се заснивају на идентитету, меморији и свести о њима, које појединци и заједнице/групе препознају као део колектива и друштвених интеграција. (Исто, 14) У том смислу, рејв поткултура може се сматрати нематеријалним наслеђем првенствено Београда, али и Србије, не само из перспективе чланова поткултуре, већ и многобројних посетилаца, са којима сам такође имала прилику да разговарам, који су управо из тих разлога код нас и долазили.

Како се Унескова Конвенција о заштити нематеријалног наслеђа односи на различите регулативе и норме потребне за дефинисање нематеријалног наслеђа, те норме се односе „на постојеће територијалне, националне и историјски утемељене парадигме.” (Исто, 19). По М. Лукић и З. Дивац, урбано, градско наслеђе с обзиром на своју космополитску, мултикултуралну и хибридну конфигурацију поставља другачија правила ишчитавања и маркирања разноврсних знања, вештина, обичаја, догађаја као означених културних простора и пракси. Оне су дале и класификацију по којој се нематеријална културна наслеђа у Београду, на основу историјских, територијалних и социјалних параметара може “посматрати на три нивоа: 1. културно наслеђе, чији су елементи везани за *старе* историјски верификоване реликтне просторе (центре) и у вези су са типовима пракси и догађаја; 2. урбане форме наслеђа које се заснивају на модерним тековинама града посебно у периоду двадесетог века (овде се преваходно мисли на елитну и популарну културу) 3. елементи наслеђа који су производ индустријског и технолошког развоја.” (Исто) У том смислу, рејв поткултура могла би да задовољи потребне норме које се односе на урбано наслеђе и модерне тековине града, посебно ако се узме у обзир да се Београд на мапи светке рејв сцене сматра јединственим због својих карактеристика, али и због друштвено-историјског контекста у којем је настала и развијала се његова рејв сцена.

Генерално гледано, цео концепт рејв журки могао би да се посматра и као интегрални део иначе дуге традиције организовања градских журки, која постоји већ дуже од века. Као и код претходних генерација (рокенрол и др.) рејв је изашао у клубове тек када је просто постао превелики за кућне журке и када су млади музички продуценти одлучили да своје музичке пројекте, са склепаних компјутера и миксета, преместе у студио и покушају да их издају. Рејв журке могу се сагледати и као део сталне поткултурне субверзије младих, али и не само младих него свих оних који нису склони прихватању понуђене мејнстрим култури. Наравно, тешко је очекивати да ће држава (која прави листе

нематеријалног културног наслеђа на националном нивоу) стати иза било којег поткултурног покрета, ма колико он био значајан за идентитет њених грађана, или за препознавање њене престонице широм света, јер она управо промовише мејнстрим културу (која је углавном такође део глобалне културе). Ипак, одлука да се рејв поткултура дефинише и препозна као културно наслеђе Београда могао би да буде први корак ка разумевању да је нематеријално културно наслеђе много више од фолклорних манифестација.

Без обзира на националне оквире које културни елемент мора да задовољи како би био признат и заштићен од стране Унеска, на овом примеру видимо да чак и ако тај параметар није задовољен, различити елементи и савремене културне праксе могу се посматрати као урбана наслеђа градова, без идеје да оне постану национално или државно обележје. Велики парадокс је и то што се Унескова *Конвенција о заштити наслеђа* на глобалном нивоу бави заштитом културних материјалних и нематеријалних добара, у циљу очувања културног диверзитета, а да су културе и културне праксе које су распрострањене на глобалном нивоу из ове праксе заштите нематеријалног наслеђа потпуно изопштене. Међу тим културним праксама је и ова поткултура, која је несумњиво заслужна за идентитет Београда који он има не само у свету, него и све више међу становницима Србије. Време не може да се заустави, па тако ни долазак нових генерација којима је електронски звук, са целом филозофијом ближи по интересовањима, стога се све више препознају и проналазе као чланови ове поткултуре. Рејв поткултура се не смањује, већ напротив, расте континуирано. Све то потпомаже и константан развој електронске музике у најразличитијим правцима, што је условљено и брзим развојем технологије, али и променом начина мишљења, преласком са традиционалних на савремен поглед на свет, а самим тим и прихватање таквог света у којем живимо као део сопствених идентитета. Дефиниција ове поткултуре јесте и ствар индивидуалне интерпретације: може да буде у вези са игром, а може да буде у вези са поновним освајањем идеје заједништва, слављењем технологије и истраживањем њених могућности.

Свој допринос видим у свом објективном и субјективном тумачењу и доживљавању овог покрета, али и у првом детаљнијем опису историјског развоја једног музичког поткултурног покрета, о којем скоро нико ништа није рекао, и његовог смештања у светски и локални контекст.

У процесу настајања овог рада суочила сам се са много потешкоћа, с обзиром на то да сам била, а и даље јесам члан ове поткултуре, па ми је било тешко да поткултуру посматрам са објективне тачке гледишта (ако је то уопште могуће). Уосталом, верујем да се „објективност” може постићи само ако се антропо-

лог бави нечим што га апсолутно не занима, али се бојим да се тако добијеној етнографији не може много веровати.

Било како било, само писање овог рада ставило ме је на тест, исти онај који сам покушавала да спроведем међу мојим пријатељима и познаницима, а и осталим члановима поткултуре. Несумњиво је да сматрам да је у идентитет Београда уткан рејверски дух, али и историја Београда у поткултуру, и да су несумњиво и један и други идентитет оно у чему се ја препознајем. Ангажман на овом раду, учинио је то све још посебнијим, у смислу да сам макар покушала да пробудим интересовање за ову поткултуру. Између осталог, бавила сам се овом темом у нади да ћу допринети популаризацији и промовисању антропологије као науке на нашим просторима, која се бави културом у њеним савременим оквирима, и да ћу пробудити интересовање за даља истраживања. Верујем да ће потоње критичке интерпретације популарне рејв културе, у контексту глобализованог постиндустријског дигитализованог друштва, употпунити слику о овом феномену.

Литература

- Eriksen, T Hylland, *Between universalism and relativism: A critique of the UNESCO concepts of culture*. In: Jane Cowan, Marie-Bénédicte Dembour and Richard Wilson (eds.), *Culture and Rights: Anthropological Perspectives*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2001, p. 127–148.
- Garnier, L., *Electrochoc*, PLATO, 2004, 24–28.
- Gavrilović, LJ., Potraga za osobenošću: izazovi i dileme unutar koncepta očuvanja i reprezentovanja nematerijalnog kulturnog nasleđa, *Nematerijalno kulturno nasleđe Srbije*, 1, Ministarstvo kulture, informisanja i informacionog društva i Centar za zaštitu nematerijalnog nasleđa pri Etnografskom muzeju u Beogradu, Beograd 2011, 50–57.
- Gibson, C., Subversive Sites: Rave Culture, spatial politics and the internet in Sydney, Australia, *Area*, 31, 1999, 19.
- Kosmicki, Guillaume, Musical Meaning in Today's Free-Parties: Between Ideology and Utopia, *Societes* 2, 2001, 35–44.
- Lukić-Krstanović M., Divac Z., Programiranje nematerijalnog kulturnog nasleđa grada – paradigme i percepcije, *Glasnik Etnografskog instituta SANU*, vol. 60, br. 2, 2012, 9–23.
- Randall, T., Rave Scene, Ecstasy use, Leap Atlantic, *Journal of the American Medical Association*, 268, 1992

Živković, D., Potraga za osobenošću: izazovi i dileme unutar koncepta očuvanja i reprezentovanja nematerijalnog kulturnog nasleđa, *Nematerijalno kulturno nasleđe Srbije*, 1, Ministarstvo kulture, informisanja i informacionog društva i Centar za zaštitu nematerijalnog nasleđa pri Etnografskom muzeju u Beogradu, Beograd 2011, 22–25.

Извори

A The National Archive <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1994/33/contents#pt5-pb2>

Facebook група Warriors Dance Festival <https://www.facebook.com/WarriorsDanceFestivalBelgrade>

Манифест рејвера <http://www.livingart.com/raving/articles/article11.htm>

Егзит фестивал <http://www.exitfest.org/en/stages/dancearena>

Time Warp фестивал <http://www.time-warp.de/>

Magazin Urban BUG <http://www.urbanbug.net>

Yu techno.org <http://www.vacic.org/yutechno/>

<http://www.nadlanu.com/ostalo/adresar/klubovi/Nocni-klub-BARUTANA.d-2656.40.html>

<http://www.24sata.rs/m/scena/muzika/vest/dj-umek-u-beogradu-zanovugodinu/104663.phtml>

Етнографски музеј у Београду, *О нематеријалном културном наслеђу* <http://nkns.rs/onematerijanom-kulturnom-nasledju/>

http://www.urbanbug.net/magazin_text/30/484/WICKEDFOREST.html/3/43

<https://soundcloud.com/submorphics/belgrade-nights-forthcoming-on>

<http://www.mixcloud.com/elementrix/elementrix-belgrade-city-lights/>

Штампана издања *Urban BUG mesečni vodič kroz alternativnu kulturu*, бр. 1, 4, 8, 11, 12, 19, 20, 21, 22, 27, 31, 32, 35, 36, 44, 59, 68 и 69

Irena O. Molnar

RAVE AS INTAGIBLE CULTURAL HERITAGE OF SERBIA – CHALLENGES FOR THE NEW MUSEALISATION

Summary

The “RAVE” subculture has been shaped in these regions over the past 20 years of the last century, while in Serbia, the highest popularity gained in the last 20 years. As a postmodern cultural wave, rave was not only an all-night party or a festival that lasted several days on which various genres of electronic music were released. It was also the answer to the current political situation in Serbia during the 1990’s. The subculture formed around the principles of PLUR (Peace, Love, Unity, Respect), with a focus on communion and empathy for others. During and after the ethnic wars in the former Yugoslavia, many young people were recognized here. Since the beginnings of this subculture, many social changes have taken place, which has led to the transformation into a border movement, the way of life of young people and global activity. The spread of subculture attracted other groups of people, new genres of music were created, as well as new identities and ways of behaviour. Today, it is experiencing the third wave and is more versatile than ever. This presentation aims to establish subcultures based on electronic music as well as the culture of the movement itself and its elements within the framework of the intangible cultural heritage, but also to discuss the concepts of preserving the intangible cultural heritage within the UNESCO. With this paper, I would also like to open up a discussion on the possible successful museumisation of the elements of subculture and its interpretation of wider clarity through which, one can observe, but also to show how social, economic and political changes can result in the creation and development of a subculture that has slowly, but surely become an identity of Belgrade and Serbia.

Љиљана Л. Трифуновић

музејски саветник

Музеј Војводине

ljiljana.trifunovic@muzejvojvodine.org.rs

СЛУЧАЈ ЈЕДНОГ КУСТОСА

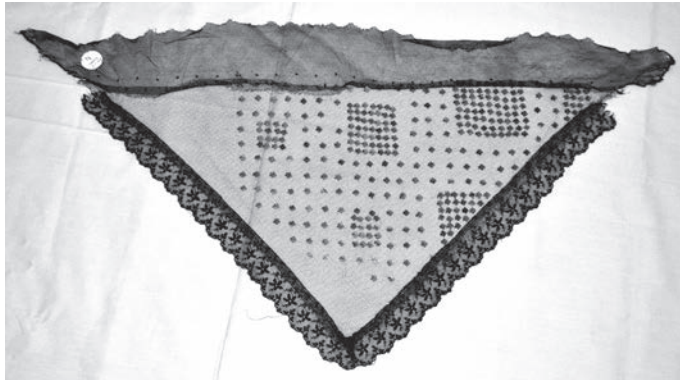
Апстракт: Човек је у свакодневном животу окружен најсавременијим апаратима који му олакшавају и убрзавају посао, образовање, кретање и комуникацију, али и уживање, опуштање и одмарање. Ако из тог угла посматрамо музејски предмет, сталне и тематске поставке, закључићемо да углавном не пратимо савремену технологију. Наравно, тако губимо одређени број посетилаца који су постали „зависници“ од савремене технологије, али и оне који нису у могућности да посете Музеј. Такође се сматра да увођење савремене технологије у презентацију музејског материјала повлачи велике финансијске трошкове. На примеру power point презентације музејских предмета из села Параге, доказано је супротно. Кустос Музеја Војводине је отишао „на ноге“, у село одакле су предмети и испричао причу о животу тих предмета у Музеју, појаснио је њихов значај у колекцијама, рад кустоса, као и шта је стална, а шта тематска изложба. На овај начин промовисао се предмет, кустос и музеј, али се промовисао и нови начин комуникације са публиком, а то је да не чекамо посетиоце, већ да одлазимо код њих, у њихово окружење.

Кључне речи: музејски предмет, power point презентација, кустос, посетилац

Настанак текста који следи је директно повезан са настанком power point презентације музејских предмета из села Параге,¹ која је имала за циљ да про-

1 Село Параге се налази у јужној Бачкој, у општини Бачка Паланка од које је удаљено 25 км, а од Новог Сада 50 км. По попису становништва из 2011. године у њему је живео 921 становник. Првобитно насеље се налазило неколико километара јужније од данашњег села, а због

мени начин комуникације са могућим посетиоцима и дародавцима, да помери давно установљене границе на релацији кустос-предмет и да презентује комплетан рад музеалаца. Презентација је названа *Параџе – музејска љрича* и третирана је као прва од неколико у низу могућих презентација предмета из појединих војвођанских села. Идеја о поменутој презентацији настала је из чињенице да се у првих 25 инвентарисаних предмета Етнолошког одељења Музеја Војводине налази чак седам предмета који су разврстани у неколико збирки: Одевање, Збирка друштвени живот и духовна култура, Збирка становања – колекција текстилно покућство и колекција посуђа. Тих седам предмета је набављено поклоном 1947. године и у питању су: цега, инв. бр. 4 из 1929. године; цега, инв. бр. 5 из 1899. године; златна капа, инв. бр. 6, која је настала између 1850. и 1860. године; поскурњак, инв. бр. 7 настао крајем 18. века; тиквица за ракију, инв. бр. 8 из 1901. године; стругач за наћве, инв. бр. 9 из друге половине 19. века и ћилим, инв.бр. 23 који је исткан око 1870. године.



Слика бр. 1 – Цега, инв. бр. 4, 1929.

Испричана је детаљна прича о тих седам предмета који су учествовали у формирању Етнолошке збирке предмета тадашњег Војвођанског музеја,² али и о још једном предмету који је на сталној поставци и који је нешто касније ушао у музеј.

Репрезентативни пешкир, инв. бр. 4136, који је ушао у музеј 1952. године, а на сталној поставци је од 1990. године, рађен је око 1910. године и необичан је због истканог орнаментa – наиме, на оба краја пешкира исткане су по две женске фигуре, што овај сватовски пешкир чини изузетним примерком.

подземних вода, цело село је 1789. године пресељено на виши терен, где се и данас налази, на надморској висини од 86 метара.

2 Војвођански музеј је основан 1947. године, иако је потреба за постојањем музеја и идеја о његовом оснивању постојала још од 1847. године. Музеј се од 1. 01. 1993. године званично назива Музеј Војводине.



Слика бр. 2 – Џега, инв. бр. 5, 1899.



Слика бр. 3 – Златна капа, инв. бр. 6, 1850-1860.



Слика бр. 4 – Поскурњак, инв. бр. 7, крај 18. века

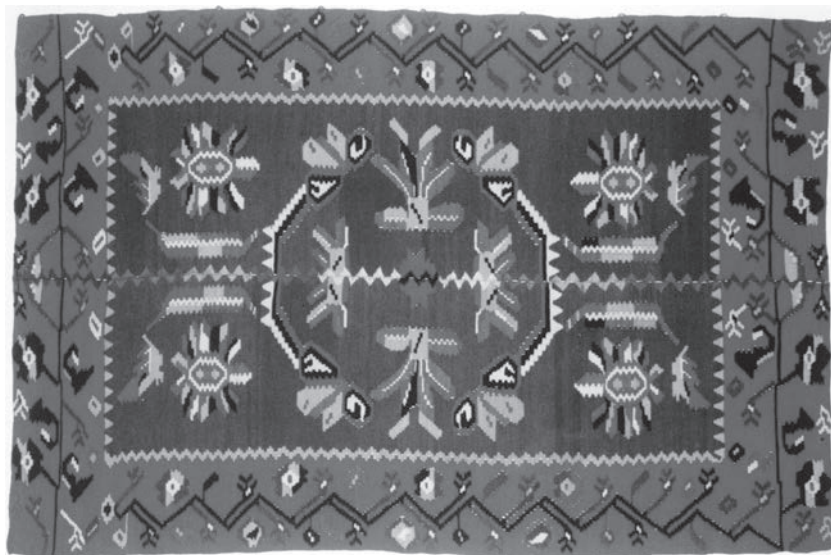
У уводном делу презентације публици је појашњено где се зграда музеја налази и све оно што чини наш свакодневни посао – шта је музејски предмет, шта је тематска изложба, како изгледа стална поставка, како се предмети сврставају у збирке и колекције, како се „прави“ изложба, која је и колика улога конзерватора... Прича о поменутих осам предмета је подразумевала појашњавање симболике орнаманта, технике израде, време настанка, историјата и начин набавке предмета. Поред тих осам предмета, испричана је уопштена прича још о тридесетак предмета преко којих је успешно објашњен рад на терену и ток комуникације са казивачима.

Такође, у презентацији је истакнут значај предмета који су ушли у музеј почетком 21. века, а потичу из друге половине 20. века – ради се о свакодневним

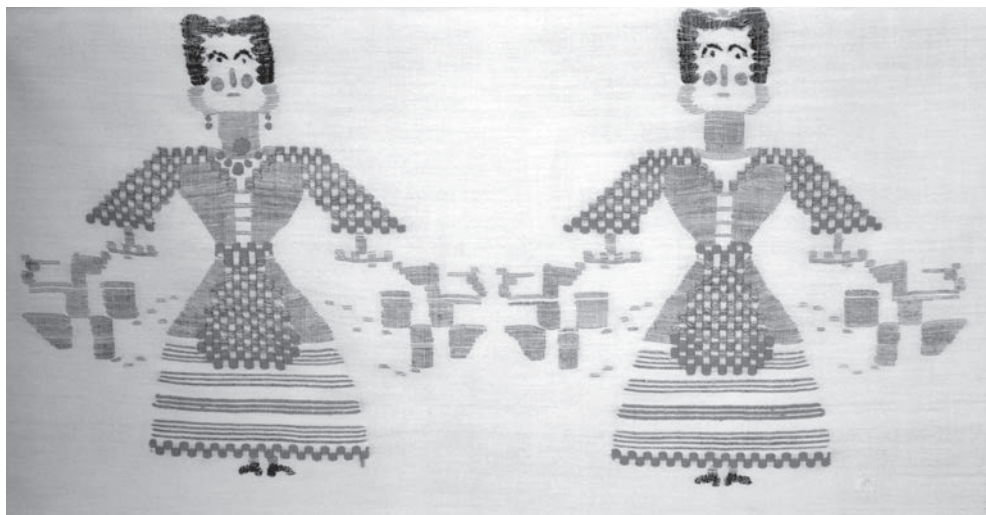
предметима које су користили чланови земљорадничких, али и једна учитељска породица из Парага (чаше, шоље, даска за мешење, кутија за зачин, дечија хаљина за плажу, шал, пелерина, грамофон и грамофонске плоче). Овом причом је појашњено шта све може да буде музејски предмет и колики значај они могу имати у будућем раду кустоса и музеја.



Слика бр. 5 – Тиквица за ракију, инв. бр. 8, 1901.



Слика бр. 6 – Ћилим, инв. бр. 23, око 1870.



Слика бр. 7 – Пешкир, инв. бр. 4136, око 1910.



Слика бр. 8 – Дечија хаљина за плажу, инв. бр. 13096, 1970.

Презентација у power point облику садржала је 49 слајдова који су емитовани преко видео пројектора и преносивог рачунара, а одржана је у сеоској сали Земљорадничке задруге, која током године функционише као клуб задругара. На презентацији је била присутна 21 особа – 16 жена и пет мушкараца, што је одличан показатељ да су становници села били заинтересовани за тему.

Старосна структура присутних:

- између 70 и 80 година – две особе
- између 60 и 70 година – 10 особа
- између 50 и 60 година – четири особе
- између 40 и 50 година – четири особе
- до 15 година – једна девојчица

Професионална структура присутних:

- домаћице у земљорадничкој породици – четири жене
- земљорадници – четири особе
- радници – пет особа
- просветни радници – четири особе
- пензионери – три особе
- ученици – једна особа

Заинтересованост присутне публике за тему потврдила се и на крају презентације, када су постављали уопштена питања у вези са музејима, предметима, набавци предмета и теренским радом. Посебно их је занимало како изгледају депои где се чува 130 предмета из њиховог села и ко одлучује када ће се они излагати, да ли и даље примамо поклоне, како се бира тема за изложбу, која је следећа изложба и сл.

Музеј се сматра установом у којој се по одређеним правилима чувају и презентују предмети, који су од културног и националног значаја. Сматра се да је „некомерцијална... установа... у служби друштва и његовог развоја, отворена јавности, која скупља, чува, истражује, објављује и излаже...“³ (Петровић 2008: 21–26).

Музеј је обично смештен у зграду која је дуги низ година „живела“ као суд, затвор, банка или касарна и која није наменски грађена за музеј. Такве велелепне зграде (Гавриловић 2007: 2–225) имају и велика, тешка врата са огромном бравом за чије је отварање поред физичког напора потребна и храброст и уметност. Самом зградом је наметнуто својеврсно страхопоштовање и „чекање“ публике и посетилаца, у којој се или тихо прича или се не прича уопште. Временом, музеј мења своју улогу и постепено постаје савремена институција у којој се допуњују знања на најсавременији начин, али се ипак још увек, на стари и уобичајени начин, бави излагањем предмета из човековог окружења.

3 Статут ICOM-а са кодексом професионалне етике.

Уласком предмета у музеј, његовом обрадом, смештањем у друштвени и социјални контекст, сврставањем у одређену збирку и колекцију тај предмет постаје културно добро. Самим тим што је постао културно добро, он добија нови значај и нову функцију и обичан човек са улице тај предмет више не може да користи. Без обзира на његову очуваност или лепоту, предмет је у вези са спољним светом односно публиком преко кустоса, који је тај предмет откупио или добио на поклон. Разлог уласка предмета у музеј у ранијем периоду је био ограничен ставом да само „леп“ предмет и предмет са посебном, нпр. ритуалном улогом има место у музеју, а да свакодневни предмети јесу занимљиви, али нису довољно репрезентативни за осликавање живота појединца и његове породице у сеоској или градској заједници. Ипак, набављају се и ти предмети и музеји су препуни предмета који су коришћени у свакодневном животу, али се они ретко или никад не излажу.

Дакле, пошто од кустоса зависи да ли ће предмет уопште ући у музеј, онда зависи и да ли ће, када и како бити изложен. Требало би да је предмет најважнији и да од њега све зависи, али се ипак изводи следећи закључак: ако предмет има среће – завршиће пред очима публике! Бројни су предмети у свим музејима широм света, па и код нас, који никад не угледају светлост дана и не доживе „популарност“ на некој тематској или сталној изложби. Предмет у музејском депоу „живи“ лишен „некадашњег живота“, дневне светлости и уживања неког пара очију у његовој једноставности, функционалности или лепоти.

Ако замислимо стрпљивог, посвећеног кустоса и његов рад на обради одређене теме и на изради експозиционог плана изложбе, постаћемо свесни да је његов посао често невидљив и медијима и публици, па самим тим и стручној јавности. Тада смо склони да оптужујемо медије, јер нису пропраћили отварање изложбе, није интервјуисан кустос-аутор или је пак урађен веома кратак прилог и емитован у лоше гледаној емисији.

