

ISBN 978-86-7587-041-8

Љиљана Гавриловић

Култура у излогу: ка новој музеологији

SERBIAN ACADEMY
OF SCIENCES AND ARTS

INSTITUTE OF ETHNOGRAPHY

SPECIAL EDITIONS
Volume 60

Ljiljana Gavrilović

**Culture in Show-Window:
Toward a New Museology**

Editor
Dragana Radojčić

BELGRADE 2007

СРПСКА АКАДЕМИЈА
НАУКА И УМЕТНОСТИ

ЕТНОГРАФСКИ ИНСТИТУТ

ПОСЕБНА ИЗДАЊА
Књига 60

Љиљана Гавриловић

**Култура у излогу:
ка новој музеологији**

Уредник
Драгана Радојичић

БЕОГРАД 2007

Издавач:
ЕТНОГРАФСКИ ИНСТИТУТ САНУ
Кнез Михајлова 35/III, Београд, тел. 011 26 36 804
eisanu@sanu.ac.yu, www.etno-institut.co.yu

За издавача:
Драгана Радојичић

Рецензенти:
академик Никола Тасић
проф. др Драгана Радојичић
проф. др Бојан Жикић

Секретар редакције:
Марија Ђокић

Лектор:
Јованка Радић

Коректор:
Марија Ђокић

Превод на енглески:
Јелена Чворовић

Корице, виџете и техничка припрема:
Љиљана Гавриловић

Штампа:
Академска издања
Београд

Тираж
500 примерака

Штампање публикације финансирано је из средстава
Министарства науке и заштите животне средине Републике Србије

Примљено на IV седници Одељења друштвених наука САНУ
одржаној 24. априла 2007. године,
на основу реферата академика Николе Тасића



Како и зашто је настала ова књига ?

Када сам 2003. године отишла на сврљишку Етно-културолошку радионицу, која се те године одржавала у Соко Бањи, нисам имала никакву идеју о бављењу музеологијом, иако сам за собом имала готово двадесет година музејске праксе. Али, тамо смо једне вечери (у кафани, као и обично) разговарали о односу етнологије/антропологије и музеологије, и – како моји саговорници нису имали разумевања за мој лаконски изнет став о неопходности постојања/утемељења етнографске музеологије, а ја у том тренутку нисам била расположена да га шире образлажем – рекла сам: „Ја ћу то да напишем“. Тако је почело и, током ове три године, интензивно сам се бавила размишљањем о свакодневним проблемима пре свега етнолога-музеалаца, проблемима са којима сам годинама живела. Ова књига настала је као резултат тих размишљања и истовременог сазнања да су то теме о којима у Србији нико не пише, иако се о њима у стручним круговима много и често веома жучно расправља. Дакле, интересовање за музеолошке проблеме несумњиво постоји, али је та врста рада доследно обесхрабљивана (бар у круговима етнолога), што је резултирало готово потпуним одсуством домаће литературе која се бави музеолошким питањима.

У међувремену је, 2004. године, основана Етнографска секција Музејског друштва Србије, која је, волела бих да верујем, почела да мења ствари – не толико свакодневну музејску праксу, јер је то спор и тежак посао, колико начин размишљања кустоса-етнолога, што би могао да буде добар основ будуће праксе. Два округла стола која су организована током 2006. године резултирала су излагањем зборника радова, као, надам се, први корак ка поновном успостављању музеолошког часописа у Србији. Радује ме помисао да сам у томе од самог почетка активно учествовала и тиме, евентуално, допринела обликовању неког новог лица етнологије/антропологије у нашим музејима.

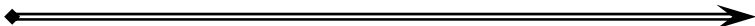


Захваљујем се колегама: пре свега Никосу Чауидису, као и Марку Стојановићу, Живки Ромелић, и Милошу Матићу, који су имали стрпљења да читају моје текстове и постављају питања која су била основ за даљи рад. Без њихове заинтересованости и подршке вероватно не бих имала воље да се бавим овом, у Србији потпуно запостављеном темом.



У тексту који следи нема готових решења – у њему се углавном отварају питања на која одговоре треба да дају и теорија и пракса и нуде се нови погледи на познате, често наизглед заувек дате, „истине“ музејског рада. Понављања, којих нажалост повремено има, била су неизбежна – она проистичу управо из тих „истина“ које је требало осветлити са различитих страна, не би ли се под јаким светлом показало да оне заправо не постоје, или да, ако и постоје, могу имати и сасвим другачије лице.

Надам се да ће ова књига бити мотив колегама да се упусте у промишљање и преобликовање своје музејске



свакодневице, јер би тако – да парафразирам Томислава Шолу – био испуњен циљ коме сви тежимо: успешна струка и њен прилог општем добру.

Љ. Г.







Претпоставимо да двоје најпажљивијих посматрача на свету гледају исти догађај. Имамо, дакле, два сведока. Они се никад неће сложити о свим појединостима оног што се десило. Да се врате у прошлост и погледају поново – немогуће је. Догађаји могу бити снимљени, али се прошлост не може пустити из почетка.

Дејвид Брин, Обала бескраја

One thing you may be absolutely sure of – if an item does not appear in our records, it does not exist!

Madame Jocasta Nu,
Jedi Temple, Archives Library
Star Wars, Attack of the Clones







Музеологија у вакууму

Музеји се, од самог свог постанка, сматрају храмовима културе. Дефинисани као храмови муза, требало је да буду не само складишта него и инспирација високе уметности/културе. Социјална хијерархија средине 18. века, када су први велики музеји настајали (иако се прве збирке формирају још у периоду ренесансе, музеји у данашњем смислу речи производ су модерног доба), усмерила их је и, истовремено била одговор, на задовољавање потребе за лепим и егзотичним (што се често подударало) у оквиру проширивања знања о страним земљама, људима и културама.

Још у време настанка музеји су били алат и, истовремено, огледало потреба грађанских, секуларних држава. Веома брзо, већ крајем 18. и почетком 19. века, у време грађанских револуција и успостављања модерних националних држава, постали су и значајан елемент у изградњи националног идентитета (Macdonald 2003: 3), са акцентом на предметима високе вредности (уметничке, историјске или неке друге). На основу тог наслеђа, они су до данас остали места где се првенствено сакупљају, чувају и широкој заинтересованој јавности представљају предмети сматрани културним добром, ма како се оно (то културно добро)

дефинисало. По правилу су смештени у велелепне зграде из претходних векова, са тешким металним или дрвеним вратима која их деле од уличне свакодневице. Отварање тих врата (што подразумева не само интелектуални него и физички напор у буквалном смислу) и прекорачивање музејског прага схвата се као искорак из свакодневног/профаног/популарног простора и времена у свечани простор/време високе културе, коме карактер светог, у складу са модерним/рационалним схватањем света, даје ауторитет науке – историје уметности пре свега, али и археологије и етнологије/антропологије. Иако је још током 19. века у Европи остварен значајан развитак јавних галерија и музеја, они су и даље били места добро чуваних вредности, која су људи из нижих класа заобилазили, јер су – потпуно исправно – веровали да њима тамо није место.

„Улазница се (...) није плаћала готовим новцем (...) већ идеолошки – улазницу је представљало прихватање вредности средње класе, негованих у образовним, васпитним функцијама тих институција“ (Fisk 2001: 94).

Упркос свим напорима да изађу из љуштуре „високе“ културе, музеји, најчешће и данас, сами себе схватају као места (интелектуалних/социјалних) елита, како их доживљавају и посетиоци и ширира културна јавност.

Савремено стање у свету ...

Током последњих деценија 20. века, нарочито од почетка деведесетих година, у свету се интензивно промишља место и улога музеја у друштву. Нова музеолошка парадигма и именом – *нова музеологија* (Ross 2004) – покушава да раскине са два века традиције ексклузивности и елитизма музеолошког рада (Sandell 2000) и да се обрати свим сегментима друштва укључујући социјално/културно

искључене групе. Музеји се почињу сматрати не само местом чувања и, евентуално, стварања знања, него пре свега местом креирања идентитета (регионалног, локалног, групног, индивидуалног), а музеолошки рад интегралним делом, чак замајцем друштвене промене. Фокус музеолошког рада померио се током тог периода „sa *paradigme zbirke i kustosa* na *paradigmu izložbenog medija*“ (Šola 2002: 51), излазећи истовремено из тесних оквира музејске збирке/зграде у шире друштвено окружење.

Ту промену је у свим развијеним западним земљама¹ пратила, а често јој и претходила, теоријска мисао која музеологију раздваја од механичког сакупљања/излагања старих, вредних и лепих предмета изабраних по критеријумима различитих струка. То промишљање је произвело деценијама већ дуг спор о природи музеологије као дисциплине, у смислу: да ли она јесте или није наука, праћен детаљном аргументацијом и за и против оба начина дефинисања (Stránský 1974; Maroević 2000; Deloš 2006). Но, без обзира на то да ли се она третира као наука или као нека од варијаната акционе филозофије, у оба случаја је њено теоријско утемељење несумњиво.

У свету данас постоји огроман број специјализованих стручних/научних часописа, који се свакодневно увећава, идући у корак са постојаним растом интересовања за музеје уопште (Šola 2002: 45-47) и, у складу са тим, прати пораст броја музеја и, истовремено, броја музејских посетилаца. У свим тим земљама на универзитетима постоје студије музеологије, организују се стручне/научне конференције и објављују књиге из ове области.

¹ А и у источним, мада на другачији начин, јер су тамо музеји настајали и развијали се под релативно другачијим условима, нарочито током комунистичког периода. То ипак није спречило, рецимо, Чешку да има веома развијену теоријску музеологију (Kumović 2004: 55-73).

Тако су, у свету, и теорија и пракса стварале услове за настајање модерног музеја (без обзира на ужу област којом се бави), конципираног да активно учествује у свакодневном животу заједнице и процесима друштвене промене. Нови начини сакупљања/чувања и, пре свега, презентовања предмета усклађују се са идејом друштвене промене, постајући средство деловања на њеном остварењу, док се музеологија (а добрим делом и модерна антропологија) појављују као врста акционог плана, идејна поставка за деловање.

Процеси преобликовања друштава/култура у правцу мултивалентних/мултивокалних друштава, који су крајем прошлог и почетком овог века, захватили пре свега развијене земље Запада као последица технолошког развоја и истовременог процеса глобализације, током последњих деценија 20. века условили су додатна теоријска и практична промишљања места и начина рада музеја у постиндустријским/постколонијалним друштвима. Препознавање социјално/културно искључених група (економских, етничких, културних и свих других мањинских) произвело је тенденцију новог читања историјских процеса у којима би се те групе, за разлику од класичне историје и њој прилагођене музеологије и музеографије, виделе бар онолико колико је то могуће накнадно реконструисати и на тај начин се успоставила веза музеја не само са доминантним и елитним слојевима друштва, него и са свим осталим, којима би музеј такође постао један од ослонаца идентификације. Укључивање музеја у свакодневни живот заједнице у којој ради, истовремено, деловало би на снажење локалног идентитета и развој не само туризма и економије, него и производње знања, еколошке свести и сл, односно на јачање локалних средина у односу на централну државну организацију.

У западној Европи се процењује да једно отворено радно место у музеју, уз примерени маркетинг, подразумева још 1,5 радно место ван њега. Сразмерно томе, пораст броја

музеја и запослених у њима позитивно делује на укупан привредни/економски раст (Šola 2002: 147, 202). Шола, ипак, не наводи који су све претходни економски и инфраструктурни предуслови неопходни да би се овакав раст заиста остварио, јер оно што важи за развијене земље западне Европе не мора важити (најчешће заиста не важи) и за земље у транзицији. Посткомунистичке земље, које су се нашле у сасвим другачијем проблему реструктурирања укупног друштва, заправо показују знатно мањи интерес за ову врсту трансформације, иако се и у њима о децентрализацији, мултикултуралности и укључивању мањинских група веома много говори, далеко више но што се то у реалном животу примењује. Ипак, ту музеји још увек нису препознати као једно од могућих средстава да се циљеви зацртани транзицијом заиста реализују.

... и у Србији

Наша домаћа музеолошка пракса светске токове промишљања музеологије нити познаје нити прати, док је теоријско утемељење праксе у потпуности замрло, ако га је уистину икада заправо и било. Данас у Србији за теоријско утемељење музеологије као стручне/научне практичне и теоријске дисциплине не постоје било какве, макар само елементарне претпоставке, нити се о потреби за успостављањем/развојем теорије говори, осим у веома уским круговима ретких музејских радника спремних да препознају проблем у коме се њихова струка налази.

Закон

Питање законског регулисања музејске делатности један је од акутних проблема, јер је то основ целокупне делатности. Актуелни закон, којим је регулисан рад музеја, је

Закон о заштити културних добара из 1994. године, превазиђен већ када је ступио на снагу.²

На националним дебатама о културној политици (2000. и 2003. године) јасно је речено да је неопходно:

- „да се осмисли *нова филозофија* у области заштите културне баштине и одмах, при првој измени закона, она потпуно прилагоди светским стандардима,
- (...) да културна баштина у мултиетничким заједницама мора постати *средство споразумевања* и уважавања различитости на цивилизован начин, што је од највеће потребе за њено очување, посебно у нашим условима продужених међуетничких конфликта,
- културна баштина на ефикаснији начин треба да буде доступна и разумљива новим генерацијама, јер тиме она извршава своју основну функцију: *преношење историјског искуства* из једне епохе у другу, са генерације на генерацију, дакле, у суштини, она је окренута будућности а не прошлости“ (Деспотовић 2007).

Ово је био и део смерница за израду новог закона. Међутим, од 2000. године постојала су бар два покушаја доношења закона, од којих ниједан није ушао у скупштинску процедуру. Оба предлога сводила су се, поново, само на правно регулисање заштите културних (па и „етнографских“) добара (у бољој варијанти – заштите баштине, у складу са *Смерницама очувања баштине* Савета Европе из 2000. године). Међутим, управо инсистирање на заштити јасно показује

² Закон није усклађен са европском *Конвенцијом о архитектонској баштини*, која је донета у Гренади 1985. године (Деспотовић 2007).

да аутори предлога нису имали идеју о било каквој модернизацији музејске делатности генерално гледано, што се посебно односи на „етнографски“ материјал који је у оба предлога био потпуно занемарен. Наиме, ако се музејска делатност регулише само Законом о заштити (културних добара или баштине, свеједно) музеји се поново смештају *искључиво* у оквире сакупљања и чувања предмета, што је далеко уже од било ког савременог виђења музејске делатности, циљева и улога које музеји треба да имају у савременом друштву, као и од стандарда које је *ICOM* успоставио још 2001. године, а по коме је:

„музеј непрофитна, стална установа у служби друштва и његовог развоја, отворена за јавност, која прибавља, штити и конзервира, истражује и објављује материјалне и нематеријалне доказе о људима и њиховој средини у сврху изучавања, образовања и уживања“ (Деспотовић 2007).

Књиге

У Србији данас нема ни једног специјализованог часописа који би се бавио музеолошким питањима. Давних педесетих година 20. века почео је у Београду да излази часопис Музеји, као гласило Српског музејско-конзерваторског друштва (основаног 1948. године), касније Савеза музејско-конзерваторских друштава Југославије, који је угашен 1965. године, после осамнаестог броја (Кумовић 2004: 92-95), а да нови никада није покренут.

Од 2000. године, дакле за седам година, објављено је неколико књига углавном страних аутора, што је значајан напредак, јер деценијама раније није био објављен ни један једини наслов.³ Једина мени позната публикација о

³ Истовремено се на упит „museum“ на Амазону (највећа Интернет

музејима/музеологији уопште, објављена пре 2000. године, је скрипта Миодрага Јовановића, по којој су студенти спремали музеологију још седамдесетих година 20. века, објављена као уџбеник за исти предмет 1994. године. Чињеница да су неки од ових нових наслова распродати⁴ несумњиво показује да потреба за овом врстом литературе постоји и да су и музеји као институције и кустоси запослени у њима заинтересовани за своје даље усавршавање. Ипак, домаће продукције на овом пољу готово да нема, а оно мало што је има, као што су књиге Бранка Лазића⁵ и Младенка Кумовића⁶ (издавачи су музеји у којима су аутори запослени), остало је потпуно непознато, чак недоступно широј јавности.

књижара: <http://www.amazon.com>) јавља педесетак књига које у наслову имају тај термин, и то само на енглеском језику, а све су објављене у последње три године.

⁴ Занимљиво је да је распродата само књига G. Mat, T. Flac, J. Lederer, *Menadžment muzeja*, објављена 2002. године. Претпостављам да интересовање за овај наслов кореспондира са постојањем одговарајућих курсева на факултетима.

По саопштењу Наташе Ђелошевић из издавачке куће Clio, која је једини издавач ове врсте литературе код нас, делом у сарадњи са Народним музејем, музеји за своје библиотеке узимају обично по један примерак ових књига, Министарство културе их откупљује за библиотеке, док је интересовање појединаца мање. Ипак, пример Народног музеја, који дотира набавку ове литературе својим радницима, показује да интересовање код музејских радника постоји, али је за његову реализацију потребна финансијска подршка.

Несумњиво је да би објављивање оваквих књига морала бити ствар шире културне политике, а не само једног издавача, као и да би потреба за овом врстом литературе била много већа када би се фаворизовало адекватно музеолошко образовање.

⁵ *У свету уметности, у свету музеја* (Народни музеј Ваљево, 2003) и *Огледи из музеологије* (Народни музеј Ваљево, 2003).

⁶ *Muzeji u Vojvodini (1847-1997) – kulturna politika i razvoj* (Музеј Војводине, Нови Сад 2001) и *Muzeološko obrazovanje u Finskoj, Češkoj republici i Srbiji i Crnoj Gori – komparativni pregled* (Кумовић 2004).

Часописи

Иако готово сваки наш већи музеј објављује свој часопис и сви ти часописи излазе већ деценијама, у њима се веома ретко објављују радови који се баве музеолошким питањима. Чак и ако/када се баве музејским предметом, то су или покушаји да се у одређену збирку уведе мање-више доследна класификација и/или типологија (покушаји увођења „реда“ какав постоји у природним наукама, што је наслеђе из раног 20. века када је унутар етнологије и других друштвених наука постојала тенденција примене научних метода преузетих из биологије и њој сродних наука), или ишчитавање скупа информација садржаних у појединачном и/или групи предмета. Дакле, то су радови који припадају научним/стручним дисциплинама за које су кустоси примарно образовани, док се музеологије дотичу само спорадично, готово ненамерно. Теоријских радова – оних који се баве дефинисањем и разумевањем суштине музејске делатности, виђењем друштва/културе и места које унутар њих (треба да) заузима музеј, начинима креирања значења или вредностима репрезентације – или нема уопште, или су веома уопштени и не дотичу се актуелне музејске праксе, нити се унутар ње могу применити.

Учешће појединих кустоса у раду регионалних, европских и светских конференција које се баве музеолошким питањима, као и стручна усавршавања, била су без већег ефекта на домаћу праксу јер су њихова сазнања и искуства остајала непозната најширем кругу заинтересованих колега, пошто се прикази конференција и искуства са стручних путовања по правилу нигде нису објављивали.

Образовање

У Србији данас нема студија музеологије, осим курсева који се тичу заштите културних добара у оквиру студија историје уметности на Филозофском факултету. Основни

курсеви су: *Музеологија и заштита културних добара и Херитологија*, док се као специјалистички у 2006/2007. години појављују: *Музеалност и документацијска мера*, *Баштински бренд*, *Музејска изложба*, *Владарске колекције и Вртно наслеђе*. Сви ови курсеви су, међутим, усмерени готово искључиво на образовање историчара уметности, дакле не одговарају припреми етнолога/антрополога, историчара и/или биолога, технолога, инжењера за будући рад у музејима, јер не обухватају перспективе специјалних музеологија, односно не додирују најпроблематичнија питања са којима ће се студенти тих дисциплина сresti у практичном музејском раду по завршетку студија.

На београдском Универзитету уметности, у оквиру интердисциплинарних постдипломских студија за менаџмент у култури и културну политику, постоји изборни предмет *Музејски менаџмент и маркетинг*, а на Факултету за културу и медије Мегатренд универзитета, на смеру за менаџмент у култури, предмет *Менаџмент позоришне и музејске делатности* у оквиру основних студија. Међутим, иако је менаџмент, као и маркетинг, битан сегмент од кога несумњиво зависи добро функционисање музеја, веома је тешко говорити о њему, ако се претходно не зна тачно шта је музејски производ и како настаје, како музеји јесу организовани, а како би све могли да буду, као и шта су циљеви музејске делатности. Од свега тога зависи и организација управљања и организација/стратегија маркетинга, па би студенти који слушају ове предмете претходо морали да стекну бар основно музеолошко образовање.

У бившој Југославији једини центар који се бавио теоријским и практичним/примењеним аспектима музеологије био је Музејски документациони центар у Загребу, где и на Филозофском факултету постоји Одијел за музеологију, тако да је то било једино место где се музеологија могла студирати и/или усавршавати на постдипломским и докторским

студијама. После распада Југославије у Србији је на том пољу остао вакуум, који за протеклих 15 година није попуњен.⁷

Музејски бум

Истовремено, управо током тог вакуума, били смо сведоци наглог пораста броја музеја и изложбених простора. По подацима Завода за проучавање културног развика у Србији су 1983. године постојала 52 матична музеја и 25 депаданса, 1999. године 111 установа музејског типа (у овај попис биле су укључене и галерије које имају неку врсту збирке, Јовановић 2000: VIII), а 2006. их има 149.⁸ Ипак, данашње бројно стање музеја, галерија и збирки тешко је чак и проценити јер се музеји различито финансирају и различити су им оснивачи, тако да централни регистар установа које у локалним заједницама функционишу као музеји готово да није могуће направити.

Током последњих петнаестак година у локалним срединама настао је огроман број збирки и „музеја“ пре свега етнографске провинијенције, јер је готово свако место имало потребу да формира музеј, галерију и/или „етно-кућу“ („етно-село“, „етно-простор“), схватајући то као обавезу према сопственом идентитету. Стављање термина музеј под наводнике је – у највећем броју ових случајева – неопходно, јер те збирке предмета са истинским музејима имају веома мало додирних тачака, управо због недостатка елементарне

⁷ Центар за професионални развој и консалтинг Универзитета уметности током последњих неколико година одржи годишње неколико семинара за музејске раднике, али је то само мала помоћ у образовању оних који већ *јесу* запослени у музејима и такође би требало да подразумева претходно не само практично, него и теоријско музеолошко образовање.

⁸ http://www.zaprokul.org.yu/gkk/prikaz_tipova_one.asp

спознаје о томе шта музеј *јесте*, односно разумевања елементарне чињенице да свака збирка „стarih“ и „лепих“ предмета није истовремено и музејска збирка. С друге стране, у неким локалним заједницама доноси се одлуке о оснивању музеја, чак се и поставља директор, као израз воље да се формира музеј, иако не постоји ни збирка, нити дефинисан простор у коме би се она могла сместити (пример формирања и гашења музеја у Тутину, који заправо никада није био формиран, осим на папиру), а све друге могуће опције су, наравно, далеко изван могућности средине да их осмисли, али истовремено и прихвати. Без озбиљних теоријских оквира и теоријске подршке, та реална и схватљива потреба за очувањем културног наслеђа у функцији реконструкције идентитета претворила се у својеврсну фолклороидизацију (Гавриловић 2005: 35-36), стварање слике о себи достојне романтичарског, а не постмодерног друштва. Шерон Мекдоналд наводи да се сличан процес одвијао у западно-европским земљама током 19. века: имати музеј за њих је у то време значило имати идентитет (Macdonald 2003: 3).

У међувремену, док су аматери и љубитељи оснивали „музеје“ по малим местима, а наши постојећи музеји чврсто се држали наслеђених концепата и жалили само на недостатак материјалних средстава, теоријско промишљање музејске делатности је у свету огромним корацима напредовало ка музеју који би у потпуности био уклопљен у социјално/културно окружење, уместо да из њега буде издвојен као свети простор вредности које надилазе свакодневницу и у који „обичан човек“ готово да не улази. У томе се, по свему судећи, највише одмакло у Француској оснивањем *еко-музеја* или *музеја друштва*.

Нове технологије

Током осамдесетих и деведесетих година музеји су се, како Шола каже, нашли у технолошкој замци, општим кретањима принуђени да у свој рад убрзано уведу нове технологије и вођени технологијама као могућношћу олакшавања и убрзавања познатог, давно дефинисаног посла. У музејској пракси се најчешће подразумевала самодовољност технологије, при чему су њени капацитети:

„upotrebljavan(i) за stare zadatke, за stare efekte, за uvriježen način mišljenja“ (Šola 2002: 76).

У то време су наши музеји, у складу са пре свега материјалним могућностима, покушавали да досегну технолошку опремљеност великих светских музеја, верујући да је то решење за заостајање у осавремењивању музејске праксе, без покушаја да ту праксу на било који начин промисле.

Додуше, и у светским оквирима тек се последњих година озбиљније ради на дефинисању улоге нових технологија у музеолошком раду, пре свега интернета – не само као шареног додатка постојећој пракси, него као начина за потпуно нове области деловања (Sorgen 2005). Теоријски оквири за то се, међутим, постављају већ више од 15 година како то показују годишње конференције *Museums and the Web*⁹, али и све већи број *cyber*-музеја који постоје/функционишу искључиво у виртуелном простору Интернета.



Без теоријског оквира који би прецизно дефинисао шта се у музеју ради и на који начин, дакле без дефинисаног предмета и метода, али, како каже Пери (Parry 2005: 334-

⁹ <http://www.archimuse.com>

335), и терминологије (на који начин се вербално дефинише то шта/како се ради) – тешко је очекивати икакав стручни напредак. Тако је садашња перспектива: све већи јаз између музеологије у свету, где такође постоји разумљив раскорак између теорије и праксе, и домаћег стања где, како је већ речено, теорије практично нема, а пракса се креће утабаним, познатим стазама. Управо недостатак теоријског оквира, који је произвео заостајање читаве дисциплине у односу на њено место у другим државама, један је од кључних разлога и укупне деградације музеја као институција (музеји, дакако, нису једине институције које су деградирале, али је о њима сада реч), до те мере да их држава, као њихов оснивач и финансијер, употребљава онако како нађе за сходно, без обзира да ли се то и колико коси са основним принципима музејског рада и заштите културних добара, па и целокупне баштине.¹⁰

Усвајање нових концепата

Недостатак теоријских оквира произвео је током последњих неколико година механичко прихватање концепата насталих у оквиру бирократизоване европске (светске) службе заштите споменика културе, која се од настанка па све до последњих деценија бавила превасходно заштитом непокретног културног наслеђа (читај: археолошког и архитектонског). Концепт „баштине“, тренутно изузетно модеран у оквиру европске и светске музеологије, настоји да обухвати укупно природно и културно наслеђе, али се и даље тумачи крајње конзервативно, као:

¹⁰ Најгрубљи показатељ недостатка дигнитета музеја уопште и односа државе према музејским институцијама је излагање тела покојног Слободана Милошевића у изложбеном простору Музеја Југославије, упркос протестима не само директорке тог музеја, него и шире музејске и културне јавности. <http://groups.yahoo.com/group/muzej/>

„дисциплина о произвођењу докумената за сва времена, [која] није никако и никада смела да дозволи прикључење непроверљивим тумачењима значења“ (Булатовић 2005: 13).

Усвајање оваквог концепта проблематично је, наравно, из више разлога, од којих су два основна:

- музеј/заштићена баштина је институција која сама по себи производи значење различито од оног које његов садржај (предмет, објекти, простор итд.) има у култури/културама из којих потичу и који се мења у складу са променом друштвеног/културног контекста деловања музеја/установе заштите баштине;
- музејски предмет (превасходно етнографски, али и сви други) има различита значења у различитом времену/простору, а његово измештање из природног/културног окружења и смештање у музејску збирку додаје му нови скуп значења.

Дакле, суштина заштите баштине требало би да буде управо у читању скупа њених разноврсних значења, од кога ће зависити и употреба/живот те баштине у свакодневици – не само елита, него свих чланова заједнице – у којој музеј/елемент баштине ради/постоји. Од тога зависи актуелност и сврсисходност музеја/елемента баштине и његово деловање у стратегији социјалне/културне промене или чак само културне политике.

Концепт заштите нематеријалне баштине, још новији и недефинисанији (институционално установљен UNESCO-вом конвенцијом из 2003. године), приближава укупну делатност заштите културних добара антропологији (Вујновић 2006: 9-10), истовремено губећи из вида низ пре свега теоријских проблема, од којих сам појам заштите никако није најмањи: шта значи „штитити“ међуљудске односе, системе веровања, изражавања или знања – да ли њихово прецизно

документовање и разумевање (што је етнологија/антропологија заправо одувек радила, додуше на различите начине), или покушај заустављања времена у просторима које, по мишљењу задужених за заштиту, треба сачувати? Наравно, у оба случаја се губи из вида да документовано/обновљено/насилно сачувано никако није једнако живом, свакодневном понашању реалних људи, да ће сваки покушај обнављања изумрлог или насилног заустављања времена произвести нова значења, која ће се мењати у зависности од дискурса посматрача/учесника, као и да свака документација, ма колико тренутно темељно деловала, има своја ограничења. Како исправно каже Шола:

„Музеј без живе културе у окolini, није више болница, санаториј или опоравилиште, него просектура... Лешеви мртве културе препарирају се у споменике, шминкају, облаче, додају им се сабласно уљковити механизми, који их привидно оживљавају ...

... Локални сељани тамо negdje на југу Хрватске плећу и играју кола сваке недjelje у исто вријеме, а по традицији би то чинили пет пута годишње. Dogodio се очито додатни разлог у чију вриједност треба сумњати. Не може се, naиме, жртвовати dignitet традиције зато што туристима треба instant kulturni događaj и увид у живу културну праксу“ (2002: 85).

Ипак, упркос свим манама, управо ово безрезервно усвајање нових концепата (које се не дешава само код нас, него и у другим земљама у транзицији) показује да је промишљање и развијање дисциплине нужна потреба оних који се њоме баве и отвара простор могућностима за њено утемељење на теоријском, што значи – како академском тако и истраживачком нивоу.

Однос према матичним дисциплинама

Према Бернару Делошу (2006: 110, 115, 118-119), музеологија чак уопште није наука – једина истинска наука повезана са музејским радом по његовом мишљењу је наука документације, за коју је музеологија метатеорија, као практична (= акциона) „регионална“ филозофија.¹¹ Иако неименована (= недефинисана, неконституисана) наука документације требало би да има за циљ „да се дође до сазнања у области феномена доживљеног“ (124) и да, као „конкретни однос човека са реалношћу“ (112), обезбеди јасне, недвосмислене и у потпуности проверљиве податке/документе за формирање жељене слике човека/културе, у оквиру јасног система вредности западне/европске цивилизације („не сакупљамо било шта и не показујемо га било како“, 117).

Чак и ако се музеологија схвати као наука, односно ако се оба сегмента (метатеорија и конкретна наука заснована на тој теорији) назову истим именом, она није самостална научна дисциплина, јер се развила делимично као резултат стварних истраживања унутар примарних наука (етнологија/антропологија, историја уметности, историја, природне науке итд.), а делимично на основу епистемологије информационих и других друштвених наука (Maroević 2000: 5). Мароевић, који инсистира на томе да музеологија јесте наука, сматра да је (условна) подела на специјализоване музеологије, повезане са примарним истраживачким наукама, погрешна, јер постоји опасност од свођења музеологије у теоријски оквир потреба примарних дисциплина, при чему је музејски предмет само део евиденције или сегмент поља истраживачког рада примарне дисциплине. Неспорно је да се то, бар у нашој етнографској/антрополошкој музеологији,

¹¹ Филозофија која се бави једним сегментом стварности, као што су филозофија права, наука, политичка филозофија и сл. (Deloš 2006: 114).

управо тако одвијало и то на штету обе дисциплине. Резултати испитивања засновани на музејским предметима су од седамдесетих година прошлог века у све већем раскораку са етнологијом/антропологијом као матичном науком, док је истовремено теоријски аспект у музеолошком смислу потпуно занемарен, између осталог и због тога што је током матичних студија изграђено уверење да је примарна дисциплина „вреднија“ од музеологије, те да на музеологију не треба губити време. Недостатак стручног усавршавања и референтне литературе само подржавају општу летаргију.

У свету се, међутим, етнографска/антрополошка музеологија или музејска антропологија предаје на великом броју универзитета при основним студијама антропологије, етномузикологије, музеологије, историје, теорије културе и сл. (нпр: Mayer 2005: 172). Евидентна термиолошка неодређеност указује на различите акценте и/или различита теоријска опредељења, али се сви ови курсеви свакако односе на специфичан део и антропологије и музеологије, као и њихову везу.

Недостатак адекватног стручног оспособљавања произвело је даље вредносну хијерархију у оквиру струке, која је кустосе-етнологе/антропологе сместила (и даље их смешта) на најниже место на лествици, јер су и њихови објављени радови (дакле, објективни резултати) често заиста далеко испод минималних стручних/научних критеријума. Да је ситуација слична и у другим дисциплинама види се управо по равноправном недостатку интересовања за музеологију и код историчара уметности, археолога, историчара и свих других профила музејских радника, које тек током последње две-три године почиње да се буди.

Изложбе, за чије је концептуализовање и реализацију неопходан претходан озбиљан и дуготрајан рад, због саме своје природе не вреднују се колико објављени радови, чак и када су каталози који их прате опремљени комплетним науч-

ним апаратом, а принцип прибављања стручних рецензија поштован. Како је највећи број изложби и даље само група постројених предмета за које се претпоставља да ће „сами по себи“ испричати причу о култури или теми којом се изложба бави, заиста их је, међутим, и тешко више вредновати. С друге стране, реално занимљиве изложбе које се организују ван Београда у „малим“ музејима, иако позитивно оцењене у својим срединама, налазе се толико ван фокуса стручне јавности да на њих нема никаквог реаговања.

Додатни замајац овој неинституционализованој, али деценијама већ јасној и живој хијерархизацији су релативно окоштале музејске институције у којима се унапред „зна“ како се шта ради и где преовлађује уверење да практичном раду кустоса није потребна никаква теоријска основа. Етнолози/антрополози који у таквим срединама покушавају да промене уврежене навике, било у музеолошком или етнолошком/антрополошком приступу, сударају се са отпором унутар куће у којој су запослени и, како им због покида-них веза унутар струке недостаје подршка осталих стручних/научних институција, док музеолошких институција и нема – често одустају од борбе која захтева више времена и енергије него сам стручни рад.

Наравно, сваки етнолог/антрополог запослен у музеју има двоструки посао и мора да примењује двоструки приступ истим чињеницама. Једна од његових примарних обавеза је, упркос свим променама лица музеја, бављење предметом/збирком, дакле материјалним сегментом културе, што, ако се ради како би требало, одузима велики део времена и подразумева велико теоријско знање из дисциплине у којој је стекао примарно образовање. Од кустоса и његових теоријских опредељења зависи пре свега избор предмета који ће ући у збирке, дакле – слика савремене културе која се данас

формира за будућност¹² – као и подаци који прате предмете, односно документација, која би требало да пружи све информације о месту и значењима тог конкретnog предмета у култури/културама у којој/којима је настао и употребљава се. То подразумева чврсту инкорпорираност музејске етнологије/антропологије (као и других музеолошких поддисциплина) у опште – академске и истраживачке – научне/стручне токове, јер само тако кустос може да влада довољним корпусом знања из примарне научне дисциплине које би требало да примени у оквиру дефинисања критеријума за избор предмета који ће ући у музејске збирке, као и у формирању документације за сваки поједини предмет. Репрезентација културе у оквиру музејске изложбе такође је директно повезана са теоријско-методолошким опредељењима кустоса као примарног креатора слике: ма како сви остали учесници у процесу израде изложбе, која је увек тимски рад, мислили/деловали – избор предмета и легенде које их повезују јесу то што опредељује основни тон слике о култури која се изложбом креира. Тако у процесу избора предмета и његовог каснијег живота у музеју учествују обе дисциплине – и примарна (етнологија/антропологија, историја уметности, историја, техничке науке итд.) и музеологија која предмет ставља у нове контексте и пружа му могућност потпуно нове и другачије комуникације са корисницима музејских услуга. Због тога је темељна теоријска обученост кустоса у оквиру обе дисциплине предуслов за промену идеје о музеју као заустављеном времену, колективној меморији и/или идеализованој слици културе која се представља као реална. Због

¹² Ма колико се бирали „стари“ предмети, чињеница да се они бирају данас, по данашњим критеријумима, претвара их у слику савремене културе, јер више говори о савременом схватању културе у прошлости (оној у коме је предмет настао/употребљаван), него о самој тој прошлости. Избор неких других предмета дао би потпуно другачију слику.

тога, „специјалне“ музеологије и јесу неопходне унутар опште дисциплине, јер оне треба да повежу две различите парадигме у нову, применљиву целину – оне су технологија која „чисту науку“ музеографским средствима преводи у свакодневну, разумљиву комуникацију са „обичним људима“.

Било би идеално када би сви музејски радници поред две основне дисциплине стицали и, макар основно, познавање антропологије, јер би само тако могли да се одвоје од идеје предмета као значајног искључиво самог по себи, да га схвате не само као материјализовани сегмент културе, него и као „чврсту (материјалну) метафору“, слику у којој се депонују и претражују информације проистекле из искуства прављења и коришћења ствари, њиховог именовања и асоцијација које се са тим повезују (Leone 2001). Тако схваћен предмет могао би се вишесмислено и истовремено прецизно укључити у било коју предложену синтетичку/симболичку репрезентацију културе, односно музејску изложбу.