Углавном, тада се нећемо запитати: да ли је изабрана тема интересантна широј јавности или само музеалцима? Тада полазимо од уобичајеног става да је тема надасве занимљива, да излажемо ексклузивне предмете и самим тим да је кустос у праву. Међутим, шта ако публика не жели да види ексклузивност, већ напротив, предмете из свакодневног живота? Затим, шта ако је кустос „крив“? Наиме, изабрао је тему која није занимљива широј јавности, са дизајнером је осмислио старомодан начин излагања, а о увођењу савремене технологије у презентацију предмета није ни размишљао. А сложићемо се да је 21. век у наш приватни живот одавно сместио савремену технику без које је „немогуће“ провести дан. С обзиром на то, природно је да очекујемо да ће кустос успети да се тргне, пробуди и уведе разне „новотарије“ у обради теме, као и у начину излагања предмета.

Међутим, кустос-аутор у конципирању изложбе, ретко одустаје од „стarih навика“, па се често одлучује за излагање управо најрепрезентативнијих предмета, најједноставнијим начином излагања, примењујући основни музеолошки принцип „предмет у витрини или у простору“. Дакле, савремене технологије углавном нема, а оправдање је веома чест став да је она непотребна и да предмет „о себи“ сасвим довољно говори.

Посматрајући музејске предмете на сталним и тематским поставкама, закључујем да углавном не пратимо савремену технологију, те да смо у већем или мањем раскораку. Наиме, наша изложба – наш производ, начином излагања понекад оставља нејасан утисак у јавности који директно води до смањења односно, до губитка одређеног броја посетилаца. На пример, губимо посетиоце који су постали „зависници“ од савремене технологије, али губимо и оне посетиоце којима наши садржаји нису занимљиви или оне који су онемогућени да дођу у музеј из сасвим других, чак и оправданих разлога. Сви они не виде и не знају шта кустос ради или шта ради конзерватор. Не знају шта се подразумева под музејским предметом, како се он чува или пак како се презентује. Зато је потребно да кустос и дизајнер о томе на време размишљају, али и да руководство музеја то све омогући и финансијски подржи. Решење проблема се крије у честом појављивању кустоса-аутора у медијима, стручном вођењу кроз изложбу, организовањем радионица и предавања, али и увођењем савремене технике у презентацију предмета. Веома је необично да се исти тај кустос у свом свакодневном животу окружује најсавременијим апаратима који му олакшавају и убрзавају посао, образовање, кретање, комуникацију, уживање, опуштање и одмарање, али све „то“ не користи у музеју на изложби.

Да ли је кустос још увек у праву?

Да пођемо од става да је кустос погрешно, те да су и кустос и музеј прилично допринели да посетилац постане равнодушан и незаинтересован за изложбу и музеј уопште. У наведеној ситуацији морамо сами да се потрудимо да равнодушност и незаинтересованост посетилаца „излечимо“.

Сматрам да је „рецепт“ у следећем: ослушкивати какве су потребе савремене публике, пажљивије изабрати тему, отвореније, инвентивније изложити предмете, али пре свега, увести савремену технологију у презентацији музејског материјала. Такође, презентовањем свакодневних предмета из средине и друге половине 20. века, задржаћемо постојећу публику, вратићемо изгубљене и незаинтересоване, али ћемо освојити и младу популацију, која је са савременом технологијом „на ти“. Приближавање предмета, изложбе, кустоса и целог музеја широј јавности, данас се може веома лако одвијати преко савремене технологије – постављањем сајта музеја са доступношћу одређених података о

предметима и збиркама, активним присуством на друштвеним мрежама, постављањем великих екрана на сталне поставке ради емитовања материјала са терена или фотографија предмета из депоа, инсталирање андроид апликација, али и најобичнијом power point презентацијом. Многи музеји у Србији већ могу да се похвале својим успесима – великом посећеношћу сајта и доступношћу података, као и сталним трагањем за новим начинима едуковања и обавештавања могућих посетилаца о томе ко смо и шта радимо. Такође се сматра да то повлачи велике финансијске трошкове што није увек тачно.

На примеру power point презентације музејских предмета из села Параге, доказано је да презентација предмета не мора увек да подразумева високе трошкове. Наиме, то је био само један покушај кустоса да скоро самостално, уз помоћ технике, уради нешто сасвим обично, али на другачији начин. Кустос је сам фотографисао предмете или искористио постојеће фотографије и све урадио сам на свом рачунару. Одлазак у средину одакле потичу предмети је веома мало коштао, а сав посао око технике свео се на добро повезивање каблова рачунара са видео пројектором. Последње што је требало кустос да уради је, да у поменутом селу (одакле су предмети) исприча причу о животу тих предмета у музеју и појасни њихов значај у колекцијама. Ипак, да би се овај самозадати задатак успешно обавио било је најпре потребно да кустос промени прилично крут и дугогодишњи став који се сводио на „седим и чекам посетиоце“, али и да буде свестан „екстерних фактора и конкурената“ (Јаковљевић и Јовановић 2009: 85–93).

Наиме, сви смо свесни чињенице да „наш“ посао често обављају они чија је првенствена улога да нахране свог посетиоца и њих можемо сврстати у групу главних конкурената. Дакле, ресторани националне кухиње уз одређене сочне кулинарске специјалитете нуде и поглед на део народне ношње, ћилим, ђувечару или огњиште. Желећи да повећају своју понуду, они свесно преузимају и едукативну улогу, сматрајући да знају и да имају право да презентују материјалну културу свог народа. Такође, поједини колекционари и тзв. љубитељи традиционалног народног живота отварају „етно-собе“ и „етно-куће“ са истим циљем. Постојање, доступност и подизање атрактивности таквих садржаја у градском или сеоском окружењу сваким даном се све више увећава, те сматрам да музеј и кустос свакодневно треба да буду присутни у јавности како би приближили свој рад могућем посетиоцу, али и појаснили своју едукативну улогу. Таквим константним присуством у јавности, доступношћу појединих података и занимљивом изложбом, музеј ће временом доћи до жељене ситуације да сви знају где је музеј и да сви желе да га посете.

Закључна разматрања

Презентовање предмета у селу Параге имало је за циљ да се садашњи становници села и потенцијална публика на једноставан начин обавесте и едукују о својој прошлости и предметима материјалне културе, те да им се укаже на значај тих предмета у формирању Етнолошке збирке и Војвођанског музеја. Одлазак кустоса „на ноге“ становницима једног малог села чији су преци својевремено поклонили музеју нешто што им је тада било вредно и значајно, био је покушај приближавања музеја потенцијалној публици, али и подстицање њиховог поноса на претке и јачање локал-патриотизма. Истовремено је, на тај начин, разбијен и страх кустоса да ће потомци дародаваца предмета о свему томе једног дана сазнати од неког кафеџије или љубитеља старина.

У директном контакту са публиком, дошло се и до описа ситуације како се кустос сналази у личним исповестима дародаваца предмета, како схвата њихову жељу да поклоне предмет музеју, али и како успева да своје знање о техници израде предмета задржи за себе и истовремено „отвори“ дародавца-казивача. Такође се показало да је публици било веома занимљиво како се „читају“ поједини орнаменти на представљеним предметима, како се балансира између емоција и чињеница, како се задржава објективност, колико су значајни лични подаци о особи која је предмет израдила и користила и како се на основу тих података може пратити живот једне породице.

Промовисање музеја и предмета у селу чији становници нису знали своју „музејску причу“, успешно је обављено и постало је сасвим очигледно да се промовисао и нови начин комуникације са потенцијалном публиком, који подразумева да не чекамо посетиоце, већ да одлазимо код њих, у њихово окружење. Тако приближавамо музеј посетиоцу, јер рад кустоса и конзерватора постаје видљивији, а постаје јасније и шта је музејски предмет, као и шта све може да буде музејски предмет. Причање музејске приче о животу предмета у музеју и о раду кустоса, тражи од кустоса да веома добро познаје свој посао и збирку коју води, друштвено-економске и културне прилике у периоду када је предмет настао и када је поклоњен, али и да то уме да исприча на једноставан и прихватљив начин.

Надам се да ће мој случај померања из уобичајеног, музејског окружења допринети „буђењу“ осталих кустоса и преиспитивању која је њихова/наша улога у музеју, а која у друштвеном животу заједнице. Ова прва музејска прича ме је натерала да размишљам о још неким селима у близини Новог Сада и предметима из тих села, тако да ће се у блиској будућности остварити бар још две презентације у истом облику и на исти начин. С обзиром на то да овај вид упо-

знавања са музејом спада у једноставније пројекте, сматрам да их, уз одређену системску и финансијску подршку, није тешко осмислити и реализовати.

Поред основног посла у музеју, кустос би требало да буде свестан да се преко њега промовише музеј, стална и тематска изложба, рад конзерватора, али се истовремено и појашњава шта све може да буде интересантно за музејску збирку. Мењање ставова, односно одустајање од застарелог и превазиђеног рада, начина излагања предмета и популарисања музеја, у будућности ће зависити од спремности руководства музеја и сваког кустоса колико ће брзо прихватати и примењивати савремену технологију, а самим тим и другачији начин презентације.

Извори и литература

Википедија, Слободна енциклопедија

Параће, основни историјско-демографски подаци о селу

Гавриловић, Љ. 2007.

Култура у излоју: ка новој музеологији, Етнографски институт САНУ, посебна издања, књига 60

Јаковљевић, Т. и Јовановић, И. 2009.

Конкурентност музеја на тржишту културе, *Музеји 2*, нова серија

Од Српске народне збирке до Музеја Војводине: 1847–1997, 1998.

Зборник радова са Међународног научног скупа поводом стопедесетгодишњице Музеја Војводине, Нови Сад

Музеји у Србији: Зайочешо њушовање, 2008.

Зборник радова, уредници: Гавриловић, Љ, Стојановић, М, Музејско друштво Србије, Београд,

Петровић, С. 2008.

Музеј и интернет – нова стварност, *Музеји 1*, нова серија

Ромелић, Ж. 2013.

Из искуства једног музеалца: емотивна димензија етнолошких истраживања, *Музеји 3*, нова серија

Ljiljana L. Trifunović

THE CASE OF A CURATOR

Summary

The presentation *Parage – museum story* included display of the museum objects in a village whose previous inhabitants participated in the establishment of the Ethnological Collection and the Vojvodinian Museum in 1947 by donating. Present-day inhabitants were treated as potential visitors as they received information about the donated objects and their significance within the museum collections, in a simple and modern way. We talk about seven objects, sorted out in several collections: the Clothing Collection, the Social Life and Spiritual Culture Collection, the Household Collection – the Textile and Ware Collections, which were formed in the period between the late 18th century and 1929. Telling a museum story about lives of objects in such manner, a new way of communicating with potential visitors has been promoted and the joint work of curators and conservators became more visible. A curator should be aware of the significance of his/her work and the need for public appearance, which also promotes the museum.

Милица Д. Карапанџић

Народни музеј Ниш

milica.karapandzic@gmail.com

ПРИМЕР ДОБРЕ ПРАКСЕ: ПРОЈЕКАТ ВИРТУЕЛНИ МУЗЕЈ

Сажетак : Рад приказује пример добре праксе и успешну реализацију пројекта *Виртуелни музеј* у оквиру програма прекограничне сарадње Србија–Бугарска. Настао у Народном музеју Ниш, развијен у сарадњи са Народним историјским музејом Перник из Бугарске, пројекат промовише савремену заштиту етнолошке културне баштине и нове могућности презентације музејских предмета коришћењем нових технологија. Уз потпуно подржавање принципа културне размене и покретање активности са циљем популаризације културног наслеђа, јавности су представљени предмети из области народних ношњи и накита након 3Д обраде.

Кључне речи: пројекат, виртуелни музеј, Ниш, Перник, ношња, накит

Пројекат *Дигитализација и визуализација најзначајнијих збирки музеја из области народних ношњи и накита увођењем нових 3Д технологија – Виртуелни музеј* иницијално је настао у Народном музеју Ниш. Развио се уз укључивање стручњака из више различитих области, а у партнерској сарадњи са Регионалним историјским музејом Перник из Бугарске. Реализован је у оквиру ИПА програма прекограничне сарадње Србија–Бугарска, спроводећи и унапређујући општи принцип културне размене и покретање активности и догађаја са циљем популаризације културног наслеђа.

Основни циљ пројекта био је формирање заједничког виртуелног музеја народне ношње и накита који ће бити доступан на јединственој веб-адреси кроз је интерактивни приказ 3Д модела. Заједнички оперативни циљеви укључивали су евидентирање предмета културног наслеђа партнерских музеја, дефи-

нисање сличности и разлика међу врстама материјала, техника и начина украшавања у народној ношњи и накиту регије. За потребе пројекта формиран је мултидисциплинарни експертни тим са стручњацима из области етнологије, 3Д технологија, дигитализације и анимације.

Етнологи експерти који су били ангажовани на пројекту, Душица Живковић и Цветана Манова, анализирале су традиционално одевање и кићење на простору који повезује Ниш и Перник. Одељење етнологије Народног музеја Ниш, у својим збиркама броји више од 5.000 предмета, међу којима се и по броју и по значају издвајају збирке ношњи и накита. На основу обављене компаративне анализе, уз активно учешће кустоса Народног музеја Ниш, извршена је селекција и усаглашавање по 100 репрезентативних предмета из етнолошких збирки народне ношње и накита. Процес селекције предмета подразумевао је усаглашавање критеријума између партнерских музеја, као и усаглашавање са самом подобношћу предмета за 3Д обраду. Истовремено, експерти из области 3Д технологија развијају пробне узорке различитих материјала, облика и димензија. На овај начин, на време су препознати сви фактори који утичу на 3Д скенирање, што је у великој мери утицало да пројектне активности не изађу из временског оквира који им је био задат. Издвојени предмети су у конзерваторским и препараторским радионицама музеја припремљени за даљу обраду, док је дигитална обрада и 3Д скенирање предмета поверено тиму стручњака са Електронског факултета Универзитета у Нишу, уз подршку одељења за документацију Народног музеја Ниш.

Све пројектне активности реализоване су током 2013. и 2014. године :

- међународни научни симпозијум у Нишу и Пернику¹
- тематска изложба музејских предмета у Нишу и Пернику²
- изложба фотографија у Нишу и Пернику³
- 3Д скенирање и образовање базе података
- виртуелна 3Д анимација
- креирање веб-адресе⁴
- медијске кампање и подизање свести јавности кроз саопштења за јавност и гостовања у локалним телевизијским емисијама

1 Симпозијум и тројезични зборник радова *Заштита и ревитализација етнолошке грађе, и презентација народне ношње и накита уз примену нових технологија*

2 Изложба *Виртуелни свет народних ношњи и накита*

3 Изложба фотографија *Народна ношња и накит кроз објектив*

4 <http://www.bernik-nis-virtual-museum.org/>

Бенефити пројекта :

- виртуелни музеј доприноси већој доступности и видљивости музејских предмета;
- елиминише ризике од оштећења предмета током транспорта и трошкова осигурања;
- један од начина за успоравање пропадања музејских предмета;
- приближава музејске фондове савременим генерацијама;
- уводи модерне методе у рад културних институција и унапређује могућности стручних анализа и презентација културног наслеђа.

Важно је истаћи значај овог и сличних пројеката за ширу јавност и за ужи круг стручњака. Можемо говорити о значају повезивања сличних културних простора, као што је то случај са простором Ниша и Перника, с обзиром на то да сви подаци традиционалне културе указују на заједничко порекло и прожимања у историјском контексту. Повезивањем стручњака музеалаца који се баве истим областима науке, као и стварањем интердисциплинарних тимова, ствара се прилика за међусобну размену искустава и подизање нивоа стручности. Можемо говорити о комуникацијској функцији културног и музејског наслеђа која је у оваквим примерима унапређена и потпуно остварена. Најзад, можемо говорити о заштити музејских предмета, који 3Д обрадом и презентацијом постају доступни свима, истовремено се налазећи у депоима са контролисаним условима и без ризика од оштећења.

Брзе промене које се дешавају у свим сферама савременог друштва носе неизбежност прилагођавања и редефинисања музеја и њихове улоге. Пред нама је задатак да се укључимо и окренемо новим технологијама, новим доступним решењима обраде и презентације музејског наслеђа. Коришћењем савремених дигиталних технологија омогућује се унапређење садашњих музејских концепција, збирки и наслеђа. Пројекат *Виртуелни музеј* је омогућио да се Народни музеј Ниш међу првима у Србији укључи у нове токове технологије и науке. Резултати пројекта доступни су на веб-адреси <http://www.pernik-nis-virtual-museum.org/>, која до сада броји више од 11.500 посета.

Литература

- Аранђеловић Лазих, Ј. 1965. *Покривање и кићење главе у народним ношњама Србије*, Београд
- Влаховић, П. 1999. *Србија – земља, народ, животи и обичаји*, Етнографски музеј у Београду и Вукова задужбина, Београд
- Живковић, Д. и Карапанџић, М. 2014. Виртуелни музеј – могућност савремене 3Д презентације збирки народних ношњи и накита и примена нових информатичких технологија у доступности културног и музејског наслеђа најширој јавности, У: *Зашићивања и ревитализација етнолошке трађе и презентација народне ношње и накита уз примену нових технологија* (зборник радова), Народни музеј Ниш, Ниш
- Крушковић, Р. 1972. *Накит из етнографске збирке Народног музеја у Нишу*, Народни музеј Ниш, Ниш
- Љубомировић, И. 2006–2007. Духовна и материјална култура становништва Источне Србије и суседних области, *Етно-културолошки зборник*, Сврљиг
- Николић, В. 1936. Разне етнолошке белешке из околине Пирота и Ниша, *Гласник Етнографског музеја* 11, Београд
- Обрадовић, А. 2014. 3Д дигитализација у области културног наслеђа, У: *Зашићивања и ревитализација етнолошке трађе и презентација народне ношње и накита уз примену нових технологија* (зборник радова), Народни музеј Ниш, Ниш
- Радојковић, Б. 1969. *Накит код Срба од 12. до краја 18. века*, Београд
- Радојковић, Б. 1969. *Накит код Срба 12–20. век*, каталог изложбе, Београд
- Трајковић, И. 2003. *Златарство, кујунџилук и накит Горње Понишавља кроз векове*, каталог изложбе, Ниш-Пирот

Milica D. Karapandžić

EXAMPLES OF GOOD PRACTICE: THE VIRTUAL MUSEUM PROJECT

Summary

The paper presents an example of good practice and successful realization of the project *Virtual Museum* within the programme of the cross-border cooperation between Serbia and Bulgaria. Created in the National Museum Niš and developed in cooperation with the National Museum of Pernik from Bulgaria, the project promotes a contemporary protection of the ethnological cultural heritage, as well as new possibilities of the museum object presentation with the application of new technologies. Together with the support of the cultural exchange principles and acting towards the popularization of the cultural heritage, the objects from the domain of national costume and traditional jewellery have been publicly presented after 3D processing.

Сања Миленковић-Пађен

незапослени кустос

Нови Сад

МУЗЕЈИ У ВОЈВОДИНИ – СТАЊЕ, МОГУЋНОСТИ, ПЕРСПЕКТИВЕ НА ОСНОВУ МУЛТИДИСЦИПЛИНАРНОГ ИСТРАЖИВАЊА

Сажетак: Рад је заснован на истраживању Матичне службе Музеја Војводине које је трајало од октобра 2016. до марта 2017. године и које је за циљ имало стицање увида у актуелно стање музејских установа на територији Покрајине под надлежношћу Матичне службе. Приказан је развој музејске делатности на територији Војводине од њених почетака до данашњих дана, делатност Матичне службе, као и неки од кључних елемената функционисања музејских установа и њихов значај: људски ресурси, дигитализација, фондови и документација, изложбена делатност, програмска делатност, посетиоци, библиотеке, издавачка делатност, односи са јавношћу, приоритети и проблеми. Такође, резултати истраживања су упоређени са резултатима истраживања Завода за проучавање културног развитка из 2009. године и истраживањем Матичне службе из 2013. године, како би се осветлиле промене које су се догодиле у музејској делатности и како би се указало на могућности и перспективе.

Кључне речи: Музеји у Војводини, преглед развоја музејске делатности, Матична служба, актуелно стање, људски ресурси, дигитализација, фондови и документација, изложбена делатност, програмска делатност, посетиоци, библиотеке, издавачка делатност, односи са јавношћу, приоритети и проблеми.

1. УВОД

Према општеприхваћеној ИКОМ-овој дефиницији: „Музеј је стална институција, непрофитна, у служби друштва и његовог развоја, отворена за публику; у њој се спроводе истраживања материјалних сведочанстава о човеку и његовом окружењу, она прикупља та сведочанства, чува их, чини их доступним и пре свега излаже ради проучавања, образовања и уживања.“¹

Примарна улога музеја подразумева заштиту културне баштине, док се секундарна односи на њихов утицај на развој окружења, као промотери краја утичу на културни туризам и доприносе квалитетнијем животу заједнице.²

Они су највећи чувари покретне културне баштине, доприносе очувању и заштити културног идентитета.

Музеји на простору садашње АП Војводине формирају се у другој половини XIX века од стране љубитеља старина и историјских друштава, подстакнутих од локалне управе. Зачеци првих сакупљачких збирки односили су се на књишке, археолошке, нумизматичке вредности, одазивајући се на позиве из локалних новина љубитељи старина су их поклањали како би се сачувале за касније генерације и како би сведочиле о прошлости краја.³

Ови музеји су комплексни, локалног карактера, један је покрајинског и један регионалног. Приказујући целокупан живот на територији коју представљају, они обједињују у себи одлике и хуманистичких и природњачких музеја, својим радом обухватају широк спектар тема и базирају се на излагању најразноврснијих збирки.⁴

Како би се смањила разлика у њиховом развоју, постигла документациона усаглашеност, јединствен модел рада, ефикаснија размена података, евиденција културних добара, како би се створили услови за напредак и осавремењивање, оснивањем Матичне службе створен је један вид мреже музеја у Покрајини.

Под надлежношћу Матичне службе данас се налази петнаест градских, народних, завичајних, регионалних музеја и три збирке.

Циљ овог рада је указивање на тренутно стање у њима и поређење са претходним истраживањима Завода за проучавање културног развоја из 2009. године и Матичне службе из 2013. године, осветљавање промена које су се догодиле у музејској делатностима, те указивање на могућности и перспективе.

1 Andre Gob, Noemi Druge, *Muzeologija. Istorija, razvoj i savremeni izazovi*, Beograd 2009, 38.

2 Vladimir Krivošejev, Sneško Belić u hramu muza. Treba li nam marketing u muzejima, *Muzeju*, 1 (2008): 44.

3 Mila Bosić, 140 godina muzeja i galerija u Vojvodini 1847–1987. *Muzeji u Vojvodini, Spona*, 30 (1987): 11.

4 Vladimir Krivošejev, *Muzeji, publika, marketing: Stalne muzejske postavke i Njegova Visost Posetilac*, Valjevo 2009, 52.

2. КРАТАК ПРЕГЛЕД РАЗВОЈА МУЗЕЈСКЕ ДЕЛАТНОСТИ НА ТЕРИТОРИЈИ ВОЈВОДИНЕ

До организованйег рада на сакупљању предмета културне баштине на територији данашње Војводине долази током XIX века. До тада су се вредни предмети спонтано прикупљали и чували у приватном власништву племићких, потом грађанских породица, у манастирским и црквеним ризницама.⁵

Национални и политички покрети који су се у XIX веку дешавали широм Европе утицали су и на српски народ који је живео у границама Хабзбуршке монархије, где се оснивају образовне и културне институције и долази до буђења националног идентитета. Након што је одбијен предлог Саве Текелије да се у Мађарском националном музеју постави особа са знањем славеносрпског језика која би дринула о српском одељењу Музеја, у *Лейойису Майице срйске* се подстиче иницијатива за оснивање српског „Музеума“;⁶ истиче се потреба о формирању збирке која би представљала „огледало живота нашег народа у крајевима у којима живи“.⁷ Српска народна збирка или Музеум је званично основана на седници Матице српске 1847. године, али револуционарна дешавања 1848. године су пореметила рад Матице и планове на њеном даљем развоју. Након сеобе Матице српске у Нови Сад 1864. године пресељена је и музејска збирка, али рад Музеума није настављен.⁸

Ипак, музејска делатност на територији Војводине није се сводила само на рад Матице, званичне власти Аустро-Угарске монархије су након оснивања музеја у Бечу, Прагу и Будимпешти радиле на прикупљању покретних споменика културе у свим деловима земље. У другој половини XIX века долази до изражаја организована брига званичних власти о културном наслеђу. Након што су основани Музеј јужне Угарске у Темишвару и Музеј у Сегедину, почињу се оснивати градски музеји од стране градских власти на основу предлога љубитеља старина и историјских друштава. Оснивају се локални музеји у Белој Цркви 1877. године, Вршцу 1882. године, Сомбору 1883. године, Кикинди, Суботици 1891. године и Зрењанину 1907. године.⁹ Улога централних власти

5 Mila Bosić, нав. дело, 11.

6 Младенко М. Кумовић, *Музеји у Војводини (1847–1997) – Културна йолићика и развој*, Нови Сад 2001, 23–29.

7 Љубивоје Церовић, *Поводом јубилеја Музеја Војводине – Од Срйске народне збирке до Музеја Војводине*, 1947–1997, Нови Сад 1998, 20.

8 Сандра Медић, *Музеји у функцији културној йуризма Војводине*, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду, Природно-математички факултет, Нови Сад 2015, 92.

9 Ово су били музеји комплексног типа, тежиште им је било на прикупљању археолошких, нумизматичких, историјских и природњачких предмета.

је била одлучујућа у подстицању интересовања за културно наслеђе и зачетак стварања ове музејске мреже.¹⁰

Први светски рат је прекинуо рад ових музеја, поставши након рата део Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, тако да су се догодиле велике промене у свим сферама друштва. Млада држава оптерећена финансијским проблемима, пред изазовом превазилажења разлика насталих услед дотадашњих различитих услова развоја, запоставља музеје.¹¹ Ово је период „замрлости, апатије, инертности“. Најзначајнији културни догађај био је оснивање Музеја Матице српске 1933. године. Од градских музеја једино Вршачки музеј напредује, 1923. године оснива се Градски музеј у Панчеву, док делатност у осталима замире. И поред покушаја појединих ентузијаста да поново оживе деловања музеја, до запаженијих активности није дошло.¹²

У вихору Другог светског рата музејска делатност је потпуно замрла, тек је завршетак рата донео корените промене друштвено-економског и политичког система које ће се одразити и на музејске институције, њихов рад и даљи развој. Музеји, историјски и културни споменици дошли су у надлежност културно-просветних одбора. Како би се спречило пљачкање, одношење музеалија из земље, уништавање културних споменика и других вредности, доноси се 1945. године Закон о заштити споменика културе и природних реткости.¹³ У овом периоду се оживљава музејска делатност, активно се ради на прикупљању предмета, обнавља се рад постојећих и отварају се нови музеји.¹⁴ Године 1951. на снагу ступа Закон о музејима НР Србије. Од музеја као научних, просветних и културних установа се очекује да служе науци, просвећују народне масе, подижу културу, развијају и унапређују привреду, путем сакупљања, сређивања, чувања, излагања, популарисања предмета и грађе. Подељени су по административно-територијалном принципу (на централне, градске, покрајинске аутономних области) и по типолошком принципу (на опште и специјалне).¹⁵

10 Младенко М. Кумовић, нав. дело, 87–89.

11 Исто, 109.

12 Исто, 115–117.

13 Младенко Кумовић, *Muzeološko obrazovanje u Finskoj, Češkoj republici i Srbiji i Crnoj Gori – Komparativni pregled*, Novi Sad 2004, 85.

14 Поново се отварају за посетиоце Градски музеј у Сомбору, Народни музеј у Зрењанину, Народни музеј у Вршцу, Народни музеј у Панчеву, Народни музеј у Кикинди, Музеј Срема у Сремској Митровици, Градски музеј у Суботици, Градски музеј у Сенти, Градски музеј у Сремским Карловцима и Народни музеј у Бачком Петровцу. Музеј Матице српске се трансформише у Војвођански музеј 1947. године, са задатком заштите непокретних споменика културе и заштите природе и у Галерију Матице српске. (Младенко Кумовић, *Muzeološko obrazovanje*, 88)

15 Младенко Кумовић, нав. дело, 159.

Музејска мрежа је развијана плански, формирају се конзерваторско-преparatorске радионице, усавршава се културно-просветни, васпитно-образовни рад, изложбена и издавачка делатност, ради се на оспособљавању стручног кадра кроз конференције и практична теренска истраживања.¹⁶

Бројни музеји су оснивани и у наредним деценијама – Народни музеј у Бачком Петровцу 1950, Градски музеј у Бечеју 1953. године, Музеј града Новог Сада и Народни музеј у Земуну 1954. године, Музеј социјалистичке револуције Војводине 1956, Музејска збирка у Белој Цркви и Завичајни музеј у Руми 1963,¹⁷ као и музејске збирке – Галерија наивне уметности и музејска збирка у Ковачици, Музејска збирка у Бачкој Паланци, Завичајна музејска збирка у Темерину, Завичајна збирка Жабал, Музејска јединица Озаци 1980, Завичајна музејска збирка „Етно-кућа“ у Бачком Јарку, Завичајни музеј у Черевиху, Меморијални музеј Ђуре Јакшића у Српској Црњи и Музејска збирка Јасеново. Након овог „музејског бума“ и година плодног развоја музејске делатности, током 90-их оснивају се само два специјализована музеја – Позоришни музеј Војводине у Новом Саду 1982. године и Пољопривредни музеј у Кулпину 1993. године, те долази до спајања Историјског музеја Војводине и Војвођанског музеја у Музеј Војводине 1992. године.¹⁸

Распад СФРЈ, санкције, криза и ратно окружење утицали су на рад музеја у Покрајини, док у свету настаје нова музеологија на нашим просторима долази до стагнације, тек у првој деценији XXI века инвестира се у сталне поставке осмишљене по новим музеолошким стандардима, адаптирају се зграде музеја, мења се однос према посетиоцима, прихвата се нова улога коју савремени музеј има у друштву.¹⁹

3. МАТИЧНА СЛУЖБА

Основан као централна музејска установа 30. маја 1947. године било је природно да, након доношења Закона о музејима 1968. године и дефинисања улоге матичних музеја, управо Војвођанском музеју Законом АПВ из 1969. године припадне улога матичног музеја на простору Покрајине.²⁰

16 Исто, 236.

17 Mila Bosić, нав. дело, 28–33.

18 Младенко Кумовић, нав. дело, 372–375.

19 Vladimir Krivošejev, *Predstoji li Srbiji „Muzejski bum“?!?*, u: Ljiljana Gavrilović, Marko Stojanović, *Muzeji u Srbiji: Započeto Putovanje*, Beograd 2008, 199–201.

20 Одређен је да обавља стручне послове од заједничког интереса за све врсте музејских предмета осим за предмете ликовне уметности у галеријама, који спадају под надлежност Галерије Матице српске. Доношењем Закона о музејској делатности и музејима 1974. године постао је матичан музеј и за галеријске институције.

Поверене су му заштита и старање о историјским, културним споменицима и природним лепотама Војводине, музеолошки, заштитарски и културно-просветни рад. „Руководећу улогу за све војвођанске музеје у стручном погледу преузима сада на себе Војвођански музеј. У свим стручним питањима и радњама узајамно ће се попуњавати под руководством његовим сви остали војвођански музеји.“²¹

Ступањем ових закона на снагу Музеју Војводине је додељена дужност праћења и проучавања потреба и услова рада музеја, предлагање мера за унапређење њиховог стручног рада, стручни надзор, вођење евиденције о музејима и музејским збиркама, пружање стручне помоћи, посебно у погледу примене савремених метода стручног рада и вођење централне документације музејског материјала у музејима и збиркама.²²

Да би могао обављати поверени задатак обједињења и унапређивања рада музеја на простору покрајине, Музеј Војводине оснива 1969. Одељење Матичне службе,²³ чиме се успоставља јединствен систем документације на основу републичких прописа и централна документација предмета.

Новим законима из 1974. и 1981. године надлежност Матичне службе се простире на широк спектар активности. Почиње се са вођењем регистра музеја и музејских јединица, регистра музејских фондова и музејских збирки, регистра музејских радника, прате се и проучавају потребе и услови смештаја, услови заштите, јавног приказивања и излагања музејског материјала, рад и развој музеја и музејских јединица, води се централни каталог и друга документација о музејским фондовима, збиркама и музејском материјалу. Такође се наставља са пружањем стручне помоћи у вршењу музејске делатности и вођењу евиденције о музејском материјалу у земљи и иностранству који се односи на простор АП Војводине, затим са организацијом стручних усавршавања, као и стручно-истраживачког рада.²⁴

Матична служба Војвођанског музеја је спроводила своје надлежности над преко 60 музеја, галерија и музејских збирки, а распадом СФРЈ и променом Устава Републике Србије њена дотадашња улога се губи.

Године 1994. Законом о културним добрима је и званично престало постојање матичности, оно прелази на институције у Београду.²⁵ Подзаконским актом Решење о утврђивању надлежности музеја према врстама уметничко-историј-

21 Љубивоје Церовић, нав. дело, 23.

22 *Службени гласник СР Србије*, 30, 1968.

23 Mila Bosić, нав. дело, 26–27.

24 *Службани листи Социјалистичке Аутономне Покрајине Војводине*, 10, 1974; *Службани листи Социјалистичке Аутономне Покрајине Војводине*, 28, 1981.

25 *Службени гласник Републике Србије*, 71, 1994.

ских дела и према територији из 1995. године, Музеј Војводине у Новом Саду добија надлежност на територији општина Бач, Бачка Планка, Бачки Петровац, Беочин, Тител, Жабаљ, Темерин, Врбас и Србобран.²⁶ Овим подзаконским актом решена је надлежност над територијом читаве Покрајине.²⁷

Овакво стање је задржано неколико година све до 19. фебруара 2003. године када је, на основу Закона о утврђивању одређених надлежности аутономне покрајине из 2002. године, Извршно веће АП Војводине донело Одлуку о утврђивању функције матичне установе Музеја Војводине у Новом Саду у области заштите покретних културних добара.²⁸

Музеј Војводине поново добија матичну улогу у области заштите покретних културних добара на територији Покрајине од значаја за археологију, ликовну уметност пре 1900. године, нумизматику, историју Покрајине, етнологију, етнографију и примењену уметност. Добија задужење да води евиденцију установа заштите покретних културних добара, да има увид у стање покретних културних добара, да предузима мере у вези са њиховом заштитом и коришћењем, врши стучни надзор над радом музејских установа, пружа стручну помоћ и унапређује рад на заштити покретних културних добара, води рачуна о стручном усавршавању музејских радника, предузима мере техничке заштите на покретним културним добрима од изузетног значаја, води регистре за покретна културна добра по врстама и документацију о тим културним добрима, организује полагање стручних испита и доставља предлог Народном музеју у Београду за проглашење покретних културних добара од изузетног и великог значаја на територији АП Војводине.²⁹

Тренутно је под надлежношћу Матичне службе Музеја Војводине 18 народних, градских, регионалних и посебних музејских јединица.

26 *Службени гласник Републике Србије*, 28, 1995.

27 Музеј града Новог Сада постаје надлежан за територију општина Нови Сад и Карловци, Градски музеј у Суботици за територију општина Суботица, Бачка Топола и Мали Иђош, Градски музеј у Сомбору за Сомбор, Апатин, Кулу и Оцаке, Музеј Срема за Сремску Митровицу, Шид и Ириг, Градски музеј у Сенти за Сенту, Кањижу и Нови Кнежевац, Завичајни музеј у Руму за Руму, Инђију, Стару Пазову и Пећинце, Народни музеј у Панчеву за Панчево, Ковин, Ковачицу и Опово, Народни музеј у Кикинди за Кикинду, Аду и Чоку, Народни музеј у Зрењанину за Зрењанин, Нови Бечеј, Нову Црњу, Сечањ и Житиште, Народни музеј у Вршцу за територију општина Вршац, Алибунар, Бела Црква и Пландиште, Градски музеј у Бечеју за територију општине Бечеј.

28 *Службани гласник Републике Србије*, 6, 2002.

29 *Službeni list AP Vojvodine*, 4, 2003.

4. ИСТРАЖИВАЊЕ АКТУЕЛНОГ СТАЊА У МУЗЕЈИМА И ЗБИРКАМА КОЈЕ СУ ПОД НАДЛЕЖНОШЋУ МАТИЧНЕ СЛУЖБЕ МУЗЕЈА ВОЈВОДИНЕ

Имајући у виду значај музеја у савременом друштву, њихов допринос у очувању културног идентитета и комплексност, као предмет истраживања су узети неки од кључних елемената функционисања музејских установа: људски ресурси, дигитализација, фондови и документација, изложбена делатност, програмска делатност, посетиоци, библиотеке, издавачка делатност, односи са јавношћу, приоритети и проблеми.

Циљ истраживања је утврђивање актуелног стања, колико се у нашим музејима примењују савремена музеолошка достигнућа, који су тренутни проблеми и чему теже у наредном периоду. Истраживање је трајало од октобра до новембра 2016. године, с тим да су последњи подаци прикупљени у марту 2017. године.

Основни метод прикупљања података било је испитивање, техником писане анкете са стандардизованим упитником у електронској форми. Приликом прикупљања података вршени су и телефонски разговори са одговорним лицима у музејима и размењивана је електронска преписка. Проблеми који су се појавили приликом истраживања су се пре свега тicali неажурности приликом одговарања и непоштовање рокова, као и неуједначен квалитет одговора.

Анкетом су обухваћени сви музеји на територији Покрајине који су под надлежношћу Матичне службе Музеја Војводине. Одзив је био потпун. На истраживање је одговорило петнаест регионалних, народних и градских музеја, као и три музејске јединице. Приказани резултати су засновани на подацима које су дали надлежни у установама и није дошло до њихове интерпретације.

4.1. Људски ресурси

Од запослених, њихове компетентности, мотивације, посвећености послу, стручности и квалитета зависи успех пословања сваке институције.

Укупан број запослених у музејима је 345. Од тога према стручној спреми са основном школом ради 26 особа, са средњом 108, квалификованих мајстора има четири, са вишом стручном спремом 14, са високом стручном спремом 166, магистра има 21, а доктора шест. Ови статистички подаци говоре о високом нивоу образовања у музејским установама.

Према занимањима међу особе које се баве обрадом и заштитом музеалија највише има историчара – 39, затим 28 археолога, 23 етнолога, 19 историчара

уметности, 17 конзерватора и рестауратора, три препаратора, осам фотографа, по један антрополог, археоботаничар, археозоолог и палеонтолог.



Према степену стручног звања има 77 кустоса, 36 виших кустоса и 34 музејска саветника.



Садашња структура запослених омогућава несметан струћни рад, о том питању само два музеја су се изразила негативно.

Сви струћни радници говоре стране језике и упознати су са радом на рачунару. Кадар је више него компетентан за обављање струћних послова. У шест

музеја је ангажовано 10 волонтера и пет приправника, сви су високе стручне спреме, док у 12 музеја није нико ангажован.

Изражена је свест о неопходности њиховог континуираног стручног усавршавања, поседовања најразноврснијих знања и вештина, везаних како за одређене науке, тако и за маркетинг, односе са јавношћу и информационе технологије.

Седамнаест музеја се изјаснило да омогућава стручно усавршавање запослених, само један музеј се негативно изјаснио. Седам музеја је изразило које су то обуке потребне запосленима, истичући потребу за семинарима из области музеологије, савремених трендова у њеном развоју, културног туризма, компјутерског усавршавања, програма за обраду фотографије, страних језика, маркетиншких вештина.



4.2. Дигитализација података и њихова доступност

Промене које је донео XXI век, убрзан технолошки развој и појава интернета битно су утицале на све сегменте музејске делатности, тако да један од изазова нове музеологије постаје и рад на презентацији музеја и дигитализацији музејских збирки, њиховој доступности како запосленима у установи, стручњацима, тако и широј јавности, у земљи и иностранству. Функција презентације постаје независна од институције, да би се заинтересовани обавестили о установи, њеном раду и покретној културној баштини о којој се брине. Са друге стране одређеној врсти публике није неопходна физичка посета, довољно је да потраже шта их занима на интернету.

Веб сајтови музејских установа пружају информације о основним делатностима и актуелним дешавањима, нуде информације о музејима, историји установа, сталним поставкама, повременим изложбама и догађајима, издањима, одељењима и запосленима, али још увек само мали број њих омогућава онлајн приступ збиркама и виртуелна обилажења музеја.³⁰

Свест о њиховом значају и презентацији на интернету је изражена у свим испитаним музејима, само њих пет немају веб-сајт, од тога је један музеј у процесу реализације веб-сајта, а један га има у плану, док су остали нагласили да га немају због недостатка материјалних средстава. Информације поред српског језика седам музеја омогућава и на енглеском, два на мађарском, један на словачком језику. Садржај се редовно ажурира у 11 музеја, од чега у два дневно, у четири недељно, у два месечно и четири наглашавају да ажурирају садржаје по потреби, у зависности од тренутних активности. За одржавање веб-сајта у шест музеја су задужени спољни сарадници, а у шест лица запослена у установи.

О увођењу савремене информатичке технологије у области обраде музејске документације размишљало се 1987. године, када се први пут у Историјском музеју Војводине почињу користити рачунари у циљу осавремењавања изложби. Већ следеће године компјутерски је обрађена група докумената, након чега долази до дискусија и предлога за израду пројекта информатизације музејске делатности на простору како Покрајине, тако читаве земље, као и зачетка будућег националног документационог центра, међутим ове идеје су причекале са реализацијом.³¹

Процес дигитализације документације о покретној културној баштини се почео реализовати 2014. године применом софтвера за електронску обраду документације о покретном културном наслеђу или Имус. Музеј Војводине је прихватио програм од Историјског музеја Србије и препоручио га музејима под матичном надлежношћу у Војводини, надоградивши га за специфичне потребе музеја. Захваљујући томе сви музеји и музејске збирке у Војводини раде под истим софтвером и на исти начин, који су усаглашени са међународним стандардима.³²

Према резултатима истраживања у процесу дигитализације документације и фото-документације је петнаест установа, код њих се документација чува и у физичком и у дигиталном облику. У три музеја инсталација софтвера је у плану у наредном периоду. Као оперативни софтвер сви користе Имус, у два

30 Маја Šojat-Bikić, *Web 2.0? Da, ali nakon Weba 1.0, Informatica museologica*, br. 1–4 (2011): 113.

31 Младенко Кумовић, *Примена савремене информатичке технологије у Историјском музеју Војводине, Годишњак Историјског музеја Војводине*, 1, Нови Сад, 109–116.

32 *Дигитализација културних добара. Дигитализација је сјајла у завод*, ЗЗСКГНС, Нови Сад 2015, 3–4.

се уз Имус користе и Етернитас и програм Природњачког музеја у Београду за потребе обраде природњачке збирке.

Стратегија дигитализације збирки постоји у три музеја, у девет је у изради, док је три нема. У седам установа она је редовна активност, у три установе је пројектна активност, у шест је и пројектна и редовна активност, у једном још увек не постоји као активност. У 13 музеја је обавља установа, у једном спољни сарадник, један музеј се изјаснио да ће је обављати институција. Обуку запослених у процесу дигитализације је организовало 13 музеја, у два музеја она је у припреми.

На теритрију Војводине у просеку за 13,54% предмета постоји дигитална документација. По оквирној процени 12 музеја се изјаснило да је трећем лицу доступно 15% обрађених предмета, у једном је доступно 45-60%. Укупно је у процес дигитализације укључено 176 особа, музејских саветника, виших кустоса, кустоса, документариста, информатичара, администратора, волонтера и приправника. Све институције поседују неопходну опрему (рачунари, сервери, дигитални фотоапарати, скенери, штампачи) и сви приликом процеса дигитализације поштују унапред договорене стандарде. Подаци и дигиталне фотографије се трајно чувају на серверу и екстерним хард дисковима у склопу Матичне службе. За сада се подацима може приступити само у установи у свим музејима, осим у два где је обрађеним предметима омогућен приступ на веб-страници и на засебној страници установе.

У будућности је у плану да се у базу података унесе документација свих предмета који се чувају у музејима, чиме би се омогућило њено трајно чување, олакшала размена информација, претрага учинила ефикаснијом и сви постали доступнији корисницима.

4.3. Музејске збирке

Музејске збирке према Закону о културним добрима представљају скуп истородних или разноврсних уметничко-историјских дела. Само ако су претходно стручно обрађене и на стручан начин изложене могу бити доступне јавности.³³ Стручно-научна обрада фондова је примарни задатак у музејима.

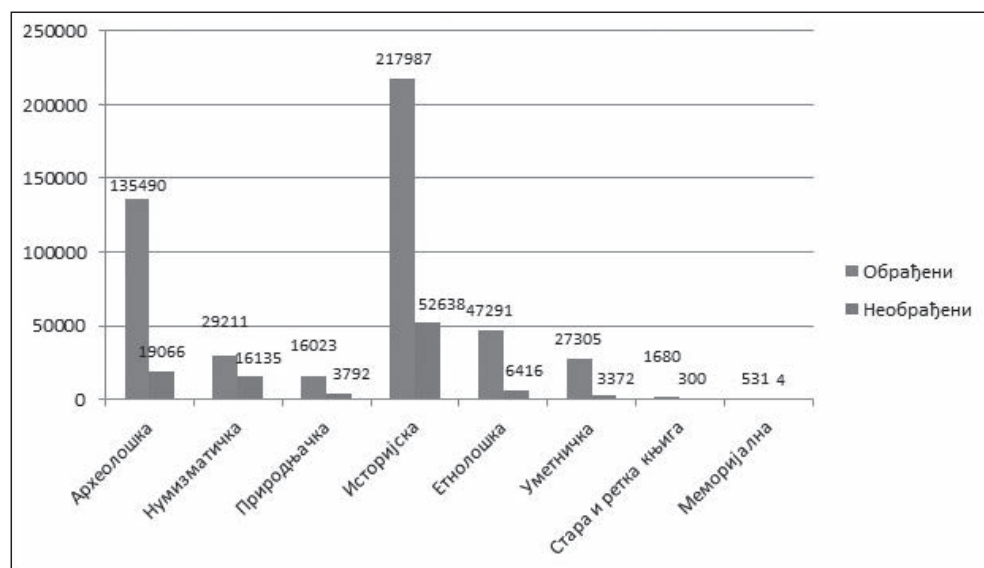
Да би се њима лакше управљало, у организационом раду музеја и збирки долази до поделе у радној организацији на одељења. Она су настајала од оснивања музеја, у зависности од предмета који су били сакупљани и са којима су музеји тада располагали. Пошто су сви локалног типа, осим Музеја Војводине, који је покрајински, и Музеј Срема, који је регионални, њихов циљ је био да

33 Службени гласник Републике Србије, 71, 1994.