Друга страна деловања кустоса (не обавезна, али уобичајена и очекивана) је, наравно, истраживачка и аналитичка – дакле стручни/научни рад у ужем смислу речи. Иако такав рад несумњиво постоји у оквиру избора/обrade музејског предмета, он је за ширу публику, па и за колеге ван музеја, невидљив. Но како видимо из искустава других земаља (Mauser 2005: 180), таква је ситуација мање-више свугде: признавање научне валидности захтева објављивање радова у часописима који се вреднују као научни, док су изложбе и каталози који их прате највидљивији музеолошки резултат. Управо зато што су упућени потпуно другој врсти корисника/читалаца, они морају, бар у исказу, да имају (релативно) популаран приступ¹³ и због тога је кустос готово

¹³ Министарство за науку и заштиту животне средине Републике Србије је, ипак, ауторске изложбе до сада имало на листи послова који

обавезан да се ангажује у оба правца. То обично захтева лични ангажман у слободном времену, што је тешко очекивати ако то нигде и никако није вредновано.

Шта даље?

Ако је „популарна култура пробни камен будућности“ (Gibson 1998: пог. 35), музеји какви данас у Србији постоје очигледно се у тој будућности неће наћи, јер размак између популарне културе и музеја као да постаје све већи.¹⁴ Истовремено размак између музеја и академске/истраживачке примарне дисциплине, бар када је етнологија/антропологија у питању, такође се продубљује.

У свету су центри баштине и „баштински“ забавни паркови потпуно интегрисани у популарну културу, јер из ње и проистичу. Домаћи пандан њима могла би да буде, рецимо, Мокра гора. Остале „етно-куће“ и мини „етно-паркови“ у малим срединама више су покушаји израза/дефиниције локалног културног идентитета, него што имају туристичку, популарну намену. Отпор музеја таквој врсти крајње популаризације баштине, која укључује деградацију, несумњиво је разумљив. Међутим, док светски, па и европски музеји настоје да се што активније укључе у живот заједнице и да што трајније привуку што већи број што разноврснијих корисника – не само као пасивне публике која ће да конзумира слике стварности које им музеј испоручује, него као активне

се бодују као научни резултат, иако са несразмерно малим бројем бодова у односу на реалан обим посла. Шта ће се дешавати у будућности – видећемо.

¹⁴ Чак и у најближем окружењу постоје примери који показују да је могуће и другачије: грчки *Dora Stratou* театар функционише као музеј и архив традиционалног костима и игре, културно-уметничко друштво, истраживачки центар, али и едукациони центар за домаће и стране полазнике, кроз који сваке године прође више хиљада људи.

учеснике у раду музеја, у процесу заједничког стварања знања и значења – музеји у Србији још увек углавном одбијају да свој материјал/знање/производ приближе корисницима на популаран и, пре свега, забаван начин.

Проблем наших музеја, као и највећег броја музеја у прошлости, настао је не у сфери праксе, него управо у идејној сфери – у покушају да се заустави време, и истовременом остајању у времену о коме се ствара слика. Музеолошке и музеографске технике и технологије биле су усмерене (и сада су) ка конзервацији времена, из чега је произашао и конзервативизам музеја као институција, што је највећи део запослених усвојио и као сопствено виђење посла/дисциплине. Институционална несклоност променама гушила је могућности креативног промишљања предмета и теоријског оквира рада, стимулишући утабане стазе. Ма колико да се праксе у различитим земљама разликују, доследно држање тих пракси једно је од кључних обележја става највећег дела не само наших, него музејских професионалаца уопште. И, како је то у другим земљама било седамдесетих и осамдесетих година прошлог века, музеји у Србији још увек не испитују шта је публици потребно или шта она жели – уљуљкани сигурним финансирањем (ма колико оно скромно било), они сами одлучују шта би публици могло да буде потребно. Ако се публика са тим не слаже, па је посета више него мала, од тога нимало не зависи даље финансирање, нити се очекује промена става – план на основу кога је формиран буџет је реализован, чиме је обавеза према финансијеру испуњена. А, захваљујући очувању идеје да је музеј институција „колективног памћења“, од њега нико (ни корисници, ни финансијери, па ни он сам) не очекује активније учествовање у креирању/мењању друштвене стварности.

Да је могуће, ипак, и у Србији, довести публику у музеј показују *blockbuster* изложбе, какве се повремено поја-

ве у централним музејским установама, када се за улазак у музеј чека на ред и када изложбу види по више хиљада људи. Но то су, по правилу, изложбе из великих светских музеја, егзотичних крајева света, или оне које подилазе тренутним сензационалистичким или популарно-идентификационим потребама посетилаца. Оне, заправо, не делују у заједници на било који начин осим што испуњавају снове о величини, били они засновани на уметничким делима високе вредности или велике старости, а чије се појављивање у средини схвата као припадност средине иначе удаљеном и недостижном свету, или на политички промовисаним митовима националне идентификације.¹⁵

Међутим, акције као што је *Ноћ музеја*, показују да је могуће анимирати потенцијалну публику (оне који обично не залазе у музеје): прва акција ове врсте имала је преко 20,000 посетилаца на 5 локација, друга 70.000 на 15 локација, док је трећа, упркос кишном и хладном времену, забележила преко 160.000 посетилаца.¹⁶ Најпосећеније изложбе 2006. године: *А шта је испод?* (= веш) у Етнографском музеју, *Српске и европске крвотије* (= вампири) у Казагатима и *Слатка изложба* (= чоколада) у Војном музеју на Калемегдану,¹⁷ јасно говоре да успешна стратегија анимирања потенцијалних посетилаца мора да обухвати:

- актуелне теме са којима посетиоци могу да се идентификују,
- ексклузивност (трајање ограничено на једну ноћ) и
- медијску промоцију

¹⁵ Идеалан пример такве изложбе била је „Косовска легенда у народној уметности и традицији“, изложба Етнографског музеја из 1989. године.

¹⁶ <http://www.nocmuzeja.org.yu/03/srp/index-srp.htm>

¹⁷ Гостујућа изложба из Музеја Војводине

и истовремено да скине музеје са пиједестала и претвори их у места весела за „обичне људе“.¹⁸

Други успешан начин окупљања публике/корисника у музеју и око њега су програми који се већ неколико деценија успешно организују у централним (Етнографски музеј у Београду, Музеј Војводине) а све више и у локалним музејима – курсеви традиционалних и уметничких вештина (ткања, везења, керамике, односно сликарске школе и радионице), као и пројекти упознавања публике са елементима традиције (Музеј града Новог Сада: пројекат *Савремени модели обредно-обичајне праксе Срба у Војводини* који обухвата и едукацију грађана кроз радионице и пригодне публикације), који, бар када су централни музеји у питању, нису истакнути као део имиџа институције. Упркос томе, ови програми су веома популарни – толико да се, чак, сами финансирају – јер корисницима пружају оно што их интересује: активну и сврсисходну употребу слободног времена и стицање практичних знања и вештина које се могу употребити и ван музеја, у свакодневном животу. Истовремено они су потпуно на линији модерног очувања традиционалних знања и вештина, односно заштите „нематеријалне баштине“.

Шола каже да су музеји:

„donedavno proizvodili za stručnjake i svoju redovnu publiku. Zajednici u cjelini nudili su ili ono što ne treba, ili u obliku koji je neprihvatljiv ili na nedostižnoj razini“ (2002: 123).

Музеји у Србији, најчешће, то и данас раде. Услови за значајније активирање музеја у заједницама у смислу креирања и континуираног спровођења програма који су жељени и потребни корисницима постаће у Србији могући

¹⁸ Акције ове врсте организују се, са изузетним успехом, у преко 120 градова широм света.

тек када музеологија успе да стане на ноге и од обесправљене и запуштене поддисциплине, које се сви стиде (укључујући оне који се њоме баве), постане теоријски утемељена стручна/метанаучна дисциплина и, истовремено, када кустоси у музејима почну у свом свакодневном раду, уз музеолошке, да примењују савремене теоријске оквире сопствене основне научне дисциплине.





Cyber-музеј: Музејски простор и како га савладати

Свети простори

Музеји су, као што је већ речено, од самог настанка, сматрани храмовима културе, уметности, знања, науке – у зависности од области којом се баве и актуелне парадигме која дефинише њихово место у култури. Без обзира на тренутни статус унутар културе, они су стално били смештани у велелепне зграде из претходних векова, а чак иако су за њих зидане специјалне модерне зграде, што је у Европи била пракса још од краја 18. века, оне су увек биле конципиране као монументални објекти. Музеји су се, тако, кретали од кабинета/галерија у дворцима, преко неокласицистичких храмова и неоренесансних/необарокних палата, до грађевина – „машина за чување и излагање“ (Корбизје, према: Јовановић 1994: 80) превасходно уметничких предмета – које су по правилу биле врхунац домета савременог виђења архитектуре. Све те зграде имале су (имају и данас) тешка метална/дрвена/стаклена врата која их деле од уличне свакодневице. Отварање врата и прекорачивање музејског прага схватало/схвата се као искорак из свакодневног/профаног/популарног простора града/улице у свечани простор ви-

соке културе, коме карактер светог, у складу са модерним/рационалним схватањем света, даје ауторитет науке.

Светост музејског простора проистиче из укупног друштвеног вредновања онога што је у том простору смештено, као и из специфичног скупа значења, који је у европској цивилизацији придодат музејима. Како Фиск (2001: 94) лепо каже, уметничке галерије, што се може односити на музеје уопште, су:

„својим изгледом и упошљавањем стражара конотацијама аристократије и религије придодале и конотације одлично чуване банке, као што и приличи друштву у коме су инвестиције, естетика и духовне вредности међусобно неодвојиве категорије.“

У другим просторима, у којима се спорадично појављују музејски предмети, не очекује се пијетет који се, дакле, везује не толико за музејске предмете саме по себи, него управо за простор: изложбе музејских предмета које се организују на сајмовима, у оквиру туристичких манифестација, у хотелима и сл. не захтевају понашање које се од посетилаца очекује у музејском простору. То нас враћа на дефиницију музеја као храма културе – у храмовима се од посетилаца/верника очекује долично понашање, усклађено са културним кодовима поштовања; у случају музеја то су европски/хришћански кодови понизности, пренети са простора храма/цркве на музејски простор.

Ако музејски простори и нису монументални, какав је случај са малим музејима у свету или већином наших музеја, ипак су они, чак и у нашим лошим (у материјалном смислу) условима, смештени у зграде које су старе и „вредне“, оне које су проглашене споменицима културе¹⁹ или

¹⁹ Ово се односи на зграде које су споменицима културе проглашене саме по себи, јер су све зграде у које су смештене установе које имају

су биле грађене за банке и/или државне институције, дакле оне које су од посетилаца и у време када су коришћене за првобитну намену, захтевале беспоговорно поштовање. По подацима из 1999. године, само су три музеја у Србији била смештена у наменски грађене објекте (Музеј савремене уметности у Београду, Музеј у Аранђеловцу²⁰ и ранији Музеј 25. мај, данас у саставу Музеја историје Југославије). Остали музеји:

„користе објекте грађене за друге намене:

- зграде из турског периода – општинске управе, амаме, конаке, зграде турских гимназија;
- зграде-конаке из периода династије Обреновића, углавном за део сталних поставки;
- зграде истакнутих породица;
- зграде бивших државних органа и јавних служби, управа, банака, затвора, болница, поште, апотека, хотела, гаража“ (Борић-Брешковић 2000: IV).

Унутрашњи простор музеја доступан посетиоцима/корисницима такође је по правилу монументалан и/или свечан – то су дугачке галерије и велики холови са стубовима, мермерним подовима, високим прозорима и таваницама. У случају оријенталних и старих породичних кућа, то су, обрнуто, скучени простори намењени становању који, иако тесни, мали и у музеолошком смислу потпуно нефункционални, одишу древношћу, а лепота украса (паркети, зидови,

заштићене фондове (библиотеке, архиви, музеји, заводи за заштиту споменика културе) објекти који су, по закону о заштити споменика културе, културно добро по службеној дужности.

²⁰ Музеј у Аранђеловцу је првобитно конципиран као локални музеј револуције – галеријски простор посвећен само Другом светском рату. Због тога је пројектован без депоа, конзерваторских радионица, канцеларија и осталих просторија неопходних за функционисање музеја комплексног типа, какав је он данас.

врата, таванице без обзира да ли су оријенталног или европског типа) одаје утисак богатства и/или старости, „традиције“.

Кретање музејским просторима подразумева ходање на прстима – у побожној тишини којом се исказује поштовање према самом музеју и вредностима које су у њему изложене. У другој верзији, у великим светским музејима са огромном посетом, кретање подразумева сударање са гомилама других туриста, без праве могућности да се иједан од изложених предмета заиста види, али и даље у релативној тишини коју нарушавају само гласови водича који послушној публици „објашњавају“ оно што види. Делови тих музеја који се налазе ван групних туристичких итинерера такође су обухваћени светом тишином. У оба случаја, у музеју је изражена двострука фасцинација

- простором у коме се посетилац налази и
- предметом/предметима који су изложени његовом погледу.

И једном и другом карактер светог, који захтева посебно поштовање, дају опет двоструки избори

- у случају простора:
 - његова старост, богатство, величина и
 - одлука да се предмети проглашени културним добром, дакле посебном вредношћу за државу, нацију, град, регију, сместе баш ту, а не на неко друго место;
- у случају предмета:
 - његов избор за културно добро, дакле ствар вреднију од других исте врсте, и
 - његов (поновни) избор за излагање, што указује на изразиту вредност унутар групе предмета који-

ма је, у односу на друге, већ додељена већа вредност.

Предмет и простор се тако допуњују, говорећи посетиоцу о вредностима: културним, уметничким, историјским и другим, увек заправо ревалоризованим у економске. Очекивана тишина и пијетет су израз поштовања, не толико других посетилаца који се крећу по истом простору, него пре свега самог простора и његовог вредносног значења.

Посетилац се у музеју вишеструко осећа као мали човек наспрам универзума културе/историје:

- у физичком смислу, јер је сам простор много пута већи од њега,
- у историјском смислу – под притиском година без обзира да ли су оне наталожене у самој згради или само у предметима,
- у културно-економском смислу – суочен са вредностима које су придодате музејским предметима (њихову вредност – уметничку и, из ње произашлу, економску – дефинисала је култура којој припада музеј, а не она у којој су предмети настали).

Те „вредности“, истовремено, изгледају као заувек дате, као нешто што није подложно посетиочевој процени. Процену и вредновање предмета урадио је неко други (кустос/стручњак), за обичног посетиоца по правилу анониман, коме сама установа музеја даје карактер недодирљивог ауторитета.

Због тога није чудно што истраживања показују да је код најшире потенцијалне публике – оних који у музеје не одлазе уопште или веома ретко, најчешће не својом вољом (школске посете, војници на одслужењу војног рока, групне туристичке посете и сл.) – уобичајена когнитивна слика кла-

сичног музејског простора:²¹ мрачан, неатрактиван, миран, а изложби које су у таквим просторима смештене: статичне и досадне. Из тога такви, потенцијални а нереализовани корисници, који чине највећи део популације, логично изводе укупну слику која музеј дефинише као: досадан, неатрактиван и непријатељски. Они верују да музеј није њима намењен, да у њега нису добродошли и да стога у њега не желе ни да иду (Vaughan 2001: 256).

Простор и стварање слике културе

„Популарна задовољства морала су да остану пред импозантним дверима музеја и галерија; за њих није било места у тим мрамором поплочаним, високопоштованим институцијама“ (Fisk 2001: 94).

Иако се овај цитат односи на музеје из 19. века, он у потпуности важи и за савремене музеје. У музејском простору не може да се смеје, галами, слуша музика, једе или пије кафа (то се ради у строго издвојеном простору кафетерије/ресторана, који је секуларан, па се у њему понаша као у било ком другом секуларном простору) – чак ни да се креће како се жели, јер је пут кретања кроз музеј/изложбу најчешће осмишљен тако да га посетилац стриктно прати. То се нарочито односи на музеје са дугим галеријским просторима, али и на мале музеје смештене по кућама и оријенталним конацима, у којима се пролази из собе у собу, без могућности стварања ширег увида у приказани материјал, а посебно се јасно види у оним светским музејима где се посетилац креће покретном траком или лифтом, који не само да одређују његово кретање кроз простор, него и кроз време.

²¹ Когнитивна слика се односи на физичко окружење у музеју: простор/зграду, особље и изложбе (Vaughan 2001: 255-256).

У свим случајевима у фокусу посматрача је појединачан предмет, издвојен из било каквог контекста (осим сопствене претпостављене вредности). То можда може бити у реду за предмете „високе“ културе/уметности, иако би се о њиховој контекстуализацији такође могло размишљати,²² али је потпуно беспредметно за све друге категорије музејских предмета/изложби. Посетилац нема прилику да посматра предмете у складу са варијантом приче/слике културе која би се њему могла чинити смисленом. Најчешће чак није ни предвиђена могућност да посетилац конструише неку своју верзију приче/слике, јер, чак и ако претпоставимо да је просечан посетилац у стању да запамти све предмете који се налазе, рецимо, у приземљу и да их повеже са онима на трећем спрату изложбе (што је мало вероватно), успостављање и преиспитивање могућег односа између њих подразумева би виšekратно прелажење растојања које између предмета постоји у физичком простору изложбе.

Чак и у изложбама које покушавају да испричају неку ширу причу и које би требало да пруже детаљан и прецизан опис онога о чему говоре, предмет се увек смешта у чврсто дефинисан контекст једне сцене, дакле једног виђења, и у том случају је још теже издвојити га из целине и повезати у потпуно *другачијем* контексту са неким *другим* предметом који чини део *друге* целине, на потпуно *другом* месту. Дакле: музеј није место где се чита/живи своја прича/слика културе – музеј је место где се долази на поклоњење креираној причи о величини. Тако је посетилац стављен у улогу верника који може само да прихвати/одбије чин стварања слике културе/света, а не да буде активни учесник који у музеју не само да креира своју верзију приче о култури, него је истовремено и живи. Кустос, аутор изложбе, је бог, он креира стварност која се не може доводити у питање, а музеј – као храм и,

²² О томе ће, шире, бити речи касније.

истовремено, универзум културе – стоји као стална подршка његовом ауторитету.

Чињеница је, међутим, да сваки посетилац, чак и ако тога није свестан, или му то није циљ, валоризује изложбени/програмски предложак, схватили то креатори изложби/програма или не (у музејима се ова врста креативног доприноса посетилаца по правилу не предвиђа). Валоризација је основ посетиочевог будућег односа према музеју, из чега произилази и његова поновна посета, ближе укључивање у рад музеја или, чешће, смањење његовог даљег интереса за музејску делатност.

Поруке простора

Музејски простор тако није неутралан у креирању поруке која се шаље посетиоцу, као што то није ни низ других елемената музеја (од избора програма и публике којој се намењују, па до „ситница“ какве су понашање чувара, налепнице или информативни панои). Поруке које се њиме шаљу нису очигледне (Vogel 1991: 200) и могу бити чак опречне са порукама које генерише појединачни програм или изложба: ако се изложбом/програмом промовише равноправност, доступност и отвореност, велика зграда, тешка улазна врата, стриктно радно време и велелепни простор говоре управо супротно ономе што изложба/програм очигледно/циљано желе да саопште. Задржавање стереотипије може утицати на прихватање поруке о равноправности, рецимо, различитих друштвених група или култура на два потпуно опречна начина:

- усвајањем поруке, јер се она шаље са места које представља неспорни ауторитет, или
- одбијањем, јер се коси са самим концептом елитизма/светости садржаном у простору.

Посетилац, збуњен контрадикторношћу порука, најчешће ће усвојити ону која је у складу са важећим стереотипом – поруку о елитизму и ванвременском карактеру музеја као храма, дакле поруку коју му шаље простор, а не циљану поруку изложбе/програма.

Тако, простор објективно може да утиче на смањење нивоа прихватања поруке изложбе/програма, чиме се њено/његово дејство у друштвеној заједници битно умањује. То, дакле, значи и смањивање нивоа ефеката рада читавог музеја, не само конкретне изложбе/програма, него и свих других евентуалних музејских активности.

Cyber-простор

Преласком у информационо доба, музеји се пола-ко, заједно са свим другим врстама информација, померају из реалног у виртуелни, *cyber*-простор.²³ Најуопштеније речено, *cyber*-простор је идејни конструкт, уверење/опажање да тамо негде иза екрана компјутера постоји нека врста актуелног простора који се не може видети, али у коме знате да се налазите.²⁴

²³ У енглеском језику термин *space* истовремено значи *простор*, али и *свемир*, *космос*, а има и друга значења. У српском језику је уобичајени превод овог термина: *киберсвемир*. Термин се, код нас, први пут појавио у преводима Гибсонових романа и, касније, друге *cyber-punk* литературе, у оквиру које су преводиоци, у складу са термилолошким конвенцијама у оквиру ширег жанровског одређења научне фантастике, потпуно оправдано изабрали српски термин *свемир*. Термин *простор* је, ипак, прави еквивалент значења, јер *cyber-space* заправо дефинише нову категорију простора/реалности, док термин *свемир* означава само један од облика физичког простора, односно физичке реалности.

²⁴ Према Гибсону (1987: 41), *cyber*-простор је ванчулна

„halucinacija koju svakodnevno doživljavaju milijarde legitimnih operatera širom svijeta, djeca koja uče matematičke

За обичног корисника интернета, као мреже свих мрежа,²⁵ тај простор чине људи који се налазе на различитим реалним физичким местима, али учествују у заједничкој *on-line* комуникацији, као и места која могу да посете без изласка из своје куће.

Шола (2002: 156-159), по критеријуму физичког постојања предмета, дели дигитализовану баштину на виртуелне и *cyber*-музеје: ако постоји реалан музеј, као физичка збирка предмета (музеалија), његова *on-line* верзија била би виртуелни музеј, док би *cyber*-музеји били они који немају пандан у реалном, физичком свету. Међутим, оваква подела, која се заснива на физичком постојању предмета груписаних на једном месту, нема много смисла – музеј је увек вештачки, конструисани културни простор у коме постоје неки (изабрани) предмети истргнути из свог реалног природног/културног окружења, којима су придодата сасвим нова значења, понекад дијаметрално супротна значењима које је имао у култури у којој је настао/употребљаван.²⁶ Тако је музеј, сам по себи, артифицијелан и виртуелан (Делош 2006: 12-13), постојао у физичком смислу или не. Мање је важно да ли су изабрани предмети заиста физички груписани и смештени у депое или на изложбе на једном месту: суштина музеја је издвајање предмета/група предмета из матичне

konceptije... Grafička prezentacija podataka izdvojenih iz
banke svakog kompjutera u kompjuterskom sistemu čovje-
čanstva.“

Различите дефиниције *cyber*-простора у: G. Barbatsis, M. Fegan and K. Hansen (1999).

²⁵ Функционално, интернет је интернационална мрежа компјутерских мрежа, која омогућује проток дигиталних информација унутар себе.

²⁶ Да ти критеријуми могу бити невероватно различити у зависности од различитих културних контекста, одлично показује пример вредновања Рамба у популарној западној и аборицинској култури, које наводи Фиск (2001: 69-70).

културе, приписивање предмету/предметима новог скупа вредности и стављање тих вредности на увид посетиоцу/кориснику музеја. Слика културе која се тиме креира у потпуности је артифицијелна и говори више о култури у којој се тај процес селекције предмета одвија, него о „изворној“ култури, оној из које предмети заиста потичу.

Пресељењем у *cyber*-простор, сви музејски експонати постају знатно ближи кориснику заинтересованом за културу своје или било које друге регије, земље или народа – удаљени су од њега само на клик миша. Истовремено, *cyber*-простор корисника штити од свих неугодности које му може стварати реалан музејски простор/време. Сведен на једнократно додељени *IP* број и статистичког појединца, он задржава пуну анонимност која му гарантује да ће се кроз музејски простор кретати путевима које сам креира, да ће у њему провести тачно онолико времена колико жели, тражећи/посматрајући само оно што га интересује.

Простор кроз који се корисници крећу у *cyber*-музеју у потпуности је секуларан, јер је сам интернет по својој структури слободан и отворен, не-елитистички, тако да могућност приписивања светости његовим појединим сегментима практично не постоји. Истовремено, циљ сваког представљања (не само музеја и не само баштине) на интернету је прикупљање што ширег круга корисника и то не оних који дођу једном, него оних који се стално враћају, заинтересовани понуђеним садржајима. У том смислу су циљеви класичне (физичке, реалне) музеологије подударни са циљевима свих интернет презентација, па тако и *cyber*-музеја. Секуларизација (десакрализација) простора у *cyber*-музејима постаје једнака десакрализацији баштине; њена општа доступност пружа могућност сваком заинтересованом кориснику да прави сопствене изборе по сопственим критеријумима вредности.

У *cyber*-простору се формира специфичан систем социјалних веза: виртуелне заједнице,²⁷ које настају сваки пут када већи број људи дуже време учествује у разговори-ма/дискусијама (= комуникацији) о заједничкој теми/темама, уносећи у то осећаје и стварајући личне међусобне односе. Ако се таква заједница формира поводом и око *cyber*-музеја, она коментарима и промишљањима изложбеног предлошка може да отвори читав низ нових виђења културе о којој је реч, које је могуће искористити и у „реалној“ музејској пракси. На тај начин она помаже изградњу музејског идентитета и у реалном, физичком времену/простору. Слобода креирања виртуелних идентитета омогућује посетиоцима *cyber*-музеја да у његовом раду учествују знатно слободније, ослобођени усађених предрасуда о величини и недодирљивости оних који креирају музејску стварност.

Селективност приступа је у *cyber*-простору такође могућа, али је десакрализација поента читаве мреже, па је стога вероватније да издвајање појединих сегмената простора врше сами корисници. То више нису свети простори, него простори за заједнице унутар заједница, то су приватни/интимни простори. У њима тишина није могућа, јер ту тишина (недостатак речи) значи одсуство – присутни су само они чији се глас „чује“. Управо стога је виртуелни простор који се организује око *cyber*-музеја друштвени/секуларни простор по дефиницији, што корисницима обезбеђује слободу да буду потпуно спонтани и, захваљујући томе, активни.

²⁷ Под виртуелним заједницама подразумевају се интересне групе које се образују око појединачних тема. Оне се називају *заједницама* и поред тога што су њихови чланови распршени широм света и, најчешће се, у реалном животу, никада неће срести. Шире у: Гавриловић (2004).

Шетња кроз cyber-музеј

Посета *cyber*-музеју ослобођена је свих врста оптерећења. Улазак у њега не подразумева прелазак баријере – то је улазак у простор у коме се посетилац осећа као код своје куће и кроз који се креће пратећи сопствену линију интересовања. Истовремено, посетилац може да пије кафу удобно заваљен у омиљену фотељу, да улази и излази из музеја у свако доба дана или ноћи, онда када сам жели, да проведе у музеју онолико времена колико жели без икаквих временских ограничења, да се креће којим год путевима хоће и да повезује изложене ствари онако како њему изгледа смислено. На другом каналу он, паралелно, може да ћаска са пријатељима о неким потпуно другим стварима, или да са њима иде у заједничку, истовремену посету музеју и да коментарише и заједнички са њима истражује оно што га унутар музеја у том тренутку интересује. Тако посетилац може да оствари потпуно слободан и креативан однос према презентованом материјалу. При том, он има довољно времена да чита дужа објашњења и тумачења од оних која се могу (објективно) сместити у легенде које прате класичну изложбenu поставку, у идеалном случају све до детаљне документације која прати појединачни предмет. Може да посматра предмете, фотографије и филмове, све до најситнијих детаља (које у реалном музеју није у могућности да види, јер је простором и безбедносним стаклом одвојен од експоната на безбедну/пристојну удаљеност). Може да се враћа на појединачне секвенце „изложбе“, састојале се оне од предмета, докумената, филмских кадрова или фотографија, тражећи у њима значење које се не види на први поглед и које може слободно да конструише. Идеолошке импликације, које постоје у свакој музејској изложби, тако су сведене на најмању меру – тумачење презентованог материјала биће у складу са идеолошким претпоставкама посетиоца, а не креатора изложбе.

Једино што посетилац не може да уради у виртуелном, као, нажалост, ни у реалном музеју је да омирише, дотакне и/или опипа предмет, јер му је то у виртуелном простору неизводљиво, а у реалном забрањено. Питање забране успостављања тактилног односа – физичког контакта са оригиналом – јесте једна од кључних негативних карактеристика сваког музеја, иако је апсолутно неопходна са становишта заштите предмета. Међутим, предмет у култури јесте нешто што се може опипати, омирисати и употребљавати на различите начине – оне који се у култури подразумевају или можда неке сасвим друге, непланиране као што, уосталом, ни излагање предмета на изложбама није планирано. Забрана додиривања и употребљавања предмета (макар само пробе ради) заправо ставља физички и *cyber*-музеј у исту равну физичког односа посетиоца према предмету, али из потпуно различитих разлога који производе потпуно другачије реакције/однос корисника. *Cyber*-музеј не почива на забранама, тако да ни додиривање/употреба предмета није забрањено/а, него је само немогуће. Опсесија оригиналима која производи забране и раздваја музејске предмете од посетиоца/корисника, заправо је опсесија западног друштва материјалном вредношћу предмета, која би требало да одражава њихово место у хијерархији уметничких/културних вредности. Но, то је шири проблем, који зависи не само од тренутно процењених уметничких/културних вредности предмета (процена зависи од актуелног дискурса у науци која га бира за културно добро), него и његове доступности, места порекла, броја комада и сл.

Корисници

Природу начина окупљања корисника заинтересованих за музејско деловање око реалног музеја, која је сада у свету организована у облику друштава пријатеља или друштава за подршку музејима, у случајевима *cyber*-музеја може-

мо претпоставити као знатно слободнију и отворенију и, управо због тога, активнију – сличну концепту који је деведесетих година 20. века конструисан у оквиру *cyber-punk* литературе (Gibson 1998). Виртуелни идентитети које корисници/посетиоци музеја могу потпуно слободно да креирају у оквиру виртуелних заједница, дају им у комуникацији слободу не само да коментаришу, него и да предлажу, да учествују у креирању представа о култури за које музеј/баштина тако постаје само врста креативног предлошка. Они им дају слободу какву је немогуће остварити у „реалном“ свету – слободу да отворено кажу оно што мисле, без страха да ће бити одбачени или исмејани од стране некога ко је формално проглашени ауторитет.²⁸ Управо „заштићеност“ коју им даје виртуелни идентитет пружа им могућност да превазиђу баријеру:

кустос : посетилац = ауторитет/хијерархија : недостатак
ауторитета/хијерархије = свето : профано

– и да од пасивних „верника“ пређу у категорију активних учесника у производњи значења.

Нове информације које се од посетилаца/корисника могу добити, као и нове варијанте читања којих аутор/и током рада на програму/изложби нису били свесни пружају могућности доградње, што је у *cyber*-окружењу не само могуће, него и нормално/очекивано. Оваква врста сарадње, односно укључивања других могућих слика културе у већ

²⁸ Постоји, наравно, могућност искључивања оних који не поштују неписана правила понашања заједнице (пример у: Ђорђевић 2005), али то најчешће зависи искључиво од самих чланова који та правила и успостављају. Евентуални покушаји искључивања чланова од стране неког „ауторитета“ ван заједнице у оваквом облику организовања не би имало смисла, односно завршило би се распадом заједнице, јер би дезавуисало подразумевано право на слободу које влада у оквиру свих *cyber*-заједница.

предложеноу/креирану, музејским радницима може да пружи потпуно нове могућности за континуирани рад – то су изложбе које се могу дограђивати/гранати (садржајно, просторно, временски) практично бесконачно.

У тако претпостављеној интеракцији са заједницом формираном око *cyber*-музеја, чији би чланови у појединим сегментима тог простора могли да граде своје сопствене слике културе, од истих, или чак неких сасвим других, додатих елемената, који би употпуњавали и прецизирали ту слику, било би могуће изградити комплетне алтернативне цивилизације и/или неочекивана виђења већ познатих модела културе. На тај начин би музеј од статичног, могао да постане истински генератор креирања не само нових виђења већ постојеће културе, него и изградње нових модела културе на основама културне баштине као понуђеног предлошка.

Овакав приступ, у овом тренутку реално могућ само у оквиру *cyber*-музеја, могао би да има несагледиво велике могућности и у креирању нових интерактивних програма у „реалном“, свакодневном физичком животу. Превазилажење дистинкције *свето* : *профано*, једном остварено у виртуелном простору, могуће је изместити из виртуелног у реално окружење, што би произвело знатно активније учешће корисника у креирању музејске делатности, а то би могло да произведе и повећано присуство музеја као активног чиниоца у свакодневном, „реалном“ животу заједнице.





Тело: бојно поље природе и културе

Конструкт тела један је од најзначајнијих конструката сваке културе – то је начин на који она види тело, како га дефинише и на које све начине настоји да га дисциплинује. Дисциплиновањем тела, култура га издваја из оквира природе и настоји да га, што чвршће, уведе у своје оквире. Тело поседује своје природно језгро: контрола над његовим значењима пресудна је за дефинисање односа између природе и културе, односно за успех доминације културе над природом. Тело изван контроле подразумева бекство од самоконтроле, односно друштвене контроле којом људи управљају пре свега собом, па онда и другима (Fisk 2001: 62). Тело ван контроле је бекство од значења као производа друштва/културе и репродукције друштвене моћи. Због тога је контрола тела један од основних принципа који, на овај или онај начин, функционише у свим културама.

Музејске изложбе су, током последња два века, један од кључних облика јавног представљања начина на који савремена „висока“ култура види пре свега саму себе, а онда и све друге културе. Због тога је и концептуализација тела/телесног у музејској пракси, један од значајних показатеља односа савремене секуларне цивилизације (европске и америчке) – развијене на хришћанским основама

– према сталном сукобу културе и природе који се одвија унутар културног конструкта телесности.

Тело/телесно као културни конструкт

Секуларизација европских хришћанских друштава почиње тек крајем 18. века, одвајањем цркве од државе, паралелно са успостављањем рационализма/позитивизма као владајућег дискурса. Савремена култура (и „висока“, и популарна) настала је на основама тог, рационалистичког, наслеђа. Она је у потпуности секуларна, али је, и поред повременог преиспитивања, понекад чак и оспоравања хришћанских основа, дубоко прожета хришћанским погледом на свет. Тако је у оквирима савремене културе сачувано бинарно виђење/читање/тумачење реалности која нас окружује, засновано на превасходно хришћанском дискурсу. Свет се доживљава истовремено као јединство и сукоб парова категорија:²⁹

десно : лево = горе : доле = небо : земља = рај : пакао =
светло : тама = бело : црно = чисто : прљаво =
мушко : женско = свето : профано = дух : тело =
култура : природа

У оквиру такве конструкције света, тело је смештено на страну пакла, профаног и прљавог, што указује на извесно

²⁹ Заправо, то је концепт из популарног читања хришћанства. Нормативно хришћанство је, готово од самог успостављања изразито монистичко, док је у популарном хришћанству очувано дуалистичко/бинарно виђење света, које нормативно хришћанство третира као гностичко и/или јеретичко (King K. 2006: 138-144). Истовремено, управо хришћанска црква/цркве

„традиционално дефинише тело као ђаволу територију, као претњу чистоти и контроли душе, па је и однос тела и душе концептуализовала као непријатељски однос“.
(Fisk 2001: 107)

гађење према телу, које се у савременој култури најчешће поистовећује са гађењем над прљавштином. Чистоћа је, у том контексту, како наводи Фиск (2001: 116), схваћена као *ред* – друштвени, семиотички и морални. Сходно томе, прљавштина³⁰ је *неред* (недостатак реда, поистовећеног са културом), претећи и недисциплинован. Тело се доживљава као прљаво јер производи и избацује прљавштину, материју која крши границу између тела (доживљеног искључиво у смислу елемента/дела културе) и спољног света (поистовећеног са природом), чиме се пориче издвојеност тела, а тиме и могућност његове чистоте као (културне) категорије. Тиме што прети (културној) категорији тела, ова прљавштина прети категорији појединца кога његово тело представља као *натурализујућа/оприродњавајућа* метафора (Fisk 2001: 116).

Овакав однос према телу/телесном јасно се види не само у популарној култури (где се сматра непристојним и само помињање низа елементарних телесних функција и/или телесних излучевина) али која се ипак детаљно бави обликовањем тела у складу са основним концептима схватања лепог, пожељног и моралног, него и у делу наука које се баве човеком и културом и, на основу својих истраживања, конструишу репрезентације култура које проучавају. И док се социјална/културна антропологија у свету релативно бавила овом врстом питања (уп: Daglas: 1993), иако углавном код „примитивних“ народа, поштујући концепт да се ове науке баве „другима“ – однос према телу/телесном који постоји у савременој европској/америчкој култури/цивилизацији остао је занемарен. Питање телесних задовољстава је, упркос томе, веома много разматрано, јер је сукоб око значења тела и вредновања његових задовољстава заправо

³⁰ О релативности и културној условљености онога што се дефинише као прљавштина види: Daglas (1993).

сукоб моћи, у коме „класа, род, и раса, образују вишеструко испресецане осовине“ (Fisk 2002: 61).

У домаћој пракси тело је, укључујући нарочито основне телесне функције, остало готово у потпуности ван оквира етнолошких/антрополошких истраживања. Не знам ни за једно истраживање, током последњих 30так година које је обухватило, рецимо, приступ излучевинама, или бар само одржавање елементарне телесне хигијене. Насупрот томе, постоје лична теренска искуства етнолога који су учествовали у већем броју пројеката, а која као наратив циркулишу унутар групе колега, без идеје да се забележе/анализирају као валидни резултат теренских истраживања.³¹ Иако у домаћој традиционалној етнологији постоје аутори који су се бавили испитивањем културне конструкције тела, пре свега начином његовог обликовања у складу са идеалтипским обрасцима лепоте (Влаховић: 1970), савремена етнологија/културна антропологија код нас готово је у потпуности занемарила културну концептуализацију и дисциплиновање тела, или се она јавља само спорадично, у радовима са другачијим основним пољем истраживања.³² Истовремено, успостављање контроле над излучивањем прва је културно-дисциплинска мера која се уводи над бебом, као новим чланом друштва/културе: у свеукупној савременој, па и нашој култури уобичајен је понос мајки које верују да су пре навршене прве године живота научиле своју децу да користе

³¹ Рецимо: примери из источне Србије, где су се, и поред неколико тоалета у новој кући, функције пражњења још осамдесетих година 20. века, по никада објављеним искуствима истраживача, и даље одвијале у штали и/или „иза куће“.