пруже приказ живота на подручју на којем су настали кроз историју, тако да сви музеји, осим два која за сада немају формирана одељења, имају археолошко и историјско одељење, њих 15 имају етнолошко и одељење ликовне уместности, шест педагошка и конзерваторско-рестаураторска одељења, пет природњачка и одељења стручне библиотеке, два одељења за фотографију. Уз ова одељења постоји још шест специфичних.³⁴

Документација има суштински значајну улогу у заштити покретних културних добара. Њен значај, као основе музеолошког и стручног рада, уочен је у самом зачетку развоја музејске делатности. Убрзан технолошки развој последњих деценија XX века допринео је осавремењавању чувања музејске документације.³⁵

На простору Војводине у свим музејима и збиркама које су под надлежношћу Матичне службе Музеја Војводине има укупно 301 збирка. У њима се налази 474.987 обрађених и 101.719 необрађених предмета.



Дигитализација музејске документације не само што представља основни вид заштите, већ и тежњу да коначно предмети постану доступни, како струч-

34 Уз ова одељења у Музеју Војводине се још налазе Одељење општих и правних послова, Одељење рачуноводства, Одељење музејског комплекса Кулпин и историја је подељена на два одељења, Одељење старије културне и Одељење савремене историје. У оквиру Музеја града Новог Сада налазе се Музеј фармације и Завичајна збирка у Сремским Карловцима.

35 Marina Cvetković, *Etnomuzeološka dokumentacija – Pomaci i trendovi*, u: Ljiljana Gavrilović, Marko Stojanović, *Muzeji u Srbiji: Započeto putovanje*, Beograd 2008, 115.

њацима, тако и свим особама које су заинтересоване. За сада је дигитализовано 40.137 картона и 53.465 фотографија, у наредном периоду је у плану дигитализација читаве грађе.



Студијске збирке постоје у 14 установа. Укупан број предмета у њима због своје специфичности је непознат, он обухвата од неколико стотина до неколико десетина хиљада.

Обрада музејске документације се обавља према утврђеним музеолошким стандардима у свим установама, осим у две у којима су у фази примене. С тим што се не поштују увек рокови прописани законом.

Што се тиче ревизије збирки, и поред законске процедуре по којој би требало да се она обавља сваких десет година, не ради се уједначено.

По категорији предмета од великог значаја, музеји у Војводини поседују неколико: у Панчеву као културно добро од изузетног значаја имамо фосилне остатке мамута и трофејне рокове срндаћа, у Музеју Срема чува се као природни споменик од посебне научне важности лобања џиновског јелена са роговима, Завичајна кућа Музеја војвођанских Словака је споменик културе од изузетног значаја, док у Вршцу има 32 предмета од изузетног значаја. Постоји пуно више вредних предмета, али нису законски категорисани, што је такође у плану у наредном периоду.

4.4. Изложбена делатност, програми и посетиоци

Изложбена делатност, презентација достигнутих резултата, спада у основни вид комуникације са публиком и завршну фазу стручно-научног рада.³⁶ Поставке више нису неми сведоци времена, не служе само да информишу посетиоце, крајњи циљ им је да утичу на њихово понашање, подстичу њихову интелектуалну и емотивну активност и делују на њихову свест.³⁷

Повећање интересовања за публику изазвано је покретом „нове музеологије“ и развојем културног туризмом. Музеји постају отворени за све, настоје се прилагодити и приближити бројној и слојевитој публици, њеним жељама и потребама. Они губе титулу „храмова прошлости“ и постају нераздвојни део локалних заједница из којих потичу.³⁸

У циљу што осмишљеније и што успешније изложбене делатности врши се процедура планирања изложбених активности и прави се дугорочан план. Процедура планирања изложби се не обавља само у једној музејској збирци, док дугорочни план постоји у 11 музеја и збирки.

Како је у фокусу постојања и рада свих музеја и музејских збирки презентација прошлости одређене територије, сталне музејске поставке су комплексне, са најразличитијих аспеката приказују разноврсне карактеристике њиховог територијалног окружења, садржавши и опште историјске пресеке кроз све епохе.³⁹

Само три музеја немају сталну поставку, у једном од музеја је уклоњена због неусловних просторија, у једном је у плану пошто се обаве радови санације, адаптације и доградње главне зграде. У наредном периоду и у њима је у плану њена реализација. Стална поставка се налази у склопу зграде 12 музеја.

Промене у свету везане за нова открића, другачије научне приступе, технолошка, дизајнерска решења у изложбеној делатности утицале су и на свест у Покрајини о неопходности да се поставке учине савременијим, активнијим, живљим и ближим посетиоцима.⁴⁰ Тринаест музеја и збирки је модернизовало сталне поставке у периоду 2003–2016. године, а 14 испитаних музеја има у плану њихову модернизацију и реконструкцију.

Од изложбених активности, укупно је реализовано 86 сопствених изложби, 92 гостујуће и 34 заједничке, што говори о плодној изложбеној делатности током прошле године.

36 Vladimir Krivošejev, *Muzeji, publika, marketing*, 47.

37 Исто, 40.

38 Сандра Медић, нав. дело, 43.

39 Vladimir Krivošejev, *Muzeji, publika, marketing*, 49–51.

40 Исто, 88.

Како је нова музеологија оријентисана пре свега према посетиоцима, циљ је привући све потенцијалне групе, не само оне који имају културу доласка у музеје, и пружити им што ефективнију и ефикаснију услугу.

И поред тежње да буду доступни свима, само у једном музеју је омогућен приступ особама са посебним потребама, док је у пет је омогућен делимично. Овакво стање присутно је пре свега због зграда, које нису наменски грађене за потребе музеја.

Успешност спровођења рада са публиком захтева добро познавање њихових потреба и жеља, очекивања, извора до којих су дошли до информација о музејима, шта их је мотивисало на посету.⁴¹ До ових података се може доћи редовним евалуацијама, пре и након изложби. Евалуација се спроводи у 12 музеја, у сваком од њих након изложби. Само у два музеја она се обавља путем упитника, и то повремено, у два књигом утисака, док се у осталима врши праћењем реакције публике и разговорима.

Сви музеји воде редовно евиденцију посетилаца, и то четири од оснивања, а пет је почело водити евиденцију почетком XX века. Четири музеја су се изјаснила да су им подједнако заступљене и групне и појединачне посете, док су у осталима заступљеније групне. Највише посетилаца имају током пролећа и јесени. Укупан број посетилаца у претходној години је био 293.014.

Само два музеја својим посетиоцима омогућавају карте посебних намена, док је у три улаз бесплатан. Вођење на светским језицима није организовано само у две збирке, у једном од музеја се организује по потреби, у девет музеја је на два и више језика. Услуге на енглеском нуди 13 музеја и збирки, на мађарском језику осам, док поједини омогућавају вођење и на русинском, словачком, руском и немачком језику.

Аудио-водич поседују само Народни музеј у Зрењанину и Музеј Војводине. Његов садржај су креирали запослени у институцији, у Зрењанину је двојезичан, на српском и енглеском језику, док је у Музеју Војводине на српском, енглеском, мађарском, словачком и немачком језику. У Народном музеју се његово коришћење доплаћује, док је у Музеју Војводине урачунат у цену карте. Значај аудио-водича је у томе да се посетиоци који долазе појединачно не осећају запостављено у односу на групе које имају организована вођења кроз поставке.⁴²

Како би се што више популаризовале поставке и изложбе, неговао научни рад кустоса, конзерватора, рестауратора, педагога, едукатора, пожељно је да музеји често организују предавања, симпозијуме, дијалоге, тематске вечери,

41 Сандра Медић, нав. дело, 30.

42 Klod Žilber, *Muzej i publika*, Beograd 2005, 17.

што доприноси стварању или повећавању свести о овим установама и ствара публицитет.⁴³

Сви музеји и збирке су активни у организацији пропратних програма, осим Музеја војвођанских Словака. У њима се редовно организују разноврсна предавања, семинари, промоције књига, пројекције филмова, креативне радионице и концерти. Учествују у манифестацијама *Ноћ музеја* и *Музеји Србије 10 дана од 10 до 10*.

У 11 музеја и музејских јединица се организују радионице прилагођене особама са посебним потребама. Организују се и радионице прилагођене особама различитих старосних група. У 15 музеја и збирки за децу предшколског и основношколског узраста, у девет средњошколског узраста, у пет за одрасле и у четири за пензионере. Све у циљу приближавања заједници, како би се показала отвореност према публици и утицало на задовољавање њених културних потреба.

Нудећи другачији вид едукације, активно, неформално учење и очигледне предмете, музеји су значајан извор за реализацију школских васпитно-образовних садржаја. У 16 установа се практикује одржавање школских часова и сви су задовољни сарадњом са школама.

4.5. Библиотека и издавачка делатност

Значај библиотека је неизмеран, не само у едуковању запослених и омогућавању да прате нове трендове у научним областима, већ и за додатно приближавање публици и отварање ка њој, нудећи још један значајан вид услуге.

Седамнаест музеја и збирки поседују библиотеке, од чега су осам регистроване као специјалне. У њих 12 је, у последњих шест година, вршена ревизија библиотичког фонда. Седам обрађују библиотечки фонд користећи само лисне каталоге, док њих шест користи електронске каталоге, остали се нису изјаснили.

Издавачка делатност спада у основне делатности већих музејских установа. Захваљујући њој се стручној, научној и широј јавности дају на увид најважнија остварења програмске делатности тих установа. Она има вишеструк значај, осим што информисе јавност о новостима у оквиру музејске делатности, стручном и научно-истраживачком раду, делатностима музејских радника подстиче научни рад.⁴⁴

43 Исто, 14.

44 Милутин Смиљанић, *Издавачка делатност Музеја Војводине, У: Од Српске народне збирке до Музеја Војводине 1947–1997*, Нови Сад 1998, 185.

Током прошле године је објављено шест периодичних публикација, 42 каталога, пет монографија и једно издање посебне намене.

Не штампају се увек и на страним језицима, али у шест музеја се публикације могу наћи поред српског на енглеском и мађарском језику, у једном на румунском, у једном на словачком, у једном на немачком. У шест се штампа само на српском језику.

Публикације су у пет музеја доступне у сувенирницама, у петнаест у библиотеци, у четири се могу пронаћи у електронском формату на сајту установе. У осам музеја се могу купити у сувенирници, у два се могу поручити преко сајта, у појединим се могу купити у књижари, на портирници, приликом посете изложбама. У две се не продају, у три се деле бесплатно.

4.6. Односи са јавношћу

Улога односа са јавношћу је кључна у креирању имица институције, промоције музеја и његових поставки, те допирања до великог броја потенцијалних корисника.⁴⁵

У само три музеја постоји служба за односе са јавношћу, у осталима постоје особе за контакте. Ова делатност се врши у оквиру педагошких одељења, али службе званично не постоје.

Односи са медијима су битан сегмент односа са јавношћу, један од најефектнијих начина обраћања публици.⁴⁶

Контакти са медијима су у свим музејима чести, у складу са темпом одржавања музејских изложби и осталих манифестација. Они се одвијају путем електронске поште и телефона, углавном су обострани. Запослени промовишу рад музеја гостујући на локалним телевизијама, укључују се у програме локалних радио-станица, имају простор у штампи, такође гостују и на националној телевизији, када за то постоји повод.

Да би се пратила и документовала заступљеност у медијима обавља се прес клипинг, исецају се чланци из новина, снимају емисије у којима се говори о музеју, прате сви медији где се појављују информације о њима. И поред свести о значају прес клипинга и постојања предузећа која га обављају, овакву врсту документације не прикупљају све установе, у неким музејима га обављају запослена лица, у два музејска установа, у једном је у плану ангажовање фирми за овај вид посла.

45 Vladimir Krivošević, *Muzeji, publika, marketing*, 193.

46 Aleksandra Savić, *Muzeji u javnosti, javnost u muzejima. Muzejski PR – savremeni pristup*, Beograd 2012, 91.

Сарадња са туристичким организацијама града постоји у 15 музеја. Тринаест музеја је задовољно сарадњом са осталим установама културе, док је три сматрају задовољавајућом. Постоји изражена свест о значају учествовања у пројектима са другим установама културе. Поједини музеји су током ове године остварили учешће у више међународних, републичких и градских пројеката. Сви су упознати са активностима других музеја. На територији 11 музеја и збирки постоје приватни музеји и они међусобно сарађују по потреби, размењујући изложбе, искуства и савете.

4.7. Приоритети и проблеми

Иновације у програму је у последње три године спровело 11 музеја и збирки. У наредном периоду 11 музеја и збирки планира да се посвети дигитализацији и презентацији, као и да културно наслеђе учини доступним, њих 10 планира стварање адекватнијег музејског простора, такође њих 10 свој рад планира у правцу бољих услова за чување и заштиту музеалија, раду на припреми документације за дигитализацију њих девет, ревизији збирки пет.

У последње три године две музејске збирке су се осамосталиле и постале музеји, извршена је адаптација дела просторија и зграда у четири музеја, у три је у плану у наредном периоду, у једном су проширени изложбени простор и простор канцеларија и депоа.

Радило се на иновацијама сталних поставки, осавремењен је приступ изложбеној делатности, активније се учествује на конкурсима за државне и међународне пројекте и повезивању са другим музејима у региону.

5. УПОРЕДНА АНАЛИЗА РЕЗУЛТАТА СА ИСТРАЖИВАЊЕМ ЗАВОДА ЗА ПРОУЧАВАЊЕ КУЛТУРНОГ РАЗВИТКА ИЗ 2009. ГОДИНЕ

Истраживање је вршено ослањањем на пројекат *Музеји Србије – актуелно сјање*, Завода за проучавање културног развитка. Искрпном анализом спроведеном 2009. године ишло се на сагледавање актуелног стања у музејској делатности на простору читаве земље.

Иако је овде размотрен само део узорка који је обрадио Завод, ни он није обрадио све музеје, већ само 74 који су се одазвали на упитник. Покушају да извучем делове у којима се истраживања преклапају, како би се стекао увид у промене.

Године 2009. према стручној спреми било је 12% запослених са нижом стручном спремом, 32% са средњом, 6% са вишом, 45% је било са високом стручном

спремом, 8% магистара и доктора. Велики број музеја – 54%, изјаснило се да садашња структура запослених не омогућава стручан рад установе, али 78% је потврдило да им је омогућено стручно усавршавање.

Наспрам ових резултата, у музејима у Војводини је током 2016. било запослено 7,54% лица са нижом стручном спремом, 31,3% са средњом, КВ има 1,16%, 4,06% са вишом, 48,12% са високом стручном спремом, 7,83% магистара и доктора. Да садашња структура запослених омогућава стручан рад установе изјаснило се 88,88%, а да је у оквиру установе омогућено стручно усавршавање 94,4%.

Дигитализација је током истраживања била тек у повоју, био је изражен недостатак опреме за рад, у 41,9% музеја рачунари нису били умрежени, 51,9% није имало одговарајућу опрему која би могла подржати процес дигитализације. Улагање средстава у опрему и оспособљавање запослених је било тек у плану.

Процес дигитализације у Војводини добија свој замах од 2014. и тренутно се и даље развија.

У истраживању Завода 2009. истиче се проблем стучног формирања музејских збирки, правовременог ажурирања података и стручно-научне обраде. Једна четвртина, тачније 26%, музејског фонда је обрађено, није обрађено 17% предмета, без података о обрађености је 56%. Студијске збирке су формиране у 55% музеја. Стручну библиотеку има 95% музеја.

Према предоченим подацима 2016, у Војводини је обрађено 82,36% предмета, док је необрађених 17,64%. У 77,78% музеја постоје студијске збирке. Њих 44,44% поседује стручну библиотеку.

Процедура планирања изложби постоји у 85% музеја у Србији, током 2009. Дугорочни план изложбених активности има 71,6 % музеја. У 61% музеја изложбе поставља и дизајнира особа стручна за музејске послове. У 56,8 % постоји утврђен план евалуације изложби. Едукативне радионице и програме за децу предшколског узраста организује 69% музеја, за децу школског узраста 77%, за одрасле 58%, за особе са инвалидитетом 51%.

На подручју Покрајине процедура планирања изложби у 2016. постоји у 94,4% музеја. Дугорочни план изложбених активности има 66,11 % музеја. Особа стручна за музејске послове у 77,78% музеја поставља и дизајнира изложбе. Утврђен план евалуације изложби постоји у 66,67%. Док едукативне радионице и програме за децу предшколског и школског узраста организује 83,33%, за одрасле 27,78%, за особе са инвалидитетом 66,11%.

Према истраживању Завода посебна служба за односе са јавношћу постоји у 32% музеја. Скоро сви су навели да медији објављују информације о њима. На-

спрам ових резултата, у Војводини 2016. посебна служба за односе са јавношћу постоји у 16,67% музеја. О свима медији објављују информације.

Резултати ова два истраживања се не разликују значајно, осим по ставовима структуре запослених и стручног рада установе, процесу дигитализације, поседовању стручних библиотека, обради збирки и организовању едукативних радионица за одрасли.

6. ПРОМЕНЕ У ОДНОСУ НА ИСТРАЖИВАЊЕ МАТИЧНЕ СЛУЖБЕ ВРШЕНО 2013. ГОДИНЕ

Ова два истраживања нису по својим питањима усаглашена. Истраживање Матичне службе Музеја Војводине односило се на податке о стручној спреми запослених, њиховом познавању рада на рачунару, страних језика и језика националних мањина, потреби за новим радним местима, о рачунарској и пратећој опреми, чувању музејских предмета, другим активностима музеја, о објектима и начину финансирања. Део ових података се није значајно променио, тако да није обухваћен новим истраживањем.

Десет музеја је изразило потребу за неопходношћу адаптације или реконструкције зграде, сређивање фасаде и замену столарије. Од њих четири музеја су реализовала ове радове.

Број запослених је у последње три године смањен за 19 лица.

Током протеклог периода набављена је сва потребна рачунарска и пратећа опрема неопходна за процес дигитализације документације, музеји који нису имали интерну мрежу, њих пет, у међувремену су се умрежили и од 2014. године она се почела уводити у све музеје под надлежношћу Матичне службе.

Оквиран број предмета у збиркама је износио 855.418, није извршена подела на обрађене и необрађене предмете. Овај број је потпуно неусаглашен са бројем обрађених и необрађених предмета који су написани приликом одговарања на Анкету и који износе 576.706 предмета.

Стањем депоа су сви осим једног музеја били незадовољни, због недостатка простора, неуједначених услова, непоседовања потребне опреме, два су била у фази адаптације, а један ју је имао у плану.

У изложбеној делатности су били продуктивнији 2013. године, када је реализовано 252 изложбе, наспрам 212, колико је реализовано 2016. године. Број публикација је такође био већи 2013. године, када је издато 61 дело, наспрам 48 из 2016. Све публикације су и онда биле доступне јавности. Пратећи програми су се реализовали истим интензитетом и шароликошћу, као и 2016. године.

ЗАКЉУЧАК

Време у којем живимо, модернизација у свим аспектима живота, уобразан технолошки развој у области електронике и информатике, поставља и пред музеје нове изазове. Они се окрећу ка публици, модернизују своје сталне поставке, у тематске изложбе уносе иновације, путем веб-сајтова и друштвених мрежа приближавају се свим потенцијалним корисницима и подижу ниво културне свести. Настоје дигитализовати своје збирке и учинити их доступним широј јавности, искористити потенцијале модерног доба, повезати се на глобалном нивоу са сродним институцијама у земљи и иностранству и заинтересованима у свим деловима света.

Музеји на простору Војводине не одступају од ових тежњи, свесни изазова који су пред њима имају сав потенцијал да се са њима носе. Култура је та која брише границе, и у настојању да се приближимо околним земљама и постанемо део Европске уније, управо на музејима је улога чувара колективне меморије, националне свести и промотера културне баштине, огледала наше прошлости, садашњости и будућности.

У Војводини, као многонационалној средини, музеји су места у којима су се деценијама сабирала сва богатства различитости, неговале толеранција, поштовање према другима и равноправност. Као чувари разноврсних културних традиција, промовишући разлике, усаглашавајући стандарде и чинећи своје културно благо доступним свима, они чине велики корак у повезивању и промоцији своје земље и народа који у њој живе.

Да би се направио још један значајан помак и да би се приближили музејима у свету, неопходно је да среде објекте у којима се налазе, збирке, према стандардима обраде предмета, дигитализују их и учине доступним, направе атрактивније поставке са иновативним, интерактивним дизајнерским решењима, које би у себи садржавале фактор несвакидашњости и изненађења, а осим спонтаних евалуација почну спроводити планске и обраћати више пажње на то шта публика стварно жели и какве теме би јој биле интересантне. Неопходно је знати где смо, да бисмо се покренули и стигли тамо где желимо.

Литература

- Aleksandra Savić, *Muzeji u javnosti, javnost u muzejima. Muzejski PR – savremeni pristup*, Beograd 2012.
- Andre Gob, Noemi Druge, *Muzeologija. Istorija, razvoj i savremeni izazovi*, Beograd 2009.
- Vladimir Krivošejev, *Muzeji, publika, marketing: Stalne muzejske postavke i Njegova Visost Posetilac*, Valjevo 2009.
- Vladimir Krivošejev, *Predstoji li Srbiji „Muzejski bum“!?!*, u: Ljiljana Gavrilović, Marko Stojanović, *Muzeji u Srbiji: Započeto Putovanje*, Beograd 2008.
- Vladimir Krivošejev, Sneško Belić u hramu muza. Treba li nam marketing u muzejima, *Muzeji*, 1 (2008)
- Дигитализација културних добара. Дигитализација је стигла у завод*, ЗЗСКГНС, Нови Сад 2015.
- Klod Žilber, *Muzej i publika*, Beograd 2005.
- Љубивоје Церовић, *Поводом јубилеја Музеја Војводине – Ог Српске народне збирке до Музеја Војводине, 1947–1997*, Нови Сад 1998.
- Maja Šojat-Bikić, Web 2.0? Da, ali nakon Weba 1.0, *Informatica museologica*, br. 1–4 (2011)
- Marina Cvetković, *Etnomuzeološka dokumentacija – Potaci i trendovi*, u: Ljiljana Gavrilović, Marko Stojanović, *Muzeji u Srbiji: Započeto putovanje*, Beograd 2008.
- Mila Bosić, 140 godina muzeja i galerija u Vojvodini 1847– 1987. *Muzeji u Vojvodini, Spomenik*, 30 (1987)
- Милутин Смиљанић, *Издавачка делатност Музеја Војводине, У: Ог Српске народне збирке до Музеја Војводине 1947–1997*, Нови Сад 1998.
- Mladenko Kumović, *Muzeološko obrazovanje u Finskoj, Češkoj republici i Srbiji i Crnoj Gori – Komparativan pregled*, Novi Sad 2004.
- Младенко М. Кумовић, *Музеји у Војводини (1847–1997) – Културна историја и развој*, Нови Сад 2001.
- Младенко Кумовић, Примена савремене информатичке технологије у Историјском музеју Војводине, *Годишњак Историјског музеја Војводине*, 1, Нови Сад.
- Сандра Медић, *Музеји у функцији културног туризма Војводине*, докторска дисертација, Универзитет у Новом Саду, Природно-математички факултет, Нови Сад 2015.
- Службени гласник Социјалистичке Републике Србије*, 30, 1968.
- Службени гласник Републике Србије*, 28, 1995.
- Службени гласник Републике Србије*, 71, 1994.
- Службени гласник Републике Србије*, 6, 2002.
- Службени лист Социјалистичке Аутономне Покрајине Војводине*, 10, 1974.
- Службени лист Социјалистичке Аутономне Покрајине Војводине*, 28, 1981.
- Službeni list AP Vojvodine*, 4, 2003.

Sanja Milenković-Pađen

**MUSEUMS IN VOJVODINA – STATE, POSSIBILITIES, PERSPECTIVES
BASED ON THE MULTIDISCIPLINARY RESEARCH**

Summary

The paper is based on the research of the Museum of Vojvodina's Museum Documentation Department, which took place from October of 2016 until March of 2017. The aim was to gain insight into the current state of museums in the territory of the Autonomous Province of Vojvodina under the authority of the Department. The development of the Vojvodinian museum activity is presented, from the beginnings until the present day, as well as the work of the aforesaid Department. Some of the key elements of the work in certain museums has been also presented together with their significance: human resources, digitalization, funds, publishing activities, public relations, priorities, and problems. The results of this research were compared with the ones presented by the Centre for the Study of Cultural Progress (ZAPROKUL) from 2009 and by the Documentation Department from 2013. The idea was to light up the changes which occurred in the work, present possibilities and perspectives.

Klaudio Cetina

Rijeka – Milano

ULOGA KREATIVNOG DIREKTORA U STRATEŠKOM PROGRAMIRANJU MUZEJSKIH PROJEKATA

Predavanje održano na Skupštini Muzejskog društva Srbije
u Etnografskom muzeju u Beogradu,
12. prosinac 2016.

Uvod

Ovaj studij će predstaviti niz pojmova i procesa koji se vjerovatno nisu koristili u projektiranju evenata u kulturi u Srbiji. Elementi s kojima se kustosi, ravnatelji, kreativci pa i politički čimbenici nisu dosad susreli u projektiranju izložbi, ili su se susreli, ali ne na profesionalnom nivou.

Elementi, pojmovi i primjeri su izloženi samo na informativnom nivou, radi upoznavanja, a ne produblivanja materije. Želja je obrazložiti kompleksnost, ozbiljnost i profesionalnost pri pripremanju jedne izložbe ili eventa u kulturi od strane Kreativnog direktora.

O čemu / ključne riječi

art/kreativni direktor
autor eventa/izložbe
brainstorming
cross reference
dekodifikacija moodboard-a
glocal (global/local)
guggenheim sistem
idejni projekt
image eventa/izložbe
komunikacija eventa/izložbe
koordinacija kreativaca
kreativna strategija eventa/izložbe

kreativni koncept eventa/izložbe
kreativno istraživanje
kreativno vodstvo eventa/izložbe
kulturna baština
management muzeja
marketing u kulturi
mood
moodboard
strateški plan u kulturi
strateško planiranje eventa/izložbi
target muzeja
vizualni sistem
vizualna komunikacija

Svrha studija

Uloga produkt dizajnera, uloga arhitekata i dizajnera interijera, kao i uloga modnih, tekstilnih ili grafičkih dizajnera u ovom stoljeću uveliko je promjenjena.

Iz područja uglavnom estetskih projektiranja uloga nije premještena, već je podignuta na viši nivo pri izradi strategija i koncepata njihovih proizvoda. Također ista kreativna osoba je postala odgovorna ne samo za svoj kreativni/umjetnički rad, već i za održavajuće kreiranje i održavajuću proizvodnju dotičnih proizvoda.

Staromodnog arhitektu ili dizajnera izložbi i evenata, takozvanih grafičkih urednika ili autora likovnih postava u kulturi nije nimalo zaobišla ta transformacija. Bolje reći, išla im je u prilog, jer se uveo termin art/kreativnih direktora projekta.

Kreativni direktori nemaju ulogu projektiranja izložbi (što u najvećem broju slučajeva i jeste) već kako sama riječ/funkcija kaže, oni daju „direkciju“, kreativne „odrednice“ projektu kojih se trebaju pridržavati učesnici koji nailaze.

Svakako nije riječ samo o vizualnom djelu projekta kao što su forme/linije, boje, materija... atmosfera. Radi se o tipologiji projekta/izlaganja, ciljnoj grupi kojoj je namjenjen projekt, glavnim odrednicama kod projektiranja unutrašnje i vanjske grafike i komunikacije. Naposljetku ovi kreativni projekti služe u strateške svrhe i za planiranje budžeta istih.

Tako „postavljač izložbi“ nije više suočen s nametnutim budžetom koji je planiran bez konzultacija s odgovarajućim osobama i institucijama/njega. On postaje sastavni dio strateškog management tima čime postaje i odgovorni čimbenik u stvaranju projekta.

Svrha studija je senzibilizacija muzealaca za uvođenjem i angažiranjem uloge Kreativnog direktora i izrade Strateških kreativnih elaborata koji će služiti za programiranja, projektiranje, vođenje, organizaciju i realizaciju projekata u kulturi.

Cilj je i upoznavanje s osnovama kreativnog programiranja i projektiranja.

Jedan od najznačajnijih razloga je i posjedovanje “podloge” za izradu budžeta budućih projekata u kulturi koji predstavljaju samo dio strateškog plana jednog muzeja ili ustanove u području kulture i kulturne baštine.

Situacija u institucijama kulture Regije

Stanje Regija

Stanje Regija*:

- nekorišćenje Kreativnih/direktivnih potencijala
- upotreba kreativaca kao likovnih i grafičkih urednika
- Guggenheim i Glocal system još nije zaživio u Regiji, bez obzira i na turističko kotirane zemlje.

Komparirajući situacije, zaključuje se da u Regiji kreativni potencijal, koji bi stvarao u oblasti kreativnih direkcija, apsolutno nije iskorišten.

To se, jednostavno, ogleda u samim izložbama, njihovim ponudama i naručito u njihovim (ne)kreativnim postavima. Čak kada su u pitanju i velike, značajne, glavne institucije kulture, koncentrirane u prijestolnicama, ne primjećuje se interes ravnatelja ili managmenta muzeja/kulturnih institucija za angažiranjem Kreativnih direktora.

Guggenheim i Glocal System

Kada se govori o postavima izložbi ili komunikaciji istih putem tiskanih ili digitaliziranih medija (radio, TV, web, pametni telefoni, tablet...) uglavnom i još uvijek se svodi na korišćenje funkcija likovnog postava, likovnih ili grafičkih urednika.

Gdje se nalazi Regija u globalnom svijetskom poretku?

S jedne strane se može prihvatiti gledište jedne male i nerazvijene regije koja još nije došla do nivoa upotrebe i angažiranja Kreativnih direktora.

S druge strane ne može se prihvatiti nepoznavanje i neposjedovanje svježih informacija i načina izlaganja u svijetu. Internet, kao najmoćniji i najdemokratskiji medij ikada otkriven, daje neograničene mogućnosti saznanja i upotrebe. Internet omogućuje da se bude jedan od čimbenika globalnog kulturnog Mood-a.

Dva su pojma s kojima se Regija još nije suočila:

Prvi je Glocal. Globalizam ali na svojstven Lokalni način.

Misliti Globalno, ali stvarati Lokalno.

Globalizam je odavna prihvaćen kao pozitivan događaj u području ekonomije, mode, dizajna, ali isto tako negativno kada se radi o kulturnoj baštini i zadržavanju lokalnih vrijednosti.

Globalizacija je nova kolonizacija, ali samo u privrednom smislu. Velike multinacionalne tvrtke nisu zainteresirane za nametanje svojih jezika u zemljama koje "osvajaju". Njih interesiraju samo brojke, količine, prihodi i neprestani rast u prodaji proizvoda.

Ne samo Srbija, već i ostale zemlje u ovom "osvajачkom" globalizacijskom pohodu ne žele prihvatiti činjenicu da ponos i postojanje/opstajanje nacije ili zemlje se ne izgrađuje u zadržavanju tvrtki u vlasništvu države, već u istraživanju, koncentraciji, plasmanu i prezentaciji kulture, kulturne baštine, onih pravih i izvornih vrijednosti nacija, koje velike globalizacijske osvajače ne interesira.

Tu se nadopunjuje drugi pojam koji Regija još nije dobro iskoristila i sprovela u svoju korist. Riječ je o Guggenheim system-u (Art tourism).

Riječ nije o Guggenheim muzeju/fondaciji, već u svijetu prihvaćenom terminu za posjedovanje, organizaciju, plasman i zaradu putem kulture, koju je, naravno, započela spomenuta fondacija.

No, ovdje se ne diskutira o pravičnosti marketinga u kulturi, već o tome da je Guggenheim system promjenio način gledanja umjetnosti i način gledanja umjetnika. Guggenheim system je doveo nove posjetitelje u muzej, one koji nikada nisu htjeli da uđu u jedan Hram kulture u kojem se ne može pričati i uživati, već samo poštivati i diviti se.

Guggenheim system je od Hrama muzej pretvorio u Forum u kojem se uživa, diskutira, provodi, saznaje, otkriva... postao je Trendy Site, gdje su umjetnik, baština i kultura približeni mnogo široj populaciji nego onoj u prošlom stoljeću.

Regija, pogotovo oni djelovi koje se prodaju i pozicioniraju kao turističko kulturna odrednica, još nije prilagodila i uključila Guggenheim recept u svoje svrhe ponosa i zarade putem kulture i baštine.

Baš zato, što se ne prave strateški planovi i ako se slučajno i prave ne koristi se znanje i iskustvo Kreativnih direktora. Uloga i angažiranje Kreativnih direktora nije samo u programiranju, u velikim projektima nacionalne kulture, već i u onim malim, po obimu, ali ne i po značaju, koji se programiraju u kontinuitetu u manjim sredinama.

Tipologije projekta

Bez obzira da li je riječ o stalnom postavu, povremenoj izložbi, putujućoj izložbi, maloj ili velikoj izložbi, bez obzira na tipologiju projekta/izložbe, na vrstu muzeja/galerije/institucije u kulturi, bez obzira na establišment i na usmjerenost i količinu uloženih financijskih i ljudskih resursa, neophodno je uvrstiti kreativce u prvobitnim fazama projekta.

Izložba/projekt/event može biti predmetni ili narativni, kronološki ili tematski, realni ili konceptualni... u svakom slučaju Kreativni direktor trebao bi biti angažiran

od samog početka. Nikada se ne bi trebalo misliti da je uvođenje kreativaca potrebno u posljednjoj fazi projekta, da bi dao samo likovnu viziju projekta.

Glavni sudionici

Tri su osnovna/najvažnija sudionika u kreiranju izložbi/projekata u kulturi.

Od izuzetnog je značaja da se sve tri pozicije shvate kao ravnopravni čimbenici u procesu stvaranja, a ne jedan podređen drugome, kako je to dosadašnjim programiranjima.

Upravo je to ključna riječ oko koje se diskutira u ovomj tekstu: PROGRAMIRANJE, PLANIRANJE, ali ne i projektiranje.

U svrhu dobrog programa, u svrhu kompletnog plana, u svrhu realnog managementa Kreativni direktor se nameće kao ravnopravni čimbenik u procesu stvaranja novih projekata u kulturi.

Može se reći da su određeni realizirani projekti dostigli svoj uspjeh, kvalitetu i pozornost upravo zahvaljujući kreativnim direkcijama, ne negirajući ni u jednom momentu važnost materije koja se izlaže.

S jedne strane se nalaze: Direktor – manager projekta, često relacioniran kao ravnatelj Muzeja s Autorom izložbe/eventa.

S druge strane se nalazi Kreativni direktor, često angažiran izvan dotične institucije/muzeja.

Svaki od ovih tri glavna čimbenika ima svoju listu suradnika putem kojih koordinira, planira, realizira izložbu/event/projekt u kulturi.

Autor izložbe / kustos se zadužuje na radu s osnovnom materijom koji će se prikazati na izložbi. Isti predlaže način prezentacije, ali nije odgovoran za njenu definitivnu odluku i pogotovo izgled.

Kreativni direktor zalaže se za kompletno prezentiranje projekta zamišljenog sa strane kustosa. Odgovoran je za kompletan vizuelni identitet izložbe/eventa/projekta u kulturi i pogotovo njegovom načinu prezentacije.

Direktor izložbe – manager eventa/projekta u kulturi je osoba koja organizira i koordinira cjelokupan događaj i drži “sve pod kontrolom” u financijskom i organizacijskom smislu.

Prebačeno u filmski jezik: Kustos je scenarist filma/izložbe, Ravnatelj je direktor produkcije, a Kreativni direktor je reditelj izložbe/filma.

Ilustracija 1: Glavni učesnici u kreiranju Strateškog koncepta izložbe ili evenata u kulturi – U ovom djelu se nema namjeru ulaziti u opis radnog mjesta Kustosa i Direktora muzeja, budućeg manager-a, već samo podvući koja im je najosnovnija uloga pri organizaciji jedne izložbe ili eventa.

Kustos muzeja

Pojednostavljeno, jedna od temeljnih odgovornosti muzejskog Kustosa je traženje povijesti vlasništva, podrijetla umjetničkih djela – eksponata organizirajući ih u zbirke, znajući geografske, osobne i komercijalne vrijednosti istog.

Kustosi su usmjereni na prikupljanje, pohranu, registraciju, arhivaciju i izlaganje predmeta i zbirki, uključujući pregovaranja i dozvole za nabavu, prodaju, razmjenu, ili kredit za nabavku, kao dio organizacijsko komercijalnog posla. Oni su također odgovorni za provjeru autentičnosti, vrednovanje i kategoriziranje primjeraka u zbirci.

Pri prezentaciji građe Kustosi provode istraživačke projekte i srodne programe za izlaganja unutar ili van muzeja. U tom smislu su također zaduženi za tekstualna obrazložjenja, pisanje tekstova za publikacije, ukratko stvaranja prvog scenarija buduće izložbe/eventa.

Direktor muzeja

Uglavnom, Muzejski direktori, uskoro Muzejski manageri, zahtijevaju značajnu količinu formalnog i neformalnog obrazovanja. Ne moraju biti stručnjaci u jednoj oblasti, već bi trebali dobro poznavati različite djelatnosti u jednom muzeju i izvan njega i imati sluh za suvremene načine čuvanja, organizacije, plasmana i prezentacije muzejske građe.

Muzejski direktori su zaduženi za osiguranje i nadgledanje muzejskih zbirki i druge organizacijske poslove, kao što su prikupljanje sredstava i istraživanje, promocija i marketing muzeja, koordinacija programa...

Muzejski direktori također nadziru nabavu i skladištenje zbirki muzeja i njegovom arhivu. Oni su odgovorni za prikupljanje sredstava za pokriće troškova muzeja i održavanje istraživanja. Administracija, istraživanja i koordinacija su općenito dnevne obaveze Direktora muzeja.

U ovom stoljeću funkcija staromodnog direktora se razdvojila u dvije funkcije. Jedna je stručna muzejska direkcija, koja i dalje ostaje pod nazivom Direktor muzeja, dok ona druga više nastrojena financijama i dotičnim organizacijama uvela je funkciju Managera u muzejima.

U predloženoj shemi Direktor – Manager muzeja ima funkciju producenta izložbe/eventa. Birne se o svim uvodnim, organizacijskim, produkcijskim, marketinškim i plasmanskim djelovima budućeg projekta.

Manager

U nekoliko riječi, Manager muzeja nije samo zadužen za financijsku stranu, već i za image muzeja, njegovu poziciju u društvu i naravno, njegov plasman.

Administrativno Manager je odgovoran za financije, uredsko poslovanje, građevinske radove, infrastrukturu, sigurnost, planiranje posebnih projekata i drugih općih upravnih funkcija podrške.

Poslovni manager, u manjim muzejima, je nekada bio knjigovođa/direktor knjigovodstva. U većim muzejima, to je CEO (Chief Executive Officer) dužnost. Netko tko mora znati gdje je novac i gdje će doći do njega i kako zaraditi, ali i plasirati. Nekadašnja slika i hijerarhija muzeja je već promjenjena i zasigurno će reorganizirati i situaciju u Regiji.

Kreativni direktor

U kreativnom branšama kao što je produkt dizajn, dizajn interijera, arhitektura, modni dizajn, dizajn zvuka, dizajn svijetla, grafički dizajn, komunikacija i oglašavanje... isprepliću se zanimanja kao što su Art direktor, Kreativni direktor, Art supervisor, Visual, Kreativno vodstvo, Umjetničko vodstvo...

U svakom području kreativnosti ove nominacije imaju različite funkcije i položaje u organizacijskoj hijerarhiji.

Primjerice *Art direktor* jednog kazališnog festivala ili muzike nije u istom položaju/relaciji kao istoimeni Art direktor u advertising agenciji ili advertising kampanji.

Ono što je sigurno u svim nivoima kreativnosti i šire je da Kreativni direktor vodi i usmjerava Art direktore. Art direktori prostora, Art direktori svijetla, Art direktori grafike... su podložni/podređeni, odgovaraju za svoju kreativnost Kreativnom direktoru. Jednostavno rečeno, Kreativni direktor daje direkcije Art direktorima.

U jednom projektu u kulturi (i ne samo ovde) mogu postojati razni Art direktori, ali je samo jedan Kreativni direktor.

Kreativni direktor je pozicija, funkcija, nije zanimanje i često se nalazi unutar studija dizajna, studija arhitekture, studija grafičkog dizajna, unutar filma, glazbe, mode, oglašavanja, medija i zabavne industrije, izložbi, eventima... projektima kulture. Može biti koristan u drugim kreativnim organizacijama kao što su web, razvoj softwear-a tvrtke, itd.

Kreativni direktor ima vitalnu ulogu u svim organizacijama kulture, umjetnosti i zabave. U drugom smislu, Kreativni direktor se može promatrati kao još jedan element u procesu zamišljanja, kreiranja, razvoja i plasmana projekta/proizvoda.

On također može preuzeti uloge Art direktora, Copywritera ili Glavnih/Leader dizajnera. Treba biti sposoban da u svakom trenutku može voditi (ovdje se naglašava voditi, ali ne i raditi) bilo koji kreativni posao unutar dotičnog projekta.

Odgovornosti Kreativnog direktora uključuje zamišljanje koncepta, vođenje i sprovođenje primarne ideje koja se realizira putem izložbenog dizajna, komunikacijskog dizajna, interaktivnog dizajna...

Odgovoran je za sav kreativni i vizualni sistem koji je predviđen u nekom projektu, ali svakako i za sprovođenje istog, ako je angažiran u programiranju istog.

Ta odgovornost se vidi u slijedećim djelatnostima:

- predlaganje ideje
- kreiranje Brainstorming-a
- kreiranje različitih Visualbording-a i Mood-a
- kreiranje Moodboard-a / Glavnog koncepta
- kreiranje Strategije komunikacije projekta
- izrada primarnih odrednica/zadataka za Art direktore u projektu
- koordinacija kreativnih sudionika
- supervizija izvedbenih djelova projekta
- koordinacija s autorima projekta/institucija/muzeja

Specifična područja unutar jednog projekta u kulturi mogu biti:

Generalno

- ideja / mood / koncept

Izložba

- postav izložbe
- grafika na izložbi
- video na izložbi
- zvuk na izložbi
- interakcija na izložbi
- ambijentalne intervencije
- dječiji kutak

Tisak za izložbu

- pozivnica
- depliant/vodič
- katalog

Komunikacija / promocija / ADV

- flayer
- poster
- billboard
- audio jingl
- video spot
- video film

- oglasi u tisku
- baneri i ostala komunikacija u drugim web-ovima
- Guerrilla marketing

Digital i Hybrid

- web site (desktop i mobilni)
- APP za pametni telefon i tablet
- wearable technology

Gadget

- razglednice
- torbe
- bilježnice
- odjevni predmeti
- specifični gadget predmeti

Ovo su najznačajniji elementi koje bi trebao koordinirati jedan Kreativni direktor.

Instrumenti za kreiranje Strateškog koncepta

Target

Što je Target?

Target, klijent, korisnik... što i tko je to? Termin izražava skupinu potrošača ili korisnika koji koristi određene usluge, za koje se pripremaju određeni projekti, usluge, proizvodi... Podjela tržišta na segmentima se obavlja pomoću različitih baza ili varijabilne podjele:

- zemljopisno
 - zemljopisno područje
 - populacija
 - klima
- socijalno-demografske
 - godine
 - spol
 - prihod
 - zanimanje
 - kvalifikacija – nivo studija

- razina obrazovanja
- broj članova familije
- religija
- psihografike
 - društvena klasa
 - način/stil života
 - osobenost
- ponašanje
 - prednosti istraživanja (kvaliteta, cijena,...)
 - stav/ponašanje (pozitivno, negativno...)
 - svijest (informiran i neinformiran...)
 - lojalnost marki.

U ovom slučaju radi se o posjetitelju muzeja/galerije koji može biti podjeljen u slijedeće grupacije:

- **dobne:**
 - mlađi:
 - djeca 3–6 i djeca 7–12 godina
 - teenager, studenti i poststudenti
 - nova generacija “pomjerenih mladih” 30–40 godina
 - odrasli: srednjovječni 50–60 godina
 - treća generacija
- **tipologija zanimanja / primanja:**
 - umjetnička zanimanja
(likovne umjetnosti, muzika, literatura...)
 - kreativna zanimanja
(arhitekti, dizajneri, frizeri...)
 - management zanimanja
(direktori, organizatori...)
 - administrativna zanimanja
(bankari, komercijala i ostali administrativni djelatnici)
 - radnička zanimanja
(pekar, kuhar, zavarivač, blagajnik...)
- posebno **interesne:**
 - konzumenti, ljubitelji i pratitelji događaja u kulturi
 - ne-konzumenti događaja u kulturi
 - turisti
 - familije

U svakom slučaju, koliko god zaposleni u muzejima misle da je posjetitelj samo jedna vrsta osobe, trebalo bi imati na umu da je u ostalim oblastima gospodarstva ovaj argument izuzetno bitan pri zamisli, kreaciji, organizaciji i plasmanu. Muzej je već odavno postao sastavni dio gospodarstva raznih zemalja, te bi ovaj argument segmentiranja posjetitelja svakako trebalo uzeti u ozbiljno razmatranje.

Svrha definiranja Targeta

- važnost evidenciranja ciljne grupe
- nepostojanje pojma izložbe/eventa za sve
- izložbe se ne projektiraju za konzumente kulture
- projektiranjem izložbi treba težiti ka Forumu, a ne ka Hramu kao *genius loci*

museum

Svrha definiranje ciljne skupine predstavlja identificiranje odredišta same izložbe/projekta/eventa u kulturi.

U projektu za Target se definiraju elementi koji su neophodni za njegovo privlačenje, zadržavanje i aktiviranje istog što duže na izložbi/eventu. Target je obično podjeljen u nekoliko glavnih grupacija, koje se poslije dijele u podgrupacije.

Godišta, dob, spol, ukusi u umjetnosti i kreativnim područjima, ambijenti koji se posjećuju, društveni život, putovanja...

Prikupljeni podaci se analiziraju, grupiraju, sistematiziraju zbog kvalitetnog upoznavanja s namjerama, željama, potrebama... prema kojima se treba prilagoditi/adaptirati, možda, ponekad i mijenjati osnovni cilj izložbe/eventa.

Target projekt je nezamjenjivo sredstvo u bilo kojoj oblasti gospodarstva, pa i u kulturi/projektiranju izložbi/eventa.

Kako su projekti u kulturi/izložbe usmjereni na ljude, tako projekt Targeta treba uzet u obzir, kao važan dio projektiranja izložbi/projekta u kulturi.

Izuzetno je važno evidencirati ciljnu grupu/target, jer ne postoje izložbe za sve.

Izložbe/projekti u kulturi se rade namjenski i za određenu ciljnu grupu, koja može biti i proširena prema drugim ciljnim grupama.

Izložbe/projekti u kulturi ne projektiraju se, ne stvaraju se za konzumente kulture. Oni znaju da do informacija mogu doći u muzejima, knjižnicama, centrima kulture, određenim web site-ovima... Izložbe se projektiraju za posebne ciljne skupine i jedino tako ovi projekti mogu imati smisla i određeni posjetitelji mogu biti zadovoljni ponuđenim sadržajem.

Projektiranjem izložbi treba težiti ka Forum-u, raspravi, dijalogu a ne ka Hramu kao *genius loci* museuma.

Kao zaključak važnosti evidenciranja ciljne grupe, treba razmisliti da li se na isti način priprema sadržaj izložbe za jednog teenager-a koji 24 sata koristi pametni te-

lefon, tablet i računalo, nasuprot jednoj srednjovječnoj osobi koja radi u banci i ima ogromnu brigu za porodicom.