³² То су радови Мирославе Малешевић, чији је превасходни циљ утврђивање односа према жени и места жене у нашој традиционалној и савременој култури (нпр. 1986), или радови који се тичу невербалне комуникације (Жикић 2002). Класичан, незаобилазан рад на тему невербалне комуникације је и рад Симе Тројановића (1935).

ношу (иако стручњаци, лекари и психолози, стоје на становишту да дете пре навршених 18 месеци није способно да успостави истинску контролу над излучивањем). Међутим, како Мери Даглас (1993: 174) истиче, све оно што је повезано са телесним функцијама варења и размножавања има јасну способност симболизовања друштвених процеса и односа, те је могуће да су ти аспекти телесности управо због изразите симболизације и емотивног односа који спрам њих постоји у култури, доследно остајали ван оквира испитивања. Истовремено, управо су они најчвршће подложни културном условљавању и дисциплиновању, које у себи садржи непогрешиво јасне одјеке хришћанског одбацивања секса и хране као извора задовољства.

Музеји

У складу са таквим недостатком интересовања у оквиру истраживања, налази се и пракса музејских репрезентација културе. Музеји и данас, као од почетка свог постојања, саопштавају оно што је у друштву/култури означено као вредност: типовима програма за које се одлучују, публиком којој се обраћају, али и свим другим сегментима свог рада/постојања. Простори и начини обликовања музејских изложби, ресторана, кафетерија, тоалета – ништа од тога није неутрално и све то, мада не очигледно, говори публици шта се мисли иза онога о чему музеј експлицитно говори (Vogel 1991: 200). Због тога и однос музеја према телу треба посматрати на бар два раздвојена нивоа:

- како се тело појављује/репрезентује у оквиру музејских збирки и/или изложби и
- како се музеј односи према телу/телесности посетилаца његових програма.

Изложбе

У музејским изложбама (које, иако у савременом периоду настоје да се приближе што ширем кругу људи, и даље спадају у „високу“ културу) као резултатима етнографских и антрополошких истраживања, нема ни помена о телу: из њих се избацује све што макар само асоцира на телесно, а култура се, чак и материјална, третира искључиво као производ духа. Естетика изложбе, у смислу алтернативне наративне интерпретације, говори о имплицитним идеолошким позицијама, нарочито као што је уобичајено, ако естетизација има приоритет над етнографским или историјским приступом (Shelton 1992: 13). У складу са тим, искључивање тела из музејских изложби подразумева промоцију идеологије која укључује презирање телесног. Иако је та идеологија најизраженија у протестантским конструкцијама света, заправо је, иако притајеније, присутна у свим европским културама заснованим на различитим хришћанским дискурсима. У савременом периоду се дисциплиновање тела са религијског пребацило на медицински и естетски терен, што је пракса која потиче још из 19. века.

Представе тела у музејским изложбама, ако су баш неопходне (као подлога за традиционалну или модну одећу), или су у потпуности апстрактне: типа кројачке лутке и/или лутке без лица (стална поставка Етнографског музеја у Београду), или су усклађене са актуелним идеалтипским обрасцем изгледа: конфекцијске лутке. О реалним телима која носе изложену одећу, користе алате, праве и употребљавају предмете, музеји нам не говоре ништа, као ни о односу тих предмета према телима, ергономским захтевима/потребима/условима и сл.

На изложбама које пледирају да прикажу културу (традиционалну или савремену) као тоталитет, изгледа као да људи, ни у традиционалној/ним ни у савременој култури, не избацују продукте метаболизма, не перу се, немају сексуалне

односе... (Граница између WC-шоља и чучаваца у јавним тоалетима могла би, на пример, да покаже границу истинског усвајања европских концепата културе, насупротив задржавања традиционално-оријенталног комплекса и поред спољне европоидне глазури.) Такође, заправо, нема ни концепата храњења и/или пијења, спавања, уклањања отпадака... Предмети везани за ове манифестације телесног/телесности излажу се, као и сви други, претворени у културно апстрактне естетске форме, у складу са Делошовом тврдњом да музеји имају тенденцију да све што се у њима нађе спонтано претварају у слику (2006: 13). Дакле, идеја дисциплиновања/обликовања тела, његовог функционисања и конструисања концепта његовог значења, постојећа, чак базична, у свакој култури, из музејских изложби, које би требало да буду репрезентација тих култура, не може се ни на који начин видети.

Чак и ако се, како се то у свету све чешће ради, на изложбама приказује *body art*, дакле различити начини обликовања и украшавања тела,³³ то је поново високо естетизовано тело (у складу са савременим или на други начин културно условљеним концептом лепоте), које, дакле, не производи прљавштину (Fisk 2001, 116) и ни на који начин не измиче друштвеној контроли и дисциплини, него је, напротив, у потпуности подржава.

У случају музејских изложби које се баве давним или удаљеним културама, ова дисциплина којом се тело искључује из оквира приказивања није више дисциплина културе у којој су тела носилаца/креатора културе реално функциони-

³³ На пример: изложба *Body Art – Marks of Identity*, коју је у периоду новембар 1999 – јануар 2000. године организовао American Museum of Natural History (http://www.amnh.org/exhibitions/bodyart/exhibition_highlights.html) или изложба *Body Art*, Музеја Аустралије из 2000. године (<http://www.amonline.net.au/bodyart/>).

сала, него дисциплина наше савремене културе, која је буржоаски концепт тела из 19. века развила до бесмисла, настојећи да га (оно, тело) готово у потпуности поништи.

Посетиоци

Концепт музејских изложби иде и даље у поништавању телесног – музејске изложбе обраћају се само посетиочевом чулу вида, као „најмање“ телесном. Додир, укус и/или мирис³⁴ потпуно су искључени из музејских простора, док се у новије време чуло слуха ангажује, али материјалима који нису обавезно директно повезани са предметом који се излаже. Најчешће се ту ради о „неутралним“ звучним материјалима и/или музици, док су свакодневни звуци живота и шумови карактеристични за културу или њен сегмент који се приказује, искључени као неадекватни, претпостављено неестетски.

Следећи Кантов концепт да је чулност, чулна перцепција, природна па отуда и ниска (Fisk 2001: 64) и да само у контемплацији естетског људи могу бити слободни (чулна задовољства су тиранска), из музејских простора/изложби доследно се искључују сва чула која поричу потпуну издвојеност тела из околине, тако да се никако не може успоставити видљива повезаност тела и онога што се доживљава. Из тога делимично проистиче и чврста, готово свеобухватна, забрана успостављања тактилног односа посетиоца и предмета, која се односи и на предмете који додиром ни на који начин не могу бити угрожени.³⁵ Међутим, предмет у култури јесте

³⁴ Познато је да се културе изразито разликују по мирисима, укључујући чињеницу да нама самим традиционална култура са наших простора „смрди“.

³⁵ Овај свеопшти табу додиривања музејског предмета тешко се превазилази чак и када је додиривање дозвољено, како је показао пример

нешто што се може опипати, омирисати и употребљавати на различите начине, оне који се у култури подразумевају или можда неке сасвим друге, непланиране, као што ни њихово излагање на изложбама најчешће није планирано (осим уметничких дела у најужем смислу речи). Немогућност успостављања физичког контакта са оригиналом, иако најчешће оправдавана као апсолутно неопходна са становишта заштите предмета, онемогућује, заправо, телесни доживљај приказиване културе – она се доживљава само интелектуално, само духом. Естетика и емоција које из ње проистичу ствар су духа, јер је усвојен концепт да цивилизовани људи

„уче да мисле, а не само да осећају, и на тај начин се дистанцирају од тела које им естетику чини доступном“ (Fisk 2001: 64).

Концепт приближавања музејских садржаја људима са оштећеним видом увео је идеју тактилног односа са музејским предметом (Bosar 2005), ограниченог, међутим, искључиво на оне који визуелно не могу да га доживе. Ипак, осећај мермера, бронзе или глине под прстима није значајан само за оне који не виде. И способним да виде скулптуру или неки други предмет који не би био физички угрожен додиром, тактилни однос би могао да пружи далеко шири спектар информација/емоција, него што је онај који је последица гледања са дистанце. Ангажовање осталих чула у оквиру музејских изложби, мириса и слуха пре свега, омогућио би, осим духовног, и телесно прихватање информација о посматраној/представљеној култури и, истовремено,

изложбе *У додиру с антиком*, из Тактилне галерије Музеја Лувр, која је одржана у Народном музеју у Београду од 17. фебруара до 30. априла 2006. године. Иако је ова изложба била примарно намењена слепим и слабовидим лицима и сви експонати су реплике, *направљене* да би се додиривале, публика (21.000 посетилаца) је ову, за музеје неуобичајену могућност, користила изузетно бојаљиво (на информацији захваљујем колегиници Драгани Радојичић).

превазилажење дуалног концепта посетиоца као људског бића. То би био прави искорак из наслеђеног хришћанског дуалног дискурса, у дискурс који прихвата човека као јединство ума, духа и тела, без успостављања вредносне хијерархије између њих.

Мошти и други свети лешеве

Посебно је занимљив и потпуно другачији однос према телу које и после смрти задржава свој интегритет, издвојеност у односу на околину/природу. У оквиру музејских изложби (пре свега археолошких) приказују се, често, конкретна тела, али она која поричу повезаност са околином. То су:

- скелети са археолошких налазишта, чије је разлагање довршено (брижљиво очишћени и сведени на форму скулптуре), и/или
- мумије, чији је процес распадања, односно преласка из тела у околину (= преласка из културе која контролише тело у природу која се не да контролисати), заустављен.

У оба случаја то су потпуно издвојена тела, са пуним интегритетом у односу на спољну средину. Она, међутим, ни на који начин више не могу да кореспондирају са природом, а како су им функције дефинитивно и неопозиво заустављене, могу се сматрати у потпуности културно дисциплинованим.

Инвентарисање и излагање мртвих тела и/или њихових делова, дуго је, заправо, колико и хришћанство. Од десне руке св. Јована Крститеља, преко низа сличних примера: мошти светаца излажу се по црквама, чувају у манастирским ризницама и другим „светим просторима“, да их верници љубе и клањају им се. Светост је узрок (и последица) неприродног заустављања процеса распадања, односно очува-

ња телесног интегритета и после смрти, а излагање последица претпостављене светости. Верници у контакт са моштина долазе управо телесним контактом – додиривањем и/или целивањем. Општи концепт стављања моштију пред вернике на овај начин, могла би да буде идеја да део „светости“ – оличене у телу које се не распада после смрти – контактом прелази и на вернике, чиме се могу објаснити и наративи о чудесним исцељењима. „Светост“ се тако схвата као заразан принцип који се преноси додиром (телесним контактом), слично вирусној зарази (попут малих богиња) или симпатичкој магији. Пажљивији инвентар моштију показао би несразмерно велики број руку, ногу, прстију и других делова тела хришћанских светаца, наравно искључиво десних, јер, како је већ речено, категорија *лево* не налази се на истој страни као категорије *чисто* и *свето*. Тако су леви делови њихових тела припадали ритуално погрешној страни и нису били занимљиви за чување и излагање,³⁶ јер нису могли да пренесу светост на вернике.

У комунистичком периоду је хришћански концепт излагања очуваних лешева и/или њихових делова, реконструисан и препакован на монументални ниво, са циљем да публици стално и јасно показује „неумрле“ (умрле, а неупокојене?) свецe комунизма (Лењин, једно време Стаљин, Георги Димитров...). Музеји/маузолеји су тако постали нови свети простори, који је требало да замене срушене и деградиране храмове. Леш, који је на овај начин постао стални експонат и део баштине, јасан је наставак вековима старих идеја, које су се у комунизму обликовале на другачији, често много јаснији начин. Редови људи који су свакодневно чекали да се примакну и лично виде очувана

³⁶ У складу са тим и делова часног крста, који светост црпи из Христовог распињања на њему, односно додиром са телом Христовим, има толико да би се од њих могла реконструисати омања шума.

тела „светаца“ комунизма, јасно указују да је та пракса у потпуности кореспондирала и са жељама/потребама публике.

У настојању да се спречи распадање тела и тиме поништи његова везаност за природу, очигледна су два потпуно супротстављена концепта. Основна идеја египатског концепта мумифицирања лешева владара било је уверење да вечно трајање мумија, сакривених и заштићених од погледа, у мраку (у саркофагу, тајној просторији у лавиринту, гробници), обезбеђује трајни живот владара у неким другим световима, те су оне, тако, биле *средство* за обезбеђивање трајности њихове културе. Европљани, као наследници хришћанског погледа на свет, су их, у складу са својим концептом трајања повезаног са светошћу, извукли на светлост дана и изложили у музејима, тим новим светим просторима. Заправо, односили су се према њима на исти начин као и према моштима својих светаца. Како у хришћанској традицији нераспаднута трају само тела оних који су свети, по аналогiji су се и мумије могле тако третирати, јер су трајале толико дуго и пркосиле природним процесима (исто је требало да важи и за балзамоване вође комунизма). Модерне легенде о натприродним моћима мумија вероватно спадају у исти концепт – њихово претпостављено негативно/опасно деловање повезано је, вероватно, са вредновањем нехришћанског/претхришћанског наслеђа.

Сви ови случајеви, дакле, пркосе природи и тиме се, захваљујући бинарном виђењу света, смештају на страну културе. Они су најочигледнији пример дисциплиновања природе и њеног нижег вредновања у односу на културу.

Перспектива

Музеји, дакле, и данас доследно спроводе концепт културе заснован на дубоко хришћанском доживљавању тела као нечега што не само да је у опозицији према њој, него је

на неки начин, самом својом природом, угрожава. Тело и његове функције не сматрају се естетски ни сазнајно довољно вредним да би биле представљене у просторима које савремена култура сматра светим.

Промена односа према телу и у оквиру изложбене делатности, али и у односу према публици, могла би се очекивати само у случају напуштања изразито хришћанских традиција и усвајања новог концепта света у коме би природа и култура биле равноправне, једнако вредноване. Нажалост, назнака овакве промене дискурса ни у музеологији, али ни у укупној култури још увек нема. Због тога се може очекивати да ће културни концепти тела/телесности и даље остајати ван оквира музеолошке праксе, чиме ће покушајима реконструкција култура у музејима и даље недостајати оно што им је заправо циљ: недостајаће им живот.







„Етнографска музеологија“: да или не?

Генерално гледано, музеји прате историју културе, али би, паралелно са њом, требало да прате и историјски развој науке/наука о друштву и култури. То значи да би етнографски музеји и етнографске збирке унутар комплексних музеја, као и етнографске изложбе, требало да прате актуелне процесе унутар етнологије/антропологије као матичне науке и да их, на специфичан начин иманентан музејској пракси презентују публици. Та теоријски подразумевана претпоставка у пракси се ипак најчешће не спроводи и кључна питања, од којих зависи укупан развој музејске делатности, нарочито оне која се односи на етнологију, односно етнографске збирке и изложбе, су:

- због чега постоји дисконтинуитет између развоја науке и музеолошке праксе,
- како га је могуће превазићи и
- да ли постоје специфичности унутар опште музеологије као теоријског оквира музеолошког рада које би оправдавале издвајање етнографске/етнолошке/антрополошке музеологије као специфичне поткатеорије?

Дисконтинуитет између развоја етнологије/антропологије и музеолошке праксе: разлози и пракса

Етнологија/антропологија, као наука о култури, настала је током 19. века у западноевропским колонијалним државама, заснована на идеји испитивања култура оних који су „далеко“, дакле оних које европски истраживачи схватају као „друге“. Настајање музејских збирки које су се развијале паралелно са истраживањима, одражавале су исти став – током истраживања сакупљани су предмети који су се односили на „друге“, дакле „оне тамо, далеко“, а основни критеријум како за прикупљање тако и за презентовање материјала била је егзотичност. То су предмети који су били страни оку посматрача из европских земаља, лепи због саме своје необичности. Они су говорили о животу у прашумама, саванама, тропским острвима, о животу „племенитих дивљака“, онаквом какав су модерни европски интелектуалци тога времена сањали.

У истом периоду, паралелно са етнографским настајале су и археолошке музејске збирке, јер је 19. век био и период наглог процвата археологије као науке. Тако су оку европског грађанина постали доступни фризови са античких храмова, предмети из унутрашњости пирамида, статуе римских богова и безбројни други артефакти који су егзотичност и лепоту постизали не (само) реалним естетским одликама, него пре свега огромним временским распоном од тренутка њиховог настанка.

На основу овако формираних музејских збирки које су на изложбама постајале и репрезентације просторно или временски удаљених култура, успостављен је основни критеријум за избор предмета који ће се смештати у музеје и

приказивати публици:³⁷ *лепота*, постигнута географском или историјском удаљеношћу предмета од ока савременог европског посматрача. То је био основ за процењивање вредности сваког појединачног предмета, касније основ за његово проглашавање за културно добро, па тако и квалификовање за трајно смештање у оквире музејске збирке.

Други научни приступ испитивању културе, током истог 19. века, био је немачки „*Volkskunde/Völkercunde*“ модел, који је подразумевао испитивање „наше“ у смислу националне/етничке културе. Према таквом виђењу културе, али и науке о њој, „други“ су били сви који не припадају „нашој“ етничкој/националној групи без обзира на то како се она дефинише, па макар они живели на истој територији и/или говорили истим језиком. Све балканске науке о култури, не само етнологија него и историја, социологија културе, делимично чак и археологија, развијале су се према оваквом концепту виђења односа ми/други, који је проистекао не само из директног утицаја немачке науке, него и из прагматичких политичких разлога.³⁸ Романтичарска идеја о нацији и „националним државама“ практично је мање или више успешно реализована током 19. века, а етнографске

³⁷ Из ове расправе о музеологији искључена је уметност у ужем смислу – сликарство, вајарство и остале класичне ликовне уметности, јер су галерије те врсте настајале раније и на потпуно другим принципима.

³⁸ Најбољи пример је, вероватно, Цвијићево *Балканско полуострво*, објављено први пут на француском 1918, а тек затим на српском језику 1921. године. Други део књиге, *Психичке особине Јужних Словена*, деловао је „као научно, геополитичко и етнографско фундаирање политичких тежњи Србије“ (М. Косић, *Проблеми савремене социологије*, Београд 1934, 103-140, наведено према Ковачевић 2001: 21). Неки аутори, као Марија Тодорова и Карл Касер изnose, чак, идеју да је Цвијић своју књигу заправо наменио за спољну употребу, у жељи да покаже да Балкан, иако се разликује од Запада, није *a priori* негативан и да има право да буде схваћен (Kaser 1998: 97).

музејске збирке, чије формирање почиње у истом периоду,³⁹ настале су као њена директна примена. Критеријуми за вредновање предмета су у овом случају били нешто другачији – лепота (= вредност) била је у чињеници да су то „наши“ предмети, који говоре о „нашој традицији“ и самим тим су део „нашег идентитета“. „Традиција“, односно традиционална култура је, у складу са политичко-културолошким митовима 19. и 20. века (Gavrilović 2006), дефинисана као искључиво сеоска и смештана у релативно недефинисани простор/време идеализованог српског села. У овом случају географска удаљеност предмета није постојала, али је временска удаљеност предмета од посматрача остала веома значајна – старији предмети су сматрани вреднијим и, самим тим „лепшим“, јер су говорили о дугом континуитету „нашег“ трајања. Тако су се као основни критеријуми за избор предмета за етнографске музејске збирке у Србији, па и на целом Балкану, наметнули:

- национална/етничка/културна припадност,
- старост и
- лепота (обликовања) предмета.

Укључивање естетских критеријума, које је подразумевало визуелно обликовање предмета, форму и/или украшавање, сводило је избор на репрезентативне примерке, али не репрезентативне у смислу: предмети који су најчешће коришћени, него они који су најлепше обликовани, што је, по правилу, значило: ритуална и свечана одећа, намештај, по-

³⁹ Прва етнографска збирка у Србији настала је у оквиру Народног музеја, из кога је издвојена 1901. године, када је основан Етнографски музеј. То је био почетак развоја институционалног рада на етнолошким истраживањима у Србији, али и на читавом Балкану.

кућство, све до коњске опреме и сточарског инвентара из богатијих кућа.⁴⁰

Иако је романтичарско повезивање народа/нације и културе више пута драстично злоупотребљено,⁴¹ оно је у домаћем, али и европском схватању културе и њеног описа опстало све до данас,⁴² што је нарочито видљиво на примеру етнографске музеолошке праксе. То је не само последица доследне примене идеја наслеђених из немачке школе, него пре свега недостатка критичког става према тако виђеним односима између култура и нација, који је последица историјских околности.⁴³ Стандардне етнографске изложбе и данас по правилу одражавају наслеђени теоријски став, дакле романтичарско изједначавање културе и нације,⁴⁴ иако се однос према етнографским предметима као репрезентантима народне/народних култура и према њиховом приказивању публици унутар изложби као ширих репрезентација култура,

⁴⁰ Ово се не односи само на богатство у данашњем смислу речи. Пример: у породицама са више чланова жене су имале више времена да се баве ткањем и украшавањем одеће и текстилија, па су њихови производи били лепше обликовани, јер је у њих уложено више времена и рада. Исто важи за дрводељске производе и сл.

⁴¹ Немачка током периода III Рајха, балканска збивања деведесетих година 20. века (Roth 1998).

⁴² Опстанак тог схватања у политици и дефинисању мултикултурализма (Gavrilović 2004-1).

⁴³ Одржавање националног дискурса током комунистичког периода није карактеристично само за Југославију, него и за друге земље источног блока. (Пример Бугарске анализиран у: Balicki 1998; шире о разлозима опстајања романтичарског виђења нације/културе у домаћој науци у: Gavrilović 2004-1).

⁴⁴ Дobar пример је, рецимо, стална поставка у Етнографском музеју у Београду, *Традиционална култура Срба у XIX и XX веку*, отворена 2001. године.

мењао у складу са политичким дефиницијама културе/култура и њихових узајамних односа.⁴⁵

Унутар савремене светске антропологије постоји огроман број дефиниција културе. Једна од најопштијих и, самим тим, најприменљивијих, релативно савремених дефиниција, под културом подразумева:

„кумулятивну наслалу знања, искустава, веровања, вредности, односа, мишљења, хијерархије, религије, опажања времена, улога, просторних односа, концепта универзума, материјалних предмета и имовине коју група људи, током генерација, одржава индивидуалним или групним стремљењем“ (Porter & Samovar 1994).

Читав тај склоп наслеђа примењен/примењиван у пракси, одржава хомогеност групе и једна је од основа за идентификацију њених припадника. Етнографске изложбе, али и музејске етнографске збирке које су основ за презентацију културе, требало би, на основу такве дефиниције, да приказују целовиту културу, дакле комплексан склоп наслеђа који се примењује у свакодневном животу, што подразумева како минуле периоде тако и савременост и не познаје разлику између села и града. Међутим, у пракси, етнографске изложбе код нас имају следеће карактеристике:

- циљ им је приказивање „традиционалне“ културе народа/нације/етничке групе или људи који живе на једној територији,
- период који се обухвата је по правилу 19. и, евентуално, почетак или прва половина 20. века (веома често се време уопште и не дефинише, јер се „подразумева“).

⁴⁵ Рецимо: у зависности од актуелног политичког става, акценат је стављан на сличности или разлике између балканских култура.

Први проблем који се овде поставља је дефинисање појма „традиционалне културе“. Он има два основна аспекта – временски и тематски, а оба директно произилазе из става српске традиционалне етнологије која се, у складу са романтичарском дефиницијом ове науке, бавила „народом“, „народном културом“ и „народним животом“ и, истовремено, музејске праксе уских специјализација.⁴⁶

Временски аспект традиционалне етнологије (у истраживањима, а сходно томе и у музејској пракси) подразумевао је искључиво прошло време – најчешће до око 50 година у прошлост од дана испитивања/дана набављања предмета. То је, чак и када су набављани старији предмети, била максимална временска дистанца која се могла реконструисати на основу сећања казивача, који је најчешће био и власник предмета. (Претпостављена идеална старост казивача је у просеку 70-80 година, па се испитивањем реконструише време њихове младости за које се верује да га се сећају онаквог какво је „заиста било“.)

Тематски аспект подразумева готово искључиво прикупљање материјала из сеоских средина, односно сеоске културе, на основу претпоставке да су импорти и друге врсте „туђих“ утицаја знатно мањи у сеоским него у градским срединама. Ограничавање на прикупљање материјала из сеоских средина обезбеђивало је уверење да се тако прикупљају предмети који *извесно* припадају „нашој“ култури, све у складу са претпоставком да „народ“ живи само на селу. То је за собом повукло етничко (а и вредносно) дефинисање градског становништва као нечег што је „туђе“, „ненародно“,

⁴⁶ Проблем уских специјализација се, када је етнологија у питању, углавном односи на Етнографски музеј у Београду и Музеј Војводине, где је то могуће захваљујући већем броју стручњака исте квалификације, али се, шире гледано, односи и на комплексне музеје, где се такви односи успостављају између колега из различитих струка.

дакле, са становишта етнологије као националне науке 19. века, истовремено мање вредно и ван ареала музејског интересовања.

Све до осамдесетих година 20. века етнографска музеологија у Србији била је у складу са матичном науком, јер је и етнологија одржавала концепт виђења културе заснован на романтичарској рурално-патријархалној носталгији. Она је инсистирала на идеалним обрасцима понашања/мишљења „традиционалног“ сеоског друштва, тумачећи их као реалност, а не као идеалтипске представе које су постојале колико у свести испитиваних људи, толико (чак и више) и у свести истраживача који су их бележили.⁴⁷ Тиме је етнологија подржавала политички конструисан мит о бесконфликтном патријархалном рају (Гавриловић 2004-1), који, захваљујући својој унутрашњој хармонији, пружа све што је потребно појединцима у свом окриљу и нема потребу да комуницира са било киме изван. У складу са тим, фокус интересовања музеалаца било је село, али не реално село у коме људи живе обичне свакодневне животе, него имагинарно село које производи репрезентативне примерке костима, накита или намештаја, људи укочени у ритуалној одећи и појединачни предмети ван оквира у коме су настали и користили се. Блато, сталне сеобе и немаштина били су потпуно ван визууре музејског погледа на претпостављени предмет интересовања. На етнографским изложбама, али и у музејским збиркама, није било ни трага од свих догађаја који су током 19. и 20. века битно утицали на свакодневни живот обичних људи, чак и оних који су живели на селу: Србија је, током тог периода, постала самостална држава, успоставила

⁴⁷ Извесно је да су реални обрасци понашања одступали од идеалтипских, како су то поједина истраживања и показала (Rihtman-Auguštin 1984, Гавриловић 2005), али истраживачи, а нарочито музеалци, нису ни покушавали да та одступања, понекад веома велика, виде, препознају и документују.

контакте са другим модерним европским државама тог времена, насељавана више пута новим становништвом, преживела бар шест ратова од којих два светска, ушла у оквиру Југославије, неколико пута мењала државно уређење... Све се то из етнографских збирки у музејским фондовима није могло, нити се данас може видети. Ако се понегде и може пронаћи предмет којим би та прича бар делимично могла да се прикаже, он се по правилу не износи пред очи јавности. „Народ“ који приказују етнографске збирке и етнографске изложбе живи у митској представи о златном добу, која је смештена у неко неодређено, недефинисано трајно време за које је једино извесно да је било пре садашњег. У тој представи нема реалног живота – реалног привређивања, школовања, брачних и социјалних односа, убрзаних промена које нису биле карактеристичне само за другу половину 20. века, него су текле током читавих 200 година историје културе, о којима би етнографски музејски материјал требало да говори.

Управо због таквог односа „традиционална“ култура, обично приказивана рецентним материјалом са краја 19. или почетка 20. века, доживљава се и данас као статична, иако је каснијим истраживањима тога периода утврђено да су промене, чак и у материјалној култури, и тада биле веома брзе, да су се предмети мењали у форми и примени, да су мењали значења унутар укупног система, нестајали и били замењивани новима (Гавриловић 2004: 101-106). То, наравно, отвара питање шта се уопште унутар музеолошке праксе, подразумевало (подразумева) под традицијом, односно, да ли се музејским изложбама говори о нечему што је заиста постојало или се стварају идеализоване представе прошлости на основу релативно малог броја познатих чињеница:

- репрезентативних музејских предмета браних на основу већ наведених критеријума: старо и лепо и,

- евентуалних, сећања испитаника који „памте“ период у коме су ти предмети настајали.⁴⁸

Утврђивање дугог трајања/непроменљивости елемената традиционалне културе у веома дугом периоду, уклапала се у идеолошку концепцију „националних“ наука из 19. века, обликованих на романтичарском дискурсу, које су се развијале паралелно са настанком и развојем музеја. Континуитет и дуго трајање били су конструкти који су „научно“ демонстрирали национални дух – његову снагу и креативност, што је требало да „потврде“ и музејски фондови. Касније, у комунистичком/социјалистичком периоду задржан је исти дискурс, овога пута са потпуно новим идеолошким *background*-ом: ако су стабилност, континуитет и непроменљивост били иманентни традицијском друштву (нашем друштву пре нас), то је требало да значи да су статичност и непроменљивост природан културни оквир и наших живота. То је у потпуности било у складу са концептом трајности/непроменљивости социо-културних односа, као једним од кључних циљева владајућег комунистичког/социјалистичког режима.

Најбољи пример који потврђује ову врсту идеализације је приказивање самог краја периода који се у последње време обично узима као оквир постојања „традиционалне културе“ – пета деценија 20. века. Она обухвата Други светски рат и све последице које је имао код нас. Гледано чак само са становишта села, догодили су се: аграрна реформа, забрана држања коза, присилна колонизација, принудни откуп и низ других ствари које су потпуно разориле економску базу села, што се ни из једне досадашње мени

⁴⁸ Критика ове врсте извора је посебно питање које превазилази оквире овог рада. У овом тренутку је довољно навести само један од могућих критичких осврта на класичан етнографски рад и конструисање слике културе на основу теренског истраживања (Gerz 1998: 29-46).

познате етнографске изложбе није видело. Нигде није било шајкаче са петокраком, црног кожног капута и качкета који су будили страх по селима широм земље, цокула, црногорског костима у Војводини, *UNR*-иних пакета – ничега што би дочарало бар мало атмосфере реалног свакодневног живота сељака у Србији тог периода. У овом случају грешка није до колега који су те изложбе припремали. Све и да су хтели, материјал који би приказао оно што се тих година у селима заиста дешавало, у музејским збиркама не постоји. Предмети којима би реалност могла да се прикаже нису набављани онда када је то било могуће, пошто нису сматрани квалификованим да се нађу у музејским збиркама, односно нису били вредновани као културно добро.

Да закључим: народ представљен у етнографским збиркама, самим тим и на етнографским изложбама, живи у безвременом идеалном простору села, сам (у етничком/културном, али и географском смислу) без додира са било ким споља. Изложбе су тако само транспозиција традицијског идеалног модела у нову форму, са покушајем стварања виртуелног окружења које одговара идеалтипском моделу културе/друштва, како га данас виде/желе да га виде етнологи-зи музеалци.

Како превазићи дисконтинуитет?

Већина дефиниција културе, укључујући ону коју сам цитирала, базира се експлицитно или имплицитно на садржају, дакле ономе што се може видети и релативно једноставно описати. Садржај (текст) подразумева елементе културе: језик, писмо, религију, сродничке везе, одевање, схватање лепог, идеалне обрасце мишљења и понашања, концепт времена, концепт универзума, дакле све оно чиме се баве традиционалне науке о култури, пре свега етнографија/етнологија/антропологија. Критика презентације етнографске грађе, која је текла у светској науци у оквиру

постмодерног преиспитивања саме науке, обухватила је и етнографске изложбе, јер се под презентацијом може сматрати не само етнографски текст којим се описује култура или неки њен сегмент, него и изложба, која исту причу прича другим средствима – предметима који потичу из те културе (Dias 1999; González, Nader & Ou 1999). Када се наведена дефиниција културе примени на њен приказ унутар музејске, специфично етнографске изложбе, она се претвара у велике макете које се раде у модерним европским музејима у настојању да се публици прикаже подробан опис задате теме, у коме се настоји да се до најситнијег детаља реплицира/реконструише стварност, иако би била могућа и потпуно другачија решења, заснована на симболизацији и заменама „оригиналних“ предмета.

Код нас, међутим, етнографска изложба подразумева предмете систематизоване и презентоване по форми или функцији (примарној), и понекад симболизацији технологије или социјалних односа. То је несумњиви напредак у односу на време када је основни критеријум за набављање/излагање предмета била њихова старост и лепота, али је још увек далеко од смештања предмета у општи приказ културе.

Посебан проблем је контекстуализација, изузетно значајна за приказивање свих балканских култура. Наиме, културе високог контекста,⁴⁹ какве су све балканске културе, по правилу имају прикривене и имплицитне поруке, затворено/групно кодиране поруке и изразито невербално кодирање. Унутар таквих култура и предмети који се користе у одређеним формама или ситуацијама такође су носиоци значења, потпуно препознатљивог члановима групе. Због тога би се они, и на изложбама, морали третирали не само са

⁴⁹ Шире објашњење култура високог и ниског контекста и примене ове врсте дефинисања/поделе култура на подручје бивше Југославије види у: Гавриловић (2004-1).

становишта садржаја: шта они „раде“ унутар културе, него и контекста: шта они значе носиоцима културног модела, које се поруке могу читати из њихове употребе.

Концепт по коме је „народна култура“ била изједначавана са сеоском културом, што је имплицитно значило да грађани нису део народа, у музејским фондовима и на изложбама никада није био потпуно доследно спроведен. Грађанска култура 19. века појављивала се и на повременим изложбама и у оквиру сталних поставки, а има и значајно учешће унутар музејских збирки. Истовремено, савременог градског живота, односно предмета млађих од првих деценија 20. века, у музејским збиркама и на изложбама нема, иако је од осамдесетих година 20. века домаћа етнологија/антропологија проширила поље интересовања и на градску културу која је од тада постала равноправни предмет истраживања. У музејској пракси се то, међутим, и даље не сматра легитимним пољем деловања етнолога, па се тако губи увид у свакодневни живот који више никада неће моћи да буде реконструисан. Тако у музејским збиркама нема: сета, тергал сукње, громби капута, италијанске лутке или гондоле, комбиноване собе и низа других предмета који су били носиоци значења педесетих и шездесетих година прошлог века. То је изгубљени период културне историје.

Иако Закон о заштити културних добара не фаворизује такав однос према етнографском материјалу, у пракси се под покретним културним добром подразумевају готово искључиво предмети старији од педесет година.⁵⁰ Шта то

⁵⁰ Актуелни Закон о заштити културних добара дефинише старост од 50 година за претходну заштиту предмета, иако установе заштите (музеји, заводи, архиви, библиотеке) могу под претходну заштиту да ставе и друге предмете на основу стручне процене (Закон: чл. 27). Старост предмета који се могу набављати за збирке нигде у Закону није дефинисана, а и ово питање претходне заштите више се односи на

значи? То значи да је у музејској пракси немогуће сачувати дух епохе, јер је захваљујући убрзаним променама данас већ практично немогуће пронаћи предмете из шездесетих и седамдесетих година прошлог века. Док су се у сеоским срединама у 19. веку предмети који су имали ритуални значај чували и чак преносили са генерације на генерацију, или се уз мале измене обнављали у свакој генерацији, савремено праћење модних трендова и у селу и у граду (у одевању, опремању куће, употреби апарата и сл.) прекинуло је ту врсту праксе. Свет је кренуо даље убрзано, а наши музеји су изгубили деценије историје у свакодневном смислу: деценије обичног живота обичних људи.

Истовремено, савремени или чак и тај педесет година стар предмет који не припада сеоској култури у актуелној музејској пракси, по правилу, потпада под надлежност, чак се и бира на основу процене историчара уметности, јер се смешта у збирку примењене уметности. То с једне стране значи да је избор тих предмета заснован опет искључиво на основу естетских критеријума, док са друге стране ван фокуса остаје низ свакодневних „обичних“ предмета. Наравно да сет или тергал сукња ни у ком случају са данашњег становишта не испуњавају *естетске захтеве*⁵¹ који би их квалификовали да буду оцењени као културно добро и да се тако нађу међу музејским предметима, а громби капут је, просто речено, бескрајно ружан, али су сви они били стварност која заиста најчешће није лепа на онај начин како традиционалне етнографске, па и друге музејске изложбе покушавају да је представе. Иако нису „лепи“, сви ти предмети су чинили свакодневицу, те их то чини вредним

архитектонско наслеђе, него на покретни материјал.

⁵¹ Музеј моде у Паризу, међутим, и тергал сукњу представља као приказ естетских модних вредности тог тренутка, што је наравно повезано са дијахроном променом *идеје о лепом* унутар исте културе.

смештања у оквиру етнографских збирки, наравно уколико не желимо да заборавимо живот који смо живели.

Стални спорови око надлежности између историчара уметности и етнолога унутар српске музеологије⁵² немају много смисла. Примењена уметност би требало да се бави оним што јој и именом припада – самосвојним уметничким изразом, поруком коју је уметник желео да пошаље предметом. Наравно да су поп-арт намештај или сребрни сецесијски прибор за јело познатог аутора, предмети за које су надлежни историчари уметности. Али не сви – варијанте рађене за широке народне масе, свакодневни прибор или џемпер купљен на кинеској пијаци свакако не спадају у домен историје уметности. Све оно што може да представи свакодневни живот несумњиво је у надлежности етнолога који би требало да, управо предметом, забележе оно што се дешава *овде и сада*, јер ће то већ за десетак година бити немогуће реконструисати. Наравно, тешко је одлучити се да се у Музеј, са великим М, тешким вратима и мермерним подовима, сместе крпице са кинеског бувљака или намештај и шерпе са пијаци у којима нема ничег лепог, нити било какве вредности у материјалном смислу речи. Ипак, то су предмети који представљају начин живота током последњих петнаест година и, као што се чувају репрезентативни примерци текстила или дрвеног покућства из градских кућа из 19. века, тако се морају сачувати и ови јефтини, ружни предмети који су чинили савремени оквир свакидашњице. Како би музеји, упркос свим променама парадигме, требало да чувају сећања, они би морали да сачувају и сећање на овај период и то из истог разлога из кога се формирају и музеји геноцида – да се не заборави и да се не дозволи да се нешто слично понови.

⁵² Да се то не дешава само у Србији, него и у другим земљама, показује пример Мађарске (Fejös 2001).

У том смислу су честе тврдње етнолога-музеалаца да треба откупљивати све што се нађе на терену јер је „последњи тренутак“ – потпуно на месту. Али не због тога што „традиционална култура нестаје“, па у име њеног очувања треба бесконачно мултипликовати исте предмете: бесконачан број дрвених кашика, истих кошуља, мотика или зобница, него због тога што се ствари око нас мењају из дана у дан и што за педесет година неће постојати могућност да се данашња стварност (ма ко и на ма који начин је видео) реконструише, нити ће таква евентуална реконструкција одговарати оригиналу.

Да би се превазишао очигледан дисконтинуитет између научне теорије и музејске праксе који тренутно постоји у Србији, није довољно променити тачку гледишта етнолога запослених у музејима, јер нису једино они одговорни за његово постојање. Може се прихватити мишљење Т. Шоле да је број истинских традиционалиста у струци данас заправо мали, али да је велики број оних који се слабо сналазе изван наслеђене стручне традиције (према: Dušković 2003), јер не постоје изграђени алтернативни модели применљиви у пракси. Кретање утабаним стазама је једноставније; тиме се добијају резултати очекивани не само унутар стручних кругова музеалаца, него и од стране најшире публике. Заправо, с обзиром на чињеницу да савремена етнологија/антропологија није позната широкој јавности, нешто због сопствене затворености, али и због објективног непостојања интересовања за њене резултате, широка публика под етнологијом и даље подразумева фолклор, ношње и разне облике идеализованих представа сеоске културе, што очекује и од етнографских изложби. Томе доприноси систем образовања који је током читавог 20. века фаворизовао (а то ради и данас) романтичарско виђење историје, традиције и нације, самим тим и културе. Чак и у периоду комунизма, када је национални дискурс био директно супротстављен претпостављеном идејном реду, односно владајућој идеологији, он се

имплицитно уграђивао у свест сваког појединца који је прошао кроз редовни образовни систем. За то постоји низ очигледних примера:

- фаворизовање дела Вука Караџића и других романтичарски оријентисаних сакупљача „народне традиције“;
- историја која:
 - се детаљно бавила средњим веком као златним периодом српске/хрватске/македонске државе (без упуштања у шире европске односе) и везивала их за нације које у посматраном периоду још нису постојале у савременом смислу речи,
 - је преводила на ниво реалног догађаје описиване у епској народној поезији,
 - је третирала ослободилачке покрете са краја 18. и почетка 19. века као искључиво националне,⁵³ итд;
- историја домаће књижевности која је инсистирала на народној епизи и романтичарској родољубивој поезији.

Такав образовни систем неминовно је стварао код сваког појединца идеализовану идеју о „нама“ и дискурс који из ње проистиче, који се одражава и у очекиваним резултатима науке о „нама“, па тако и етнографским изложбама као њиховом крајњом представом. За промену дискурса и проме-

⁵³ Тако се Крушевска Република описивала као резултат устанка Македонаца против турске власти, иако у Крушеву, чак и данас, већину чине Аромунци (Власи по македонској и грчкој, Цинцари по српској терминологији), а почетком 19. века је било практично 100% насељено Аромунима. Но, романтичарско виђење нације/културе, које се у пракси и даље преносило унутар система образовања, није подразумевало помињање питања националних/културних/језичких мањина, нарочито ако оне нису имале „матичну“ државу као гарант права. Такав приступ, заправо, до данас није измењен.

ну очекивања неопходна је свест о постојању те врсте идеализације, жеља за отклоном од ње и сталан труд да се идеја о „нама“ и „другима“, па тако и о „нашој“ и „другим“ културама рационализује и смести у време и простор.

С друге стране, унутар музеологије као струке, неопходна је шири едукација музеалаца свих профила, јер је већина њих усмерена на приказивање прошлости. То су археолози, историчари, историчари уметности, основним факултетским образовањем научени да посматрају *оно што је било*, а не *оно што је сада*, а музејском праксом научени на репрезентативне (у временском, естетском и бројчаном смислу) предмете који могу да прикажу уметнички правац, историјску личност или догађај, дакле тачке у времену и простору које се *издвајају из свакодневице*, или периоде који су од ње веома удаљени. У том смислу су све те матичне науке дијаметрално супротстављене етнологији/антропологији, која би требало да реконструише управо ту обичну, наизглед безначајну свакодневицу која чини културу као тоталитет.

Етнографска музеологија као решење

Управо из тих разлика проистиче и разлика између етнографске и свих других музеологија. Етнографска изложба и, сходно томе, етнографска збирка која је њен основ, морала би да буде способна да представи културу као целину у било ком изабраном времену/простору. Етнографски музејски предмет, за разлику од историјског или археолошког, није самодовољан:

- сам по себи он не значи ништа, вредност и значења му даје култура из које он потиче;
- он нема задатак да издвоји специфичан тренутак историје издвојен из свакидашњег тока, него управо да опише тај свакидашњи ток, без обзира када и где се он дешавао.

У том смислу се намеће неопходност постојања и прецизнијег дефинисања „етнографске музеологије“, која се не бави појединачним музејским предметом и вредностима које он сам по себи носи, него најширим контекстом културе/култура и предметима као носиоцима значења унутар ње/њих. Тиме би се решили проблеми не само и не првенствено на нивоу етнографских изложби, него пре свега на нивоу критеријума за набавку предмета, односно попуњу музејских збирки. У противном, ако се настави са досадашњом праксом, етнографски музеји или етнографске збирке у комплексним музејима све више ће постајати аутистичне хрпе предмета које немају додира са стварношћу. Тако ћемо се вратити, и теоријски и практично, на сам почетак музејског рада – етнографски музејски предмети ће остати нешто што је вековима удаљено од нас, не само по времену свог настанка већ много више по духу који их је изабрао, духу који је свет оставио за собом у 19. веку.

То је још један разлог за успостављање етнографске музеологије као специфичне поткатегорије унутар опште музеологије, јер би она као примењена етнологија/антропологија морала да прати развој основне науке и да се тако, осим репрезентативним примерцима предмета из прошлости, бави свакодневицом и садашњим временом. То није толико битно због актуелног приказивања садашњости широј јавности, иако је и то могуће – они који живе ту стварност тешко да могу да виде оно што може да види, препозна и покаже обучени антрополог – много је важније због чувања исечака *нашег данас* за генерације које долазе. Тако дефинисана етнографска музеологија могла би да буде у складу са сопственом претпоставком – пракса прикупљања и презентовања информација о култури, прошлој и садашњој. А, и ако сматрамо да неки од предмета који носе те информације сами по себи нису леви и тако нису квалификовани да се чувају у м(М)узејима, не смемо да заборавимо да лепота није нешто

што је непроменљиво дефинисано, нити је ми одређујемо.
Увек и свуда лепота је само у оку посматрача.





Мост преко мутне воде

Етнологија/антропологија: музејска и академска дисциплина

Последње деценије 20. и прве године 21. века биле су године преиспитивања и реконституисања низа научних дисциплина, првенствено оних које се баве друштвом и културом. То није заобишло етнологију/антропологију која се, унутар редеофинисања и предмета и метода, интензивно бавила критиком презентације, доводећи тако у питање читав век рада на описивању и разумевању културе као тоталитета. Последица тога није била само промена односа према теренском раду и описима који из њега проистичу, него и повратак самим почецима рада на упознавању различитих култура – музејима и њиховим збиркама.

Током готово читавог 20. века постојао је јаз између академске антропологије и етнографских музеја, проистекао из проширивања поља рада антропологије на различите аспекте културе, захватајући знатно шире поље од поља делатности етнографских музеја (етнографских збирки у комплексним музејима), који су остали на нивоу сакупљања/презентовања „народних“ („наших“ и „туђих“) култура, без обзира које и како дефинисане те културе биле. То је проузроковало заборављање/запостављање чињенице да су

предмети сачувани у музејским збиркама материјални репрезентанти културе и да су један од основа за њено проучавање. Рedefинисање науке у европским земљама обновило је дијалог између антропологије и музејске праксе, што је подразумевало и рedefинисање улоге музеја, постављањем захтева да они не буду само места за просту „популаризацију“ етнологије/антропологије као матичне науке, него институције у којима ће се одвијати различити облици антрополошких истраживања, чији ће се резултати практично приказивати најширој јавности, не само ван уских оквира академске дисциплине, него и ван зидова музеја као институције.

Музеологија музеалцима

Враћање интереса за материјалну културу, која је после деценија занемаривања поново дошла у жижу интересовања европске антропологије, поставило је онтолошко питање *начина креирања* етнографског предмета (Fejős 2001). Етнографски предмет, наиме, сам по себи нигде не постоји, ниједан предмет није направљен да би био етнографски. Етнологија/етнолог га ствара означавајући га, издвајајући га из његовог оригиналног окружења да би га испитивала/испитивао, дајући му карактер „етнографског“. На тај начин му етнологија/етнолог (кустос у музеју) даје ново значење на два нивоа:

- унутар матичне културе, чији репрезентант он постаје, али и
- унутар потенцијално другачије културе – културе у којој функционише музеј чијој збирци предмет припада и у којој он постаје део описа матичне културе. Чак и ако се музеј налази у наизглед (или заиста) истој култури из које потиче или у којој је употребљаван одабрани предмет, он самим смештањем у музеј добија нови скуп

значења, раздвојен од значења која су га издвојила као репрезентанта културе.

Значење које предмет има унутар властитог културног окружења није идентично значењу које он као „етнографски“ предмет има унутар музејске збирке, где постаје репрезентант одређеног културног модела. Суштина његовог смештања у музејску збирку мења му карактер: он постаје објекат чије се изворно значење, оно које је имао за носиоце културног модела који репрезентује, чита и тумачи.

Постоје два уобичајена принципа на основу којих се предмет може означити као „етнографски“:

- *порекло*: ко га је направио, или
- *коришћење*: ко га употребљава.

Од самог настанка етнографских збирки, етнографски карактер предмета био је дефинисан на основу порекла – то су, у складу са класичном домаћом парадигмом у етнологији, били предмети које је направио „народ“: непознати или неименовани људи, по правилу са села. Ти предмети су по претпоставци били и коришћени унутар исте заједнице у којој су направљени, али то није битно утицало на дефиницију етнографског карактера самог предмета. Овакав начин дефинисања етнографске природе предмета проистицао је из дефиниције саме науке која се, како је већ речено, бавила „народом“, „народним животом“ и „народном културом“, што је подразумевало сеоску културу, а на основу претпоставке да импорти и/или утицаји „високе уметности“ на село не постоје, или су сведени на минимум.

Такав начин дефинисања етнографског предмета производи низ проблема који се виде приликом сваке пажљивије анализе музејске збирке или само формалне анализе порекла појединачног предмета. Наиме, велики број предмета са читаве територије Балканског полуострва који су

дефинисани као етнографски и требало би, у складу са научним ставом на основу кога су одабрани, да буду репрезентанти „наше културе“, показују снажне утицаје како европских стилова, тако и Оријента и Леванта. Утицаји готике, ренесансе, барока и других европских стилова могу се видети у обликовању и украшавању низа одевних предмета, предмета из инвентара покућства итд. (Gušić 1955, 1957 и 1982; Петровић 1991, Радојичић 1995, 2006 и др.). Паралелно постојећи оријентални утицаји су, управо укрштањем са европским стиливима, значајно деловали на формирање онога што се сматра „нашом традиционалном“ материјалном културом. С обзиром на њихово реално постојање, наравно да ни током аквизиције (избора и набавке предмета који ће бити дефинисани као „етнографски“) критеријум „наши“ није могао да буде доследно спроведен – музејске збирке су пуне оријентално обликованог металног посуђа, цемадана и јелека, готичких или ренесансних оглавља у форми рога, венаца, икона на стаклу или шкриња осликаних под утицајем цветног барока.

Како је претпостављени циљ и музејских збирки и етнографских изложби био да прикажу:

„развој мисли о националном идентитету, вредностима културе, репрезентативне узорке културе, богатство културне баштине и однос према 'неизмерним вредностима' које народ поседује“ (Марјановић 2005: 266),

акценат у музејској пракси обраде предмета стављен је на идентификацију места порекла и кратак опис, без икаквог уласка макар у анализу форме и украса, док су анализе значења у матичном културном контексту и везе са другим културним моделима остали потпуно ван оквира интересовања етнолога музеалаца. Недостатак те врсте истраживања музејских збирки у домаћој, како музеолошкој тако и широј етнолошкој/антрополошкој пракси, последица је јаза који између та два лица исте науке код нас још увек постоји.

Наиме, стандардна етнологска истраживања етнографских збирки још увек се чврсто држе познате праксе, наслеђене из традиционалне етнологије, коју никакво преиспитивање предмета и метода још није дотакло. Под истраживањима се подразумева (овде се то односи искључиво на „етнографски“ предмет, његово порекло и функцију) теренски рад – рад са казивачима који памте време када је предмет направљен или се користио у свакодневној пракси. Изузев малог броја етнолога који су се бавили материјалном културом и, по правилу, нису провели читав радни век у музејима, архивски подаци који би се могли користити у реконструкцији форме, начина коришћења или значења/вредновања предмета нису коришћени, иако би могли да дају значајан, често другачији увид у сва та питања (Петровић 1974, 1978; Радојичић 2005). Занемарени су и визуелни извори (осим као илустрација података прикупљених на други начин: Гавриловић 2004: 13), као и сви остали могући извори који би могли да повећају корпус знања не само о одређеном предмету или групи предмета, него и о њиховом смештању у шири културни контекст. С друге стране, уско затварање у оквире своје струке, искључило је све информације које повезују „народни живот“ са сазнањима до којих је дошла археологија, историја уметности, историја или нека друга дисциплина (Dušković 2003) која би помогла не само код разазнавања ширег контекста културе којој предмет припада (била она „наша“ или не), него и места конкретног предмета/групе предмета унутар њега.

Диспропорција између очигледно постојећих музејских предмета и њиховог читања унутар описа и реконструкција културних модела на изложбама последица је управо непостојања везе између академске етнологије/антропологије и актуелне музејске праксе, која би обезбедила вишестрано посматрање предмета и темељно читање форме, функције и значења унутар њиховог „изворног“ културног модела, оног у коме су функционисали као употребни предмети. Ово

повезивање би морало да произведе пре свега (ре)конституисање етнографске музеологије као посебне дисциплине која би поштовала специфичности антрополошке анализе материјала сакупљеног у музејским збиркама, али и друге облике осавремењавања музејске праксе.

Музеолошко образовање за етнологе/антропологе

У свету се курсеви етнографске/антрополошке музеологије покрећу не само у оквиру антрополошких него чак и етномузиколошких студија.⁵⁴ Они су дизајнирани да објасне студентима различите аспекте музејског рада – збирке, архиве, истраживања на основу музејског материјала, изложбе, учешће музеја у образовном процесу, набављање новца за поједине музејске активности, *public relations*, администрацију, запослене, чак и етику музејског рада – али и музеологију као теоријски оквир укупне музејске делатности и њену везу са матичном науком. Истовремено, трансформација Катедре за етнологију и антропологију Филозофског факултета у Београду оставила је музејски/музеолошки аспект струке потпуно ван оквира свог интересовања. Иако највећи број младих колега који се запошљава у струци добија посао у неком од музеја, основно академско образовање их за ту врсту посла уопште не припрема. И, наравно, када се нађу суочени са музејским материјалом, са предметима и контекстима са којима током студија ниједном нису дошли у контакт, немају начин да изађу из оквира традиционалне музејске праксе.

⁵⁴ На пример Канадски центар за етномузикологију на основним студијама етномузикологије има и једносеместрални курс: *North American Museum Practice: Ethnographic Museology and Issues of Displaying Music*.

То се, пре свега, односи на само схватање етнографске збирке. Још од осамдесетих година 20. века, испитивање града и савременог живота постало је легитимни део етнолошке/антрополошке истраживачке праксе, што се одразило и на студије етнологије/антропологије. Међутим, то проширивање поља рада нимало се није одразило на етнографске музејске збирке, јер у музејској пракси није промењен принцип на коме се заснива дефинисање „етнографског“ предмета. Пребацавање акцента са *пореkla* на *коришћење* предмета, што је неминовна последица изласка из оквира традиционалне етнологије, проширује могућност аквизиције на све оне предмете који се користе у свакодневном животу, али су до сада били занемарени јер по пореклу нису припадали „нашој традиционалној“ култури. Промена начина дефинисања „етнографског“ предмета проширило би етнографске збирке, које би обухватиле и предмете који нису настали унутар културе (била она сеоска или градска, у 19. веку или данас), али су у њој коришћени и често били незаобилазни носиоци значења. Суштина промене је не толико у врсти предмета на које избор пада (иако је и она несумњива, јер је немогуће све предмете који се могу наћи унутар било које културе сместити у оквире музеја), колико у начинима селекције и циљевима који желе да се постигну. И, док је традиционални приступ инсистирао на „старом“, „лепом“ и „нашем“, производећи тако бесконачне мултипликације истих предмета, чијом масом се желела нагласити вредност и значај „наше традиционалне“ културе, промена акцента омогућила би реконструкцију свакодневног живота различитих социо-економских и културних слојева припадника исте културе, макар они били представљени мање репрезентативним, понекад чак „ружним“ предметима мале економске вредности.

Савремени музеји у свету постали су истраживачки простори за питања репрезентације и интерпретације културе. То је подразумевало промену форме и функције музеј-

ских збирки, изложби, али и односа антрополога према музејима. И то не само етнографским, односно етнографским збиркама унутар комплексних музеја – предмети из музеја технике, историјских, па чак и уметничких збирки легитимно се користе не само у оквиру матичних струка, него и у оквиру опште репрезентације културе, што је, по дефиницији, посао антрополога. Тако се етнолози/антрополози у музејима појављују као фактор обједињавања свих музејских збирки, односно укупне музејске делатности, што се дијаметрално разликује од наше стварности у којој су музејске збирке подељене готово непремостивим зидовима и то не само унутар комплексних музеја, где границу представља „граница“ матичне науке, него и унутар музеја чији су „етнографски“ предмети подељени у више збирки. Тако се у жижи интереса етнолога музеалца налази збирка (група предмета) за коју је он задужен и коју жели да презентује јавности, иако та презентација најчешће не кореспондира ни са матичном културом, у смислу декодирања места, значења и вредновања презентованих предмета унутар ње, а ни са публиком којој се предмети представљају, осим у случају да су то репрезентативни, „лепи“ предмети, који посетиоцима омогућују да „провере свој концепт ... лепоте и стварности“ (Шурдић 2001/2003: 175),⁵⁵ формиран на идеји високог (најчешће вишег) вредновања свог културног модела у односу на све друге.

Етнографски предмет се људима враћа на етнографској изложби и то не (само) онима који су га користили, јер се изложба обраћа далеко широј социо-културној групи него што је она из које предмет потиче. Истовремено, критика репрезентације, изворно усмерена на етнографски текст којим се описује култура, у савременој европској и светској антропологији проширена је и на етнографске изложбе, које

⁵⁵ Наравно, они, после провере, подстичу и учвршћивање тог концепта.

исту ту причу причају другим средствима – предметима који потичу из културе која се описује или интерпретира (González, Nader and Ou 1999; Dias 1999). Подробан опис, када се примени на приказивање културе унутар музејске, специфично етнографске изложбе, најчешће се претвара у велике макете које се раде у модерним европским музејима у настојању да се публици представи што детаљнији приказ задате теме, у коме се темељно реплицира/реконструише позната стварност. Јасно је, наравно, да се у овом случају ради не о стварности као таквој, него о реконструкцији на основу знања која о том сегменту стварности постоје и *виђења* те стварности очима аутора изложбе.

У нашој музејској пракси се, међутим, задатак да се публици исприча прича о теми којом се изложба бави, и даље своди на низ предмета систематизованих и презентованих по форми или (примарној) функцији и само понекад симболизацију технологије или социјалних односа. Реконструкције културе, детаљне или симболичке, на етнографским изложбама и даље нема. Зашто? Интерес музејских радника усмерен је и данас пре свега на појединачни предмет. Шире посматрање културе као тоталитета, са свим унутрашњим односима на нивоу садржаја, али и контекста, потпуно су занемарени, као и везе између различитих култура/културних модела и/или везе са прошлошћу и будућношћу. То се дешава управо због постојања јаза између музеологије и академског образовања у коме музејски предмет не постоји, због чега је веома тешко успоставити корелацију између музејске праксе и савремених антрополошких теорија примењених на читање/тумачење музејских предмета као интегралног дела посматране културе. Далеко је лакше прихватити конвенционални приступ слагања предмета, уз евентуалне покушаје да се предмети, издвојени у витринама стаклом и металом (и тако стављени у Малроове маргине – Deloš 2006: 154-158) оживе употребом савремених технологија и ликов-

них приказа који настоје да представе културни контекст из кога предмети потичу.

Образовање за креирање слике културе

Истовремено, у нашој музејској пракси, али не само у њој него и у етнологији/антропологији, па и широј јавности, заборављена је чињеница да музеји нису само презентација прошлости. Велики део онога што се дешава у савременим европским и светским музејима тиче се планирања облика будућности, јер *стварање* културе, прављење изложбе као део културне продукције, укључује промишљање прошлости и њено укључивање у изградњу визија будућности, чиме се обликују перспективе за будуће генерације. Посебан значај у том смислу, нарочито за шири балкански простор, има повезаност музејске праксе са идејом мултикултурализма. Музеји би требало да буду места где се учи о културном наслеђу свог, али и других народа. Самим тим они су и места за остваривање интеркултурног дијалога, као основа за превазилажење културног конфликта, под којим се подразумева:

„симболички, интерпретативни, трансакциони, контекстуални процес у коме је ниво разлика између људи довољно значајан да изазове различите интерпретације и очекивања онога што се сматра компетентним понашањем и проузрокује различита мишљења“ (Lustig & Koester 1996).

Како је једини начин за превазилажење културних конфликта учење о културама са којима се долази у контакт кроз програме обуке, читање, разговоре са људима из других култура и учење из прошлих искустава, музеји су идеалне лабораторије за учење како о својој тако и о другим културама. У њима се, управо на бази музејских збирки и постојећих предмета, могу/требало би развијати технике

опште културне едукације, као и рад на подизању нивоа културне свести развијањем знања о вредностима своје/других култура, што је неопходно за превазилажење просте примене културних стереотипа на понашање/вредности других (али и свог/својих) културних модела. Да би се то постигло, у актуелну музејску праксу би се морало увести шире образовање у правцу начина продукције културног производа, као и сталне анализе порука које се том продукцијом нуде широкој публици, што је такође могуће само повезивањем академског образовања са реалном музејском праксом.

Претпостављени будући сценарио музеја у 21. веку подразумева смештање у *cyberspace* свих доступних информација о прошлој, садашњој и будућој култури, што обухвата не само предмете него и визуелни (ликовни материјал у ужем смислу, фотографије, филм, видео снимци) и аудитивни материјал. То је начин да се изађе изван данас постојећих зидова и да се културе („своја“, али и све друге) приближе заинтересованом крајњем кориснику. Остваривање таквог задатка могуће је само уз одговарајуће образовање етнолога запослених у музејима и развијање укупне научне инфраструктуре, што подразумева блиску повезаност и сталну сарадњу не само универзитета и музеја, него и научних института који се баве описивањем и интерпретацијом слика културе/култура. Тако се може остварити претпостављени циљ: и теоријско и практично учешће етнолога/антрополога у културној продукцији у оквиру музејског рада, али и у ширем смислу јавног деловања, што је један од резултата виђења места етнологије/антропологије у оквиру ауторефлексивног покрета промишљања њене укупне друштвене улоге. Овакво ново вредновање етнографске музеологије (музејске антропологије) представља заправо низ изазова и за академске студије, али и за укупан рад на културној продукцији, чији су музеји интегрални део.





„Етнографска музеологија“ и/или примењена антропологија

Шта *јесте* примењена антропологија?

Самодефинисање музеолошке праксе као примењене етнологије/антропологије, које се током последњих година све чешће појављује у домаћој литератури, требало би да значи да знања створена унутар етнологије/антропологије као „чисте“ науке и, након тога, примењена у музеолошкој пракси производе видљиве краткорочне или дугорочне ефекте на друштвену стварност унутар које се примењују, односно да директно или индиректно утичу на одржавање или промену свакодневног понашања и/или образаца мишљења људи у друштву у коме музеј функционише. Наводи се да су током свог постојања, музеји, сви па и етнографски (у складу са тим и етнографске збирке комплексних музеја), као јавне институције, добили привилегију да својим ауторитетом подигну на ниво опште важности све што раде. Сви остали методи чувања културне баштине, како каже Борисав Шурдић,

„епови, митови, ритуали, религијски обреди – биће (и *јесу*, прим. Љ. Г.) котирали ниже од музеја на лествици друштвених вредности“ (2001/2003: 175).

Од музеја као храмова лепих уметности су се:

„метафорично речено (...) временом створиле институције – где посетиоци могу да провере свој концепт истине, лепоте и стварности“ (Исто).

Иако се на ову аргументацију не може ставити примедба, остаје питање колики је реалан број тих посетилаца којима музејске изложбе служе као огледало њихових ставова, јер од тога зависе и ефекти које те изложбе остављају/производе на друштвену стварност, ма како се она дефинисала, а једино они могу бити мерило за успостављање једнакости између етнографске музеологије и примењене етнологије/антропологије. С друге стране се поставља питање у којој мери су ти ефекти усмерени на одржавање, а у којој на промену друштвене стварности, односно – поставља се питање идеологије на којој се музејска делатност заснива.

Реалност у пракси

Ако погледамо дугогодишњу музејску праксу, не само у Србији него свуда где музеји постоје, видећемо да су реални ефекти утицаја веома мали – музејска изложба не утиче на друштвену стварност, чак ни на појединце који је виде, ништа више него текст објављен у научном часопису или етнографски филм. Етнографска изложба је, заправо, само један од могућих начина репрезентације резултата истраживања културе – то је културни догађај на исти начин као што су то и објављена књига или антрополошки филм, те на исти начин допире до корисника, односно утиче на формирање индивидуалне/опште културне слике. С обзиром на реалну посећеност музеја, а нарочито етнографских изложби, утицај просечне етнографске изложбе чак је и мањи него утицај текста објављеног у новинама и/или етнографског филма приказаног на телевизији, јер информација која се њоме шаље стиже до мањег дела публике, само оног који већ има развијен општи интерес за такву врсту представљања

културе и/или специфичан интерес за тему којом се конкретна изложба бави.



Како је већ речено, етнографска музеологија се не бави појединачним музејским предметом и вредностима које он сам по себи носи, него најширим контекстом културе/култура и предметима као носиоцима значења унутар ње/њих. Етнографска изложба би, по дефиницији, требало да буде симболичка интерпретација описа културе, унутар које су уопштени односи и ставови приписани посматраној/приказаној култури, симболизовани предметима који су у њој настали или се употребљавали. Поред тога, она је и ауторски конструкт виђења посматране културе (без обзира да ли се ради о једном или више аутора), заснован на релативно произвољном избору предмета као елемената културе, који самим избором постају маркери – истовремено означавају, репрезентују, али и описују културу која се приказује. Произвољност је овде заиста само условна: из корпуса предмета који стоје на располагању за репрезентовање посматране културе/теме могуће је изабрати било који предмет, односно било коју групу предмета, која тим избором постаје/добија статус сегмента описа културе. Међутим, овај избор заправо је директно условљен личношћу аутора, његовим општим и стручним образовањем, виђењем саме дисциплине, односом (не само рационалним, него и емотивним) према култури/теми којом се бави. Тако је избор произвољан у „објективном“, научном смислу јер за приказивање културе или теме могу бити изабрани потпуно различити корпуси предмета и сви они могу да послуже као опис културе/теме, али та произвољност готово потпуно нестаје када се узме у обзир „субјективни“ чинилац, односно када се у контекст припремања изложбе смести личност аутора.

Избор предмета којом се култура репрезентује, а који је дакле увек ауторски, од пресудне је важности за облик у

коме се опис културе појављује/презентује заинтересованим посматрачима. Тај аспект се међутим, бар када су етнографске изложбе у домаћој пракси у питању, обично занемарује – изложбама се додељује неутрални, надкритички статус „објективне истине“ коју им даје музеј као институција, јер се, укупно гледано, музеји доживљавају као „институти за културне стандарде“ (Шурдић 2001/2003: 175), чиме је њихова позиција постављена не само изнад посетилаца којима саопштава „непобитну истину“, него и изнад кустоса запослених у њима, односно аутора изложби. Аутор остаје сакривен иза ауторитета куће у којој је запослен, лични печат који он (чак и ако то свесно не жели) даје изложби на којој ради, за јавност, у овом случају посетиоце, у потпуности је потиснут у позадину.

Истовремено, музејске изложбе, али и музејске збирке су и ауторепрезентација дисциплине: оне јасно говоре о томе како дисциплину доживљавају сами они који се њоме баве, јер из тога проистиче начин на који је представљају јавности. Почетак тако виђене ауторепрезентације је начин дефинисања етнографског предмета као стручног/научног конструкта који је основ репрезентације. Дакле, у случајевима *double insider* синдрома (Naumović 1998), код аутора који дефинише етнографски предмет (што је у домаћој етнологији/антропологији најчешћи случај јер се сви бавимо антропологијом *at home*) поставља се низ питања:

- шта је то што нас репрезентује (кад кажем „нас“ мислим на тзв. „нашу“ културу која се представља),
- зашто је изабран баш тај предмет или група предмета а не неки други,
- на који начин нас то што је изабрано дефинише/представља и
- како ће се избором *баш* и *управо* тог конкретног предмета формирати/остварити (добар) утисак о нама самима.

Текстуални опис културе несумњиво је једноставнији, не само са становишта аутора, него и са становишта критике, што је постмодерна критика репрезентације у етнографском/антрополошком тексту показала током деценије бављења анализама етнографских текстова. Језик музејског предмета/музејске изложбе је симболички и због тога, осим у случајевима отвореног заступања било ког става у смислу политичког инжењеринга, тежи за критику.

Место, време

Опште је место да свако етнографско истраживање, па у складу са тим и репрезентација која из њега проистиче, мора да буде прецизно лоцирано у место и време, јер су резултати који се репрезентују важећи само за тај простор и тренутак. Музеји, с друге стране, у многоме имају карактер *неместа*, иако би се на први поглед рекло да је то управо обрнуто. Наиме, ако се савремено *неместо* дефинише као простор који није ни идентитетски, ни релациони, ни историјски и који не укључује елементе старине (Оџе 2005: 75), рекло би се да музеји не задовољавају бар два од ова четири услова на основу којих их можемо сврстати у ову социо-просторну категорију. По самој дефиницији музеји описују историју, етнографски, дакле, историју културе и свакодневице (опште, појединачних култура или само појединих тема у оквиру културе/култура), али је то опис у коме се „смисао не ствара идентитетом, релацијом или историјом“ (Исто: 83), као реалним односима између реалних људи. Елементи старине укључени у тај опис, постају слике које посетиоцу омогућавају „да претпостави како је изгледала прошлост и како може да изгледа будућност“ (Исто) и истовремено да ужива „у пасивном задовољству због пролазног губитка идентитета“ (Исто: 98).

Музејска изложба такође:

„од старине (од историје) прави посебан приказ – као што то (*неместо* – прим. Љ. Г.) чини и са свим егзотичним или локалним појединостима, усрдно их препоручујући погледу. Историја и егзотика ту имају исту улогу као 'цитати' у неком писаном тексту...“ (Исто: 105).

„Етнографски“ предмети измештени из своје матичне културе, у коме су били не само лепо предмети, него и носиоци значења, па тако и идентитета и релације између реалних људи, у оквиру музејске изложбе су само слика самих себе, лишени значења које су у матичној култури имали. Мишљење Марка Ожеа да су савремена *неместа* супротна утопији (чије само име значи не-место) јер постоје а да у себи не развијају никакве органске друштвене везе (Исто: 106), у случају етнографских музеја/изложби може се прихватити само делимично. Поруке коју стандардне етнографске изложбе шаљу обезличеним посетиоцима, у пуном смислу су утопијске: оне причају о местима која не постоје, двоструко идеализованим: прво виђењем аутора, а затим и виђењем посетиоца – оне су пројекција идеализоване удаљености/прошлости, која никада и нигде није реално постојала, иако су простор/време о коме се говори несумњиво били/постојали. Та врста идеализације не укључује само идеализацију материјалног света којим је представљена већ, далеко више, идеализацију односа између људи, као и људи и универзума који их је окруживао, а кога је њихова култура стварала. Тако је простор етнографске изложбе/музеја истовремено *неместо* у савременом смислу и прича о утопији лоцираној негде другде, у неко друго, по правилу прошло, али недефинисано време.⁵⁶

⁵⁶ Све ово се односи искључиво на етнографске изложбе, а не на уметничке или археолошке, које немају за циљ да дају опис укупне културе, чија суштина јесте однос између реалних људи, као и однос између тих

Иако би етнографско истраживање, како је већ речено, морало да буде прецизно лоцирано у времену, у оквиру етнографских изложби као презентације тих истраживања, то време практично нестаје, тако да се репрезентација културе смешта у нешто што бисмо, адекватно појму неместа, могли да дефинишемо као *не-време*. Дobar пример таквог приступа могла би да буде стална поставка Етнографског музеја у Београду, чији назив („Традиционална култура Срба у XIX и XX веку“) већ поништава могућност приказа резултата етнографских истраживања, јер приказ културе у тако широком временском периоду заправо укида било какву временску одредницу, смештајући предмете као семиотичке елементе описа културе у *не-време*. Стављање описа културе у тако широк временски распон, ствара слику да се током тог дугог периода унутар културе ништа није мењало, да је она стајала у месту ван додир са било којом другом културом, макар са њом делила и исти географски простор, а људи, као њени носиоци, све време живели у складу са идеалним обрасцима понашања, онаквим како их аутори изложбе (често у складу и са посетиоцима) данас доживљавају.

Слике стварности

Критика друштвене/културне стварности код репрезентовања „сопствене“ културе или њених појединачних сегмената, у смислу ангажоване науке/струке, несумњиво је тежа од критике текстуалног описа културе, јер подразумева двоструки отклон од материјала који се презентује – упућујући на неопходан критички став:

- према „себи“, односно „свом“ културном моделу у целини, ма како се он схватао/доживљавао, али и

људи и света који их окружује.

- према предметима који тај културни модел симболизују/могу да симболизују.

Ту се, наравно, стално поставља питање виђења сопственог лица у огледалу – шта аутор изложбе жели да каже публици, али истовремено и шта посетилац те изложбе жели да види као слику свог идентитета. Друга могућност: откривање различитих могућих виђења/читања културе, која би и аутору и посетиоцу нудила различите углове виђења и тако посетиоцу пружила могућност креативног гледања и просуђивања односа како унутар приказане културе тако и себе према посматраном – још је веома удаљена од наше музејске праксе.

Мултипликовање могућих виђења културе/теме био би један од могућих начина успостављања дијалога између аутора и посетиоца, чиме би изложба изгубила карактер *неместа*. Она би тако постала простор сталне комуникације, не толико између посетилаца и културе која се представља, колико између посетилаца и аутора, који би својим избором предмета и личним ставом отварао могућност успостављања људског односа између себе и посетилаца.

Додатни проблем код организације било које етнографске изложбе је питање (евентуалног) удварања укусу пубlike сведене на низ појединаца који се крећу кроз *неместо*: читав низ изложби направљен је да подилази претпостављеној жељи аморфне, недефинисане пубlike или, чак још више, претпостављеној жељи финансијера. И док се у америчкој пракси музеолошки рад заснива првенствено на донацијама (Twitchell 2004: 196-198), што значи да различити лобији учествују у креирању музејског рада, па тако постоји и висок степен независности од државне управе, европски музеји су чврсто ослоњени на државно финансирање. У нашем случају, као и у другим земљама у транзицији, то практично подразумева изузетно висок степен зависности музеја од државе, јер се наслеђени односи из стриктно

хијерархијског уређења комунистичких земаља, у којима је постојала потпуна контрола рада, не само установа које су финансиране из буџета, него и појединаца, ма где они били запослени – тешко мењају.

Опартунизми

Тако долазимо до контроле коју управна власт (државна када су у питању велики музеји финансирани из републичког буџета, локална у градским и регионалним музејима) има над укупним музејским радом, па тако и над свим облицима репрезентације културе. Средства за откуп и/или изложбе обезбеђују се готово искључиво из буџетских фондова (без обзира да ли се ради о Републици или локалној заједници), па о набавци предмета заправо не одлучују само стручњаци него (у различитим периодима у различитој мери, али никад занемарљиво) и управна власт. Тако је уплив државе у музејску продукцију заправо далеко већи него у писане текстове, који могу бити финансирани и из других извора, независних од државне власти и њене актуелне политике. Други начин утицаја државне администрације на рад музеја (не само на одабир тема за изложбе, иако ни ту није занемарљив, него, још више, на политику набавке предмета и политику теренских истраживања) су управни одбори музеја, које такође поставља управна власт. И мада у ICOM-овом етичком коду за музеје⁵⁷ пише да без обзира на извор финансирања музеји морају да задрже контролу садржаја и интегритета својих програма, изложби и активности, то је у пракси тешко изводљиво, чак не толико због директног и отвореног условљавања, колико захваљујући опартунизму, уверењу да, ако се не будемо сложили са претпостављеним жељама финансијера, пројекти/излож-

⁵⁷ <http://palimpsest.stanford.edu/icom/ethics.html#section2>

бе/откупи које планирамо неће бити реализовани, тако да то у потпуности може да онемогући било какав музејски рад.⁵⁸

Добар пример изложбе у складу са политички креираним виђењем репрезентације културе је *Косовска легенда у народној уметности и традицији*, изложба из 1989. године, којом се Етнографски музеј у Београду укључио у активност поводом прославе шестстоте годишњице Косовске битке, од којих је већина била у директној функцији актуелне политике. Како каже Мирослава Малешевић:

„Идеологија традиционалног/етничког национализма и с њом блиско повезано 'очување националног идентитета', оживљавање традиције и етномита, свеопшта опчињеност прошлости и 'коренима' – суштински обележава друштвену и политичку стварност Србије већ готово две деценије. Активирана крајем осамдесетих година прошлог века као израз свесне, смишљене политичке намере та идеолошка матрица показала се најефикаснијим начином за мобилизацију јавности на пружање пуне подршке политикама чији су се програми темељили на 'одбрани националног интереса и достојанства', од 'догађања народа' до данас“ (Малешевић 2005: 220).