Izložba ne treba uvijek da odslikava muzejski projekt ili katalog – postaviti spisak eksponata u prostor. Nezavisna je, ali integralni dio kompleksnog projekta u kulturi.

Mood - Moodboard

Što je Mood?

Moodboard dolazi od engleske riječi *mood* koja znači atmosfera, anima, duh i naravno *board* – u prijevodu ploča, tabla, poster.

Postoje razni tipovi i razni oblici Mood-a:

Mood predmet

Mood crtež

Mood fotografija

Mood panel

Mood Board

Sastoji se od niza poređanih, kolažiranih slika/fotografija u pratnji, s ključnim riječima koja služe kreativcima da istaknu, koncentriraju, pokažu karakteristike budućeg projekta.

Mood je nešto što treba shvatiti kao vizualno-verbalnu komponentu istraživanja i projektiranja. Mood sadrži inspiraciju i konstataciju elemenata koje se želi koristiti u budućem projektu: forme, linije, texture, tipologije materije, grafike, boje, sfumature, atmosfere, senzacioni, stile... sve ono što treba da definira projektiranje i, naravno, budući projekt/izložbu/event.

Radi se o koncentraciji ideja transformiranih u jedan središnji koncept kojim se inspiriraju ne samo izložbeni dizajneri, već i arhitekti, scenografi, redatelji, dizajneri proizvoda, fotografi, dizajneri zvuka i svjetla, dizajneri hrane, kustosi... svi oni koji imaju interes u kreiranju i realizaciji jednog proizvoda kao što je i izložba, događaj, spektakl...

Mood predstavlja izvjesni manifest odakle počinje projektiranje različitih dizajnera.

Svi oni se relacioniranju i uvijek vraćaju Mood-u za provjeru nedoumica. Time se ne dovodi u rizik odlaženje izvan teme i osigurava se kordinacija i dosljedni image projekta. Atmosfera/Mood treba biti, što je moguće približna (po mogućnosti ista), onoj koja će se naći u novoprojektiranom proizvodu, izložbi, eventu...

Čitanje/dekodifikacija Mood-a

Svaki Mood je izvjesna dekodifikacija/čitanje slike, kao što je to i u povijesti i teoriji umjetnosti.

Treba biti oprezan pri stvaranju Mood-a, pogotovo pri dekodifikaciji, jer klijent ili osobe koje se koriste Mood-om nisu uvijek u domenu povijesničara, teoretičara umjetnosti ili filozofa, stoga komunikacija/poruka koju nudi Mood treba biti, globalno-konkretna, direktna i čitljiva većini prosječno obrazovanih osoba.

Ne radi se samo o muzealcima, već cijelom timu suradnika pri realizaciji jedne izložbe/eventa koji trebaju shvatiti Mood.

Za čitanje jedne slike ili skulpture Picassa ili bilo kojeg vizuelnog ili umjetnika drugih medija, potrebno je imati i određenu naobrazbu ili barem raspolagati određenim informacijama. Tko su pojedinci na slici, što nose, kako su i zašto pozicionirani u određenom odnosu, zašto su slikani baš u tom ambijentu, što je skriveno u odsjaju ogleдалa u pozadini... samo su neke od informacija koje gledatelj/pojetitelj izložbe/eventa treba da zna da bi shvatio u potpunosti umjetničku sliku.

Mood nije umjetnička slika, ali svakako se približava u njenom shvaćanju.

Slika i slike Mood-a trebaju komunicirati na direktan, neposredan način, bez skrivenih detalja ili poruka. Poruka mora biti jasna, precizna i homogena. Poželjno je ne uvoditi slike/informacije koje imaju dvosmisleni karakter, ako to, naravno, nije u konceptu izložbe/eventa.

Mood unutar kreativnog istraživanja

Mood ima preciznu poziciju u procesu kreativnog istraživanja.

Nakon prvobitnih susreta sa Direktorom i Kustosem, Kreativni direktor traži odgovarajući Brief od strane klijenta kao mali projektni zadatak, kako bi se jasno znalo o čemu se radi. Isti Brief se pretvara u Autobrief kojim Kreativni direktor razjašnjuje nedoumice koje pretvara u ideje, traži dodatne inspiracije, uvodi svoje ideje...

Sve informacije trebaju kulminirati u jedan Brainstorming koji pomaže pri organizaciji problema/projekta. Pri velikim projektima se stvaraju i različiti Brainstorming-i.

Brainstorming je baza na kojoj započinje istraživanje Kreativnog direktora u svrhu stvaranja projektnog koncepta izložbe/eventa.

Nakon prilično dugoročnih i složenih istraživanja problema i upoznavanja s materijom izložbe/eventa, Kreativni direktor sve sintetizira u različite Visualbording-e, koji kulminiraju u jedinstvenom Koncept Moodboard-u, koji može imati i pojedinačne Mood-ove.

Ti koncepti se predlažu na usvajanje Direktor i Kustos, gdje se nakon podjele razmišljanja, zauzima zajednički stav za budući projekt.

Ilustracija 2: Pozicija Koncepta i Moodboard-a unutar sistema projektiranja izložbi/eventa u kulturi

Kako se kreira/priprema Moodboard?

Moodboard se priprema na tri principijelna načina.

Jedan izvor su odrednice koje daje klijent (kustos ili direktor muzeja/institucije u kulturi). Drugi izvor su istraživanja srodna tematici koje obrađuje izložba/event/projekt u kulturi. Treći predstavljaju želje Kreativnog direktora, vezane za realizaciju projekta.

Najzahtjevniji po količini podataka, ali i po količini uloženog vremena, predstavlja drugo dio istraživanja. Svaki od navedenih djelova treba maksimalno (360°) da istraži tematiku. Potom se fokalizira, da bi se na kraju uradila sinteza svih informacija koje, naravno, trebaju da komuniciraju srodno jedna s drugom.

Zbir pronađenih ili osobno kreiranih fotografija sa ključnim riječima i kratkom objašnjenjima trebao bi kreirati Moodboard.

Preporučljivo je ne koristiti tipične fotografije poznatih zdanja, projekata, autora, pogotovo izložbi, koje mogu samo da ograniče i limitiraju buduće prijedloge.

Fotografije trebaju biti što neutralnije, što generalnije, apstraktne u izgledu, ali precizne u komunikaciji ideje, forme, materije... Treba kreirati/pružiti što jedinstveniju, što homogeniju sliku budućeg projekta.

U raznim projektima Moodboarda-a pronađenim na internetskim stranicama, često se mogu uvidjeti i već realizirani projekti, izložbe, objekti. Uglavnom je to greška ili bolje rečeno, nepoznavanje i neupotrebljavanje instrumenta Mood-a u pravilnu svrhu.

Niti jedan kreativac ne može biti inspiriran već postojećom izložbom, da bi kreirao jednu novu. Niti jedan produkt dizajner ne može biti inspiriran jednim automobilom ili stolcem za kreiranje jedne druge stolice ili automobila.

Jedan modni dizajner se može inspirirati jednom tipologijom arhitekture, možda i jednim arhitektonskim zdanjem, ali nikako se ne može inspirirati već urađenim odjevnim predmetom. Jedan dizajner izložbi ne može biti inspiriran jednim već realiziranim prostorom ili izložbom. Naravno i ovdje postoje iznimke koje se više odnose na posebne natječaje koji potenciraju takav vid koncepta.

Inspiracija u istim domenima istim projektima prelaze u domenu krađe ideja, plagijata ili nesposobnosti kreiranja vlastite vizije – Mood-a i na kraju samog projekta.

Ono što je za analizirati i shvatiti, gdje su se inspirirali ti dizajneri prostora i odjeće koji su uneseni u Mood? Time, na način “kreativnih detektiva”, dolazi se do iskonske, prvobitne inspiracije, koja je uvijek u prirodi, svemiru, flori i fauni ili u ljudskim tijelima, dušama i njihovim odnosima, te ih stavlja u određenu relaciju, što ih omeđuje, poput senzacije i osjećaja.

Ono što je uvijek iskonska inspiracija može biti predstavljeno samo originalnom inspiracijom, a ne već njenom urađenom aplikacijom.

Razlog kreiranja Mood-a

Moodboard predstavlja izvjesni manifest odakle počinje projektiranje različitih dizajnera. Svi oni se relacioniranju i uvijek vraćaju Mood-u za provjeru nedoumica. Time se ne dovodi u rizik odlaženje izvan teme i osigurava se kordinacija i dosljedni image projekta.

To znači da fotografije, riječi koje su se nametnule u Mood-u, trebaju uvijek biti poštovane i nastojati da se ne izlazi izvan kruga zadatih odrednica. Naručito je ovo važno ako u kreiranju i projektiranju projekta postoje različiti tipovi suradnika, Art direktora, različiti tipovi medija koji se koriste, kao što je grafika, projekcija, svjetlo, video, digitalni mediji...

Glavni razlozi za kreiranje jednog Mood-a su:

- fiksna inspiracija i koncept
- koncentracija ideja na jednom mjestu
- koordinacija kreativaca u procesu projektiranja
- koherentnost/dosljednost projekta u svim horizontalnim i vertikalnim nivoima
- sigurnost kreativaca u budućim odlukama
- sigurnost muzealaca kod organizacije i koordinacije izložbe/eventa
- kreiranje liste kreativnih suradnika
- izrada strategije za dugoročna programiranja i planiranja.

Mood je "srce" kreiranja, projektiranja i stvaranja jednog projekta u kulturi. Od izuzetne je važnosti kreirati Mood koji će biti zadovoljni i muzejski stručnjaci, i muzejsko vodstvo i, naravno, Kreativni direktor.

Tko se koristi Moodboard-om?

Mood-om se inspiriraju ne samo izložbeni dizajneri, već arhitekti, scenografi, redatelji, dizajneri proizvoda, fotografi, dizajneri zvuka i svjetla, dizajneri hrane, kustosi... svi oni koji imaju interes u kreiranju i realizaciji jednog proizvoda kao što je i izložba, događaj, spektakl...

Ovaj vizualni projekt koncentrira sve potrebe i sva objašnjenja većine korisnika budućeg projekta.

Jednom grafičkom dizajneru neophodno je dati odrednice kojih se treba pridržavati pri projektiranju, naprimjer, grafike unutar izložbe i pratećih grafičkih materijala. To mu ne oduzima kreativnost i nove ideje, ali one bi trebale biti unutar zadanog Mood-a. Time se i olakšava ostalim kreativnim sudionicima u projektu predistraživanja, koje je već uradio i sintetizirao kreativni direktor. U kvalitetnim istraživanjima/elaboratima/projektima Kreativni direktor stavlja na raspolaganje čitav niz istraživanja i sintetiziranih ideja kojima se mogu koristiti ostali kreativni suradnici, grafički dizajner u ovom primjeru.

Stvaranje Mood-a kao plod kreativnog istraživanja

U jednom kvalitetnom projektu Kreativnog direktora, istraživanje se zaključuje i raznim fotografsko-riječnim panelima, gdje postoje:

- pojedinačni Mood-ovi
- zajednički Mood-ovi
- posebni Mood-ovi
- glavni Mood – koncept Mood.

Bilo koji od navedenih Mood-ova trebali bi sadržavati odgovore na pitanja:

- koji glavni osjećaj bi trebao biti prisutan na izložbi
- koji tip ili koje tipove atmosfere treba izložba da pruži posjetitelju
- kakav tip organizacije prostora će biti projektiran
- koji je način izlaganja eksponata
- koji je način naracije izložbe
- kakve će tipologije oblika biti prisutne na izložbi
- koje tipologije materije (ili možda konkretnog materijala) treba koristiti na izložbi
- koja će bit prevladavajuća boja na izložbi sa svojim nijansama
- koja tipologija svjetla će se koristiti
- koja tipologija zvuka se treba osjetiti u prostoru izložbe
- postoje li jedan ili više tipova svjetla, zvuka, boje, atmosfere...
- koliko će biti uzeti u obzir korišćenje svih pet čula posjetitelja posjetom na izložbi
- koji tip interakcije bi se trebao odvijati na izložbi
- koji tip digitalizacije treba uzeti u obzir pri projektiranju izložbe
- koji tip komunikacije (interne i ekstene) bi trebalo usvojiti na i za izložbu
- koji tip oglašavanja bi trebalo realizirati za informaciju i promociju izložbe
- s kojim osjećajem, jedan posjetitelj, bi trebao da ode s izložbe...

Kao što se može zamisliti, odgovori, ili bolje rečeno, smjernice za pronalaženje ovih odgovora mogu se organizirati u pojedinačnim ili grupiranim Mood-ovima, koji, gledajući ih sve zajedno, trebaju imati zajedničke vizualne elemente i zajedničku atmosferu, senzaciju. Koliko god se svaki element analizira, sistematizira i prezentira posebno, treba biti u dosluhu s ostalim Mood-ovima i pogotovo s Glavnim Koncept Mood-om.

Sa ovim rezimiranim, sintetiziranim panelima Kreativni direktor treba jasno, vizualno i tekstualno da prikaže buduću izložbu/event.

Ilustracija 3: Elementi koncepta jednog od Moodboard-a

Važnost Mood-a u Glocal sistemu

Danas živimo u svijetu gdje je sve komunikacija.

Globalizacija je donjela svoje prednosti i nametnula ih čak i u ovom djelu stvaralaštva.

Ne uraditi već urađeno, ne izvesti već izvedeno, ne komunicirati već komunicirano... s jedne strane dovodi glavobolju od količina informacija koje se trebaju uzeti u obzir.

Projektiranje izložbi ne svodi se samo na ideju u Idejnom projektu.

Ako se želi uraditi nešto doista drugačije, nesvakidašnje, nešto doista s karakterom i stilom, nešto doista lokalno autohtono, ali misleći svijetski – globalno, onda su istraživanja i kreiranje Mood-a pravi izbor da se pronade ono što je najvažnije i najautentičnije za projekt/izložbu/event koji se želi stvoriti.

Jedino angažiranjem kreativnih snaga koje će svojim istraživanjima ponuditi i odabrati odgovarajući pravac, duh, atmosferu budućeg projekta, može da se razlikuje od ostalih.

Misleći globalno, ali djelujuću lokalno. Koristiti sve odgovarajuće metode u istraživanju i projektiranju koje nam nudi svijet i nova tehnologija koju treba “podrediti” i dati joj mogućnost pri lokalnom djelovanju.

Cross reference

Što je Cross reference?

“Križanje” (kompariranje) postojećih projekata, referenata, evenata, objekata, elemenata... koji pomažu personaliziranju i odvajanju od već postojećeg/urađenog.

Cross reference je collage fotografija, montaža videa, naslova... svega onog što pomaže pozicionirati izložbu/projekt i konfrontirati ga sa postojećim u povijesti, sadašnjosti i budućnosti. Ovdje se ne radi o idejama za stvaranje koncepta, o krađi ideja, već o idejama koje su predstavljene na tehničkom nivou ili kao komparacija.

Često se viđaju ovakve slike u Mood-ovima i Moodboard-ima.

Nije ispravno vidjeti realizirane projekte u projektu Moodboard-a. To pokazuje samo slabašnost kreatora da zamisle/imaginiziraju buduću projekt, bez pomoći tuđih ideja. Pravo mjesto za istraživanje postojećih, već urađenih projekata je upravo Cross reference, ili pojednostavljeno rečeno riferimenti.

Tipologije Cross reference-a

- generalne/tematske Cross reference:

- izložbe
- event
- spektakli

Trebale bi pokazati s kojom grupacijom postojećih izložbi/projekata se može komparirati novi projekt.

- **načinske Cross reference:**
 - tekstualno-slikovne
 - vizualne
 - digitalne
 - sensualne
 - interaktivne
 - kombinirane...

Izbor ovih fotografija pokazao bi koji način izlaganja bi bilo moguće koristiti u novom projektu.

- **specifične Cross reference:**
 - atmosfere
 - boje
 - svjetla
 - tehnologija
 - dekoracije i grafike ...

Zašto Cross reference?

Ovi izbori fotografija, ali i objašnjenja postojećih projekata, mogu pomoći u traženju nekih tehnoloških odgovora u smislu kako je tehnički, tj. sa kojim konkretnim elementima je postignuta odgovarajuća atmosfera, odgovarajući efekt, boje i slično.

Ovime se, u stvari, vrši istraživanje konkurencije, ali ne u smislu krađe ideja, već i razlozima neponavljanja već izvedenog/postojećeg. Ne kopirati, ne uraditi plagijat, jer to će samo negativno djelovati na projekt, na instituciju i samog Kreativnog direktora.

Pozicioniranje novog projekta unutar sistema već postojećih, dobar je način da se uradi pravi izbor.

Razlike Mood – Cross reference

Koliko god izgledala banalna ova objašnjenja, bitno ih je izreći, jer su namjenjeni sudionicima u stvaranju izložbi/projekata, koji se dosad nisu susreli s ovim terminima i načinima istraživanja, pripremanja i projektiranja izložbi/projekata u klaturi.

Mood je atmosfera, duh, osjećaj... inspiracija originalnim elementima.

Cross reference nije inspiracija, već sakupljanje postojećih projektiranih/izvedbenih elemenata. Skup realiziranih projekata, objekata, prostora koji se mogu ukopiti u budući stvoreni koncept.

I samim kreativcima je teško zamisliti nešto neostvareno. Može se pretpostaviti kako je jednom kustosu ili direktoru muzeja/institucije kulture teško ući u kompleksne diskusije kreativaca. Stoga fotografije pomažu da se zamisli ono što se želi ostvariti.

Kada se nominira izvjesna izložba, event, projekt u kulturi putem fotografije, potrebno je i naznačiti zbog čega se konkretno nalazi u ovoj referenci.

Čak i koncept izložbe može da ima Cross reference, ali je način studiranja, kreiranja, izvođenja i pogotovo plasiranja različit od nominiranog.

Cross reference se, uglavnom, odnose na elemente tehničke prirode. Želja za korišćenjem određene tipologije svjetla, želja za korišćenjem određene tipologije materije ili konkretnog materijala, forme, grafičkog materijala, komunikacije...

Svaki od ovih elemenata, bez raspravljanja, treba prvo imati svoju inspiraciju u originalnom elementu koji tretira nova izložba/projekt izraženu putem Moodboard-a, a ne u već postojećim projektima.

U projektima Moodboard-a često se mogu pronaći i već realizirani projekti, izložbe, objekti, što predstavlja neispravno korišćenje Mood-a.

Niti jedan kreativac ne može biti inspiriran već postojećom izložbom, jer to prelazi u domenu krađe ideje ili nesposobnosti kreiranja vlastitog Mood-a i projekta.

Kreativni koncept

Koncept

Koncept (od latinskog *cum-concipere* = capere, comprehendere) je misao kojom se izražava definiran proces koji traje i stavlja zajedno različite podatke i mnoštvo predmeta u jedno zajedništvo.

Koncept je “mentalna slika koja sažima niz zapažanja, osjećaja ili ideja” (Schutt, 1996). To je “apstrakcija – simbol – prikaz objekta ili jedan od njegovih svojstava ili ponašanje fenomena” (Fankfort-Nachmias, 1996). Koncept “sažima kritične aspekte u raznim događajima” (Jones i Olson, 1996), on je “semantički sadržaj (tj. smisao) znakovnih jezika i mentalnih slika” (Corby, 1991).

Što je Kreativni koncept?

Kreativni koncept je skup vizualnih i tekstualnih predložaka koji konkretiziraju u glavnim/grubim/konceptualnim crtama/skicama/fotografijama... konkretnu intenciju Kreativnog direktora. Ovaj koncept se nalazi na prijelazu između Mood-a i Idejnog projekta i predstavlja konkretne ideje koje bi mogle imati mogućnost apliciranja u zadatom prostoru i vremenu. Unutar koncepta, dizajner postavlja smjernice koje prate fazu provedbe. Ove linije predstavljaju maksimum ideje koja se želi ostvariti. Ovisno o kvaliteti istog koncepta, konačni proizvod može odstupati više ili manje od prvog konceptualnog prijedloga.

Kreativni koncept ne sadrži samo vizualnu ideju/sliku/projekt koji se zamišlja, već je obogaćen konkretnim elementima i adekvatnim objašnjenjima koji su neophodni za projektiranje jedne izložbe/eventa.

Dobra izložba/event uvijek počinje s dobro osmišljenim konceptom. Isti koncept pomaže riješiti probleme i dati prave upute za projektiranje i izvodjenje.

Kako se formira Kreativni koncept?

Bilo koji koncept u dizajnu pojedinca se krije iza jedne apstraktne skice, crteža koji predstavlja određenu ideju. U današnjem svijetu gdje se zamišlja i projektira u timu, crtež nije dovoljan, jer je i neshvatljiv za većinu sudionika u kreativnom stvaranju izložbe ili eventa.

Stoga ova mentalna ideja treba biti detaljnije “objašnjena” ne samo putem crteža, već i putem statičnih ili pomičnih slika/fotografija, putem ključnih riječi, pa i apstraktnih modela koji navode u treću prostornu dimenziju.

Kreativni koncept treba sadržavati: osnovne forme i kako ih koristiti; osnovne tipologije materije i kako ih koristiti, osnovne boje i uputstva za korišćenja; osnovne senzacije i kako ih postići...

Često koncepti počinju s određenim deskripcijama, objašnjenjima, ali to svako ne mora da bude pravilo. Često su i kreativni koncepti bolje objašnjeni putem kolaža slika koji bolje opisuju od napisane riječi.

Što uraditi prije kreiranja koncepta?

Razvoj jednog kreativnog koncepta je kolektivni proces, ali razrađen sa strane jedne osobe – Kreativnog direktora projekta. Često ne postoji jedan jedini način za generiranje ideje koja može funkcionirati za sve. Upravo je pozicija Kreativnog direktora da ponudi objašnjenje i shvaćanje Kreativnog koncepta na različitim nivoima.

Međutim, postoje djelovi procesa koji bi trebalo da budu jednaki za sve i koji se sprovode prije faze kreiranja koncepta:

- Brief/postavljanje “naloga” sa strane klijenta (muzejske institucije) – definiranje problema/zadatka
- Tematski Brainstorming
- Istraživanje na bazi Brainstorming-a
- Zaključivanje putem Visualbording-a
- Cross reference sa strane muzejske institucije

Razlike Mood – Kreativni koncept

Mood je atmosfera, ugođaj... koji se želi postići na izložbi, događaju, eventu...

Kreativni koncept sve to stavlja u konkretniju (ali ne preciznu) dimenziju i proporcije. Izražen je putem apstraktnih modela, fotografija, apstraktnih skica koji predstavljaju senzacije, materije, forme... koje globalno predstavljaju buduću atmosferu/prostor/izložbu.

Ni u jednom momentu nisu konkretizirane prostorom (muzeja ili galerije gdje će eventualno biti izložba) i mogu se primjeniti u bilo kojoj situaciji, u bilo kojem vremenu, u bilo kojem prostoru. Jednostavno rečeno to može biti san koji se želi ostvariti.

Kreativni koncept može biti jedan crtež, ali Mood, rijetko.

Kreativni koncept je preteča Idejnog projekta. U izvjesnim, pogotovo kompleksnim projektima moguće je Kreativni koncept predložiti i putem izvjesnih planova koji bi trebali potvrditi fizičku mogućnost realizacije budućeg projekta.

Razlika: Kreativni koncept – Idejni projekt

Kreativni koncept može biti tehničko-kreativni crtež, ali svakako nije još konkretan nacrt sa preciznim proporcijama i mjerama, materijalima... presjecima i detaljnim tlocrtima.

Kreativni koncepti mogu se izražavati skicama i apstraktnim crtežima, jer predstavljaju samo uvodnu fazu u kreiranju Kreativnog koncepta. Idejni projekt je konkretan nacrt s konkretnim dimenzijama i materijalima gdje nema više zamišljanja.

Idejni projekt je po pravilu baza za izradu Glavnog projekta, stoga ne bi trebalo više biti nedoumica ili nedorečenih stavki u Idejnom projektu.

Svakako izvjesni elementi Idejnog projekta mogu se još – ne promijeniti, ali adaptirati ili prilagoditi u Glavnom projektu.

Razlike u paralelnom

Za bolje objašnjenje razlike u pojedinim terminima između konceptualnog projektiranja i dizajnerskog/arhitektonskog programiranja slijedi nekoliko ilustracija.

Materija

Kada se iznose prijedlozi oko upotrebe materijala, obično se ne koristi izraz materijal, već materija ili tipologija materijala.

U predkreativnim razmišljanjima i kreativnim zaključcima putem raznih Board-ova, još se ne zna koji će se materijali koristiti. Na jednoj izložbi se koristi metal, drvo, staklo, plastika... U fazi izrade koncepta još uvijek se ne zna koji će materijal biti podoban za izvođenje vidljivog djela izložbe/projekta. Nastavlja se u pretpostavci da će se koristiti dva ili osam materijala. Izbor konkretnih materijala može se pokazati vrlo rizičnim u smislu količine, težine, načina izrade i naravno cijene. Stoga je bolje služiti se terminima materije ili tipologije materijala koje navode da će se na izložbi/projektu koristiti sve vrste materijala, ali svi oni imaju zajedničku karakteristiku koja se izražava putem pridjeva kao što su: mekane materije, prozirne materije, čvrste i rigidne materije... dakle riječ je o tipologiji, o generalnom karakteru materije/materijala. Ako se i koriste neki koji nisu predviđeni u Konceptu, ovaj način definiranja omogućuje siguran odabir svih materijala koji će se koristiti u izložbi/projektu.

Nedoumice koje govore da će se koristiti metal u jednoj izložbi koja je karakterizirana mekanom, morbidnom, lucidnom... se rješavaju obradom forme i pogotovo površine tvrdog materijala odgovarajućim tretmanima koji će ga činiti onakvim kakvim je zamišljen u Konceptu.

Iznimka je tamo gdje određeni materijal ulazi kao konceptualni element. Naprimjer, ideja je da se sve uradi od reciklažnog drveta ili sve u metalu, gdje izbor materijala ulazi kao konceptualna stavka i treba biti usklađena sa svim ostalim konceptualnim odrednicama.

Ilustracija 4: Razlike prikazivanja koncepta materije i definitivnog materijala za izvođenje

Oblik

Po kriteriju koji je upravo izrečen za korišćenje termina tipologije materijala, isti se koristi i za opisivanje formi/oblika koje bi se trebale naći na izložbi/projektu.

Buduće forme koje se nalaze na jednoj izložbi/eventu/projektu ne mogu biti konkretizirane još konkretnim projektom. U fazi izrade concepta se koriste izrazi koji su vrlo neutralni, apstraktni, ali vrlo konkretni u svojoj zamisli. Tako se u trenutku kreiranja koncepta ne zna da li će određena prostorija ili vitrina biti kružnog ili elipsastog oblika. No svakako možemo je definirati kao ovalnu, fluidnu, morbidnu... time konceptualno je vrlo jasno da prostor/objekt ne može da bude kvadratasti ili mnogokutni, već isključivo fluidan. S ovim konkretnim terminom dozvoljava se i sloboda u projektiranju, gdje jedan termin fluidnog može biti i elipsa, ali i neregularan krivoljast oblik.

Uporaba ovih konceptualnih termina je jako važna za suradnike kao što su grafički dizajner ili dizajner svjetla, koji ne mogu da kreiraju jednu rigidnu i strogu grafiku ili ravno sječeno svjetlo. I grafika i svjetlo i sve ostalo što se projektira u budućoj izložbi/eventu trebaju imati karakteristike izrečene u konceptu putem konceptualnih izraza.

Ilustracija 5: Razlike prikazivanja koncepta oblika i definitivnog oblika na izložbi/eventu

Dobro urađen Mood sa raznim Visualbord-ima zasigurno nije garancija za dobro urađen/izveden projekt. Upravo Kreativni koncept pomaže da se bolje razjasni osnovna idea atmosfere izložbe/eventa. Odgovarajućim fotografijama i biranim riječima i kratkim objašnjenjima se definira buduća izložba/projekt.

Kako se predstavlja Kreativni koncept?

Projektiranje ne znači samo korišćenje tehničkih crteža.

Projektiranje predstavlja i izbor slika, riječi, objašnjenja koja pomažu shvaćanju projekta. Kreativni koncepti mogu sadržavati:

- konceptualne crteže
- tipologije oblika/formi
- tipologije materija
- tipologije svjetla
- tipologije komunikacije (smirena, agresivna, oglasna, imidžna...)
- modalitet komunikacije (tisak, web, radio, TV, pametni telefon/tablet...)
- tipologije interne komunikacije (legende, vodiči, putokazi, interakcije...)
- vrsta eksterne komunikacije (informativna i guerrilla marketing...)

Tipologija je ključna riječ za razliku od konkretnih elemenata. Kako se zamišlja izložba/projekt/event u kulturi putem ovih konceptualnih elemenata. Ovdje dolazi do izražaja kvalitet i sposobnost Kreativnog direktora da izrazi ideju kao jedan kreativac i u najdrastičnijoj usporedbi kao jedan umjetnik koji koristi vizualni jezik s mogućnošću kodificiranja i dekodificiranja vizualne komunikacije Kreativnog koncepta.

Nije dovoljno biti dizajner interijera, nije dovoljno biti samo arhitekt koji shvaća prostor. Posao Kreativnog direktora objedinjuje sva kreativna zanimanja, ali im daje i viši stilski i umjetnički nivo.

Čemu služi Kreativni koncept?

Kreativni koncept služi kao odgovor na mnoga pitanja i nedoumice od kojih se izdvajaju ove najbitnije:

- verificiranje realnosti i izvodljivosti Mood-a
- izrada različitih prijedloga za usvajanje konačnog
- trenutak za eventualne promjene u Mood-u
- stvaranje ideje o organizaciji i podjele izložbi/eventa
- stvaranje ideje kreativnog tima koji će raditi na projektu
- sastavljanje tipologije poslova za pripremanje budžeta

Kreativni koncept ulazi u domjenu strateških planiranja i nikako nije dio konkretnih izvedbenih projekata. No, iznošenjem raznih podataka koji bi se trebali naći u izložbi/projektu svakako se može bolje konkretizirati kreacija, organizacija i izvedba projekta.

Koncept projekt

Predprojekt

Predprojekt nije Idejni projekt. Radi se više o kreativnim skicama, pa čak i grubim nacrtima, kako bi se moglo detaljnije ući, ne toliko u kreativnost i atmosferu, koliko u konkretizaciju elemenata, materijala, tehnike, ljudstva... koje bi se trebale koristiti u budućem projektu.

Time budžet može biti mnogo cijelovitiji i konkretniji i sudionici u projektu sigurniji u realizaciji projekta.

Predprojekt može da izgleda i kao Predglavni projekt, ali svakako se ne bi trebalo vezivati za sve stavke i ponuđene crteže. To zasigurno ne znači da se poslije Predprojekta može dizajnirati/projektirati kompletno drugačija atmosfera/projekt.

Predprojekt je jedna konkretna proba za razumjeti da li sve što se želi ima mogućnost realizacije u vizualnom, stilskom ali i konkretnom tehničkom i na kraju financijskom nivou.

Preliminarni troškovnik

Preliminarni troškovnik, kao što kazuje njegov naslov, nije definitivni niti jedan od pripremnih troškovnika. Radi se o približnom definiranju konceptualnih skica u konkretne brojke.

One mogu biti grupirane po vrstama poslova/zanimanja koji se trebaju angažirati za ostvarenje projekta. Mogu biti preciznije definirane po količinama materijala koje bi se koristilo u budućem projektu.

Također se može konkretizirati angažiranje budućih poslova putem iznošenja metrature korišćenja prostora ili materijala.

Nikako se ne bi trebalo vezivati za već realizirane projekte i u odnosu na njih nagađati cijenu projekta. Upravo tu se nalazi najveća greška pri strateškom projektiranju budžeta.

Troškovnik treba biti konkretiziran za određeni projekt. Jedino tako je moguće ostvariti ga. Jedino tako je moguće planirati izvore financiranja. Bez obira na svoj naziv Preliminarni, ovaj troškovnik ima skoro sve stavke u materijalu, uslugama i ljudstvu koje bi se trebale angažirati u jednoj budućoj izložbi/eventu/projektu.

Kalendar

Kako se dosad dalo primjetiti, Kreativni direktor nije jedna osoba koja izabira i predlaže lijepe sličice koje se trebaju preobraziti u jednu izložbu/event/projekt u kulturi.

To je osoba koja kreira strategije, programira, nadzire... Jedan od zadataka je i da u suradnji s Direktorom muzeja i Kustosem izradi prijedlog kalendara, koji treba da bude podjeljen po fazama od kreativnog do izvedbenog djela, sa umetanjem svih mogućih sudionika u projektu.

Kalendar je od izuzetne važnosti ako u projektu sudjeluju mnogobrojni čimbenici koji se, možda, ne nalaze u istom gradu u kojem je muzejska institucija ili u kojem se treba postaviti izložba/projekt. Glavne razlike u dviju predstavljenih kalendara nalaze se upravo u korišćenju/uvođenju uloge Kreativnog direktora u budućim projektima muzeja i institucija u kulturi.

Dosad se uglavnom koristio način da se kreativni dio angažira nakon svih pregovora, predprojekata i finalnog dobitka financija. U tom slučaju Kreativni direktor je samo malo slobodniji “izvođač radova” na izložbi/projektu.

Apsolutno nema nikakvu odgovornost za sprovođenje kompletne ideje izložbe, jer za istu nema vremena za istraživanje, već samo za izvođenje. Maksimalno ideje i kreativnosti se izražava putem Idejnog projekta. Upravo tu dolazi do glavnih problema u prezentaciji izložbi/eventa. Nemajući više vremena za shvatanje situacije, materiju izložbe, sve se svodi na estetsko predstavljanje ponuđene izložbene građe.

Ilustracija 6: Uobičajeni i predloženi kalendarski protokol unutar većine zemalja Regije

Ako je moguće angažirati Kreativnog direktora, već u samom početku stvaranja petogodišnjih programa, moguće je i imati kvalitetna istraživanja i samim tim kvalitetnije projekte sa strane kreativnih osoba.

Za naglasiti je da za kandidiranje za dobitak novčanih sredstava sa strane Europske unije ili neke fondacije izvan Unije, potrebno je imati što razrađenije projekte. Što je viši i kompleksniji stupanj projektiranja, to je veće bodovanje i mogućnost za dobivanje novčanih sredstava.

Ovdje sada dolazi do izražaja i količina fondova koja financira jednu izložbu/projekt. Počinje se od samog muzeja/institucije u kulturi, preko gradskih i državnih ministarstava u kulturi, pa sve do različitih fondova. Da bi se ostvario jedan glavni projekt izložbe/eventa koji nosi maksimalni broj bodova, muzejska institucija se sama u suradnji s osnivačima, mora pobrinuti da financira izradu Strateškog kreativnog elaborata, nakon kojeg će biti moguće uraditi konkretan Glavni projekt.

To naravno govori o ozbiljnosti i spremnosti institucija u kulturi koje ne ovise samo od “dobivenih” sredstava, već se i same angažiraju za svoje projekte. Upravo taj kalendar je predložen u drugoj ilustraciji.

Ilustracija 7: Kalendarski protokol unutar većine zemalja Europske zajednice

Zaključak

Ukratko

Uloga Kreativnih direktora u strateškim programiranjima i projektiranjima u kulturi

- neophodna prisutnost kreativnih osoba pri stvaranju kvalitetnih strateških i dugoročnih programa, a ne samo projekata
- stvaranje kvalitetnih i prepoznatljivih image-a muzeja/institucija

- ne samo putem vizuelnih/grafičkih identiteta
- koordinacija u management-u muzeja/institucija
- odgovornost i u stilskom smislu
- odgovornost za održivu proizvodnju (sustainability) programa i projekata
- odgovornost za korišćenje budžeta

Rezimirajući:

Kreativni direktor nije samo izvršitelj već planiranih ideja/programa/budžeta urađeni sa strane management-a muzeja/institucija.

On treba biti aktivan čimbenik u stvaranju novih programa i projekata.

Projekt Kreativnog direktora nije samo kreirati estetski lijepu atmosferu, već je učiniti adekvatnom izlošcima i izložbenoj priči. Za to svakako treba više vremena za njegova istraživanja.

Kreativnog direktora ne treba shvaćati kao nekog tko zna odabrati boje, materijale, projektirati ljepše vitrine i izabrati lijep font za internu komunikaciju.

Kreativni direktor bi trebao biti sastavni dio naučnog tima od samog početka stvaranja projekta, a ne pozivati ga na kraju istraživačkog djela.

Primjeri:

Ilustracija 1:

Glavni učesnici u kreiranju Strateškog koncepta izložbe ili evenata u kulturi

Ilustracija 2:

Pozicija Koncepta i Moodbord-a unutar sistema projektiranja izložbi/evenata u kulturi

Ilustracija 3:

Elementi koncepta jednog od Moodboard-a

Ilustracija 4:

Razlike prikazivanja koncepta materije i definitivnog materijala za izvođenje

Ilustracija 5:

Razlike prikazivanja koncepta oblika i definitivnog oblika na izložbi/eventu

Ilustracija 6:

Uobičajeni i predloženi kalendarski protokol unutar većine zemalja Regije

Ilustracija 7:

Kalendarski protokol unutar većine zemalja Europske zajednice

Ilustracija 8:

Merika, Iseljavanje iz Srednje Europe do Amerike 1880–1914.

Muzej Grada Rijeke, Rijeka 2008.

Izložba je imala za temu iseljavanja iz srednje Europe, u okviru koje se odvija i iseljavanje Hrvata – o jednom fenomenu koji je ostavio dubokog traga na obje strane Atlantika, i u Starom i u Novom svijetu.

Glavni problem ove izložbe bio je nepostojanje originalnih predmeta, te se išlo na narativni tip izložbe. S jedne strane to Kreativnom direktoru/dizajneru daje veću slobodu pri projektiranju prostora, ali isto tako može biti rizično, jer stil i ruka dizajnera mogu prevladati izložbom.

Inspiracija za kreiranje postava je tražena u terminu migracije (imigracije, emigracije) ali svakako putem integracije svih elemenata. Jedan od dokumenata istraživanja bio je i komadić (da komadić) papira koji je jedan putnički agent dao jednoj osobi s uputama o kretanju do Amerike. Dati jednoj nepismenoj osobi, koja je živjela u predgrađu i koja nikad nije otišla van tog pregrađa, jedan listić s uputstvima kako stići do New Yorka isto je kao i poslati ga i nedođiju. Radi se o labirintu u glavi te osobe i labirintu realnog prostora kojim se je kretao.

Upravo je labirint je bio motiv po kojem se organizirala izložba, gdje posjetitelj nije mogao vidjeti izložbu u cijelosti i nije znao kuda ga vodi i gdje će biti završena.

Figura putnika, migranta je transformirala otvore prostorija na izložbi koja je bila podjeljena po tematikama iseljavanja koje su na prvom katu izložbe kulminirale u prikazivanju sudbina malih i velikih iseljenika. Jednom Franje s Viškova, sve do jednog Nikole Tesle iz Smiljana. Sve ilustracije i legende su dizajnirane na kubusima, koji su predstavljali kovčege. Boja je bila neutralna siva kao podpaluba broda gdje su u najvećem djelu bili smješteni putnici.

Ilustracija 9:

Merika, Migration from Central Europe to United State of America 1880–1914

Ellis Island Immigration Museum, New York City, 2012.

Riječ je o istoj tematici, ali u potpuno drugačijem prostoru i sa velikim problemima u transportu i osiguranju.

Mood se promjenio i usmjerio na utrobu broda, ali onu gdje su smješteni kuferi i ostala popratna oprema pri dugim putovanjima. Spremnik putnih torbi, kaos i izvjesni red u njima, izuzetna količina i osobenost svakog kovčega pojedinačno, bili su samo su neki od značajnih elemenata za projektiranje izložbe.

Enormna je količina putnika i samim tim količina prtljage koja je putovala preko Atlantika. Iako reducirana sa strane pojedinca, bila je to ogromna količina garderobe koja se pretvorila u zidove prostorija za izlaganje.

Papir i kartonske kutije bile su logičan izbor, bilo zbog transporta, bilo zbog težine ali i cijene postava. Svaka kutija je imala svoju priču kao i što ga je imao svaki kovčeg iz razdoblja.

Karakteristično za ovu izložbi bilo je i pripremanje na distanci Rijeka/Milano/New York. Samo jednom je urađena posjeta prostoru, a sve ostalo je simulirano u prostoru Muzeja grada Rijeke, kako bi se pripremili do posljednjeg detalja.

Ilustracija 10:

Torpedo, Prvi na svijetu

Muzej Grada Rijeke, Rijeka 2010.

Uvijek se počinje od problema, sve ostalo je lakše projektirati. Veliki i glavni problem izložbe *Torpedo* je bilo izlaganje oružja, koje ni po kakvim kriterijima nisu ni maleni, ni osobni, a koji mogu biti i estetski atraktivni. Radi se o oružju koje ubija i to mnogo osoba odjednom.

No ideja nije bila da se izlaže torpedo kao oružje, već kao naučno dostignuće zahvaljujući kojem se Rijeka nalazi na karti svijeta značajnih izuma. Pojednostavljeno, radi se o prvim otkrićima GPS sistema navođenja koje danas svi imamo u pametnim telefonima.

Ideja izložbe je bila u tvornici pod morem. "Sakriti" (jer proizvodnja je bila tajna) i ne vidjeti direktno eksponate, ali ih izložiti na muzeološko dosljedan način. Torpedo je vodena raketa, tako da je izbor podmorja kao atmosfere bio logičan. More i podmorje je jedna materija morbidna, mekana, nedohvatljiva i upravo tako se kreirao prostor s osvjetljenjem. Velike i male pećine/šupljine koje se nalaze u moru bile su konkretna inspiracija koja se transformirala u otvore stijena kroz koje su se gledali eksponati. Za odstraniti posjetitelja da gleda samo tehničke predmete bilo je prikazano 28 projekcija putem 20 video projektora i 8 video frameova koji su pričali o naučnom dostignuću. Legende su se nalazile na podu osvjetljene odozgo, kao da su osvjetljene zrakom sunca koje dopire na dno mora.

Ilustracija 11:

Plavetnilo, raznolikost života u podmorju Kvarnera

Prirodoslovni Muzej Rijeka, Rijeka 2014.

Dio stalnog postava Muzeja prikazuje oko 150 vrsta morskih organizama u njihovom životnom prostoru i ulozu koju imaju u ekosustavu sjevernog Jadrana. Koncipiran je na način koji publici pruža mogućnost da more doživi svim osjetilima, ali uz uvjet da se maksimalno angažira. Posjetitelji nemaju izbora: ukoliko žele bilo što

vidjeti moraju nastupiti kao aktivni istraživači.

“Plavetnilo” zapravo funkcionira kao anti-izložba, koja postaje pravom izložbom tek aktivnim uključivanjem publike. Posjetiteljima na raspolaganju stoji i nekoliko osjetilnih kutija u kojima mogu dodirom istražiti tekstone morskih organizama ili upiti mirise mora, a tu je i mali prostor za opuštanje, gdje uronjeni u mekane jastuke mogu uživati u njegovim zvucima i pokretnim slikama. Uz primjenu najsvremenijih tehnoloških rješenja, stručne i znanstvene činjenice dopunjene su umjetničkim



doživljajem fluidnosti mora, koje posjetitelj može doživjeti svim čulima.

Ova izložba nema niti jednu legendu/natpis ispod ekspanata. Sve je postavljeno unutar posebno projektirane aplikacije za pametni telefon i tablet koja se aktivira putem NFC sistema, kada se posjetitelj svojim ili muzejskim pametnim telefonom približi ekspanatu, te se aktivira slojevita informacija. Time je data mogućnost da posjetitelj sam bira količinu informacija koju želi saznati, ali i da može da je produbi izvan muzeja.

Arhitektonska inspiracija za prostor pronađena je u podvodnim podstanicama koje služe za istraživanje podmorja. Projektirane su kao otvoreni prostori sa jakim rešetkama u cilju zaštite. Isto tako je i prostor kreiran. Vitrine su postavljene na podu, na stropu, po zidovima, kao da se posjetitelj nalazi u toj istraživačkoj stanici.

Sve je u dubokom mraku kao u dubokom podmorju, gdje ne dopire dnevno svjetlo. Putem posebno dizajniranih senzora na svakoj od vitrina svjetlo se aktivira samo kada se posjetitelj približi vitrini/eksponatu.

ИЗЛОЖБА О МИХАЈЛУ ПУПИНУ У ИСТОРИЈСКОМ МУЗЕЈУ СРБИЈЕ

Изложба *Пуџин – од физичке ка духовној реалности* отворена је 24. 09. 2015. године у галерији Историјског музеја Србије у Београду, поводом обележавања 161 године од рођења и 80 година од смрти великог српског научника и проналазача Михајла Идворског Пупина. Изложба обухвата осврт на Пупинов приватан живот, као и на његове активности на пољу науке, професорског рада, националног и културног доприноса. По први пут су изложени Пупинов уметнички легат, као што је његова лична библиотека, данас поклон Универзитетској библиотеци.¹ Као што се наводи на званичној интернет страници изложбе, „поставку карактерише излагање до сада непознатог архивског материјала, како из страних архива тако и из Архива Југославије, града Панчева, Завичајног комплекса у Идвору, Народног музеја у Београду, ПТТ музеја, Универзитетске библиотеке “Светозар Марковић”, Библиотеке српске патријаршије, Завода за интелектуалну својину, Музеја Војводине, као и Образовно-истраживачког друштва Михајло Пупин.”² Оно што посебно издваја ову поставку је употреба нових медија и савремених технологија које су омогућиле да посетиоци постану активни учесници у поставци и да кроз иновативна решења упознају не само значајне проналаске и дела већ и нове технологије којима је сам Михајло Пупин био зачетник.³

Приказ ове изложбе представиће три целине: биографију Михајла Пупина, ходну линију кроз поставку и технолошке новитете са интерактивним инсталацијама.

Михајло Идворски Пупин

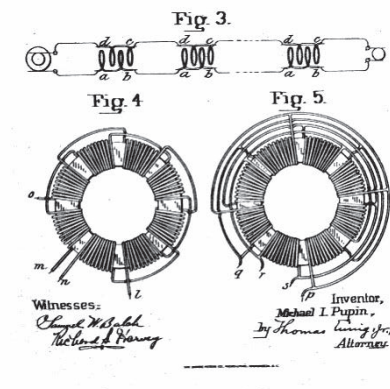
Михајло Пупин рођен је 4. 10. 1854. године у породици српских граничара, у банатском Идвору који је тада припадао Хабзбуршкој монархији. Како наво-

1 <http://pupinizacija.rs/> (приступљено 6. 10. 2017)

2 Исто.