И даље:

„Установе организованог памћења су са своје стране, кроз изложбе различитих видова 'српске традиције' (ношња, покућство) дале свој допринос едукацији

⁵⁸ Пример Музеја у Аранђеловцу, у коме се 50% прихода обезбеђује самостално, али нема никаквих посебних програма, указује да су наслеђена понашања чврсто укореењена, иако се свакодневни музејски живот, пре свега у смислу финансирања, у потпуности променио. То отвара низ питања повезаних са транзицијом и компликацијама политичког опортунизма.

јавности о томе на којим елементима треба да се заснива тај скуп вредности, тај јавни лик којим се као заједница представљамо другима“ (Исто: 224).⁵⁹

И:

„Коликогод да је 'традиција' већ сама по себи 'артифицијелна, пажљиво одабрана, ретуширана и вреднована слика о прошлости заједнице и складиште трансисторијских архетипова' из слике националне културе нормиране у XIX веку, из Вуковог модела 'живота и обичаја народа српскога' и идеја национално-романтичарског покрета, одабрани су и реактивирани поједини елементи иконичког карактера, они који су били 'најподеснији за симплификовање, идеологизирање и пропагандну обраду пријемчиву и разумљиву најширим слојевима становништва', те понуђени као упоришне тачке данашње колективне представе о томе 'ко смо'“ (Исто: 223).

Изложба о косовској легенди, која је легенду реконструирала на основу мита формираног у 19. веку, углавном на бази народне епске поезије и политичких потреба тог истог 19. века, и приказала је предметима такође углавном насталим у 19. веку, одличан је пример таквог приступа репрезентацији културе.

О дословном прихватању ставова тако схваћене политике у музејском раду говори и следећи цитат из Зборника издатог поводом стогодишњице рада Етнографског музеја:

⁵⁹ М. Малешевић апострофира сталну поставку у Етнографском музеју под називом *Народна култура Срба у XIX и XX веку* као добар пример изложбе која јасно говори о томе која је врста слике националног идентитета у питању.

„Концепција проучавања претежно културне историје српског народа – усмерењу које је владало током XIX и почетком XX века – Музеј се више окренуо у последњој деценији XX века, у време распада Југославије, државе више југословенских народа, када је у ратним сукобима и страдањима српски народ масовно прогнан са својих исконских огњишта у Српској Крајини и у Хрватској, као и из многих средина Босне и Херцеговине и готово целог подручја Косова и Метохије. Ради неговања националног идентитета и упознавања шире јавности са народним вредностима, студиозно је припремљена и на Дан Етнографског музеја 20. септембра 2000. године отворена изложба Традиционална култура Срба у Српској Крајини и Хрватској...” (Бјеладиновић-Јергић 2001: 16).

Не тако експлицитно, али исто тако доследно ту политику прате и бројне изложбе накита, народне ношње и народне уметности, које настоје да прикажу „народни дух“ потпуно идеализовано,⁶⁰ у правој реконструкцији романтичарског трагања за њим које концептуално и идејно припада 19. веку. Теоријске поставке таквих репрезентација културе и њихова повезаност са „чистом науком“ јасне су када се погледају радови који развијају теорије о народној култури базиране на немачким концептима виђења културе са почетка 20. века,⁶¹

⁶⁰ Проблеми идеализоване реконструкције културе захтевају ширу анализу. Они се много очигледније виде у филмованим реконструкцијама обичаја и „народног живота“ уопште, у којима се људи појављују у репрезентативним ношњама, чисти, уштиркани и испеглани, па снимљене сцене изгледају као кадрови из вестерна у којима Џон Вејн, после недеља проведених на коњу у пустињи, стиже у град чио, чист и свеже обријан, као да је управо изашао из купатила. У оквиру музејских изложби евидентне су идеализације исте врсте.

⁶¹ Сретен Петровић (2001) своју теорију о постојању две културне зоне у оквиру Шоплука базира на Гребнеровој циклусној теорији из 1911.

на којима су се успешно развијале теорије крви и тла које су резултирале националсоцијализмом и Другим светским ратом или радови који се директно настављају на идејне поставке из 19,⁶² иако су објављени у првим годинама 21. века.

Опасности

Наведени проблеми тичу се музеолошке репрезентације културе који се могу видети споља, односно које види јавност, и они сами по себи не би морали, дугорочно гледано, да угрожавају укупни идентитет дисциплине (етнографске музеологије, али и етнологије/антропологије), јер би друго време и другачији, превасходно политички дискурс омогућио и другачију репрезентацију „нас“ или „наше културе“. Много озбиљнији, унутрашњи, проблем је што државна власт и актуелни политички дискурс директно утичу на аквизицију – дефинисањем појма етнографског предмета, селекцијом онога што се проглашава за културно добро и смешта у музејски фонд, као и директним финансирањем програма откупа. Тиме државна власт утиче не само на данашњу реконструкцију запамћеног, него и на пројекцију актуелног тренутка за будућност, пошто ће, по претпоставци, у будућности култура/културе бити представљане предметима данас изабраним за њене/њихове репрезентанте.

године (F. Gräbner, *Methode der Ethnologie. Mit einem Vorwort des Herausgebers*, Heidelberg 1911).

⁶² Петар Влаховић (2001: 103) експлицитно каже:

„Проблем начела српске народности тесно је повезан са народним животом не само као етнолошка категорија него и као свеобухватна одредница српског етничког идентитета. То су посебно истицали Д. Обрадовић, В. Караџић, Петар II Петровић Његош и Ст. Новаковић...“

Ако ставимо знак једнакости између етнографске музеологије и примењене етнологије/антропологије, видимо да је током последњих двадесетак година заиста било покушаја да се наука третира као део укупног политичког инжењеринга, односно директно користи у служби актуелне државне политике,⁶³ као и да тај однос према етнологији/антропологији, бар у сегменту етнографске музеологије, иако не тако експлицитно, и данас траје. О томе јасно говоре анализе актуелне сталне поставке у Етнографском музеју (Simić 2006; Гавриловић 2007). Питање је да ли је такав приступ резултат политичких ставова реално усвојених унутар музеја, или се изложба креирана у једном политичком миљеу као производ/последица опортунизма владајућем дискурсу, нашла у другом/другачијем миљеу (односно, паралелно се поставља и питање реалне промене политичког дискурса).

С обзиром на посећеност изложби, ефекти музеолошке праксе су готово занемарљиво мали што се укупне друштвене средине тиче,⁶⁴ али, истовремено, постоје негативни ефекти на саму дисциплину. Ауторепрезентација дисциплине у смислу науке о дрвеним кашикама, народној ношњи и фолклору, која произилази из политичке условљености сталног враћања на теоријске поставке 19. века, довела је до њене потпуне друштвене изолације, осим у случајевима када је било потребно њено коришћење у смислу дневнополитичке употребе. То је подразумевало сужење поља деловања укупне дисциплине, па је у конкурсима за запошљавање

⁶³ Већ наведена изложба *Косовска легенда у народној уметности и традицији*.

⁶⁴ Релативни изузетак била је изложба *Цинцари – дијаспора као историјска судбина* из 1989. године, која је подстакла оснивање српско-цинцарског друштва „Луњина“ (јануар 1991.) и пораст интересовања за испитивање традиција цинцарске етничке/културне групе и њених потомака у српском друштву.

немогуће наћи етнолога/антрополога за послове који су у свету потпуно дефинисани као део њиховог рада. У нашем случају они се поверавају социолозима или психолозима: маркетинг, испитивање јавног мњења,⁶⁵ заштита традиционалне технологије/традиционалних знања, само су неки од могућих примера.

Тако је ауторепрезентација дисциплине довела до сужавања објективног поља делатности, а самим тим и радних места доступних младим колегама, и потпуног затварања у оквире изумирућег репрезентовања недефинисане културе у недефинисаном времену.⁶⁶ Прича о последњем тренутку за откуп предмета „традиционалне културе“ на терену, која у музеолошкој пракси постоји дуже од 30 година, такође је сегмент приче о самоукидању дисциплине. Јер, уколико се предмет дисциплине исцрпљује на кашикама, ношњи и опанцима и ако се смрћу стараца који „памте“ период живљења у „неизмењеној“ „традиционалној“ култури губи могућност проширивања музејских збирки, то значи да са поменутих старцима умире и етнографска музеологија.

Поклони, који су увек били значајан део укупне музејске аквизиције, искључени су из државне контроле проширивања збирки, јер у овом случају селекцију предмета врше они који их поклањају музејима. Међутим, донаторов избор предмета заснива се на начину репрезентовања дисциплине у

⁶⁵ Због тога низ анкета, чији се резултати објављују у медијима, дају погрешне резултате – они који их тумаче нису обучени да разликују ставове базиране на идеалним моделима мишљења од реалног понашања, на које утиче далеко већи број фактора.

⁶⁶ Наравно, за то није одговорна *само* и *једино* ауторепрезентација дисциплине, него и низ других околности које се тичу како дисциплине тако и опште друштвене климе, али ауторепрезентација јесте нешто што зависи од самих етнолога/антрополога, и што би се, без превеликог труда, могло променити.

јавности, па није тешко одговорити на питање да ли ће неко од потенцијалних донатора покушати да поклони музеју троколицу (која је ишчезла са београдских улица јер је током последњих деценија замењена скејтбордом), кримке или громби капут. Наравно да неће, али ће зато код донатора стално постојати жеља да поклоне ћилим, прегачу или опанке, макар у музејским збиркама постојале огромне количине истих или сличних примерака.

Тако видимо да етнографска музеологија не само да не производи реалне ефекте на промену друштвених процеса, што би је могло карактерисати као примењену науку, него чак, оваква каква је данас, не може да обезбеди ни репрезентацију наше савремене културе и свакодневице за неко будуће време.

Етички проблеми

Занемаривање личне и професионалне одговорности код планирања и реализације како набавке предмета, тако и организовања изложби још је један од битних елемената који раздвајају етнографску музеологију од примењене науке. Аутори етнографских изложби, захваљујући над-субјективном ауторитету музеја, не сматрају се одговорним за ефекте које изложбе производе (чак и ако су оне очигледно део ширег друштвеног инжењеринга)⁶⁷, што је потпуно пренебрегавање огромне литературе о етици ангажовања антрополога и примене антрополошких знања која у англосаксонским земљама постоји од самог успостављања антропологије као науке (Рибић 2005). Тамо је управо схватање да је антропологија сама по себи заснована као примењена наука, поставило у први план питање етике, које је током

⁶⁷ На сву срећу, као што смо већ рекли, реални ефекти су изузетно мали.

постмодернистичких преиспитивања посебно истакнуто. Један у низу примера те врсте преиспитивања је дискусија о резултатима истраживања *Yanomami* групе,⁶⁸ низа индијанских племена у Јужној Америци, односно о утицају самих истраживања на реалан живот испитиваних људи. Дискусија је унутар Америчког антрополошког друштва текла у периоду од 2001. до 2005. године, иако су истраживања рађена још шездесетих година 20. века. Преиспитивање резултата деловања истраживања на реалан живот групе, утврдиво тек после низа година, чак и деценија, отворило је серију питања која у току самих истраживања нису, нити су могла бити постављана. Одговори на та питања, наравно, не могу да промене ни ток давно завршених истраживања *Yanomami* групе, нити реалне утицаје који су изменили њихове животе. Њихов циљ је ипак потпуно реалан: само постављање питања ове врсте може спречити да се сличне „грешке“, односно утицаји који мењају ток развоја испитиване културе и реалан живот појединаца унутар ње понављају у будућности, у неким другим истраживањима.



Дакле, како видимо, између етнографске музеологије и примењене етнологије/антропологије код нас не може се ставити знак једнакости ни у ком смислу:

- раздор између теоријских поставки савремене домаће науке и онога што се приказује на етнографским изложбама толики је да је готово немогуће довести их у везу осим, у ретким случајевима, када се „теоријске“ поставке стручних/научних радова заснивају на премисама из 19. или раног 20. века,

⁶⁸ <http://www.publicanthropology.org>

- ефекти етнографске музеологије на друштвену стварност сувише су мали да бисмо могли озбиљно да их вреднујемо, и
- не постоји никаква свест о одговорности за евентуалне (ма колико мали били) утицаје, јер се ангажовање појединаца на музеолошким пројектима заклања иза ауторитета музеја као непогрешиве институције.

С обзиром на стање унутар етнографске музеологије, не може се очекивати да ће њен реалан утицај расти, а све док је тематски ограничена на приказивање идеализоване културе смештене у неидентификовано време и непрецизирани (културни) простор, раскорак између ње и актуелне науке постајаће сваким даном све већи, тако да и шанса да она заиста буде део примењене науке постаје сваким даном све мања.





Музејски етнографски предмет: између опанка и Мона Лизе

Питања

Питање (ре)дефинисања музејског етнографског предмета своди се на питање:

- шта ми (етнолози/антрополози-музеалци) радимо, односно даље;
- шта је то што желимо/мислимо да радимо и
- колико се то разликује од онога што заиста радимо.

Изједначавање свих тих питања проистиче из чињенице да се највећи део музеолошке делатности једноставно подразумева, на основу више од два века устаљене праксе прикупљања, чувања и приказивања предмета, као јединог могућег начина музејског рада. Проблематизација појма (етнографског) музејског предмета се, тако, односи на саме основе делатности: како на то да ли је и колико *предмет* заиста камен темељац свеколиког музејског рада (па и етнолошког/антрополошког), тако и на то које се све врсте предмета могу сматрати/третирати „етнографским“. И, иако овде, у овом тренутку, отварам само питање *етнографског* предмета, проблем редефинисања музејског предмета, као евенту-

алног централног места музеологије, не тиче се само етнолог-а/антрополога у музејима. То је питање које би сви музејски радници требало себи свакодневно да постављају, јер је то основно питање читаве њихове делатности.

Редефинисање појма предмета враћа нас на претходно, базично питање:

- шта су музеји – сви, а у овом случају нарочито етнографски (укључујући етнографске збирке у комплексним музејима)?

И:

- да ли су музеји данас исто оно што су били од свог настанка, или су се њихови циљеви, посао и улога у друштву променили?

Хорор класичне музејске стварности

Шола каже да већина

„tradicijskih muzeja odaje dojam mrtvačnice i odjela za intenzivnu njegu: riječ je o pohranjenim mumificiranim, materijalnim ostacima nekoga bivšeg života ili, pak, o mjestu gdje je na djelu proces održavanja materijalne supstancije nakon socijalne i kulturne smrti predmeta“ (2002: 70).

Роберт Хербисон (Harbison 1977: 140) музеје види као институције које се налазе негде између гробља и продавнице, у којима су предмети:

- или сахрањени – они који су откупљени, али чаме заувек невидљиви у музејским збиркама
- или се нуде на продају – уобичајено за музеје у западним земљама, са развијеном и разгранатом музејском

делатношћу и великим делом самосталним финансирањем, а још увек неуобичајено за наше услове,

– а да је њихов живот налик животу духова: уплашен правим, ходајућим животом, али не и прошлошћу.

Највећи број предмета који се нађе затворен у музејској збирци, заиста, никада више не види светлост дана – никада се не покаже јавности, нити се икада више смести у било какав контекст. (Самим склањањем у збирку предмет се лишава „изворног контекста“, контекста културе у којој је настао и/или се употребљавао.) А како је и његова документација у пракси у потпуности деконтекстуализована (Гавриловић 2007) музејски предмет је *sām* у празном простору (културном, социјалном, физичком), и – на тај начин – у потпуности лишен значења.

С друге стране, може се приметити да је и „прави, ходајући“ живот, истовремено, уплашен музејима: суочен са њима, он се утишава и понаша као да је из неког разлога крив што се разликује од „стварности“ коју му музеј, као неоспорни ауторитет, презентује. Људи се по музејима крећу са пијететом, у претпостављеној тишини⁶⁹ и, по правилу, пасивно посматрају изложене предмете, сложене појединачно, предмет по предмет, без видљиве међусобне везе,⁷⁰ по

⁶⁹ Бели шум који стварају безбројне групе туриста у великим светским музејима, иако наизглед супротстављен тишини, заправо је замена за њу – из општег шума не издваја се ни један посебан звук: гласан разговор, смех, или било који индивидуалан израз сматра се, у најмању руку, лошим васпитањем.

⁷⁰ Још крајем шездесетих година било је аутора који су, нарочито за етнографске/антрополошке музеје, постављали питање сврсисходности излагања издвојених, појединачних предмета (Dark 1969), чиме се у пракси остварује антиутопијски страх од реконструкције живота на начин како се то ради у музејима. То је живот „među parčicima Stvarnosti, s otpalcima čas jednim čas drugim, bez ikakve šanse da se njeno

неком реду, најчешће јасном само кустосу који је припремио изложбу. Претпоставља се да ти предмети представљају вредности које се исказују пре свега у материјалном = економском/финансијском смислу. Лишени контекста и везе са стварношћу живота и културе из које потичу, са предзнаком финансијске вредности коју им (уз друге, такође нове врсте значења), додаје наша (= западно-европска, англо-америчка) култура која је оформила музеје, они креирају потпуно нову, *музејску стварност*, базирану на вредности-ма/значењима појединачних предмета, које су им доделили управо музеји. То је затворени, зачарани круг.

Креирање музејске стварности, онакве какву виде/препознају/разумеју кустоси, по правилу не кореспондира са потребама (потенцијалне) публике и могућностима комуникације са њом. Напротив, музеј као врховни арбитар у процени/дефинисању вредности, изазива страхопоштовање које резултира зазирањем. То може бити и један од разлога релативно малог интересовања које „обичан човек“, онај којим се етнологија/антропологија *at home* по правилу бави, показује за улазак у музејске институције: силни изложени предмети су само мртве ствари, иако претпостављено дефинисане као изузетно вредне, са којима посетилац нема могућност да се на било који начин идентификује.

Колизија између претпостављене (препоручене) вредности предмета и неразумевања приказане музејске стварности потпуно је довољна да музеје измести из фокуса могућности креирања јавног знања/образовања и утицаја на социјалне односе у заједници, што би, по савременим виђењима, требало да буде основни циљ музејског деловања.⁷¹

jedinstvo razume“ (Pekić 1984, 23).

⁷¹ Шола (2002: 54) каже да су, тек када су предмети постали „sredstva obznanjivanja iskustava povijesne ere prije negoli cilj samima sebi“, музеји „mogli postati komunikativni, okrenuti svojim posjetiteljima, jer su mogli

Фасцинација предметом

Једно од општих места класичне музеологије је да нема музеја без предмета, да је музејски предмет

„differentia specifica која опредељује и издваја музеј у односу на остале ... културне феномене“ (Чаусидис 2007).

Предмет се схвата као окосница музејског деловања, и самим тим, као основно градивно средство за креирање музејске стварности. Посвећеност предмету/предметима дало је музејима (беспоговорним ауторитетом на пољу избора) улогу независних арбитара у проценама вредности у уметности, култури, науци, историји и окружењу (Haas 1995: 535). Концепт „музеумификације предмета“ је општи – важио је све до последње деценије 20. века (код нас углавном важи и данас) у свим типовима класичних музеја, и у свим земљама. Њиме се подразумева да уопште *није ни потребно* преиспитивати због чега би предмети морали да буду од круцијалног значаја за егзистенцију музеја као институција (и да ли постоје евентуалне алтернативе), јер се, као у неупитну истину, верује да је основни циљ музеја управо *чување и приказивање* предмета, као показатеља/означитеља културне традиције, континуитета и националне величине.⁷²

pokazati kontekst, pozadinu, okolnosti; ukratko, mogli su biti konačno razumljivi“. О концепту нове музеологије која дефинише и променеу улогу савремених музеја види: Ross (2004).

⁷² Ово се најчешће односи на музеје у бившим колонијалним силама, који показују некадашњу националну моћ. (Да није било енглеских/француских/других археолога, археолошки локалитети не би били истражени; да није било колонијалне моћи не би било могуће прикупити предмете из толиког броја различитих култура и они не би били сачувани, итд. Jones 1993: 213-214). Међутим, то се исто тако односи и на наше музеје који – у складу са романтичарским виђењем света – говоре о величини националног „духа“ – од свеукупног у националним, до локалног/регионалног у мањим музејима (Гавриловић 2007-1).

Упркос свим тим „општим истинама“, чини ми се да се, дефинитивно, мирно можемо сложити са констатацијама које такве музеје пореде са гробљима и мртвачницама (културе/култура), ма колико оне грубо и непримерено звучале сваком музеалцу, који и данас верује да је музејски предмет централно поље његовог рада и да без предмета (оних већ постојећих у збиркама и сталног набављања нових) нема ни музејске делатности. То уверење проистиче из два века музејске праксе, која је циљ музеја видела у „чувању“ предмета (у смислу „чувања“ националног блага), али (бар у домаћој пракси) и у неспособности промене дискурса и немогућности сагледавања нове улоге музеја у савременом друштву, која је производ заостајања за теоријском мисли и актуелном праксом у земљама у којима се музеологија схвата као озбиљна и неопходна академска и истраживачка дисциплина.

Међутим, управо захваљујући преиспитивању односа музеја/музеологије и предмета као (пред)дефинисане основе музејског рада, настао је у свету током друге половине 20. века низ „нових“, потпуно савремених институција, као што су научни, акциони или интерпретативни центри, тематски паркови, па и музеји, који су се, готово у потпуности, одрекли предмета (Haas 1996: 8-9, Šola 2002: 54-55). Ови „непредметни“ музеји последица су промене схватања суштине музејске делатности – померање визууре са предмета и зграда на људе и културе (оне некад/негде и, истовремено, ове сад/овде), као и на приказивање идеја уместо предмета. То, наравно, не значи да у њима предмета уопште нема, него само да није обавезно да их музеј поседује (могу бити у приватном поседу или у другим музејима и сл.), али значи и да предмет није самодовољан и да није сам себи циљ.

То је прво проширење концепта појма музеја – њихово одвајање од простог *поседовања* материјалних објеката, као основне чињенице постојања. Питање *власништва*

над предметима и осталом музејском грађом, што даље дефинише начине и могућности њихове употребе, али и доступности, једно је од темељних музеолошких питања, о којима се у свету воде веома широке дискусије. Код нас се, међутим, оно до сада уопште није разматрало.

Друго проширење десило се редефинисањем концепта културне баштине, коју би требало штитити. Широко подржана идеја заштите нематеријалне баштине проширила је претпоставку чувања и заштите предмета (покретних и непокретних, као и других материјалних остатака) и на неопредмеђени део културе. Концепт нематеријалне баштине подразумева све оно што постоји:

- *испред, пре* предмета, као претпоставка његовог стварања (знање, умеће, естетика),
- *истовремено* са предметом, као претпоставка и, истовремено, последица његовог коришћења (значење, симболизација, контекст),

али и оно што постоји:

- *независно* од предмета (понашање, системи веровања, сроднички односи, итд.).

Иако сама дефиниција нематеријалне баштине има озбиљна ограничења и производи низ теоријских и практичних проблема (Гавриловић 2007-2), она је изузетно значајна јер је, генерално гледано, проширила појам музејског предмета са материјалног објекта на свеукупно материјално и нематеријално културно окружење.

Етнографски предмет

Како сам већ раније рекла, етнографски предмет, сам по себи, нигде не постоји – ниједан предмет није направљен

да би био етнографски.⁷³ Етнологија/етнолог га ствара означавајући га, издвајајући га из његовог оригиналног окружења да би га испитивао, дајући му карактер „етнографског“. На тај начин му етнологија/етнолог даје ново значење на два нивоа:

- унутар матичне културе, чији репрезентант он постаје, али и
- унутар културе у којој функционише музеј, чијој збирци предмет припада, и у којој он постаје део описа матичне културе.

Значење које предмет има унутар властитог културног окружења није идентично значењу које он као „етнографски“ предмет има унутар музејске збирке, где постаје репрезентант културног модела, у складу са дефинисањем етнологије/антропологије као науке о другима (онима који нису део савремене западно-технолошке цивилизације, у нашем случају – науке која се бави превасходно селом и сеоском културом). Издвајање и смештање предмета у музејску збирку мења му карактер: он постаје објекат чије се изворно значење, оно које је имао за носиоце културног модела који репрезентује, чита и тумачи.

Проширивање концепта предмета, остварено дефинисањем нематеријалне културне баштине, проширује концепт „етнографског предмета“ на сва „традиционална“ знања и умећа, технологије, корпуре веровања и пракси, социјалне мреже, дакле: све сегменте културе којом се етнологија/антропологија као дисциплина, у овом случају музејска, бави.

Јасно је да је, рецимо, традиционалну технологију производње сира, керамичког посуђа или прераде конопље,

⁷³ О онтолошком питању начина креирања етнографског предмета види: Fejős (2001).

традиционалну ратарску производњу и технологију чувања и прераде житарица и/или текстилне технологије и сл., немогуће приказати/представити публици без предмета. Исто би тако, међутим, требало да буде јасно да се те технологије не састоје *само* и *једино* од предмета који се користе у технолошком процесу, него да обухватају низ знања, умећа, социо-економских претпоставки, родних и других социјалних односа итд. Дакле, слагање предмета из технолошког процеса у *леп* ред појединачних експоната, да би се тај процес приказао изложбом, искључује саму суштину технологије као сегмента културе – све оно што јесте битно не само за добијање финалног производа (њег је, вероватно, могуће добити и другачијим технолошким поступцима, те финални производ сам по себи не мора бити битан), него и за остваривање/репродуковање односа у посматраној заједници, у чему свака од технологија учествује на *свој*, специфичан и јасно дефинисан начин.⁷⁴

Избори, избори...

Више пута је већ речено да је естетика један од основних критеријума за избор предмета за музејске збирке. Под естетиком се, најгрубље речено, сматра доживљај склада, лепоте, хармоније.

„Извор наше перцепције лепоте и хармоније је праведно названо 'осећај', зато што не укључује

⁷⁴ Да ли ткају одн. праве керамику жене или мушкарци; да ли и колико жене имају времена за украшавање одеће, а мушкарци за украшавање оруђа; ко прави предмете, а ко их употребљава; да ли оба пола/рода или различите генерације у оквиру истог пола/рода учествују у изради/употреби одређене врсте предмета; како доступност технологији утиче на расподелу моћи; колико појединац доприноси свим овим процесима својим мање или више слободним тумачењима културних правила повезаних са прављењем/употребом предмета; итд., итд.

интелектуални елемент, нити посматра принципи-
пе и узроке.⁷⁵

У оквиру западне естетике постављене су премисе да је естетско просуђивање:

- универзално на исти начин као етичко или морално и
- континуирано, односно да се не односи само на оно што се подразумева под уметношћу, него на све што нас окружује.

Ипак, културна условљеност естетских процена је несумњива, као што је, уосталом, и етичко и морално процењивање условљено културом.⁷⁶ Можда етнографско искуство заиста није пресудно утицало на формирање Кандинског као сликара (Tomei 1997), али је такође несумњиво да актуелни *weltanschauung* његовог периода јесте, те у том смислу он заиста *јесте* етнограф, као и сваки други уметник, а њихова дела легитимни су предмет интересовања етнолог/антрополога, били они музејски радници или не.

Осим тога, естетско процењивање је у великој мери дискурзивно: промена начина опажања света битно утиче на промену естетског доживљаја. У свим временима и културама се *mainstream* естетика јасно разликује од авангардне и/или ретроградне, као и од естетика поткултура – она је

⁷⁵ F. Hutcheson, *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, 1725, наведено према: *The development of Western aesthetics > The origins of modern aesthetics*, Encyclopædia Britannica online, <http://www.britannica.com/eb/article-11684>.

⁷⁶ Убиство се, рецимо, у друштвима заснованим на родовском сродству и обичајном праву може сматрати високо моралним чином ако је последица крвне освете. Уосталом, у земљама у којима постоји смртна казна она *јесте* израз воље друштва, те је у том смислу убиство третирано као етички/морални чин, јер се схвата као акција у функцији заштите/превенције заједнице.

израз актуелног, већинског и нормативног погледа на свет. Те разлике су данас много очигледније него што су биле раније (бар за нас, јер данас знамо да их уочимо и протумачимо), али су оне постојале увек – између класа, група унутар класа итд. То се нарочито тиче авангардне уметности, која је увек супротстављена *mainstream*-у и по правилу се сматра субверзивном, опасном по поредак.

Препознавање онога што реално буди естетски доживљај у култури која се репрезентује, подразумева разумевање временски и просторно локализоване естетике, као нужног критеријума света људи о којима говоримо, а не нашег. Естетика тако не би била утемељена на идеализованим пројекцијама слике света (просторно и/или временски удаљеног од нашег) и могла би да буде један од критеријума за избор предмета за музејске фондове, свих, па и „етнографских“.

Избори који нису базирани на естетском концепту, него често на још основнијем критеријуму (који то заправо и није) – чувања свега прошлог до чега се може доћи и то у што већем броју комада да би се што сигурније сачувала прошлост, повлаче за собом проблеме друге врсте – проблеме истинске репрезентативности предмета и уске специјализације стручњака.

Репрезентативност

Опште је место да се „етнографски музејски предмет“, ма шта под њим подразумевали и ма како га дефинисали, не може посматрати независно од целине културе у којој је настао или је употребљаван, јер, чак и када је у питању изузетно „леп“ предмет, чије су естетске одлике биле значајне у његовом избору за чување у музеју, и евентуално приказивање на изложби, естетика никако не би требало да буде основни разлог његовог смештања у музеј. Истовреме-

но, издвајање појединачних предмета, нарочито оних из прошлости, који су се на било који начин сачували до савременог периода, и покушаји процењивања/реконструисања културне/културних стварности на основу информација које из ње/њих читамо, по правилу нас могу довести до потпуно погрешних закључака, уколико не можемо прецизно да реконструисамо разлоге због којих су се управо *ти*, а не неки други предмети сачували, као и околности под којима су они стигли до нас.

Без тих информација, примена актуелних културолошких дискурса и важећих научних парадигми води нас у правцу конструисања „истина“ о прошлости за које не можемо бити сигурни да имају било какве везе са стварношћу која је некада, реално постојала. У том смислу је инструктивна Пекићева антиутопијска пројекција далеке будућности, у којој археолог ископава материјалне остатке Гулага⁷⁷ и тумачи их као остварење раја на Земљи, те ту, *своју*, визију места и културе из давне прошлости, назива Новим Јерусалимом (Рекіћ 1984: 64, 65, 69, 70, 116-121).⁷⁸

Управо због тога, прикупљање предмета из наше, данашње стварности једино је што може обезбедити да се сачувају информације о реалним начинима живота и културним моделима виђеним нашим очима, ма колико и они били ограничени. У противном се с правом може очекивати закључак сличан оном да је Гулаг – Еден (Нови Јерусалим), у коме је постигнут врхунац емпатије и цивилизације и где је свако „имао свој тренутак са пацовима“ као врхунац загарантоване среће (у претпостављеној будућности у којој нема живих бића осим људи, свака блискост са другим

⁷⁷ Александар Солжењин, *Један дан Ивана Денисовича*.

⁷⁸ Пекићев Нови Јерусалим би требало да буде обавезно штиво у образовању сваког музеалца, да му помогне да релативизује судове које доноси на основу материјалних остатака прошлости.

живим бићем, макар то били пацови и кртице, могла би се, са становишта те културе, тумачити као срећа. Исто: 66).

Друго лице истог проблема је стално отворено питање како разврстати предмете који се већ налазе у музејима, или се за њих тек набављају. Унутар домаће музејске праксе то се своди на расправу (иако никада јавну) да ли нпр. ћилими, комоде, зубуни или други предмети „народне уметности“ „припадају“ етнографским или музејима/збиркама примењене уметности, док се у западним земљама углавном поставља питање да ли су предмети примитивних/прединдустријских народа уметност, или се тако дефинишу само предмети које у уметност сврстава западна цивилизација и који немају никакву функционалну вредност (или се та вредност, као у случају, рецимо, египатских или античких скулптура, заборавља). У оба случаја расправа се своди на питања:

- шта *јесте* уметност и у каквом је она односу са музејима, али, што је још значајније, и
- да ли су и колико ставови музејских радника, упркос свим променама дискурса, и даље базично европоцентрични и колонијални.

О различитим начинима употребе и различитим контекстима се, међутим, може говорити и када се ради о археолошким, историјским, па чак и предметима у европском смислу схваћене примењене и/или високе уметности, укључујући апстрактно сликарство. И они унутар културе у којој су настали носе скуп значења који произилази из вредновања. Сасвим јасно они, поред подразумеване естетике, говоре о структурирању моћи, хијерархији, економији... Такође се током времена мења однос према њима и у култури у којој музеји функционишу.

Специјализације, идеализације, слепила

Следећи проблем је уска специјализација у посматрању/проучавању појединачне групе предмета, које их (ту групу) одваја не само од осталог материјалног инвентара, него и свих осталих сегмената посматране културе. Дакле:

- изаберем само опанке (патике или ципеле, у складу са екстензивном дефиницијом етнологије/антропологије, али и музеологије, никако не долазе у обзир),
- детаљно их опишем,⁷⁹ али тако досадно, да просечан читалац текста после три реченице одустане од даљег читања (колеге га, евентуално, прочитају али само ако се случајно, из неког разлога, тренутно такође баве опанцима), и на крају
- лепо их сложим и прикажем на изложби, не би ли јавност знала у чему је ходала до прошле генерације, и из чега је побегла, мењајући већ речене опанке за тренутно актуелни модел патика или ципела.

Истовремено, јавно тугујем (пред финансијерима и колегама) што ће баба Стана да умре и што, ако ове сезоне не стигнем до ње, нећу успети да купим стоти пар истих опанака, или да забележим милиониту причу о срећном прошлом времену из кога ти опанци потичу. (Наравно да је дотична баба срећну младост пројектовала уназад из своје 90. године: она несумњиво *јесте* била срећна, или јој то сада тако изгледа, само се њена *тадашња* срећа није тицала ни опанака, ни *објективних* услова живота, него *њеног садашњег* виђења света у *њеној* младости, њеном *тада*).

При том се бавим искључиво опанцима, јер сам само за њих „стручна“, а наведени немају никакве везе чак ни са

⁷⁹ Ово се односи на стручне радове и каталоге изложби, а не на документацију где је детаљан опис неопходан.

чарапама, а још мање са телом, понашањем, социјалном структуром, родним и/или генерацијским границама, простором, вратима, космологијом, итд., итд. Свим тим предметима/појмовима/односима баве се неке друге колеге, који се, реципрочно, не баве опанцима. Тако, рецимо, чак ни изување испред куће нико не види: блата нема (оно у идеалистичким представама „традиционалне културе“ једноставно не постоји, те га сходно томе није требало свакодневно савладавати) и функционални разлози за изување не постоје, а однос простора (светог, приватног, интимног, профаног, спољног и свих других могућих) и обувања, као и (иначе познати) генерацијски/родни и читав низ других односа који се из прављења/употребе опанака могу прочитати, не могу се никако видети.

Иста врста уске специјализације постиже се и у музејима комплексног типа, са веома сличним последицама. Недостатак мултидисциплинарних увида доводи до разних врста заслепљености: колико и како ратне околности мењају свакидашњи начин живота, понашање, привређивање, материјални инвентар; на које се све начине запошљавање жена одражава на кухињу, одгајање деце, одевање и обликовање простора, итд., итд. Могуће је наћи практично бесконачан број примера.

Предметност слике и обрнуто

Ако наставимо причу на основу познате Малроове констатације да музеј све што у њега уђе спонтано преобликује у слику (Deloš 2006: 154-156, 198), за савремене музеје би се могло рећи да све што се у њима налази *јесте* етнографски (антрополошки) предмет, као материјална метафора културе и живота: реалности у којој је предмет настао и (био) употребљаван, као и реалности у којој музеј функционише. То, када је слика у питању, укључује њену материјалност – платно, боју, рам, али истовремено и виђење

света настало као опредмећени концепт културе, преломљен кроз фокус надахнутог појединца. Она (слика) је употребљавана и вреднована на основу мерила западне цивилизације (стајала као украс, излагана, продавана, чувана). Када су у питању употребни предмети, материјалност је потпуно јасна, али су начини њихове употребе и обликовања значења истоветни. Слика је направљена да би се ставила на зид и гледала, опанци су направљени да би се носили. Вредност слике зависи од актуелне/нормативне естетике. (Кроз историју постоји велики број сликара, који су практично умирали од глади, јер њихове слике нико није желео да купи, а данас се сматрају врхунским уметницима и цене њихових слика и даље вртоглаво расту). Вредност опанака зависи, мимо основне вредности уграђеног материјала, од времена које је у њих уложено, старости и очуваности, али и од броја комада који се данас још могу пронаћи.