3 Видети *LiveViewStudio* на: <http://liveviewstudio.com/work/pupin/> (приступљено 7. 10. 2017)

ди у својој аутобиографији *Са њашињака до научењака*,⁴ детињство проведено на идворском простору било је изузетно важно за његово поимање природе и њених закона. Стога ће у сећање на родно место Михајло Пупин свом имену и презимену додати средње име *Идворски*. Михајло Пупин похађао је Панчевачку гимназију у раздобљу између 1869. и 1871. године, након чега наставља своје школовање у Прагу (1871–1873). Како сам наводи у својој аутобиографији, школовање у Прагу му није ишло од руке, због чега одлучује да 1874. године емигрира у Сједињене Америчке Државе. После неколико година тешког рада и учења језика, Михајло Пупин успева да упише и заврши чувени Колумбија колеџ. Определивши се за природне науке, у којима се током студија истицао, постдипломске студије наставља на Кембриџу, а звање доктора наука стиче на Берлинском универзитету. Након тога Михајло Пупин се, као млади професор, враћа на Колумбија колеџ, на коме ће градити професорску каријеру наредних 40 година. Рад на Колумбија колеџу користио је и за научни рад. Остаће забележено да је у лабораторији колеџа Михајло Пупин открио секундарне икс зраке и на тај начин унапредио рендген апарат скративши време експозиције, односно трајања зрачења.⁵



Слика бр. 1: скица „Пупиновог калема“, детаљ са изложбе

Током свог научно-истраживачког рада највише га је привлачило поље телекомуникација. Био је сведок великих проналазака, попут телефона и радио апарата, а сам Пупин заслужан је за откриће и примену калемова који су омо-

4 М. I. Pupin, *From Immigrant to Inventor*, 1923. Првобитно је написана на енглеском језику. На српском језику излази 1929, у преводу М. Јевтића.

5 М. И. Пупин, *Од њашињака до научењака*, Београд–Нови Сад 2014, 204. Такође: Д. Мартиновић, *Измунџељски дојриноси Михајла Пупина*, у: *Пупин – од физичке ка духовној реалности*, Београд 2015, 74–76.

гућили телефонску и телеграфску комуникацију на великим раздаљинама. Они ће, због своје важности, остати упамћени као „Пупинови калемови“, који и данас налазе примену у телекомуникацији.

Михајло Пупин је за собом оставио 36 проналазака које је успео да патентира. Међу њима су свакако најзначајнији осцилатор и електрични исправљач, који чине два од три основна дела сваког телекомуникацијског уређаја, као и фреквенцијски мултиплекс, на којем се заснива целокупна комуникација која се одвија путем каблова.⁶

Током Првог светског рата био је члан Националног саветодавног комитета за аеронаутику (National Advisory Committee for Aeronautics, NASA), од самог његовог оснивања 1915. године. Носилац је 18 почасних доктората⁷ и добитник многих награда и признања из поља техничких наука, међу којима се истиче медаља „Џон Фриц“⁸ (1932), коју додељује Америчко удружење инжењерских друштава (American Association of Engineering Societies). Такође, добитник је Пулицерове награде за аутобиографију *Са њашињака до научењака* 1924. године.⁹ Поред тога био је почасни конзул Краљевине Србије у Њујорку. Од 1958. године у САД се за допринос националним интересима додељује посебна медаља која носи име Михајла Пупина.¹⁰ Међутим, оно што истиче његову личност у односу на све наше научнике и проналазаче, јесте његов национални ангажман. Током Првог светског рата слао је помоћ у Србију, а по окончању учествовао је у обнови земље. Највише се истакао у помагању културних установа и уметника, док је посебну пажњу посветио образовању ратне сирочади, због чега је основао фондацију која носи име његове мајке – *Фондација Пијаве Алексић Пупин*.¹¹ Михајло Пупин је преминуо 12. 03. 1935. године у осамдесетој години живота. Имао је једну кћерку, Варвару Пупин, из брака са Саром Катрин Џексон.

6 Д. Мартиновић, *Измунџељски дојриноси Михајла Пупина*, у: *Пупин – од физичке ка духовној реалности*, Београд 2015, 58.

7 А. Н. Ташић, *Михајло Идворски Пупин 1854–1935*, у: *Пупин – од физичке ка духовној реалности*, Београд 2015, стр. 41.

8 Списак добитника “Џон Фриц” медаље на: <http://www.aes.org/john-fritz-medal-past-recipients> (приступљено 6. 10. 2017.)

9 Списак добитника Пулицерове награде за 1924. годину: <http://www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/1924> (приступљено 6. 10. 2017.)

10 „Медаља Михајла И. Пупина за служење нацији, коју додељује Удружење питомаца Инжењерског факултета Колумбија универзитета.“ (Љ. Стевовић, Д. Никић, *Пупинова медаља за службу нацији Колумбија универзитетџа у Њујорку*, у: *Пупин – од физичке ка духовној реалности*, Београд 2015, 161)

11 А. Н. Ташић, *Михајло Идворски Пупин*, у: М. Ковић (прир.), *Срби 1903–1914: историја идеја*, Београд 2015, 532.

Кроз изложбу Пуџин – од физичке ка духовној реалности

Изложба припада типу великих тематских привремених изложби. Имајући у виду простор који заузима, највећа је до тог тренутка Историјском музеју Србије. Простире се на површини од преко 1.700 квадратних метара, укључујући и девастиране делове простора, који су реновирани за потребе изложбе. Поставка је смештена у главни изложбени простор и две велике галерије, као и у реновирану галерију на спрату и три посебне просторије. Условљеност простором играла је пресудну улогу приликом организовања и смештања поставке, те се она може поделити на три целине: детињство и школовање Михајла Пупина, његов научни и проналазачки рад и национални и културни допринос.

Прва целина посвећена је Пупиновом детињству у Идвору. Посетиоце дочекују призори идворских пашњака и стада који осликавају пастирске дане Пупиновог детињства и родне куће коју је публика могла да „посети” захваљући примени нових медија и технологија о којима ће бити речи у наставку.



Слика бр. 2: Црквена књига крштених, Архив града Панчева, детаљ са изложбе

Један од најстаријих и најважнијих експоната на изложби је црквена књига крштених из Архива града Панчева, у којој је уписано Михајлово име и године рођења и крштења,¹² при чему је упознавање са унутрашњошћу саме цркве

12 Овај експонат служи као доказ тврдњи да је Михајло Пупин рођен 1854. године, иако је он сам током живота користио 1858. годину као годину рођења. Како наводи једна од ауторки изложбе „остаје недоречено да ли је сам Пупин променио своје године, приказавши се

омогућено кроз дигиталну надградњу експоната. Пупинови дани у Панчеву представљени су школским уџбеницима,¹³ пером, мастилом и великом фотографијом Панчевачке реалне гимназије, коју је похађао Михајло. Из времена проведеног у Прагу, публици је доступна фотографија младог Михајла Пупина. Изложба посетиоце даље води на пут преко Атлантика макетом брода „Вест-фалија“, која уз пратећу интерактивну просторну инсталацију симболизује Пупиново путовање за Њујорк. Први дани у Америци, школовање на Колумбија колеџу, Кембриџу и Берлинском универзитету приказани су паноима са фотографијама и сећањима из Пупинове аутобиографије, а поједини делови су дочарани и кроз „AR“ анимације, о чему ће касније бити речи.



Слика бр. 3: Реконструкција лабораторије за физику са почетка 20. века, детаљ са изложбе

Друга целина посвећена је Пупиновом научном и проналазачком раду. Због условљености простором, дизајнерски тим изложбе (LiveViewStudio) био је принуђен да прилагоди поставку и Пупинов рад подели у неколико просторија. Посетиоци прво улазе у просторију реконструисане лабораторије за физику са почетка 20. века. У њој се налазе радни столови са експонатима из тог доба:

млађим при уласку у Америку, или је можда у самим идворским књигама учињена ова замена. Данас је 1854. година прихваћена као Пупинова година рођења“. (А. Н. Ташић, *Михајло Идворски Пупин*, у: М. Ковић (прир.), *Срби 1903–1914: историја идеја*, Београд 2015, 523.

13 *Уџубеници за предавање вежбања у говору*, 1870, инв. бр. 871, нег. бр. 39770; *Почетници природних наука, Астрономија*, 1880, инв. бр. 1291, фото. бр. 2827, нег. бр. 43562; *Почетници природних наука, Физика*, 1879, инв. бр. 1290, фото. бр. 2828, нег. бр. 43563, Војвођански музеј.

различитим апаратима за тестирање једносмерне и наизменичне струје, раним типовима телефона и телеграфа, а зидове су украшавале фотографије Пупинових савременика – Николе Тесле, Вилхелма Конрада Рендгена, Томаса Едисона, Гуљелма Марконија и др. Посебна просторија представљала је причу о једном од првих Пупинових открића, унапређењу рендген апарата уз помоћ секундарних икс зрака. Посетиоце пут даље води на спрат где је реновирана галерија била посвећена Пупиновом највећем и најкомерцијалнијем открићу – „Пупиновом калему“ који је направио револуцију у телекомуникацији омогућивши разговоре телефоном на велике раздаљине,¹⁴ а широку примену калемова у Сједињеним Државама и свету обележио је термин „пупинизација“.¹⁵ Посетиоци су имали прилику да виде оригиналне калемове које је производила компанија Сименс, са којом је Пупин сарађивао.



Слика бр. 4: Скица електричног резонатора, креда, детаљ са изложбе

Ходна линија даље води посетиоце у просторију која говори о односу Михајла Пупина са другим научницима, са посебним освртом на однос са Николом Теслом. Акцент се ставља на њихову сарадњу, а спор који је посто-

14 „По неким изворима, 1936. године у САД је било у употреби осам и по милиона Пупинових калемова на око осам милиона километара каблова и четири милиона ваздушних водова.“ (А. Н. Ташић, нав. дело, 526).

15 Пупинизација представља термин са почетка 20. века и односи се на примену калемова у телефонији. Како се тада говорило, телефонски каблови су „пупинизовани“, односно, побољшани су Пупиновим калемовима.

јао између наша два научника се разрешава причом о посети Николе Тесле Михајлу Пупину док је лежао на самртничкој постељи. Део изложбе о Пупиновим проналасцима завршава се у интерактивној просторији са патентима, који су представљени детаљним цртежима електричног резонатора, фреквенцијског мултиплекса и других проналазака, исцртани белом кредом на црном зиду.

Трећа целина, Пупинов национални и хуманитарни рад, представља последњи и, може се рећи, најважнији део поставке. Ауторке изложбе истакле су једну важну чињеницу – о Михајлу Пупину се од друге половине 20. века говорило искључиво као о научнику и проналазачу, а не толико као националном раднику. Управо због тога, Пупиновом националном и културном доприносу посвећена је велика галерија Историјског музеја Србије. Посетиоци се упознају са хуманитарном акцијом коју је Пупин водио током целог Првог светског рата. Кроз експонате и фотографије новинских чланака види се напор Михајла Пупина да упозна америчку и светску јавност са ситуацијом у Србији. Као српском дипломати и врло утицајној личности, због својих личних контаката са председником Вилсоном и америчком делегацијом на Париској мировној конференцији (1919), приписује му се заслуга за очување појединих пограничних територија младе Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца.¹⁶

Посебан део посвећен је Пупиновом ангажману у култури. Остаће упамћен као један од највећих добротвора институција од националног и културног значаја, као што су музеји, библиотеке и галерије. Карнеги фондација одлучила је да сагради Универзитетску библиотеку у Београду, између осталог и због личних односа са Михајлом Пупином.¹⁷ Одмах по изградњи, Пупин је библиотеци поклатио своје књиге из студентских дана и претплатио је на неке од најбољих стручних часописа.¹⁸ Аутори су посебно истакли Пупинов ангажман у Народном музеју, у којем оснива Фонд „Михајло Пупин“, из чијих средстава су се куповала и на тај начин чувала нека од највећих дела српског сликарства.

Посетиоци Историјског музеја Србије имали су током трајања изложбе прилику да виде дела Уроша Предића,¹⁹ Константина Данила,²⁰ Влаха Буков-

16 А. Маринчић, Михајло Пупин (1854–1935), *Политика* 8. 4. 2011, на: <http://www.politika.rs/scc/clanak/173296/Михајло-Пупин-1854-1935> (приступљено 6. 10. 2017)

17 А. Н. Ташић, нав. дело, 532.

18 Ј. Ђурђулов, *Поклон Михајла Пупина Универзитетској библиотеци у Београду*, у: *Пупин – од физичке ка духовној реалности*, Београд 2015, 147.

19 Урош Предић, *Сироче*, 1888, уље на платну, 100 x 124 cm, сигн. и дат. доле десно: УП 1888, инв. бр. 31-312; Урош Предић, *Херцеговачки дејунци*, 1889, уље на платну, 114,5 x 148,5 cm, сигн. и дат. доле лево: УП 1889/Belgrade, инв. бр. 31-308.

20 Константин Данил, *Порирет и-ђе Ташеши*, 1835–1840, уље на платну, 55 x 45 cm, несигн.,

ца,²¹ Новака Радонића,²² као и два чувена портрета Паје Јовановића – портрет Михајла Пупина²³ и портрет Михајлове кћерке Варваре Иванке Пупин,²⁴ као девојчице. Ова дела чувају се у Народном музеју у Београду и представљају културно благо које је сачувао Михајо Пупин.

Нови медији и савремене технологије у поставци



Слика бр. 5: „Проширена стварност“ у музеологији, детаљ са изложбе

Бројне интерактивне инсталације развијене су са идејом да посетиоци постану активни учесници поставке који ће кроз иновативна решења упознати не само значајне проналаске и дела из прошлости већ и нове технологије будућности.²⁵ Изложба садржи 23 интерактивне инсталације које су замишљене као дигитална надградња поставке. Посетиоци су при уласку у Музеј били обаве-

инв. бр. 31-790; Константин Данил, *Портрет и-ђе Вајлин*, после 1840, уље на платну, 58 x 48 cm, несигн., инв. бр. 31-86; оба дела откупљена од Петра Крстоношића из Новог Сада 1926. године, средствима Фонда Михајла Пупина.

21 Влахо Буковац, *Руђер Бошковић*, 1919, уље на платну, 100 x 80,5 cm, сигн. и дат. доле десно: Vlaho Bukovac/Praha 1919, инв. бр. 31-1040.

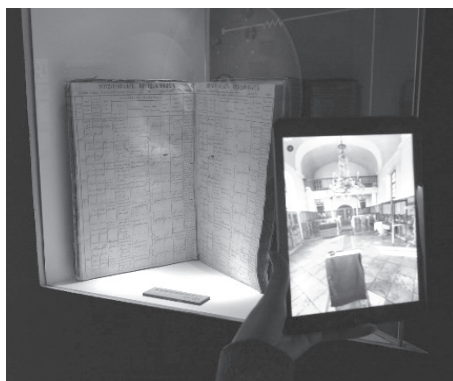
22 Новак Радонић, Персида Сарачевић, 1857, уље на платну, 95 x 74 cm, несигн. (на полеђини контуре аутопортрета Новака Радонића у уљу), инв. бр. 31-991.

23 Паја Јовановић, *Портрет Михајла Пупина*, 1903, уље на платну, 114 x 96 cm, сигн. доле десно: P. Joanowits, инв. бр. 31-128. Поклон Михајла Пупина Народном музеју 1923. године.

24 Паја Јовановић, *Варвара Пупин*, 1903, уље на платну, 103 x 80,5 cm, сигн. горе десно: Paul Joanovits N. Y. 903, инв. бр. 31-539.

25 <http://liveviewstudio.com/work/pupin/> (приступљено 7. 10. 2017)

штени о могућности да сами учествују у откривању додатног садржаја интеракцијом са појединим експонатима. На самом почетку су могли да се упознају са првом просторном интерактивном инсталацијом у виду велике књиге при чему би окретањем странице покренули садржај у проширеној стварности у виду лика Михајла Пупина који би их упутио даље у изложбу. У наставку поставке уз помоћ *Augmented Reality*²⁶ апликације за *Android* и *IOS* мобилне уређаје посетиоци су могли да се виртуелно крећу кроз родну кућу Михајла Пупина, као и цркву у којој је крштен. Такође, на бројним другим експонатима могли су открити дигиталну реконструкцију лика Михајла Пупина који их је упознавао са различитим занимљивостима из његовог живота: сећањима о школовању у Прагу, првим данима у Њујорку, али и каснијем школовању на Кембриџу и у Берлину, о инспирацији за калемове, о односу са Теслом, као и са чувеним говором Вудроа Вилсона 28. 07. 1918. године, поводом четврте годишњице почетка Првог светског рата.

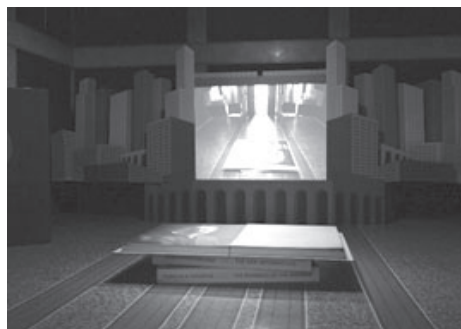


Слика бр. 6: Црквена књига као „маркер“ за покретање „проширене стварности“, детаљ са изложбе

Посебно интересовање код публике изазвале су *Augmented Reality* наочаре у просторији са цртежима патената. Када би посетилац ставио *AR* наочаре и погледао у правцу неког од цртежа, покренула би се компјутерска анимација, која би „оживела“ цртеж и детаљније приказала како је одређени патент функционисао. На тај начин посетиоци су могли да сазнају како је Пупин електричним

26 *Augmented Reality* (енгл.) „проширена стварност“, термин за медиј који кориснику омогућавају да кроз уређај (компјутер, таблет, мобилни телефон или *AR* наочаре) види додатни аудио и видео садржај који се интегрише са стварном околином. Ради по принципу фидуцијалног маркера, који мора бити препознат од стране *AR* апликације у мобилном уређају. Тада се покреће дигитална анимација коју корисник види на свом уређају.

резонатором омогућио корисницима радио апарата да мењају станице, или како је фреквенцијски мултиплекс допринео да се више комуникација одвија истовремено путем само једног телефонског кабла.



Слике бр. 7 и 8: AR књига на улазу у изложбу

Посебну пажњу посетилаца привукао је део о „Пупиновом калему“ који је омогућио повезивање саговорника на супротним обалама океана чему је била посвећена и највећа интерактивна просторна инсталација која је представљала практичну примену Пупиновог калема односно могућност преноса телефонског сигнала на велике раздаљине. Инсталацију је чинио модел телефона са почетка 20. века који је реаговао звоном на присуство посетиоца, а када би посетилац подигао слушалицу и изговорио нешто, уз помоћ технологије препознавања гласа (Voice Recognition), те речи би се исписале на платну и „путовале“ преко зида симулирајући путовање телефонског сигнала. Такође, један од новитета је примена технологије за праћење покрета (Motion Tracking) која је омогућила посетиоцима да својим покретима покрену симулацију људског скелета и активирају гласовну легенду која их упознаје са доприносом Михајла Пупина практичној примени икс зрака. Уз помоћ поменуте технологије и покретом руке посетиоци су могли и да прелиставају најзначајнија књижевна дела Михајла Пупина.²⁷

Сам крај изложбе представља врхунац споја технологије и иновативности у музеологији. У последњој просторији изложбе налазила се интерактивна љуљашка, а љуљањем на њој се покретала анимација са звезданим небом и Пупиновим цитатима. На самом крају звезде формирају лик Михајла Пупина.

Изложба *Пуџин – од физичке ка духовној реалности* затворена је 30. 11. 2016. године. Током 14 месеци изложбу је посетило 90.068 посетилаца и 632 органи-

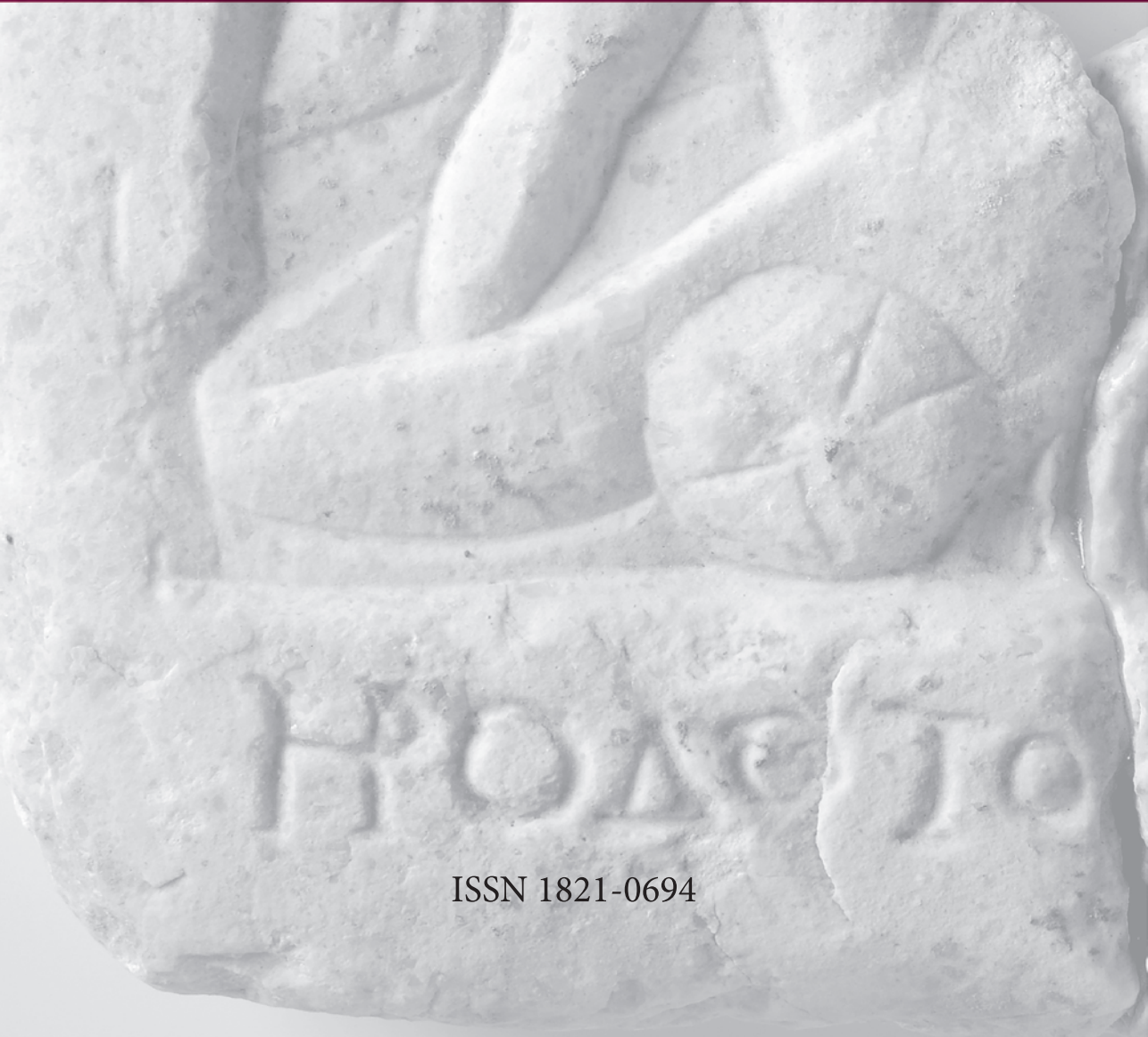
²⁷ <http://liveviewstudio.com/work/pupin/> (приступљено 7. 10. 2017)

зоване групе²⁸ – школе, факултети, организације, стране и домаће делегације и др. Будући да је била постављена на српском и енглеском језику, наишла је на одличан одзив страних посетилаца. Као пратећи материјал издат је посебан интерактивни *AR* каталог, који је у себи садржао већину аудио и видео анимација које је садржала и поставка. Ова изложба је дефинитивно померила границе у музеологији и посетиоцима представила свеобухватни пресек живота и дела Михајла Пупина, али и будућност музеологије, која се огледа у примени савремених технологија.



Слика бр. 9: Завршна анимација, детаљ са изложбе

28 Подаци преузети од Службе за односе са јавношћу Историјског музеја Србије (5.10.2017)



ISSN 1821-0694