У том смислу, ма колико и неупућеној јавности, али и музејским радницима то звучало невероватно, заправо нема битне разлике између Мона Лизе и опанака – и једно и друго су индивидуална интерпретација актуелног (за сликара, односно занатлију) културног модела. Опанци се од Мона Лизе разликују само и једино у процењеној финансијској вредности, која проистиче из јединствености: Мона Лиза је апсолутно јединствена (а њена финансијска вредност проистиче управо из те јединствености и општег вредновања Леонардових слика у оквиру европске/светске „високе“ уметности), док се исти или сличан примерак опанака потенцијално може пронаћи, чак и ако сада, објективно, музеји располажу једним јединим паром обликованим/произведеним/украшеним на било који карактеристичан/јединствен начин (из чега проистиче и пропорционално мање финансијско вредновање опанака као музејског предмета/заштићеног дела културне баштине).

С друге стране, управо је код предмета „високе“ уметности лакше пратити њихову реконтекстуализацију у различитим временима и културама. Индикативан је актуелни случај наглог пораста интересовања за слике Леонарда да Винчија и укупну поставку Лувра, проистекло из популарности романа „Да Винчијев код“ Дена Брауна. То је добар пример реконтекстуализације дела која се, сасвим извесно и у музеологији и у историји културе/уметности, дефинишу као део високе културе и за које се претпоставља да су им вредност и значење у потпуности препознати/дефинисани. Међутим, у оквиру популарне културе током последњих година, формирао се потпуно нов скуп њихових значења, повезан са преиспитивањем лика Христа и његовог места у темељима религије на којој је заснована укупна култура западног света.

Исто важи и за огромну савремену популарност остатака културе Маја, проистеклу из *New Age* виђења света (Leone 2001: 585), које их више не доживљава као остатке давно минулог доба, него као артефакте који могу да допринесу у духовном развоју савременог света.

Неопходност антропологије у музејима

Преобликовање идеје етнографског предмета у складу са новим виђењем и музеја и антропологије, мења место етнолог/антрополога-кустоса: од бављења „етнографским“ збиркама и затварања у идеалтипске описе у стварности непостојећих култура, у тумача општег културног окружења и његових индивидуалних и групних интерпретација у различитим временима и на различитим просторима. Та врста увида у (етнографску = културну) стварност неопходна је било ком музеју, јер сваком предмету – природном или атрефакту, из било које културе – стране, наше, старе, савремене, високе, традиционалне или популарне – може да

дефинише место у поретку свих култура које учествују и репрезентују се у музејској делатности:

- оне која је направила/употребљавала предмет,
- оне која га је издвојила и сместила у музеј и
- актуелне савремене у којој се приказује, такође јасно дефинисане у времену и простору.

Тако постављен рад етнолога/антрополога-музеалаца обезбедио би могућност стварне комуникације, и из ње проистеклог разумевања, између различитих култура, што би могло да допринесе ономе што се у савременом свету сматра основним циљем музејског рада – активном учешћу музеја у обликовању знања, јавних дискурса и друштвене промене.





Документација музејског предмета и нова музеолошка парадигма

О музејској документацији

Питање музејске документације само је на први поглед ефемерно питање, које се тиче најужег круга кустоса у великим музејима са структурираном делатношћу, у којима постоје кустоси/одељења задужени/а искључиво за документацију или се тиче људи запослених у музејским документационим центрима (какав у Србији не постоји). Проблеми музејске документације далеко су шири, тичу се сваког кустоса у сваком музеју јер с једне стране директно произилазе из саме природе њиховог посла, а са друге представљају основни резултат укупног рада, из кога проистичу све остале врсте делатности, укључујући оне којима се музеј представља јавности.

Са убрзаним променама које се током последњих неколико деценија одвијају унутар опште и етнографске музеологије у свету, али истовремено и етнологије/антропологије као примарне дисциплине и код нас и у свету, питање документације музејског предмета, у овом случају етнографског, постаје једно од кључних музеолошких питања. Истовремено, како су предмети у етнографским збиркама и

музејима не само материјализовани сегмент културе, него и „чврста (материјална) метафора“, слика у којој се депонују и претражују информације проистекле из искуства прављења и коришћења ствари, њиховог именовања и асоцијација које се са тим повезују (Leone 2001), па су тако једна од могућих слика укупне културе – дефинисање етнографског музејског предмета, као и начин формирања његове документације, питање је и етнологије/антропологије као теоријске и практичне дисциплине.

Стање

Информатичка револуција је током друге половине 20. века променила не само технолошке оквири укупне цивилизације, него и сам поглед на свет и начин његовог организовања и функционисања. Време после информатичке револуције подразумевало је преиспитивање предмета и метода рада свих научних/стручних дисциплина, не само техничко-технолошких, и изградњу нових парадигми заснованих на теоријама информације. Музеологија је, држећи корак са временом, такође претрпела корениту промену. У литератури се појављују тврдње да:

„prijelaz sa paradigme zbirke i kustosa na paradigmu izložbenog medija nije tek revolucija nego raskid.“⁸⁰

Међутим, излазак музеја у јавност на велика врата јесте могућ само ако постоји нешто што се може изложити (предмет, збирка) и неко ко то може да уради (кустос). Тако несумњива суштина промене парадигме није у искључивању збирке и кустоса, него у промени њиховог положаја и односа са „спољним светом“. Збирка, ма како она била формирана и

⁸⁰ Daniel Jacobi, *Les Musees sont-ils condamnés à séduire toujours plus de visiteurs?*, La lettre de l'OCIM 49 (Jan/Feb 1997), 10, наведено према: Šola (2002, 51).

ма на чему се базирала, и даље је основ музејске делатности, а кустос, иако и даље чувар предмета/збирке, постаје његов/њен тумач. Промена парадигме односи се на промену сврхе и намене музеја – од места где се колекционирају материјални остаци прошлих и/или удаљених култура у место где посетиоци уче да комуницирају са тим културама. Етнографски музеји/збирке који се, као наши, превасходно баве сопственом територијом/културним простором, у складу са променом парадигме, требало би да буду места где домаћи посетиоци уче да разумеју сопствени свет/културу која их окружује, као и где странци уче о „нашој“, њима непознатој/страној култури, виђеној нашим очима.

Промена парадигме би, у складу са новим циљевима, требало да се одрази не само на задатке кустоса у оквиру репрезентације постојећег музејског фонда, него на укупну организацију и делатност музеја, што укључује редефинисање појма музејског предмета, начин његовог избора, али и промену/реконструкцију документације која тај предмет прати.

Проблем

У савременом информатичком свету, чији би музеји требало да буду интегрални део, питање физичког постојања и чувања музејског предмета наизглед постаје све мање значајно. Појављује се све више центара, па и „класичних“ музеја који функционишу без оригиналних материјалних предмета, јер се суштина музејске делатности са прикупљања и чувања предмета све више преноси на концептуализацију и тако претвара музеје из „констелације предмета“ у „констелацију догађаја“ (Šola 2002: 53-54). Првенствени циљ рада музеја постала је комуникација са потенцијалним посетиоцима, пре свега слање поруке која може бити на нивоу:

- једноставне информације: *тада се десило то,*

- идеологије: *тада* се догодило *то* због *тога* и произвело следеће *последице*, или
- културног контекста, који подразумева свеобухватну причу о теми/проблеми који се корисницима представља.⁸¹

Предмет, не само етнографски, него музејски предмет уопште, више се не схвата само као самодовољни опипљиви тродимензионални објекат, већ пре свега као скуп информација о култури из које потиче или у којој се употребљава. Тако се заправо укупна савремена музеолошка пракса приближава антрополошком приступу – она, без обзира на евентуалну специјализованост музеја настоји да исприча целовиту причу, покаже контекст, позадину и околности при чему су предмети само „sredstva obznajivanja povijesne ere prije negoli cilj samima sebi“ (Šola 2002: 54). Ова Шолина констатација односи се, наравно, само на историјски усмерене музеје, али су и етнографски музеји/збирке у нашој пракси све до сада били/биле претежно историјски кондипирани, иако су антрополошки/етнографски музеји у свету од самог настанка другачији (говоре о истовременим културама које постоје на другом месту, дакле истовременим „другима“), а поред њих постоје и други типови музеја „савремености“.⁸²

⁸¹ Иако се у теоријској музеологији све више прича о комуникацији, повратне реакције корисника музејских услуга још увек веома ретко учествују у изградњи садржаја који се публици нуди, те је она и даље најчешће једносмерна.

⁸² Питање „савремености“ је, наравно, проблематично. Музеји који су пре само педесетак година почели са радом, данас имају предмете који више ни мало нису савремени, а протоком времена се јаз између савременог и (делова) музејског фонда све више продубљује.

Етнографски музејски предмет, за разлику од историјског или археолошког,⁸³ никада није самодовољан, чак ни у музеолошком смислу:

- сам по себи предмет не значи ништа; вредност и значења даје му култура из које он потиче и они могу бити потпуно различити уколико се он употребљава у различитим културама, или различитим временима унутар исте културе. Фармерке су, рецимо, у САД, као земљи порекла, промениле више категорија значења (Fisk 2001: 8-18), у совјетској Русији и земљама источног блока значиле су излазак из зида који, културно, дели два блока, па тако и отпор према режиму; код нас су такође промениле читав спектар значења (Kovačević 1980) итд., итд;
- етнографски предмет нема задатак да маркира специфичан тренутак историје издвојен из свакидашњег тока, него управо да опише тај свакидашњи ток, без обзира када и где се он дешавао.

У том смислу је формирање прецизне документације етнографског предмета многоструко сложеније него формирање документације археолошког, историјског и/или уметничког предмета. Наиме, дефинисање периода/догађаја/стила у оквиру ових дисциплина поставља јасан оквир коме недостаје само прецизан опис конкретног предмета и пут којим се он кретао до музејске збирке. Емоције, симболизација и контекст код њих проистичу из разлога који их дефинишу као археолошки/историјски/уметнички музејски предмет. Документација етнографског предмета који је по правилу употребни предмет из оквира свакодневног живота, неодређеног времена (у смислу кључних историјских догађа-

⁸³ Иако се у савременој археологији срећу гледишта која предмет третирају онако како се третира у антропологији, види: Leone (2001).

ја) и могуће, али не и обавезне естетике (у уметничком смислу), подразумева темељно ишчитавање свих нивоа његовог значења у оквиру културног контекста: од прецизног датирања,⁸⁴ описа његовог физичког изгледа, места и функције у култури у којој је настао, као и култури у којој је употребљаван, до начина на који он дефинише, објашњава или је дефинисан међуљудским односима. Ово свеобухватно утврђивање значења, које чини етнографски/антрополошки опис ипак, без обзира колико га детаљно урадили, никада не исцрпљује све конотације предмета. Ако се предмет схвати као „материјална метафора“, он подразумева много шири спектар могућности читања него што може да нам да вербални опис, ма колико он био детаљан или свеобухватан, нарочито због тога што га свако, стручњак или лаик, „чита“ и тумачи у контексту не само своје културе него и личног поимања света. То, наравно, не значи повлачење пред изазовом, односно сужавање описа на онакав какав смо уобичајено имали у досадашњој пракси, него би, напротив, требало да подразумева покушај да се овај проблем превазиђе.

Једна од реалних могућности превазилажења ограничења која подразумева вербални опис је формирање адекватне техничке документације: детаљних фотографија и, евентуалних, техничких цртежа, кројева, шема и 3D модела, који такође „описују“ физичка и визуелна својства предмета, неупоредиво детаљније и прецизније од било каквог вербалног описа. Оваква примарна документација, вербални опис и техничка документација, требало би да буде, у оквиру

⁸⁴ Чак и у оквиру „традиционалне“ сеоске културе постоји стална промена форме, начина украшавања, доживљаја лепог и значења, условљена променом социо-културних и економских параметара. То је на основу рецентног материјала тешко утврдити, па је прецизно датирање неопходно због разумевања процеса који се унутар културе дешавају, нарочито на микро нивоу.

исте базе података, повезана са конзерваторском документацијом која прати све интервенције на заштити/очувању/реконструкцији предмета. Ако то у овом тренутку изгледа немогуће, присетимо се да се још пре само двадесетак година под документацијом подразумевало ручно уписивање описних података у књигу инвентара и да је тада дигитализована документација каква данас постоји, макар са корпусом података преузетим из класичне документације, изгледала као научна фантастика.

Чак и код овако свеобухватно постављене документације и даље се поставља питање: колики смо део информација, реално, успели да прочитамо из предмета, односно да ли смо успели да исцрпимо све могуће контексте које предмет има унутар „своје“ културе, оне у којој је настао и/или оне у којој је употребљаван? Додатно питање, од кога у приличној мери зависи и начин читања предмета, је: коме су те информације намењене?

Историјат домаће праксе

Документација је у домаћој пракси, од самог почетка, пратила развој музеологије: од првих спискова предмета, каква је била прва књига инвентара тек формираног Народног музеја, преко разуђеније документације која је подразумевала књигу инвентара и пратећу картотеку са оскудним описом, затим актуелне документације чији су основи постављени 1961. године, а која подразумева широк спектар информација о сваком предмету, фотографију, општу, тематску и регионалну картотеку,⁸⁵ до дигитализоване документације, са истим обимом података.

⁸⁵ О развоју документације етнографског предмета у Етнографском музеју у Београду види: Рељић 1967, а о документационом стандарду из 1961. године: Ћертић 1977. О савременом стању документације

Проблем преласка са једног на други систем документације компликован је јер подразумева поновну обраду читавог фонда. То је посао који, управо због обима, мора да траје годинама, јер се и фондови током година вишеструко увећавају.⁸⁶ С друге стране, он омогућује инкорпорирање најновијих научних резултата – не само коришћење нове технологије, него пре свега резултате који проистичу из актуелних парадигми унутар музеологије, али и етнологије/антропологије као матичне науке.

Коме документација служи

Сви досадашњи облици документације пратили су развој потреба препознат унутар музеолошке праксе. У почетку је био довољан једноставан попис предмета које музеј поседује, како у циљу знања са чиме се све располаже, да би се фонд могао допуњавати недостајућим материјалом, тако и у циљу промовисања у смислу: што је већа количина предмета у збиркама, то је већи и бољи, дакле квалитетнији музеј. Са порастом музејског фонда циљ документације постала је и примарна идентификација предмета, његово једноставно издвајање из великог броја предмета које чини збирку. Актуелни тип документације, на картонима или у дигиталном облику, пружа и делимичне могућности стручног/научног рада без директног контакта са предметом.

Како видимо, током читавог свог развоја документација је била окренута строго према унутра:

- кустосу који руководи збирком, коме обезбеђује једноставно сналажење у оквиру фонда којим руководи и

етнографских предмета у музејима у Србији види: Марковић (2006), Цветковић (2006), Шекарић (2006).

⁸⁶ То, наравно, не оправдава реинвентаризацију која траје деценијама, без наде да икада буде окончана.

- финансијеру који је обезбедио средства за аквизицију и чување предмета, као покриће уложених средстава.

У информатичком времену, какво је данашње, а све ће више бити и у будућности, документација би по свему судећи требало у потпуности да промени карактер, у складу са променом функције и начина рада музеја (Марјановић 2005) и, уместо да буде усмерена искључиво ка унутра, да постане окренута према споља – према корисницима музејских услуга. Она би тако, бар у комуникацији са најширом јавношћу, ступила на место самог предмета, јер би темељно урађена документација у сазнајном смислу у приличној мери могла да замени физички предмет. Наравно остаје питање: шта јесте темељна документација, односно шта се све из једног предмета може прочитати и шта од прочитаног треба инкорпорирати у документацију предмета.

Концепт темељне документације

Иако се често поставља питање стандарда за избор података који се уносе у документацију предмета, мени изгледа да то није кључно питање. Наиме, данашња актуелна документација обухвата веома широк корпус података: опис, материјал и технику израде, датирање, порекло (што би требало да подразумева како културни контекст у коме је предмет направљен тако и онај у коме је употребљаван), функцију, кретање предмета (до доласка у музеј, односно пре аквизиције, али и унутар музеја – изложбе, каталози, колекције и сл.). Прецизно попуњавање ових података било би довољно не само за идентификовање појединачног предмета унутар збирке/колекције, јер је за то довољан и инвентарни број и кратак опис, него и за стручни рад, па и за евентуално надомештање изгубљеног предмета. Тако се, бар са становишта етнографског/антрополошког описа предмета, заправо и не поставља питање успостављања нових стандарда, него доследне и прецизне примене постојећих у

складу са актуелном парадигмом из матичне дисциплине, као и дигитализације тог описа, која вишеструко подиже ниво опште доступности.

Формирање прецизне документације подразумева детаљно бављење сваким појединачним предметом – не само описом изгледа (а и њиме много шире од уобичајене једне до две реченице), него утврђивањем његовог укупног културног контекста, функција и значења. То, наравно, подразумева не само повећано ангажовање кустоса који формира документацију и не само ангажовање кустоса појединца, специјалисте за одређену врсту предмета/материјала и/или временски период, него тимски рад већег броја стручњака који би обезбедио различите увиде и широко познавање/разумевање разноврсних културних модела који паралелно постоје у истом простору/времену, њихове узајамне везе и интеракције које се на конкретном предмету у обликовном, функцијском или значењском смислу могу препознати. Прецизно смештање предмета у културни контекст заправо подразумева познавање и реконструкцију шире културно-историјске слике свакодневног живота у времену из кога предмет потиче, пре свега односе између људи – односе моћи, економске, хијерархијске, родне, генерацијске, у породици и локалној заједници, као и везе те заједнице са културно-социјалном мрежом која је окружује и чији је она интегрални део. Када се уз детаљан опис и техничку документацију, ишчитају сва значења предмета унутар ових односа, може се претпоставити да је за њега формирана квалитетна примарна, вербална документација.

Техничка документација би такође морала да подразумева ангажовање тима техничара и информатичара који би за сваки поједини предмет урадили не само фотографије, него и кројеве, цртеже, шеме, техничке цртеже и 3D моделе у зависности од типа/врсте предмета. Поред тога, било би неопходно чврсто повезати примарну и конзерваторску

документацију у јединствену базу података. Све су то предуслови да се у случају потребе (нестанак/уништење предмета, али и изложбе високог ризика) оствари потпуна реконструкција предмета, или да се направи реплика визуелно идентична оригиналу, и, са друге стране, да предмет истовремено добије максималну стручну/научну, односно сазнајну искористивост.

Кретање предмета се, колико је мени познато, никада није детаљно обрађивало – ни у периоду до аквизиције, дакле у време реалног постојања предмета у култури, као ни током каснијег, музеолошког живота предмета. Реконструисање првог дела несумњиво је битно као показатељ конкретних значења у култури/културама из које/којих предмет потиче, док је његова конзервација и рестаурација, објављивање и излагање значајно за стварање прецизног увида у коришћење предмета/група предмета у различитим облицима репрезентације културе (или пак њихову занемареност).⁸⁷ Иако то на први поглед делује као мање битан податак, он нам заправо говори о начину на који се култура/културе представља/ју, односно о концептима репрезентације који би требало да прате развој етнологије/антропологије.

Таква документација морала би да буде отвореног типа, да би се могла надограђивати током рада на сваком појединачном проблему из оквира било ког проучавања културе – подаци би се додавали у оном тренутку када се до њих дође, без обзира да ли се ради о новим информацијама које се добију током посебних истраживања или на основу анализа које су евентуално пропуштене током примарне обраде предмета. Такође би се у њу уклапали и евентуални

⁸⁷ Знамо да у готово свим музејима постоје предмети који се због своје „лепоте“ излажу веома често, док други никада нису показани јавности, без обзира што могу бити значајни за репрезентацију реалних културних модела.

нови увиди проистекли из промене парадигми унутар етнологије/антропологије као матичне дисциплине.

Формирање овакве документације подразумевало би и *supervising* – проверу обима и квалитета података, која не значи неповерење у рад стручњака који су обавили примарну обраду, него пре свега интерну контролу квалитета, која би обезбедила да сваки предмет унутар фонда буде истоветно третиран и да нема разлика које произилазе из индивидуалног приступа обради.⁸⁸

Искористивост

Поставља се и питање шта би таква, хипотетичка документација, која ни у једном домаћем музеју данас реално не постоји ни за једну категорију предмета, значила за саме музеалце, а шта за остале стручњаке и грађане као крајње кориснике музејских услуга.

Са становишта кустоса, она би значајно поједноставила стручни рад од обраде збирке и припремања каталога колекција или читавих збирки, што би требало да буде задатак сваког кустоса, до припремања изложби. Повећано време и трошкови свеобухватне и тимске обраде предмета за примарну документацију вишеструко би се исплатили скраћењем времена и смањењем трошкова за музеолошке послове који су највише окренути јавности, а које истовремено и финансијери и најшира јавност сматрају практичним, ако не и јединим резултатом музејског рада.

⁸⁸ Нажалост, када се у Етнографском музеју покушало са враћањем картона кустосу који је крајње штуро обрадио предмет, чак без јасног описа, покушај се завршио безуспешно, а произведен је дуготрајан међуљудски сукоб проистекао из повређене сујете.

Оваква документација би, истовремено, повећала доступност података о предметима из музејског фонда најширем и најразноврнијем типу корисника, чиме би музеј изашао из својеврсног гета у коме се нашао током последњих неколико деценија и поново ушао у стручну/научну мрежу сопствене дисциплине, а истовремено постао и незаобилазан пункт у општеобразовној мрежи. Повећавање степена јавне доступности документацији, као скупу основних информација које проистичу из музејског рада, битно би утицало и на ревалоризацију места које музеји тренутно имају у социо-културном систему у оквиру кога делују (држава, регион, град).

Доступност

Питање доступности података, које је једно од битних питања у дефинисању односа музеј – јавност и често се покреће у разговорима унутар музејске делатности, првенствено је повезано са питањем финансирања. Музеји који се, попут наших и највећег броја европских музеја, финансирају из јавног прихода, дакле из пореза који грађани плате сваки пут када купе хлеб и млеко, морали би своје фондове (како предмете, тако и друге врсте музеалија и документацију о њима) да ставе на увид свима чијим се новцем финансирају. У случају САД где се музејске колекције заснивају првенствено на приватним фондацијама и донацијама (Twitchell 2004: 196-198), питање доступности мора бити нешто другачије решено, јер о њему одлучују власници уложеног новца. Европска пракса још увек није потпуно отворила своје фондове према јавности, али је то последица вишевековног схватања музеја као дела културе виших класа.

Међутим, како наши музеји почивају искључиво на јавном приходу и немају традицију аристократских збирки, јер су практично сви, осим Народног музеја, настали

одлуком државе/локалне заједнице, несумњиво је да би они требало да омогуће увид у музејске фондове свим грађанима Републике Србије као њиховим финансијерима. Наравно, немају сви грађани интерес за проучавање музејских фондова, тако да је доступност потребно обезбедити онима који то желе, без обзира на ниво њихове стручности и/или циљеве због којих их подаци интересују. Како је манипулација за већину највреднијих музејских, па тако и етнографских предмета – а по правилу се највреднијим сматрају најстарији и најлепши предмети – компликована и често опасна по њихов опстанак, темељна документација која у највећој мери може да замени предмет решила би ту врсту проблема.

Оваква документација могла би да буде интензивно коришћена и као регуларан извор за научни рад, што би за собом повукло и питање стручне/научне ревалоризације не само саме документације, пре свега у смислу цитираности, него целокупног музејског рада. Из тога би произашла и ревалоризација места музеја и музејских радника, као и поновно успостављање чвршћих веза између музеја и етнологије/антропологије као научне/академске дисциплине.

Перспективе

Дигиталним умрежавањем, у које би, поред других делатности, биле укључене и укупне музејске документације, у идеалном случају свих институција на националном, а касније (зашто не) на европском и светском нивоу, постигла би се апсолутна глобална доступност података.

За културе малих држава, које су одувек у сенци великих, финансијски и организационо моћнијих, овакво умрежавање било би прави начин да се, не само етнографско, него укупно културно наслеђе презентује на најширем могућем нивоу и да му се јасно дефинише место унутар

мреже европских/светских култура. Генерално гледано, то је и најјефтинији начин репрезентације и управо зато би мале и сиромашне државе морале на њему убрзано да раде, много више него оне које имају финансијске могућности и за све друге облике репрезентовања своје/својих културе/а.

Иако овакав концепт отвара проблем пре свега језичких баријера, то је питање за неко друго време – оно у коме ће овако постављена документација бити урађена у довољно широком обиму да би питање глобалне комуникације са њом имало смисла.⁸⁹



Рedefинисање документације у овом смислу, наравно, не значи да (етнографски) музејски предмет губи значај, јер никаква документација никада неће моћи да обухвати сва значења која предмет има у својој и/или култури у којој се представља. Темељна документација би, ипак, могла вишеструко да повећа доступност препознатих/прочитаних информација о предмету/култури најширем кругу заинтересованих корисника. Дигитализацијом и умрежавањем постигла би се својеврсна виртуелизација музејског предмета, која би могла да му придода и нека нова значења.

То би, наравно, могло да резултира новим увидима и читањима не само појединачног предмета, него целокупне

⁸⁹ Питања интернационалног (не-енглеског) интернета се у светским размерама врло озбиљно апострофирају током последњих пар година. У том смислу се све чешће организују конференције као што је *Internationalizing Internet Studies*, која је одржана у Аустралији септембра 2006. године. Може се претпоставити да ће, бар на теоријском нивоу, темељи успостављања и функционисања мреже која није заснована само на комуникацији на енглеском језику бити постављени далеко пре него што се припреми адекватна музејска документација.

културе/култура, што би повратно проширивало документацију, и, заједно са њом, укупно знање о нашој и другим културама. Успостављањем овакве документације, музеологија би могла да постане реалан мост између нас, наше прошлости и будућности, као и између наше и осталих светских култура.





Object ID: **предности глобализације на делу**

Концепт идентификационе документације музејског предмета, *Object ID* стандард (Yasaitis 2005, Менковић 2006), један је од најзначајнијих мостова који се у савременом свету, поводом културе и заштите укупне баштине, граде између различитих држава.

Због чега је потребан?

Међународно илегално тржиште уметничким и другим предметима који се сматрају културним добром једно је од најмоћнијих и најразгранатијих, а илегална продаја тих предмета један је од најзначајнијих сегмената међународног криминала, управо због тога што ти предмети, истовремено са уметничком/културном/историјском, имају и (претпостављено) високу материјалну (= финансијску) вредност. Илегално тржиште подразумева крађе уметничких предмета, како из музеја и других врста колекција тако и са „терена“, њихово недозвољено преношење преко државних граница и препродају.

Дакле, сама претпоставка класичне музејске делатности, која је од свог настанка изједначавала уметнич-

ку/културну/историјску вредност предмета са њеним финансијским еквивалентом, произвела је и настанак илегалног тржишта. С друге стране, како је већ речено, власништво над уметничким предметима као материјалним вредностима је, између осталог, једна од значајних одредница идентитета заједница на различитим нивоима, укључујући државе. (Погледајте како смо моћни! Наша моћ проистиче из нашег богатства које се види из уметничких збирки које поседујемо и/или на које претендујемо да их поседујемо.) Илегална трговина уметничким предметима је тако атак не само на финансијску моћ институција и концепт својине, него и на аутоидентификацију заједница, базирану на власништву над уметничком и/или културном баштином. Украдени и илегално продати предмети нестају из јавног живота; они остају затворени у оквире приватних, тајних колекција, заувек искључени из процеса самообнављања идентитета и приказивања (пре свега економске) моћи легалних власника предмета третираних као културно добро.⁹⁰

Нико није поштеђен крађа баштине. Археолози се већ деценијама жале на неовлашћена ископавања и крађе са, у светским размерама, најзначајнијих локалитета⁹¹ (Gersten-

⁹⁰ Ово се односи и на предмете који „припадају“ или су настали у културама различитих „примитивних“ народа, а налазе се у власништву европских музеја. Под „легалним власницима“ у овом случају се подразумевају институције (музеји), а проблем евентуалне реституције/репатријације тих предмета налази се ван оквира регулисања заштите од крађе и илегалне трговине културним добрима. Шире о специфичном проблему повраћаја предмета „природним власницима“. Види Panell (1994).

⁹¹ Због тога и није чудно што се и у оквирима популарне културе археолог појављује као позитивни херој који штити културно благо широм света од неовлашћеног ископавања, нелегалне продаје или злонамерне употребе, о чему говоре филмски серијали о Индијани Џонсу (*Raiders of the Lost Ark* 1981, *Indiana Jones and the Temple of*

blith 2001: 197). Током седамдесетих година прошлог века у центру интересовања илегалног тржишта били су уметнички предмети из западне Африке, током осамдесетих археолошко наслеђе из кинеских гробова и са камбоџанских локалитета. 10% културног блага Чешке нестало је само током 1993. године, као и огроман број слика из највећих руских музеја током последњих деценија. Ратни сукоби, како се то види на примеру рата у Ираку, такође погодују крађи културног блага, како са локалитета, тако и из музејских збирки (Igaq... : 2003). Друго лице истог проблема чини потенцијална могућност несвесне/ненамерне куповине крадених предмета за музејске збирке и/или приватне колекције.

Иако су крађе и илегална (пре)продаја одавно препознати као интернационални проблем, веома је мало успешно пронађених и враћених предмета који припадају високо вреднованом сегменту културне/историјске баштине. Највећи проблеми у проналажењу украдених (илегално продатих) предмета су недостаци и/или недоступност основних информација:

- информације да се за њима трага, као и
- одговарајуће документације, на основу које би се они могли идентификовати.

То се нарочито односи на предмете који још нису ушли у музејске збирке, те тако нису ни документовани (археолошки предмети крадени са локалитета – Gerstenblith 2001: 199, етнографски материјал без дозволе набављен на терену и сл.). Међутим, чак су и информације о уредно документованим музејским предметима често недоступне, те су тако

Doom 1984, Indiana Jones and the Last Crusade 1989.) и Лари Крофт (Lara Croft: Tomb Raider 2001, Lara Croft Tomb Raider: The Cradle of Life 2003.).

нефункционалне у смислу заштите предмета од крађе и препродаје.

Како је настао?

Управо ови аспекти илегалне трговине уметничким предметима и њихове последице утицали су на успостављање блиске сарадње између музеја, галерија, колекционара, осигуравајућих и аукцијских кућа, као и трговаца уметничким предметима, с једне, и правника, полицијских и царинских служби бројних земаља, са друге стране. Резултат те сарадње требало је да буде креирање информационог система који би обезбеђивао идентификацију (у идеалном случају) сваког предмета категорисаног као културно добро било где на свету и доступност података из тог информационог система најширем кругу људи задужених за безбедност културних добара. То, наравно, нису само музејски радници, него сви они који се легално баве прометом уметничких предмета, као и они који наступају тек када су закони о заштити културних добара прекршени.

Међународна легислатива која регулише питање заштите културне својине развија се од Хашке конвенције из 1954. године до данас (Yasaits 2005), а на примени тих прописа у пракси радиле су, а раде и данас, многе међународне институције и организације (Efforts... 2004).

Најшира могућа доступност информација о украденим уметничким предметима постала је, међутим, могућа тек са настанком интернета, односно општом дигитализацијом података о музејским и другим предметима дефинисаним као културно добро, и успостављањем информатичке мреже која обухвата читав свет. Међутим, како различите земље, и различите институције у њиховим оквирима, имају различите праксе документовања музејских предмета, несводљивост тих документација на заједнички корпус идентичних подата-

ка отежава посао онима који би требало да трагају за тим предметима и да их, уколико се претпоставља да су пронађени, идентификују. Због тога се поставило питање успостављања међународних стандарда, који би у пракси могли да обезбеде идентификацију несталих предмета ове врсте, што је основни предуслов за њихово враћање легалним власницима.

Регистар изгубљених уметничких предмета основан је 1990. године, а од 1993. године интензивно се ради на изградњи информационог стандарда за идентификацију предмета и разраду метода за имплементацију тог стандарда широм света. Иницијативу за овај пројекат дао је *Getti Trust*,⁹² а од самог почетка у пројекту учествују Савет Европе, *ICOM*, *Interpol*, *UNESCO* и *US Information Agency*. Тако је настао *Object ID*: међународни стандард који обухвата минимум података потребних за идентификацију предмета, истовремено довољно једноставан да га је, по мишљењу оних који су учествовали у његовом креирању, могуће применити широм света.

Object ID стандард

Шта обухвата?

Основу ове, елементарне, документације предмета чине детаљне фотографије сваког предмета, што је од „виталног значаја за идентификацију и повраћај украдених предмета“ (Ysaits 2005: 28). Фотографије би, осим општег

⁹² Институција коју је основао Пол Гети 1953. године, а која се, од његове смрти 1982. године, бави излагањем и конзервацијом уметничких дела, давањем стипендија у области уметности и хуманистичких наука, као и подршком заштити баштине (Ysaits 2005: 24).

изгледа, морале да обухвате и све посебне ознаке на основу којих би предмет могао да буде идентификован.

Листа информација о предмету која прати фотографије обухвата:

- тип предмета – врста предмета: слика, скулптура, маска, свећњак и сл.;
- материјали и технике – од чега и како је предмет направљен;
- мере;
- записи и ознаке – потпис аутора/власника, сигнатура и друга могућа идентификациона обележја;
- дистинктивна обележја (физичке карактеристике које би помогле да се предмет недвосмислено идентификује – оштећења, поправке, произвиђачке грешке и сл.);
- наслов, ако га има. То се односи само на предмете „високе уметности“: слике, скулптуре и сл.;
- тема – шта је насликано или представљено;
- датум или епоха – време када је предмет направљен;
- аутор – може бити појединац (уметник), компанија (у случајевима предмета примењене уметности) или културна група.

Овај образац може бити допуњен и кратким описом, који би омогућавао лакшу идентификацију предмета: његова боја и облик, где је направљен и сл.

Једном формирана, идентификациона документација предмета мора се склонити на безбедно место где ће бити чувана, јер то гарантује и безбедност предмета.

Са тачке гледишта домаће музеологије овај стандард не би требало да је тешко остварив, јер је обим тражених података ужи од важећег стандарда за документацију музејских предмета, који је донет још 1961. године. Међу-

тим, како у пракси велики део музејских предмета још увек није инвентарисан, фотографисан и, нарочито, како дигитализација постојеће документације у највећем броју музеја није ни започета, јер се још увек воде расправе о приступима, начинима и обиму дигитализације (Бижић-Омчикус 2006), највећи део наших музејских фондова и даље није покривен чак ни овим стандардом, што значи да су предмети у нашим музејима угрожени – подложни могућностима крађе и препродаје.

Ко га креира, ко га користи?

Object ID као идентификациона документација предмета дизајнирана је тако да садржи минимум података неопходних за идентификацију предмета. У том смислу, она није погодна за било какав стручни рад, јер за то није ни осмишљена. Ипак, њу креирају стручњаци (кустоси и други музејски радници), који треба да изврше селекцију података који улазе у оквире *Object ID* стандарда. Они су ти који морају изабрати податке о предметима и припремити их на начин да буду потпуно јасни, да би их нестручњаци (полиција, цариници и сл.) без већих тешкоћа и додатног образовања, могли користити у свом свакодневном послу, јер је циљ ове документације управо да нестручњаци могу да препознају описани предмет и организују његово враћање установи или земљи порекла.

Претварање ове документације из папирне (стандардне) у дигиталну форму, коју *UNESCO* промовише од 1999. године, омогућило је уклапање овог стандарда у многе националне и интернационалне базе података, а Интерпол је успоставио пуну компатибилност овог стандарда и своје базе података у украденим предметима (*Stolen...* 2004).

Реални и потенцијални резултати

Управо захваљујући информатизацији података, документација музејског предмета је на овај начин, у додуше сасвим сведеном облику, са минимумом стандардизованих података, постала средство међународне правне заштите и алат за проналажење несталих предмета и/или спречавање трговине украденим музејским и другим предметима проглашеним за културно добро. Идеја стављања ових података *on-line*, што је и у светским оквирима још увек ретко, неопходна је за ефикасну доступност података, што значи и за ефикасну заштиту предмета.

С обзиром на чињеницу да је *Object ID* тек први корак у интернационализацији укупног музејског/музеолошког рада, који је осмишљен не из стручних (музеолошких, антрополошких, културно-историјских) него из, у идентификацијском и финансијском смислу, безбедносних разлога, он, за сада, није подобан за стручни рад, али ће, чак и у оваквој форми, бити од огромне користи и за стручњаке, онога тренутка када се подаци о *свим* евидентираним предметима буду нашли на мрежи. Наиме, ма колико подаци били шури, детаљне фотографије и елементарни описи предмета омогућаваће претраживања и упоређивања материјала из различитих музеја широм света, што може да обезбеди основне информације за различите врсте крос-културних истраживања: материјалне културе, традиционалних и других технологија, традиционалних знања и вештина и сл.

Иако *Object ID* стандард подразумева веома мали број података о предметима, мањи од уобичајених стандарда за документацију музејског предмета било које врсте у земљама које имају дугу традицију музејског/музеолошког рада – он је дизајниран тако да се може применити у практично сваком од већ постојећих организационих и националних документационих система. Управо сведеност и прецизност података обезбедила је могућност изградње музејске

информационе документационе мреже засноване на класичној музеолошкој парадигми чувања музејских предмета, која је са локалног/националног подигнута на глобални ниво. *Object ID* стандард заправо показује да се музеолошки рад у међународним оквирима креће истим путем којим је ишла и класична музеологија – од идентификације предмета, као камена темељца сваког другог рада.

Многе земље, попут наше, ипак су још увек далеко од испуњавања захтева који налаже стандард. То се нарочито односи на афричке и азијске земље где се велики део националног културног блага, бар онога што се под тим подразумева у европском смислу, налази ван музеја и заштићених зона, а које при том немају ни довољно новца да финансирају послове примарне/претходне заштите културне баштине, била она покретна или непокретна. Међутим, чак ни земље које имају дугу традицију музеолошког рада и довољно средстава за обављање посла, још увек нису своје документације учиниле опште доступним, како то стандард налаже, јер се то коси са идејама на којима је музеолошка пракса почивала током два века свог постојања. Основне предности стандарда – његова теоријска доступност *свима* и стандардизација интернационалних процедура документовања уметничких/културних/историјских предмета, ма колико биле значајне за интернационалну борбу у заштити културног блага у имовинском смислу, истовремено ударају у саме темеље класичне музеолошке делатности, традиционално схваћене као ексклузивистичке, управо када се ради о приступу предметима и информацијама о њима. Тек напуштање идеја и праксе класичне музеологије у корист нове музеолошке парадигме, која подразумева најширу могућу доступност информација о култури, омогућиће истинску имплементацију *Object ID* стандарда.

Проширивање ове идеје на комплетне документације предмета (повезивање идентификационих база података са

општим/целовитим документационим базама података у појединачним = свим установама заштите покретних културних добара) постигла би се не само потпуна интернационализација деловања у оквиру заштите културних добара, што јесте један од циљева на глобалном нивоу, него и реална интернационализација стручног музеолошког рада. Заправо, све границе које су до сада ограничавале музеолошки рад (границе установа, држава, али и само просторна удаљеност) могле би да постану безначајне.

Тако би заштита имовине, као класична тековина западноевропске цивилизације, у глобалном смислу постала замајац превазилажења баријера и у културном смислу, јер би тековине различитих (теоријски: свих) култура, ма где се оне налазиле, постале доступне свима, не само државама и институцијама, него и појединцима, ма где се они, такође, налазили. И то је, несумњиво, једно од лепих лица глобализације.





У потрази за идеалним описом музејског предмета

Оквири

Формирање документације музејског предмета један је од основних, примарних музеолошких послова од самог настанка музеја као институција. Модерно схватање односа музеја, музеологије и музејске документационе науке, такође ставља документацију музејског предмета у сам центар музејског рада, јер је она (музеографско) средство којим се документује документовано, односно, описује предмет изабран да документује/опише и, тиме, дефинише човека и културу.

И у класичној музеологији, оној која је музеје доживљавала као складишта историје, идентитета и врхунаца, пре свега уметничких вредности, европске цивилизације, документација музејског предмета налази се у самом центру музејске делатности. Она се, према дефиницији, сматра равном самом музејском предмету, кога би, у случају нестанка и/или уништења, требало у потпуности да замени. Тиме је документација, бар теоријски, изједначена са самим физичким предметом, иако је опчињеност физичким и оригиналним, која се у пракси током читавог трајања музеја

као институција одржавала и код музејских радника и код публике (а траје и данас), спречила да се између физичког/оригиналног предмета, одабраног да буде маркер културе, и документације која га описује успостави потпуни знак једнакости. Ипак, формирање документације предмета и њено чување вредносно је, бар на рационалном нивоу, изједначено са набавком и чувањем физичког музејског предмета.

Технолошка/информатичка револуција, која се догодила током последњих деценија 20. века, утицала је на промену свих сегмената људског деловања, укључујући музејску делатност. Потпуно неочекивано, она не само да није умањила значај/вредност документације музејског предмета, него је чак и вишеструко увећала. Документација музејског предмета постала је основ за дигитализацију укупне музејске делатности: то је био први сегмент рада музеја за који је дигитализација општеприхваћена као неопходан корак у развоју. Јасно је и због чега: још на релативно примитивном технолошком нивоу било је могуће дигитализовати текстуалне податке и тако побољшати операционализацију свакодневног пословања, од манипулације физичким предметима до манипулације података о њима. Развој технолошких капацитета повећавао је обим могуће документације, укључујући осим текстуалних и различите врсте визуелних информација (фотографије, филмове, 3D моделе), које су стварале платформу за једноставну и очигледну вишеструку контекстуализацију података о конкретном предмету.

Промена музеолошке парадигме, која се догодила током последњих деценија 20. века, преусмерила је музејску делатност са прикупљања и чувања/заштите предмета који су проглашени културним добром ка изложбеним и комуникацијским активностима (Šola 2002: 51) и, истовремено, почела да инсистира на демократизацији доступности резултата музејског рада, као и активном учешћу музеја не само у

репрезентовању, него и у креирању друштвене ставрности.⁹³ Како се, несумњиво, најшира могућа доступност културне баштине може остварити тек дигитализацијом укупне музејске делатности, нарочито изложбене/репрезентативне, односно креирањем *cyber*-музеја која проистиче из дигитализације, претходно дигитализована документација музејског предмета/културног добра основ је новог начина репрезентовања културе у савременом тренутку. Увођење концепта баштине, истовремено, проширило је то репрезентовање са предмета физички/културно издвојених и смештених у музејске фондове, на репрезентовање укупних култура, чиме се променио концепт како музеја, тако и, уже, музејског предмета.

Смисао предмета

Питање документације етнографског музејског предмета наизглед делује компликованије од документовања историјских и/или уметничких предмета. Како Делош каже, музеји имају склоност да све врсте предмета који се у њима нађу спонтано преображавају у слику (2006: 13). Тако се и „етнографски“ предмети, дакле предмети направљени да би се употребљавали у разноврсним контекстима унутар „своје“ културе, у музеју нађу измештени у претпостављено (културно) не-специфичан простор, окружени празнином (маргином) и редефинисани у објекте посматрања.

Претпоставка о културној не-специфичности музејског простора, током историје музеја никада није била јасно

⁹³ Строго узевши, музеји су увек учествовали у креирању друштвене стварности (углавном подржавајући елитизам, хијерархију и расподелу моћи грађанске западноевропске културе, Fisk 2001: 94), али је та врста њихове улоге тек током последњих деценија јасно препозната и од музеја је почело да се очекује активно *циљано* ангажовање у свакодневном животу средине у којој функционишу.

експлицирана – она се подразумевала. Међутим, музејски простор увек *јесте* културно специфичан – настао је и дефинисан у контексту западноевропске урбане, класне и високо хијерархизоване цивилизације, о чијим вредностима говори. Предмети настали и/или употребљавани ван тог контекста, када се нађу у музеју/музејском простору, претварају се у објекте посматрања и добијају нове вредности – оне које им приписује друштво/култура која је створила музеје. Самим измештањем из контекста друштва/културе („примарне“, „матичне“) у контекст слике/уметности (у западноевропском смислу), етнографски предмет се обезличује и губи смисао који је имао у „примарној“ култури, оној у којој је направљен/употребљаван. Прецизније: он губи смисао који су истраживачи *те* културе препознали и због кога су *тај* конкретан, појединачан, јединствен предмет издвојили из масе других предмета. (Ма колико предмета исте врсте реално било у култури, издвајање и смештање у музеј сваком од њих додаје и карактер јединствености.) На тај начин предмет, заправо, престаје да буде управо оно због чега и *јесте* издвојен и изабран да се нађе у музеју. Из овакве ситуације проистиче питање: шта је циљ документације етнографског предмета и, истовремено, шта она треба да садржи да бисмо сачували вредности/значења због којих је предмет изабран да, као културно добро, буде смештен у музеј?

Због суштинског губитка (културног) смисла етнографског музејског предмета, његова документација би, пре свега у делу вербалног описа, требало да сачува културну смисленост сваког појединачног предмета и у промењеним културним условима: да у новом, музејском окружењу репрезентује вредности/значај предмета из природног/примарног окружења, његову намену, значења и начине употребе. На тај начин би вербални опис у оквиру документације предмета, заправо, био етнографија у буквалном смислу речи – опис, у овом случају не понашања или веровања, него материјалног

предмета који је пре доласка у музеј несумњиво био део објективно постојеће стварности. Питање које се поставља, а на које би вербални опис унутар целовите, темељне документације тог предмета требало да одговори је: каква је и чија је то стварност? Да ли би то требало да буде стварност оних који су у свакидашњем животу правили и употребљавали предмет, или стварност етнолога/кустоса који чита/тумачи културу из које је предмет потекао?

Етнографски предмет никада није самодовољан, чак ни у музеолошком смислу, дакле чак ни када се из алатке у најширем смислу речи (из било ког могућег концепта продужења људске руке) претвори у објекат посматрања (концепт слике). Он се не може посматрати „независно“ од целине културе у којој је настао или је употребљаван, јер, чак и када је у питању изузетно леп предмет чије су естетске одлике биле значајне у његовом избору за музејски предмет и евентуално приказивање на изложби, естетика никако није основни разлог његовог смештања у музеј.⁹⁴ Сам по себи, изолован из културног контекста, етнографски предмет не значи ништа – вредност и значења даје му култура из које потиче/у којој се употребљава и они могу бити потпуно различити уколико се предмет употребљава у различитим културама, или различитим културним контекстима/временима унутар исте културе.⁹⁵ Етнографски предмет, иако

⁹⁴ У том смислу се етнографски предмет разликује од предмета које третира историја уметности, односно предмета примењених уметности, код којих су естетски и уметнички концепти првенствени критеријум избора, док су сви могући начини њихове употребе од секундарног значаја. О употреби се, међутим, може говорити чак и када се ради о предметима високе уметности, укључујући апстрактно сликарство, јер и они унутар културе у којој су настали носе скуп значења који произилази из вредновања – они сасвим јасно говоре о структурирању моћи, хијерархији, економији и сл.

⁹⁵ Један од најјаснијих примера различитих/супротстављених значења

издвајањем из културе и смештањем у музеј постаје један од претпостављених/могућих маркера те културе, нема задатак да означи специфичан тренутак историје културе издвојен из свакидашњег тока, него управо да опише тај ток, без обзира када и где се он дешавао.

Додатну компликацију у овом случају представља чињеница да документација третира искључиво појединачни предмет, што такође, као и издвајање/излагање, измешта предмет из целовите слике културе и тиме га ставља ван контекста. Она посматра само тај један, условно речено јединствен предмет и тиме ствара границу према свим другим предметима, чак и из исте културе и истог контекста. Тако се око сваког музејског предмета, у току самог настајања вербалног описа/етнографије, ствара празан простор, којим се он издваја из општег културног контекста. Због тога би било неопходно да документација у оквиру вербалног описа обухвати најшире могуће контексте и значења која је предмет имао пре музејског преображаја, те да сачува (претпостављену, прочитану) реалност културе из које предмет потиче.

Проблем етнографске стварности

За класичну, досадашњу музејску документацију и данас се претпоставља, као што се до пре пар деценија претпостављало и за класичну теренску етнографију, да је „објективна“, односно да не зависи од теоријско-методолошких опредељења аутора описа, кустоса који обрађује предмет. Због тога су описи предмета у оквиру документације третирани као „објективне чињенице“, које у потпуности одговарају стварности. То, дакле, јасно говори о опш-

је, рецимо, значење фармерки у западној популарној култури и у СССР-у током комунистичког периода.



тој теоријској опредељености кустоса-етнолога за етнографски реализам, односно за веровање:

„да антропологија поседује научни метод за генерисање истине кореспонденцијом са објективном стварношћу“ (Миленковић 2006: 170-171).

Идеални кустос/обрађивач етнографског музејског предмета би тако, потпуно у складу са Миленковићевим идеалним етнографом, између осталог требало да:

„верује у објективну стварност (да подразумева да је она независна од антрополошке продукције, од писања етнографије, од наших пројеката, намера, не/могућности, диспозиција самог етнографа [= кустоса, прим. Љ. Г.] итд“ (Исто),

као и да:

„тежи недвосмисленом, неметафоричном језику, да избегава методолошку моду или хир, да тежи уједначености својих техника и чува идеал интегративне и селективне методолошке праксе“ (Исто).

Тако опредељен кустос стварао је опис/етнографију која је била „скуп чињеница раздвојених од интерпретације“, грађа коју би могла да користи:

„нека и било која од ње независна теорија, интерпретативни поступак, модел, анализа, или било која друга активност која објашњава на основу етнографија које није и сама произвела ... [и]... која не узима у обзир циркуларну конституисаност одн. кохеренцију теорија и описа. Таква етнографија, универзално употребљива у свим временима и академским културама, била је 'идеална'“ (Исто: 171).

Највећи део описа у оквиру постојећих музејских документација заиста је настојао да одговори овом идеалу,

иако се, још од стандарда из 1961. године стидљиво појављују могућности искорака. Рецимо, упркос декларативне методолошке опредељености тадашње музеолошке и академске етнологије на мешавину антропогеографије и етнографије из 19. века, један од сегмената унутар стандардног описа на картону из 1961. била је (јесте и данас, јер је то и данас важећи стандард) и функција предмета. Ова рубрика несумњиво указује на утицај функционалистичких теорија у обликовању стандарда за опис предмета, иако је у свакодневной пракси у ту рубрику уношена само примарна, основна, најманифестнија могућа функција предмета, док су све остале доследно занемариване. Ипак, основ за опис/обработку предмета у функционалистичком дискурсу несумњиво је постојао, макар да у пракси никада није искоришћен у потпуности.

Када се већ говори о постмодерној концепцији етнографије, у случају описивања музејског предмета се, као и код писања сваке друге етнографије, може поставити питање да ли у оквиру описа предмета треба усвојити значење које му дају његови аутори/корисници или оно које му, интерпретацијом понашања/мишљења тих истих корисника, могу придодати стручњаци. Односно, како у расправи о етнографском реализму каже Миленковић (2003: 225):

„Да ли у случају да се антропологово и становиште проучаваног не поклапају једно мора бити одбачено, а друго усвојено и које? На основу којих критеријума?“

И даље:

„Да ли интерпретативни приступ проучаванима заиста елиминише наметање истраживачевих вредности, и настојање да се открију значења каква 'они' придају 'њиховом' свету?“

И, као и код писања било које друге врсте етнографије, дилема се и у овом случају показује као лажна. Самим издавањем предмета, избором да се он нађе у музејској

збирци, стручњак (етнолог/антрополог) сегментира стварност/свет проучаваних (без обзира да ли су они из истог, сличног, претходног или паралелног културног модела у етнологији *at home*, или су класични „други“), што већ *јесте* интерпретација њиховог света. С друге стране, етнолог/кустос, како је већ речено, избором, издвајањем предмета и његовим смештањем у музеј, даје предмету и низ нових значења, која он у „матичној“/„примарној“ култури није имао.

Опис и креирање стварности

Због тога би, пре свега, било неопходно да кустос-етнолог, у оквиру вербалног описа предмета, образложи своје разлоге за тај избор. То би била врста (критичке) ауто-етнографије, којом би се сасвим јасно дефинисао (теоријски, методолошки) однос кустоса према култури коју намерава да сачува/представи у музеју. С друге стране, било би неопходно да се, унутар описа, напишу сва могућа (препозната) значења које су предмети имали током свог настанка и коришћења, дакле у „матичној“/„примарној“ култури, а која му приписују аутори/корисници, односно проучавани. То, дакако, не искључује додавање скупа значења које етнолог/антрополог може да прочита из реалног понашања корисника/аутора предмета, иако они тих значења нису били свесни или их нису артикулисали, али исто тако и значења која би се тим истим предметима евентуално могла приписати унутар културе у којој музеј функционише. Напротив, обухватање вредновања улагања слободног времена, рада и/или новца у израду појединачног предмета, што се у „традиционалним“ културама може мање-више изједначити, несумњиво говори о начинима структурирања моћи, социјалној/генерацијској/родној хијерархији, начину концептуализације природног/социјалног окружења и низу других, са становишта антропологије значајних односа, те их је

неопходно уклопити у вербални опис предмета, јер су то неопходни сегменти детаљног описа културе из које предмет потиче. Мало је вероватно да ће их сами актери тих односа/проучавани бити свесни, а још је мање вероватно да ће се упуштати у детаљну експликацију, те је опис/читање културе које ствара кустос/етнолог више него неопходно. Маргина која остаје између тих читања даје могућност кориснику документације – пре свега етнологи/антропологу, али и другим стручњацима, као и потенцијалној публици и другим корисницима музејских фондова/услуга, да у њих читају могућа превиђена значења...

Тако формиран опис морао би да буде отвореног типа, да би се могао надограђивати током рада на сваком појединачном проблему из оквира било ког проучавања културе – подаци би се додавали у оном тренутку када се до њих дође, без обзира да ли се ради о новим информацијама које се добију током посебних истраживања или на основу анализа које су евентуално пропуштене током примарне обраде предмета. Могуће су, наравно, и промене контекста у оквиру посматране културе, које би такође требало обухватити.

Такође би се у њега уклапали и евентуални нови увиди проистекли из промене парадигми унутар етнологије/антропологије као матичне дисциплине. Разрада и допуне вербалног описа предмета, проистекле из новог начина читања предмета и, евентуалних, нових сазнања о предмету требало би да носе датуме када су измене/допуне унете. Тај начин формирања описа у оквиру документације отвореног типа требало би да информацијама о самом предмету придодат информације о начинима посматрања тог предмета, односно примени актуелних парадигми матичне дисциплине. Тако би документација предмета била извор не само за етнографска/антрополошка испитивања културе, него и за историјат етнологије/антропологије као дисциплине и начине

примене њених парадигми на материјалну културу. Управо разлике у читањима, видљиве из овако формиране документације пружиле би слободу, не само стручњацима, него и крајњим корисницима музеја, да у сваком појединачном предмету/групи предмета пронађу нова значења, која проистичу из њихових личних искустава и њихових погледа на свет, што би укупној музејској документацији дало потпуно нови корпус значења. Она би тако од пасивног описа који стварају невидљиви ауторитети, постала активан корпус података, отворен за проширивање и стално нова тумачења.

Образовање, поново

Иако се о томе међу музејским радницима никада није говорило, јасно је да теоријско-методолошка одређења пресудно утичу на свеукупан рад кустоса, па тако и на формирање вербалног описа предмета у музејској документацији. Она су, наиме, значајан конститутивни чинилац кустосовог референтног оквира. Како каже Светозар Синђелић (2005: 228-229):

„без референтног оквира нема знања, резоновања нити перцепције, те он уређује наше искуство; он претходи искуству, а његово је деловање углавном несвесно и ван критичке свести субјекта сазнања; референтни оквир има сложену структуру, са различитим и релативно одвојеним нивоима, од физиологије до интереса појединца...“

Тако и ширина стручног/научног образовања сваког кустоса дефинише његов начин посматрања, из кога произилази и начин описивања предмета. Због тога су замерке, које се често могу чути међу музеалцима: да је академско образовање нових кадрова превише теоријско и, захваљујући томе, неприлагођено раду у музејској пракси, само делимично тачне – а ни мало се не односе на обраду

предмета, односно формирање музејске документације. Напротив: добро познавање савремених антрополошких теорија, нарочито оних које се односе на проучавање материјалне културе, основни је предуслов за обраду предмета какву захтева и нова музеолошка парадигма, пре свега за смештање тог предмета у општи контекст – како културе у којој је настао тако и културе у којој музеј функционише.

Чини ми се да, управо на овај начин релативизован опис и документација етнографског музејског предмета заснована на њему, испуњавају услове функционисања музејске документарне науке, која „може бити и валидна и релевантна“ управо због тога што јој је:

„опсег објашњавања ограничен на одређену групу/друштво/културу, и [само, прим. Љ. Г.] уколико уважава културне претпоставке друштва чију феноменологију објашњава“ (Радовић 2006: 399).

Јасно је да се у овом случају и *објашњавање* и *уважавање културних претпоставки* мора односити на обе културе – културу из које предмет потиче и ону у којој актуелни музеј реално функционише.

Исто тако је јасно да не постоји заувек дати идеални опис, да је описивање предмета процес који би требало да траје током читавог живота предмета у музејској збирци.





Г-ђица Ружа Савић vs стереотипија или: неочекивана моћ етнографске изложбе

Изложба vs живота

Репрезентације културе несумњиво имају моћ да утичу на људске животе (Morphy 1986: 24). Начин на који те репрезентације приказују улоге које људи узимају у свакодневном животу и објашњавају како људи доживљавају сами себе, околину и свет који их окружује, говори о „другима“, онима који су њихов предмет и/или тема. Истовремено, репрезентације и обликују стварност тих људи, онако како је доживљавају креатори репрезентација и, управо због тога, оне говоре и о својим креаторима, њиховим погледима на свет, друге људе и културе, па и саме себе.

То се, како сам већ рекла, далеко више односи на етнографске музејске изложбе, него на писане етнографије, јер су изложбе по дефиницији намењене ширем, нестручном делу јавности, чији се дискурс обликује порукама које су експлицитно и/или имплицитно садржане у поставци сваке појединачне изложбе. Тако, етнографска музејска изложба не само да говори о људима (нама/њима), него и креира (наше/њихове) животе у алтернативној музејској стварности,

музејском конструкту времена и простора. Она прича причу о животу/животима у прошлости и/или садашњости, не онаквој каква је била/јесте, него онаквој каквом је виде аутори, односно како би, мање или више свесно, аутори желели да је види (потенцијална, претпостављена) публика.

У смислу алтернативне наративне интерпретације, естетика изложбе говори о имплицитним идеолошким позицијама њених аутора (Shelton 1992: 13), али о њима говори и низ других елемената изложбе:

- избор материјала којим ће прича бити испричана,
- редослед предмета, пауза и акцената, синтакса визуелног наратива,
- легенде и остали пратећи визуелни/информациони материјал и његов однос према предметима,
- помагала која уоквирују елементе приче итд.

Избор начина естетизације проистиче из избора теоријског оквира репрезентације: да ли се одлучујемо да прикажемо „нашу“ или „њихову“ естетику, да ли и у којој мери повезујемо или супротстављамо „наш“ и „њихов“ свет? То је утолико очигледније, уколико естетизација има приоритет над етнографским или историјским приступом, како је то, рецимо, уобичајено на изложбама које приказују „народну уметност“, или неке њене сегменте.



На класичним етнографским изложбама представља се, у начелу, култура која не живи и не мења се, него је просто таква сама по себи (о томе јасно говори већ више пута поменути пример сталне поставке Етнографског музеја у Београду *Народна култура Срба у XIX и XX веку*), а „народ“, односно људи чији би живот требало да буде представљен на изложби, изгледају као да су сви били (јесу и данас) лепо, изгланцани и испеглани и у парадној одећи орали или јурили

за овцама. И нигде нема ћенифе, блата, хладноће, смртности, сифилиса и свих осталих, са становишта малограђанске конструкције света, „непријатних“, „срамотних“ или само „ружних“ делова живота.

На другој страни, нема ни љубави, секса, размножавања, среће, страха, задовољства, мржње, зависти – било каквог међуљудског односа или емоције која те односе дефинише. Уредно сложени, испеглани и стерилисани музејски предмети причају причу о форми, која је од живота, па тако и од стварности (ма чијој и ма како је дефинисали), удаљена еонима неразумевања.

Емоција као идентификација

Реакција публике која на изложбама те врсте препознаје предмете из сопственог детињства/младости може бити двојака:

- асоцијација на стварност из које су, главом без обзира, побегли: Боже, што сам срећан/срећна што не живим више тамо, јер ма колико идеализовано то изгледало овде (у музеју) ја *знам* како то изгледа у стварности, или
- носталгија за младешћу: Боже види како је тамо било лепо, тамо сам био/била срећан/срећна (млад/млада), али по правилу без постављања додатног питања: ако сам тамо био/била срећан/срећна, зашто сам отишао/отишла или пак: зашто се не вратим?

Трећу категорију чини публика која те предмете нема у сопственом искуству. Она нема могућност за било какву емотивну, самим тим ни идентификацијску, реакцију, јер су, по правилу, сами предмети и читаве изложбе испражњени од емоције било које врсте.

То је, такође (као и већ више пута наведене идеализације) једна од последица схватања науке, па и историје и

етнологије/антропологије у позитивистичком „објективном“ маниру, који би требало у потпуности да искључи емоције. Оне које, евентуално, истраживач има према свом предмету истраживања (макар се ту радило и о његовој личној историји или историји његовог места и ма колико то, заправо, било немогуће), као и емоције креатора и носилаца културе која се посматра/репрезентује, а које су битно утицале на формирање њихових социјалних мрежа, организацију времена и све друге аспекте живота, па тако и културе.

Алтернативне могућности

Изложба крушевачког Народног музеја *Ми смо здраво што и вама желимо – приватна преписка као вид породичне комуникације*,⁹⁶ организована у склопу пројекта истраживања приватног живота на тлу српских земаља, потпуно је друге врсте. Како Ема Радуловић, директорка музеја, каже:

„Основна замисао приликом конципирања изложбе била је да се кроз историју приватне преписке у Србији последњих деценија XIX и прве половине XX столећа, као својеврсне надградње у традиционално схваћеној схеми унутарпородичних односа, допринесе сагледавању облика породичне комуникације, истовремено, да се на основу разноврсне и врло обимне музејске грађе из ове области илуструју, односно реконструишу неки од аспеката свакодневног приватног живота породице“ (Радуловић 2006).

Међутим, сама изложба вишеструко је надрасла првобитну замисао.

⁹⁶ Крушевац 9. новембар – 9. децембар 2006, аутор: Живка Ромелић, коаутор: Весна Душковић, ликовна реализација: Биљана Грковић.

Породица, која себе доживљава као целину, одржава унутрашње везе крвљу, новцем, осећањима, тајнама, успоменама (Аријес, Диби 2003: 146-148). Размена информација о свим важним породичним дешавањима (заправо, оним које поједини чланови породице у *тој, конкретном* тренутку, сматрају важним) један је од битних начина сталног оживљавања веза између њених чланова, као и са ширим кругом сродника, пријатеља и (пословних) сарадника, чиме се стално поново ствара социјална мрежа. Конципирана да покаже управо тај сегмент приватног живота, ова изложба, пре свега, говори о емоцијама и начину њиховог обзнањивања и/или грађења и одржавања у свакодневном животу. Она говори о:

- љубави: између младића и девојке, браће и сестара, родитеља и деце, рођака, пријатеља, пријатељица, колега и сарадника,
- бризи: углавном за млађе и/или болесне и слабе (социјално, економски и сл.) чланове породица,
- сарадњи: унутар породице, професионалној и сл.

Писма (из рата, војске, иностранства, других градова), честитке, позивнице за породичне и личне прославе, фотографије са посветом, дневници – сваки предмет на овој изложби од најстаријих, писаних руком на пожутелом папиру, до *SMS* и *e-mail* порука, говори о појединачном човеку и стварности филтрираној кроз његову емоцију. Неки од њих дају нам потпуно нове увиде у начине исказивања емоција у периодима који нам изгледају као веома давна прошлост, други говоре о познатим личностима као људима од крви и меса, сличним својим савременицима, а сви укупно о томе да, иако се форме мењају, осећања о којима се ту говори остају иста.

Родни стереотип: поглед изнутра

Госпођица Ружа Савић је, пре више од 100 година, написала љубавно писмо.⁹⁷ Она, заправо, није била писмена у савременом смислу речи – њена слова су цртана (вероватно прецртавана са предлошка који је у њено име написао неко други, ко је тим, почетком 20. века тако тешким умећем боље владао – сестра, другарица...), синтакса јој је ужасна, она чак меша велика и мала слова, али је њена жеља да вољеном „господару Ђури Црногорцу“, поводом имендана, пренесе своја осећања, непоколебљива. Тако једно једино писмо, невешто написано љубичастим мастилом на папиру са штампаном дивљом ружом (симбол љубави, давање чисте љубави: Душковић 2006: 29), руши стереотипе о девојкама које су само стидљиво прихватале удварања и изразе љубави или беспоговорно прихватале одлуке својих очева о томе за кога ће се удати. Ми ништа не знамо о њеним односима са „љубезним“ Ђуром, али она га ословљава са Ви, што значи да нису превише блиски, свакако још нису верени, а можда никада неће ни бити. Ипак, то њу не спречава да врло отворено изнесе своја осећања, покушавајући, чак, да их проточи у невеште стихове.

Писмо Руже Савић преживело је све до данашњих дана, сачувано у збирци Музеја града Београда. Управо то што га је „љубезни“ Ђура сачувао довољно дуго да стигне до музејске збирке, говори о значењу које је оно за њега имало. Чак и ако се није оженио госпођицом Ружом Савић, сачувао је њене емоције до дубоке старости, можда чак и до краја живота. Оне су за њега биле једно од значајних обележја његове младости.

⁹⁷ Честитка за имендан, Господару Ђури у месту, почетак 20. века, Музеј града Београда КИ-И-2101.

Писмом госпођице Руже Савић, ова изложба враћа у живот емоције, оне које су препознатљиве свакоме од нас и са којима свако може да се идентификује. На изложби, смештено у витрину, у оквиру од стакла и метала, уз низ других писама, такође љубавних али размењених између официјелних вереника – готово век касније ово писмо говори *нама данас* да је љубав увек била могућа и да су жене, исто као и мушкарци, могле да је изразе ако су биле довољно храбре.

Исто тако, ово писмо директно доводи у питање стереотип креиран у оквиру науке, по коме су у то време *све* жене биле потчињене, а *сви* мушкарци доминантни и једини отворени креатори емотивних (и не само њих) односа између полова, објашњавајући да је сваки однос посебан, и тада и сада, и да га креирају особе које у њему учествују.⁹⁸ Ако оне нису биле превише склоне поштовању идеалтипских образаца мишљења и понашања, ти су се односи могли веома много разликовати од оних који су били дефинисани стереотипом.

Људско лице иконе

Поред писама анонимних појединаца, на изложби је приказана и група писама, позивница, телеграма и друге рукописне грађе познатих научника и културних радника: Николе Тесле, Мине Караџић, Ива Андрића. Њихова преписка са члановима породице, пријатељима, људима

⁹⁸ Посматрање појединачних судбина, генерално гледано, доводи у питање понашање у складу са стереотипима, како то показује и анализа односа брачног пара Стојковић из средине 19. века. (Вулетић 2006). И, ма колико бављење *искључиво* индивидуалним животним причама може, објективно, бити проблематично (Ковачевић 2006: 19-43), толико и њихово занемаривање може довести до потпуно погрешних уопштавања.

којима су се они дивили (телеграм Николе Тесле Мештровићу⁹⁹), прави је начин враћања људског лика и људске димензије иконама наше културе. То се нарочито односи на Теслу, јер се дешава управо у години када се славила 150. годишњица његовог рођења и када је он подизан на пиједестал као над-временски/над-културни лик (или хипер-културни = глобално велики, а ипак „наш“). На сличан начин су третирани и они који се сматрају претечама, па у том смислу и иконама професије – Никола Зега, Сима Тројановић (први кустоси и директори Етнографског музеја у Београду).

Стављање њихових личних преписки у исту раван са рукописном грађом „обичних људи“ они нису девалвирани, напротив: од слика из читанке постали су, поново, оно што су били: стварне личности, у чијим је животима било успеха, жеља, надања, емоција..., свега оног што је свако из публике, у мањој или већој мери, могао да препозна у свом животу. Управо то је створило везу између „њих“ и „нас“, неуобичајену за изложбе које се баве животима познатих.

Идентификација, поново

Стаклене витрине, које нам, уз поглед на изложене људске судбине враћају и поглед на наша сопствена лица, у већини других случајева стварају непрелазну баријеру између нас и посматраних предмета са којима не можемо да се идентификујемо (јер они не постоје у нашем искуству). У случају изложбе *Ми смо здраво што и вама желимо*, међутим, оне су управо рефлексijом успоставиле везу између нас и њих: између емоција сачуваних у предметима и наших, препознатих и (поново) доживљених.

⁹⁹ Музеј науке и технике, Београд, инв. бр.СХХV 380.

Публика која је посматрала изложене предмете, очигледно се радовала; људи су читали писма, дописнице, поруке, коментарисали текстове и изглед честитки које памте из своје младости, али и оне вишеструко старије, враћали се до исте витрине више пута. Јасно дефинисани пут кроз изложбу изгубио се у мрежи кретања, коју је сваки посетилац креирао сам, у складу са интересовањима и емоцијама које су га водиле. Захваљујући томе, простор изложбе био је жив, на начин који се у музејској пракси ретко среће.



Тако је ова изложба крушевачког Народног музеја јасно показала да су могућности музејског/музеолошког рада неисцрпне, ограничене само актуелним виђењем струке (у овом случају етнологије/антропологије као примарне и музеологије као секундарне) и начинима перципирања „стварности“ оних који се тим послом баве. Она је, такође, показала и да су такозвани „мали“ музеји, удаљени од центара моћи, слободнији и спремнији да крену у преиспитивање досадашњих искустава и креирање нове пословне, а тиме и стручне политике.

Оно што је њен, можда и најважнији резултат, је јасно виђење да уопште није битно да ли је тема изложбе прошлост или савременост, „традиционална“, модерна, или виртуелна култура, битно је само на који начин се та тема промишља и, нарочито, како се успоставља комуникација са посетиоцима, овде и сада.







Куда и како даље?

Вратимо се на почетак.

Наследили смо успомене претходника, а и данас нас окружује безброј веома пажљивих посматрача, оних који настоје да прикупе и сачувају парчиће прошлости, онакве каква је „заиста била“. Међутим, упркос свим њиховим настојањима, ми не можемо да пустимо историју из почетка. Живот, нажалост многих, од којих су музејски радници само део, не познаје *save game* команду, која ће сачувати безусловне слике живота у појединачним исечцима. Свака поново пуштена историја, макар се она базирала на реалним предметима или причама из прошлости, има потпуно ново лице.

С друге стране ове једноставне чињенице стоји чврсто уверење да оно што се не налази сачувано у Музеју, Библиотеци и/или Архиву није ни постојало. Извесно је да данас, за нас, не постоји, јер недостатак трага у садашњости брише и сва могућа постојања у прошлости. То уверење је разлог због кога се махнито, често некритички, прикупљају парчићи прошлости који би требало да, за нас али и за будућност, буду означитељи онога што је „било“. Оно је разлог хипермузеализације стварности која нас окружује (Чаусидис 2007), јер у свету који убрзано креће даље

поуздани парчићи прошлости, сачувани за будућност (претпостављено: вечност), треба да буду везе које дефинишу садашњост, смештајући је унутар безбедног, једносмерног континуума јуче → данас → сутра.

Међутим, све то ипак није довољно да музеји опстану у савременом свету. Они су настали у другом времену, у рационалном, колонијалном свету и индустријском друштву, заснованом на принципима поседовања и моћи која из њега проистиче. Чак и у већини западних земаља, музеји се чврсто и дуго држе традиционалних концепата, али их је промена окружења и убрзавање времена (Eriksen 2003) натерало да се мењају. Да би то могли, да би уопште данас имали смисла, они морају да буду у сталној интеракцији са својим корисницима и активно учествују у свакодневном животу заједница у којима функционишу: креирањем и континуираним спровођењем програма који су жељени и потребни корисницима. Музеји у свету то раде, на различите начине и на потпуно новим теоријским основама, већ више деценија. Један од најновијих примера је представљање новог хондиног модела формуле 1 (RA107) у лондонском Музеју историје природе 26. фебруара ове године, које је изазвало огромно медијско интересовање.¹⁰⁰ Иако, наизглед потпуно некомпатибилни, музеј и Хонда су нашли заједнички интерес у презентацији новог дизајна кола, са сликом планете Земље уместо уобичајених спонзорских логоа. Хондин тим желео је да новим дизајном обрати пажњу јавности на проблем заштите природног окружења, па је презентација у музеју који приказује природне „остатке минулих доба“, као што су фосили и диносауруси,¹⁰¹ био логичан избор. С друге стране,

¹⁰⁰ Ову вест су пренели сви светски медији, укључујући Дневник РТС-а.

¹⁰¹ <http://www.reuters.com/article/latestCrisis/idUSSP7341>;
http://www.pitpass.com/fes_php/pitpass_news_item.php?fes_art_id=30604.

Музеј је захваљујући овој сарадњи добио промоцију какву би, иначе, тешко могао да оствари, спроводећи, притом, сопствени примарни друштвени задатак – борбу за очување природног окружења и то на начин који кореспондира са интересовањима огромног спектра потенцијалних посетилаца (број љубитеља формуле 1 вишеструко је већи од броја љубитеља музеја).

У Србији су музеји још веома далеко од оваквог начина размишљања и деловања. Један од кључних узрока је недостатак основних теоријских претпоставки за промену парадигме. Музеологија је у Србији већ деценијама обесправљена и запуштена поддисциплина, чијом се теоријом практично нико не бави и за коју се не може добити квалитетно академско образовање, док се музејска пракса заснива на одавно застарелом закону. У свету постоје велики истраживачки институти при универзитетима или самостални, који се баве искључиво музеологијом – пре свега као теоријом, а тек после тога њеном применом у пракси. У Србији такве институције нема. Нема никаквог покушаја да се обаве истраживања унутар прошле или савремене музејске праксе, нити да се покрене било какав научни пројекат, у оквиру основних или примењених истраживања, јер таква истраживања Министарство за културу, надлежно за музеје, не финансира, а релевантна научна установа за ову област, која би била финансирана од стране Министарства за науку, не постоји. Без озбиљних теоријских оквира и теоријске подршке, музеологија у Србији се, као дисциплина, налази у ситуацији која одговара стању које је у западноевропским земљама било у 19. веку – свака локална заједница настоји да формира музеј (јер имати музеј значи имати идентитет), али потпуно ван савремених оквира музеологије као теорије репрезентације културе и конципирања идентитетских пракси.

Основни предуслови за опстанак и ефикасно функционисање музеја у Србији (на свим нивоима, републичком, регионалном, локалном – и то и државних и приватних) јесу:

- 1) доношење новог, модерног Закона о заштити баштине, као и посебног Закона о музејима. Како каже Јован Деспотовић (2007), основна начела у изради текста Закона о заштити баштине требало би да буду:

„I Дух и слово Конвенције из Гренаде и Смернице Савета Европе из 2000. године.

II Прихватање Смерница Савета Европе да се у називу Закона не ставља нагласак на 'заштиту' и да је корисно да се тај Закон назива 'Законом о баштини', јер је такав и карактер његове садржине.

III Текст мора да третира све врсте споменика културе (непокретне, покретне, нематеријалне) усклађене с развојем средине, као чиниоцем који њен развој чини одрживим. На пример, архитектонска баштина, настала као интегрални део изградње насеља и уређења простора у прошлости, заштићује се, чува и обнавља као интегративни део савремене изградње насеља и урбанистичког уређења простора у садашњости, да би се унапређена могла предати генерацијама које долазе.

IV Текст мора разрађивати целовит систем у коме су међузависно интегрисани: заштита добара, њихова валоризација (из које следи категоризација и утврђивање режима заштите), очување баштине с оријентацијом на њену ревитализацију у савременим условима уз пуно усклађивање с плановима и актима којима се они регулишу.

- V Обезбеђивање уравнотеженог односа између мера рестрикције (одобрења, надзора, обавеза, принудних мера, казnenих одредби и сл.) и мера стимулације (истраживање, програмирање, радови на очувању, обнови, активном коришћењу, одржавању, обезбеђењу финансијских средстава и сл.).
- VI Обезбеђивање *raison d'être* свог постојања – трајно очување културне баштине интегрисане у савремени развој. Стављањем под заштиту неког објекта или предмета, држава преузима одговорност да обезбеди њихово трајно очување. Закон је акт друштвене воље и јамчи спремности друштва и државе да се трајно очува укупна културна баштина, али и да не сме бити сведен на правну заштиту.
- VII Обезбеђивање трајног очувања подразумева и константно издвојена финансијска средства. Држава и локалне заједнице морају да их редовно обезбеде у својим буџетима, колико је то могуће у сразмери с преузетим обавезама, односно усвојеним програмима.
- VIII Обзиром да држава не може преузети једнаку одговорност за огроман број добара баштине, законодавац треба да прихвати, из међународне праксе, искуство о добрима којима поклања већу бригу, али региструје и она добра од локалног значаја, која се евидентирају у јединствени регистар.
- IX Избегавање праксе *ad hoc* заштите споменика културе, већ успостављање целовитог очувања свих група и свих врста културне баштине. У том циљу, у закону се наглашавају истраживање, програмирање и интеграција у планирању и

изградњи насеља и просторних планова (када је у питању археолошка или архитектонска баштина).

- X Обезбеђивање да сваки споменик културе добије одговорног власника који има права, али и обавезе његовог очувања.
- XI Увођење начела заштите добара *ex lege*, што ће рећи да је оно заштићено и када није прошло поступак претходне заштите, односно, евидентирања.
- XII Добра културне баштине нису, током историје, настала у једној, или постојећој заједници. Она су историјска баштина земље, односно народа. Стога земља, односно народ, преузимају одговорност за њихово чување, које мора бити остварено према јединственим стандардима. Искуство европских држава показује да је начин да се то оствари увођење јединствене државне службе. Та служба, да би била што ближа споменицима, али и становништву и властима на терену, организује се, у начелу, регионално, или локално на целини државне територије.
- XIII Установљавање репрезентативног Високог савета за архитектонску баштину, који треба да осигура потпуну одговорност и континуитет у решавању стручних, кадровских и финансијских задатака, те питања приоритета у овој изузетно великој и осетљивој области.
- XIV Постизање чврсте структуре законодавне материје, која може лако поднети будућу еволуцију закона у овој и сличним областима, односно све претстојеће измене. Текст, у основи има шест поглавља: 1. предмет заштите и очување, 2. поступци правне заштите, 3. трајно очување

споменика културе и истраживање, 4. права и обавезе власника и корисника, 5. организација делатности, и, 6. казнене и завршне одредбе.“

Тако би се, и Законом, поставиле основе за савремено третирање заштите баштине, од кога зависи и употреба/живот те баштине у свакодневици – не само елитâ, него свих чланова заједнице у којој музеј/елемент баштине постоји/ради. Од тога, даље, зависи актуелност и сврсисходност музеја/елемента баштине и његово деловање у стратегији социјалне/културне промене или чак само културне политике.

2) Текст Закона о музејима требало би да обухвати све сегменте музејског рада који нису директни послови заштите баштине и који би одражавао промену укупне стратегије културне политике, којом би било неопходно да се обезбеди и:

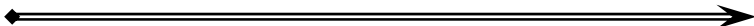
- потпуна јавност у раду музеја, који су јавни сервис;
- деполитизација функције директора музеја, јер основни критеријум за именовање мора постати стручна компетенција;
- инсистирање на примени међународних стандарда за све аспекте рада музеја;
- подстицање повезивања и рада у међународним професионалним асоцијацијама;
- стимулисање донације музејима одговарајућим пореским решењима;

3) установљивање музеологије као теоријски утемељене стручне/метанаучне дисциплине, академске и истраживачке, као што је то у другим земљама, што подразумева организацију примарних, специјалистичких и докторских

студија музеологије, које би биле подржане основним и примењеним истраживањима, што значи:

- признавање музеологије као области/дисциплине у оквиру хуманистичких наука и финансијско подупирање научних истраживања и пројеката у овој области;
- оснивање специјализоване установе задужене за музеологију као научну дисциплину и покретање одговарајућег часописа вреднованог као и други научни часописи националног значаја, јер би то стимулисало постојеће стручњаке да се више ангажују и омогућило стварање базе младих стручњака ангажованих у примени резултата истраживања;
- законско дефинисање положаја музеја и њиховог деловања, као и њихово повезивање са установом која се бави научним радом у овој области;
- успостављање јединственог музејског информационог и комуникационог система, успостављањем музејске мреже;¹⁰²
- законско регулисање образовног профила запослених у музејима и инсистирање да се систем стручних и образовних компетенција поштује на свим нивоима (тренутно се научна звања у музејима уопште не признају, а критеријуми за лиценцирање и стицање стручних звања не постоје);
- обезбеђивање конзистентности формалног и перманентног образовања кустоса и система напредовања;

¹⁰² План за то постоји у оквиру Министарства за културу још од 90тих година прошлог века, али практични резултати до сада нису остварени.



- подстицање информатичког образовања и деловања информacionих стручњака у музејима, који би, познајући методологију свих укључених дисциплина (примарне, музеологије и информатике), обезбедили ефикасност употребе музејских фондуца;
 - промовисање улоге музеја као сарадника у настави и научним истраживањима;
- 4) примена савремених теоријских оквира основних/примарних научних дисциплина (етнологије/антропологије, историје, археологије итд.) у свакодневном раду кустоса, што значи:
- стално усавршавање у оквиру примарних дисциплина и
 - вредновање резултата, без обзира на начин на који се они презентују јавности (текст, изложба, акција неке друге врсте).
- 5) остваривање пуне мултидисциплинарности, не само између музеологије и примарних дисциплина, него и између дисциплина *унутар* музеологије, и то у складу са стварним потребама окружења, а не само због праћења трендова у струци/науци. На тај начин би се обезбедило да резултати музејског рада имају реалну, у смислу културне политике, „употребну“ вредност, а да истовремено кореспондирају са интересовањима (потенцијалне) публике, чиме би мултидисциплинарно повезивање добило пуни смисао.

Све ово би могло да створи добар основ за трансформацију музеја (свих, па и етнографских) – из девастираних – у савремене, функционалне и, пре свега, *неопходне* установе.



Прецизније дефинисање „етнографске музеологије“, као специфичне (под)дисциплине унутар опште музеологије,



обезбедило би да она, као примењена етнологија/антропологија, много чвршће прати развој основне науке, јер докле год буде тематски ограничена на приказивање идеализоване културе смештене у неидентификовано време и непрецизирани (културни) простор, раскорак између ње и актуелне науке постајаће сваким даном све већи, тако да и шанса да она заиста буде део примењене науке постаје сваким даном све мања.

Етнографска музеологија не би требало да се бави појединачним музејским предметом и вредностима које он сам по себи носи, него најширим контекстом културе/култура и предметима као носиоцима значења унутар њих, јер ако се настави са досадашњом праксом, етнографски музеји или етнографске збирке у комплексним музејима све више ће постајати аутистичне хрпе предмета које немају додира са стварношћу. Осим репрезентативним примерцима предмета из прошлости, етнографска музеологија би морала да се бави свакодневицом и нашим садашњим временом, ма где оно *било*, у граду или селу. То није толико битно због актуелног приказивања садашњости широј јавности – много је важније због чувања и јасног читања исечака нашег времена, онаквог како га ми видимо, за наредне генерације. Тако би музеологија заиста постала пракса прикупљања и презентовања информација о култури, прошлој и садашњој.

Само на тај начин може се сакупљање/чување/излагање мртвих предмета претворити у савремени двосмерни однос између музеја и публике, која за музејским производом има не само потребу (чак и ако је она тачно препозната), него и интересовање. Дакле, само баланс између потребног и жељеног може обезбедити основ за квалитетну комуникацију између музеја и њихових корисника, а тиме и већу ангажованост музеја у њиховим срединама. Тиме би се постигао пораст општег интереса за музејски рад, што подразумева и

разноврсније финансирање (спонзори, донатори), а самим тим и већу слободу у свакодневном раду.

Преобликовање идеје етнографског предмета у складу са новим виђењем и музеја и антропологије, променило би и место етнолог/антрополога-кустоса: од бављења „етнографским“ збиркама и затварања у идеалтипске описе у стварности непостојећих култура, у тумача општег културног окружења и његових индивидуалних и групних интерпретација у различитим временима и на различитим просторима. Тако постављен рад етнолог/антрополога-музеалаца обезбедио би могућност стварне комуникације, и из ње проистеклог разумевања, између различитих култура, што би могло да допринесе ономе што се у савременом свету сматра основним циљем музејског рада – активном учешћу музеја у обликовању знања, јавних дискурса и друштвене промене.







Извори

Amazon.com,
<http://www.amazon.com>

American Museum of Natural History,
<http://www.amnh.org>

Archives & Museums Informatics,
<http://www.archimuse.com>

Australian Museum Online,
<http://www.amonline.net.au>

Encyclopædia Britannica online,
<http://www.britannica.com>

Efforts to Protect Cultural Property Worldwide,
US and international law (2004),
<http://exchange.state.gov/culprop/efforts.html>

Iraq: The United Nations Presence,
US State Department Bureau of Educational and Cultural
Affairs, July 19 2003,
<http://exchange.state.gov/culprop/database.html>

Народни музеј у Београду,
<http://www.narodnimuzej.org.yu>

Pitpass.com,

<http://www.pitpass.com>

Reuters,

<http://www.reuters.com>

Stolen Works of Art, Object ID,

Interpol, March 2 2004, <http://www.interpol.int>

Завод за проучавање културног развитка

<http://www.zaprokul.org.yu>

Закон о заштити културних добара,

Службени гласник Републике Србије 71

Београд, 22. децембар 1994.





Литература

- Аријес Ф., Ж. Диби (2003), *Историја приватног живота*, Clio, Београд.
- Balikci A. (1998), *The “Bulgarian Ethnography” of the Bulgarian Academy of Sciences – Some Critical Comments*, *Ethnologia Balkanica* 2, Sofia, 121-126.
- Barbatsis G., M. Fegan and K. Hansen (1999), *The Performance of Cyberspace: An Exploration Into Computer-Mediated Reality*, *Journal of Computer-Mediated Communication* 5 (1), Annenberg School for Communication, University of Southern California, <http://www.ascusc.org/jcmc/vol5/issue1/barbatsis.html>.
- Bearman D. and J. Trant (2003), *Familiarity Breeds Content: knowledge and effect in museums on the Web*, Archives & Museum Informatics, Pittsburgh, http://www.archimuse.com/publishing/mw_2003_intro.html.
- Бижих-Омчикус В. (2006), *Семинари о музејској документацији*, Етнолошка музејска документација у

- Србији на почетку трећег миленијума – стање, перспективе, Зборник радова Музејског друштва Србије 3 (ур. Д. Рајић), Чачак, 7-10.
- Бјеладиновић-Јергић Ј. (2001), *Етнографски музеј у Београду 1901-2001 (1844.)*, Зборник Етнографског музеја у Београду 1901-2001, Београд, 7-42.
- Борић-Брешковић Б. (2000), *Музеји Србије*, Музеји Србије (прир. Љиљана Бендераћ), Завод за проучавање културног развитака, Београд, I-V.
- Bosar V. (2005), *Otkrivanje muzeja dodirom: doček publike sa invaliditetom*, Muzej i publika (прир. К. Џилбер), Clio, Beograd, 123-129.
- Булатовић Д. (2005), *Баштинство или о незаборављању*, Крушевачки зборник 11, Крушевац, 7-19.
- Vaughan R. (2001), *Images of Museum*, Museum Management and Curatorship 19, 3, Elsevier Science Ltd, 253-268.
- Влаховић П. (1970), *Идеал човекове физичке лепоте у народним песмама североисточне Србије*, Развитак 4-5, Зајечар, 62-67.
- Влаховић П. (2001), *Етнолошки значај начела српске народности у минулом и нашем времену*, Зборник Етнографског музеја у Београду 1901-2001 (ур. Ј. Бјеладиновић-Јергић), Београд, 103-110.
- Vogel S. (1991), *Always True to the Object, in our Fashion*, Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display (eds. I. Karp and S. Lavine), Smithsonian Institution, Washington.
- Вујновић А. (2006), *Нематеријална баштина у свету музеја*, Неговање и заштита нематеријалне баштине у Србији, Зборник радова Музејског друштва Србије 2 (ур. А. Вујновић), Београд, 9-14.

- Вулетић А. (2006), *Власт мушкараца, покорност жена – између идеологије и праксе*, Приватни живот код Срба у деветнаестом веку (прир. А. Столић и Н. Макуљевић), Clio, Београд, 112-131.
- Гавриловић Љ. (2004), *Балкански костими Николе Арсеновића*, Посебна издања Етнографског института САНУ 52, Београд.
- Гавриловић Љ. (2004-1), *Меклуан и сан о Златном Добу Шљиве*, Мултикултурализам, Нова српска политичка мисао, Београд, 123-135.
- Гавриловић Љ. (2005), *Појединац и породица*, Гласник Етнографског института САНУ LIII, Београд, 197-212.
- Gavrilović Lj. (2006), *Multikulturalizam u Vojvodini*, Сусрети култура, Зборник радова (ур. Љ. Суботић), Филозофски факултет, Нови Сад, 195-203.
- Gavrilović Lj. (2007), *Etnografski muzeji/zbirke i konstrukcija identiteta*, Antropologija savremenosti, Zbornik radova (ur. Saša Nedeljković), Etnološka biblioteka 23, Beograd, 172-189.
- Гавриловић Љ. (2007-1), *Ко сам ја? – музеји у потрази за идентитетом: пример југа Србије*, Научни скуп „Културно-историјска баштина југа Србије“, Лесковац [14. и 15. децембар 2006], Лесковачки зборник, Народни музеј, Лесковац (у штампи).
- Гавриловић Љ. (2007-2), *Cyber-музеји: алат за заштиту баштине*, ИКОМ, Регионална конференција: Стање културне и природне баштине у региону Балкана, Кладово [23-27 октобар 2006.] (у штампи).
- Gerstenblith P. (2001), *Ownership and Protection of Heritage: Cultural Property Rights for 21st Century: The Public*

- Interest in the Restitution of Cultural Objects*,
Connecticut Journal of International Law 16, 196-213.
- Gerz K. (1998), *Tumačenje kultura* (1), Biblioteka XX vek, Beograd.
- Gibson V. (1987), *Neuromanser* [W. Gibson, *Neuromancer*, 1984], Zoroaster, Beograd.
- Gibson V. (1998), *Idoru*, Polaris, Beograd [W. Gibson, *Idoru*, 1996], Polaris SF CD-ROM 2, verzija 1.0 (ur. Z. Živković), Beograd.
- González R. J., L. Nader, and J. C. Ou (1999), *Towards an ethnography of museums: new directions from the museum experience*, Academic anthropology and the museum: back to the future (ed. M. Bouquet), Focaal 34.
- Gušić M. (1955), *Tumač izložene građe*, Zagreb.
- Gušić M. (1957), *Starinsko žensko ruho na otoku Pagu*, Radovi Instituta JAZU u Zadru, Zagreb, 75-122.
- Gušić M. (1982), *Hondelj – oglednice udane žene u Konavlima*, Anali Zavoda za povijesne znanosti istraživačkog centra JAZU u Dubrovniku, XIX-XX, Dubrovnik, 189-247.
- Daglas M. (1993), *Čisto i opasno*, Biblioteka XX vek, Beograd.
- Dark P. (1969), *Anthropology and Museums: Only Art?*, American Anthropologist, New Series 71 (6), 1130-1133.
- Deloš B. (2006), *Virtuelni muzej*, Clio, Beograd.
- Деспотовић Ј. (2007), *Очување културне баштине – У светлу наших и европских прописа*, Научни скуп „Културно-историјска баштина југа Србије“, Лесковац [14. и 15. децембар 2006], Лесковачки зборник, Народни музеј, Лесковац (у штампи).

- Dias N. (1999), *'Does Anthropology Need Museums'? Teaching Ethnographic Museology in Portugal Thirty Years Later*, Academic Anthropology and the Museum: Back to the Future (ed. M. Bouquet), Focaal 34.
- Dušковић V. (2003), *Etnološke izložbe u novom milenijumu – klasične ili interdisciplinarne?*, III International Ethnomuseological Conference in Central and South-East Europe, Martin [15th-17th October], Slovakia.
- Душковић В. (2006), *Визуелни идентитет „писане комуникације“ и његова симболика*, Ми смо здраво што и вама желимо, каталог изложбе, Народни музеј, Крушевац, 27-43.
- Ђорђевић И. (2005), *Идентитет у виртуелној заједници: случај форума „Знак Сагите“*, Гласник Етнографског института САНУ LIII, Београд, 263-275.
- Eriksen T. H. (2003), *Tiranija trenutka – Brzo i sporo vreme u informacionom društvu*, Biblioteka XX vek, Beograd.
- Жикић Б. (2002), *Антропологија геста* I, II, Српски генеалошки центар, Етнолошка библиотека 7, 8, Београд.
- Žilber K. (prir.) (2005), *Muzeji i publika*, Narodni muzej i Clio, Beograd.
- Ивановић-Баришић М. (2004), *Временско одређење празника и годишњих обичаја у подавалским селима*, Гласник Етнографског института САНУ LII, Београд, 256-266.
- Јовановић Д. (2000), *Слово о намерама*, Музеји Србије (прир. Љ. Бендераћ), Завод за проучавање културног развитка, Београд, VII-VIII.

- Јовановић М. (1994), *Музеологија и заштита споменика културе*, Плато, Београд.
- Jones A. (1993), *Exploding Canons: The Anthropology of Museums*, Annual Review of Anthropology 22, 201-220.
- Kaser K. (1998), *Anthropology and the Balkanization of the Balkans: Jovan Cvijić and Dinko Tomašić*, Ethnologia Balkanica 2, Sofia, 89-100.
- King K. (2006), *Šta je gnosticizam?*, Rad, Београд.
- King S. (2006), *Vukovi Kale* (Mračna Kula V, 1), Editor, Београд.
- Kovačević I. (1980), *Blue jeans kao elemenat masovne kulture*, Етнолошке свеске II, Београд, 93-99.
- Ковачевић И. (2001), *Историја српске етнологије II*, Етнолошка библиотека 2, Београд.
- Ковачевић И. (2006), *Традиција модерног*, Етнолошка библиотека 20, Београд.
- Kumović M. (2004), *Muzeološko obrazovanje u Finskoj, Češkoj republici i Srbiji i Crnoj Gori – komparativni pregled*, Музеј Војводине, Нови Сад.
- Levi-Stros K. (1978), *Divlja misao*, Nolit, Београд.
- Leone M. (2001), *Creating Culture Trough Choosing Heritage*, Current Anthropology 42 (4), Chicago, 582-589.
- Lič E. (1983), *Kultura i komunikacija, XX vek*, Prosveta, Београд.
- Lustig M. W. and J. Koester (1996) *Intercultural Competence: Interpersonal Communication Across Cultures*. Harper Collins College Publishers, New York.
- Малешевић М. (1986), *Ритуализација социјалног статуса жене – традиционално село западне Србије*, Зборник

- радова Етнографског института САНУ 19 (ур. Д. Бандић), Београд, 9-120.
- Малешевић М. (2005), *Традиција у транзицији: у потрази за „још старијим и лепшим“ идентитетом*, Етнологија и антропологија: стање и перспективе, Зборник Етнографског института САНУ 21(ур. Ј. Гавриловић), Београд, 219-233.
- Марјановић В. (2005), *Улога етнографских музеја у XXI веку – време прошло, време садашње, време будуће*, Зборник Етнографског института САНУ 21: Етнологија и антропологија: стање и перспективе (ур. Ј. Гавриловић), Београд, 263-272.
- Марковић Г. (2006), *Етнолошка музејска документација Народног музеја Ваљево*, Етнолошка музејска документација у Србији на почетку трећег миленијума – стање, перспективе, Зборник радова Музејског друштва Србије 3 (ур. Д. Рајић), Чачак, 31-36.
- Maroević I. (2000), *Museology as a field of knowledge*, ICOM 8, 5-7.
- Macdonald S. (2003), *Museums, National, Postnational and Transcultural Identities*, Museum and Society 1 (1), 1-16.
- Mayer E. C. (2005), *Gladsome Moments: From the Museum to the Academy...and Back*, Museum Management and Curatorship Vol. 20, Elsevier, 171-181.
- Менковић М. (2006), *Обрада предмета из збирки народних ношњи – домаћа пракса у светлу препорука Савета Европе*, Етнолошка музејска документација у Србији на почетку трећег миленијума – стање, перспективе, Зборник радова Музејског друштва Србије 3 (ур. Д. Рајић), Чачак, 41-47.

- Миленковић М. (2003), *Проблем етнографски стварног. Полемика о Самои у кризи етнографског реализма*, Етнолошка библиотека 12, Београд.
- Миленковић М. (2006), „Идеални етнограф“, Гласник Етнографског института САНУ LIV, Београд, 161-172.
- Morphy H. (1986), *Reflections on Representations*, Anthropology Today Voll 2 (2), Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, London, 24-26.
- Mullin M. (1992), *The Patronage of Difference: Making Indian Art "Art, Not Ethnology"*, Cultural Anthropology 7 (4), 395-424.
- Naumović S. (1998), *Romanticists or Double Insiders? An Essay on the Origins of Ideologised Discourses in Balkan Ethnology*, Ethnologia Balkanica 2, Sofia, 101-120.
- Nora P. (1996), *Between Memory and History*, Realms of Memory I (ed. P. Nora), Columbia University Press, New York, 1-20.
- Ože M. (2005), *Nemesta*, Biblioteka XX vek, Beograd.
- Panell S. (1994), *Mabo and Museums: 'The Indigenous (Re)appropriation of Indigenous Things'*, Oceania 65 (1), Sydney, 1-18.
- Parry R. (2005), *Digital Heritage and the Rise of Theory in Museum Computing*, Museum Management and Curatorship 20, Elsevier, 333-348.
- Pekić B. (1984), 1999, Cankarjeva Založba, Ljubljana-Zagreb.
- Петровић Ђ. (1974), *Значај средњевековних архивских вести за етнолошка проучавања*, Симпозијум о методологији етнолошких наука, Одељење друштвених наука САНУ, књ. II, Београд, 171-179.

- Petrović Đ. (1978), *Dubrovački arhiv kao izvor za etnologiju*, Vjesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, 3-4, Zagreb, 54-57.
- Петровић Ђ. (1991), *Шкуфија – капица удатих жена на отоку Мљету*, Гласник Етнографског музеја 54-55, Београд, 79-100.
- Петровић С. (2001), *Проблем тумачења „Шопског“ културног ареала*, Зборник Етнографског музеја у Београду 1901-2001 (ур. Ј. Бјеладиновић-Јергић), Београд, 181-188.
- Porter R. & L. Samovar (1994), *An Introduction to Intercultural Communication*, Intercultural Communication (eds. L. Samovar & R. Porter), Belmont, 4-25.
- Радовић С. (2006), *Релативизам и антропологија*, Гласник Етнографског института САНУ LIV, Београд, 389-402.
- Radojčić D. (1995), *Nošnja i barokna odjeća u XVIII vijeku*, Nikšić.
- Радојичић Д. (2005), *Архивски извори у реконструкцији живота*, Етнологија и антропологија: стање и перспективе, Зборник Етнографског института САНУ 21(ур. Љ. Гавриловић), Београд, 115-121.
- Радојичић Д. (2006), *Између култура Истока и Запада – северозападна Бока Которска*, Посебна издања Етнографског института САНУ 56; Београд.
- Радловић Е. (2006), *Предговор*, Ми смо здраво што и вама желимо, каталог изложбе, Народни музеј, Крушевац, 5.
- Рељић Љ. (1967), *Документација у Етнографском музеју у Београду*, Гласник Етнографског музеја у Београду 30, Београд, 129-148.

- Рибич В. (2005), *Основе наставе из предмета Примењена етнологија: перспективе развоја*, Етнологија и антропологија: стање и перспективе, Зборник Етнографског института САНУ 21 (ур. Љ. Гавриловић), Београд, 253-260.
- Rihtman-Auguštin D. (1984), *Struktura tradicijskog mišljenja*, Zagreb.
- Roth K. (1998), *Folklore and Nationalism: The German Example and its Implications for the Balkan*, Ethnologia Balkanica 2, Sofia, 69-80.
- Ross M. (2004), *Interpreting the New Museology*, Museum and Society 2 (2), 84-103.
- Ruddel T. (1991), *The Changing Curatorial Context*, MUSE 9 (2), 2-4.
- Sandell R. (2000), *Museums as Agents of Social Inclusion*, Museum Management and Curatorship 17, 4, Elsevier Science ltd, 401-418
- Simić M. (2006), *Displaying Nationality as Traditional Culture in the Belgrade Ethnographic Museum: Exploration of a Museum Modernity Practice*, Гласник Етнографског института САНУ LIV, Београд, 305-318.
- Синђелић С. (2005), *Релативност научне рационалности*, Институт за филозофију Филозофског факултета, Београд.
- Sorren B. J. (2005), *Best Practices in Creating Quality Online Experiences for Museum Users*, Museum Management and Curatorship 20, Elsevier, 131-148.
- Stránský Z. (1974), *Education in Museology*, J. E. Purkuně University and Moravian Museum, Brno.

- Shelton A. (1992), *The Recontextualization of Culture: in UK Museums*, *Anthropology today* Voll 8 (5), Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, London, 11-16.
- Tomei C. (1997), *Peg Wess. Kandinski and Old Russia: The Artist as Ethnographer and Shaman (Review)*, *The Slavic and East European Journal* 41 (2), 371-373.
- Тројановић С. (1935), *Психофизичко изражавање српског народа поглавито без речи*, Српски етнографски зборник LII, Српска краљевска академија, Београд.
- Twitchell J. (2004), *Branded Nation, The Marketing of Megachurch, College Inc., and Museumworld*, Simon & Schuster, New York.
- Ћертић Љ. (1977), *Музеолошка документација Етнографског музеја у Београду*, Гласник Етнографског музеја у Београду 41, Београд, 55-62.
- Fejös Z. (2001), *Scientific Perspectives of Ethnographic Collections*, <http://www.ace.hu/tudvil/fejose.html>
- Fisk Dž. (2001), *Popularna kultura*, CLIO, Beograd.
- Haas J. (1995), *Museum Criticism and Exaltation of the Object (Review)*, *Current Anthropology* 36 (3), 534-535.
- Haas J. (1996), *Power, Objects, and a Voice for Anthropology*, *Current Anthropology* 37 (1), Special Issue: *Anthropology in Public*, Chicago, 1-22.
- Hall E. (1991), *Context and meaning*, *Intercultural Communication* (eds. A. Samovar & R. E. Porter), Belmont, 45-55.
- Harbison R. (1977), *Eccentric Spaces*, Avon Books, New York.
- Calhoun C. (1991), *Indirect Relationships and Imagined Communities: Large-Scale Social Integration and the*

Transformation of Everyday Life, Social Theory for a Changing Society (eds. P. Bourdieu and J. S. Coleman), 95-120.

Цветковић М. (2006), *Терминолошка класификација етнографских предмета – радионица*, Етнолошка музејска документација у Србији на почетку трећег миленијума – стање, перспективе, Зборник радова Музејског друштва Србије 3 (ур. Д. Рајић), Чачак, 49-52.

Cerulo K. A. (1997), *Reframing Social Concepts for a Brave New (Virtual) World*, *Sociological Inquiry* 67 (1), 48-58.

Чаусидис Н. (2007), *Метафизички аспекти музеја (митска и магијска база музеологије)*, Редифинисање појма етнографског музејског предмета, Зборник радова Музејског друштва Србије 4 (ур. Е. Радловић), Крушевац, 9-16.

Шекарић Б. (2006), *Музејска документација у Етнолошком одељењу Музеја Војводине*, Етнолошка музејска документација у Србији на почетку трећег миленијума – стање, перспективе, Зборник радова Музејског друштва Србије 3 (ур. Д. Рајић), Чачак, 25-30.

Šola T. (2002), *Marketing u muzejima ili o vrlini i kako je obznaniti*, Clio, Beograd.

Шурдић Б. (2001/2003), *Музеји и доба промена*, Рад Музеја Војводине 43-45, Нови Сад, 173-179.

Yasaits K. E. (2005), *Object ID: a model of global collaboration*, *Museum Menagement and Curatorship* 20, 21-39.





Culture in Show-Window: Toward a New Museology

- Summary -

We have inherited memories of our precursors, and even today we are surrounded by numerous observers who try to collect and keep pieces of the past, the way “it really was”. However, in spite of their efforts, we cannot play the history all over again. Life, unfortunately for many – and museum workers are just a part of them – do not recognize save game command, which could preserve unconditional images of life in individual excerpts. Every repeated/played again history, even though it could be based on the real objects or past narratives, acquires a totally new face.

On the other hand, these simple facts are grounded in the premise that artifacts which are not kept in Museum, Library or Archive never really existed. It appears that today – for us – does not exist, since the lack of traces in the present erases all possible existences in the past. This assumption is responsible for un-critical, passionate collection of particles from the past that should represent and designate the way things once “were”. This is the reason for “hyper-museum” movement that surrounds us

(Чаусидис 2007): in the fast moving world, these kept particles representing the reliable past and meant for the future (assuming: eternity) should define the present, locating it within a safe, one way continuum of yesterday → today → tomorrow.

Nevertheless, this is not enough for museums to survive in the contemporary world. Museum have originated in some other time – in rational, colonial world and within industrial society, based on the principles of ownership and power that sprang from within. Even within the majority of Western countries museums still hold firmly on traditional concepts, although they are forced to change due to the environmental alterations and speed of time (Eriksen 2003). In order to do so, museums have to be in constant interaction with the potential users/visitors, and to stay and actively participate in their surrounding communities; museums so need to create and manage programs that are wanted and needed by the users. Worldwide, for many decades, museums are following this strategy, employing different ways, based on totally new theoretical foundations. The latest example comes from London, UK, where a new Honda model Formula 1 (RA107) was presented in the London Museum of Natural History, on February 26, 2007. This presentation has provoked a huge interest in media.¹⁰³ And though the museum and Honda appear incompatible, they have found the mutual interest in this presentation, which contained the image of the Earth instead of usual sponsor logos. With the new design, the Honda team wanted to draw attention to the problem of ecological and environmental protection, hence, the museum that usually exhibits the past, such as fossils and dinosaurs,¹⁰⁴ was a logical

¹⁰³ This event was covered in all world media, including News on RTS.

¹⁰⁴ <http://www.reuters.com/article/latestCrisis/idUSSP7341>;
http://www.pitpass.com/fes_php/pitpass_news_item.php?fes_art_id=30604

choice. With this collaboration, the Museum got the attention and promotion otherwise not so easily attained, and it was able to exercise at the same time, its own primary social task – the effort to preserve the natural environment. This effort corresponded with the interests of a huge range of potential visitors (the fans of Formula 1 outnumber many times the people interested in museums).

Museums in Serbia, in contrast, are still very far away from this kind of actions and even thinking. One of the key reasons is the lack of basic theoretical assumptions underlying the shift in paradigm. In general, Serbian museology has not been developing for decades nor there are efforts to improve the current situation. There are no adequate education offered and the theory is not dealt with at all. Museum practice is based on passé regulations. Worldwide, there are institutions, such as institutes, universities or otherwise independent, which deal exclusively with museology as a theory and its application in practice. There are no such institutions in Serbia. Researches within past or contemporary museum practice do not exist, there are no scientific projects and none of the institutions in charge is willing or able to finance these kinds of projects. So, with the lack of serious theoretical framework and theoretical support, museums science in Serbia finds itself facing the situation of the 19th century in the Western European countries – every local community tries to found a museum (since having a museum equals having an identity), but totally out of the contemporary time framework of museology as a theory of culture representation and identity practice.

The main preconditions for survival and efficient functioning of museums in Serbia (on all levels – federal, regional, local, private and state equally) are:

- 1) To pass on a new, modern law on heritage protection, and special law on museums. As Jovan Despotovic (Деспотовић

2007) argues, the basic principles in the text on law on heritage protection should be:

- I Accepting the premises of the Granada Convention and suggestions from European Council from 2000.
- II Accepting the suggestions from European Council to avoid usage of the phrase “protection”, instead to use the phrase “Law on heritage”.
- III The text needs to address all kinds of cultural monuments (mobile, static, material and non-material) which correspond to the development of a given community. For instance, architectural heritage, originated as an integral part of a given community and space regulation in the past, should be protected, kept and maintained as an integrative part of the contemporary buildings and modern design models, in order to be passed on to the succeeding generations.
- IV The text should contain a unique system that will integrate: protection of the artifacts, their value estimation (after which comes categorization and establishment of protection regime), preservation of heritage with an accent on its revitalization in the contemporary conditions, in accordance with plans and acts that define them.
- V Establishment of a stable relationship between restriction (approval, obligations, penalties measures etc.) and stimulation (research, programming, work on maintenance, renewal, active usage, assured financing etc.).
- VI Establishment of *raison d’etre* of its existence – permanent preservation of cultural heritage which is integrated in the contemporary development. An

object or artifact which is placed under the protection of the state means that the state takes over the responsibility to assure its permanent maintenance and keeping.

- VII The permanent maintenance and keeping assume also permanent and assured financing. The state and local communities have to create separate financing means/ budgets in accordance with their own responsibilities and accepted programs.
- VIII Considering the fact that the state cannot be equally responsible for the huge number of heritage objects, the law makers have to accept, based on international practice, an experience on objects/goods that will be given larger proportion of care and maintenance; they should also register all objects/goods with local importance.
- IX It is to avoid the practice of *ad hoc* protection of cultural monuments, and instead, to establish wholesome system of protection of all groups and all kinds of cultural heritage. With this aim, the law should emphasize research, programming and integration in planning and building communities and settlements and space plans (for archeological and architectural heritage).
- X Every cultural monument should acquire a responsible owner with certain rights and responsibilities of its keeping.
- XI Establishment of a principle within cultural heritage of *ex lege* which means that a monument is to be protected even without previous registration and protection.

XII Cultural heritage did not originate in one particular or existing community. It is a cultural heritage of the given state, that is, of the given people. Therefore, the state and its people are to be responsible for the preservation and keeping of the same. This has to be realized according to the unique standards. One way to achieve so, based on the experience of the European states, is to create a particular, unique state service. This service is to be organized at regional and local level.

XIII Establishment of a representative council for architectural heritage that should assure total responsibility and continuity in dealings with priorities, professional, human resources and financial matters.

XIV These regulations should have a solid foundation but should also be capable of accommodating future evolution in the legislation in this and other similar areas. The text has six chapters: 1. object of protection and preservation, 2. legislation, 3. permanent preservation of cultural monuments and research, 4. rights and responsibilities of owners and users, 5. activity organization, and 6. penalties and final measures.”

In this way, the law should contribute to the foundation of the contemporary ways of protection of cultural heritage; the law should influence usage/life of the cultural heritage in everyday life – not only for the elite but for the whole community – where a museum/element of the heritage works/exists. This further would influence actuality and the reason for existence of a museum/element of heritage and its acting in strategy of social/cultural change or just cultural politics.

- 
- 2) The text containing the Law on Museums should encompass all segments of museum work that are not in direct connection with the cultural heritage protection; the text should reflect the whole changing strategy of cultural politics, and should cover also:
- total public accessibility – they are after all a public service;
 - a director of a museum should not be in any way connected with political establishment or any party; the choice is to be based solely on a candidate's abilities and knowledge;
 - museum has to insist on application of international standards to be applied on all aspects of work;
 - encouragement of associations and participation in international professional organizations;
 - stimulation and support for museum donations with appropriate tax-free measures;
- 3) Establishment of museology as theoretically founded/meta-scientific discipline, academic and focusing on research, as in other countries. These assume organization of main, specialized and doctoral studies in museology that would be supported by basic and applied researches. That is:
- recognition of museology as a discipline within arts and humanities and financial support of scientific research and projects in this area;
 - foundation of a specialized institution in charge for museology as a scientific discipline and launching an appropriate journal that will be valued as other scientific journals of national importance. These would stimulate existing professionals to engage more and enable a
- 

creation of a base of young professionals engaged in application of research results;

- legislation measures that would define the position of museums and their activities, as well as their connection with an institution engaged in scientific activities in this area;
 - formation of a unique museum informational and communicational system by museum net;¹⁰⁵
 - law regulations concerning educational levels of museum employees, and an emphasis on professional and educational competencies of all employees (at the present moment, scientific titles/rank are not recognized in museums, and criteria and licenses for acquiring the rank do not exist);
 - affording formal and permanent education for curators and the system of career advancing;
 - support of computer science education and engagement of computer science professionals in museums, who would, based on the methodology of all included disciplines (primary, museum and computer science), enable efficiency of museum funds;
 - promotion of the role of museums as collaborator in education and scientific research;
- 4) Application of the contemporary theoretical framework of basic/primary scientific disciplines (ethnology/anthropology, history, archeology, etc.) in everyday work of curators, which implies:
- constant specialization within primary disciplines and

¹⁰⁵ There is a plan for museum net, in the Serbian Ministry of Culture since 1990's, but no practical results have been achieved so far.

- results appraisal, regardless of the way they are presented in the public (manuscript, exhibition, or some other event).
- 5) achievement of full multi-disciplinary perspective that implies a connection not only between museology and primary disciplines but also between disciplines within museology itself, in accordance with the real needs of an environment. In this way, the results of museum work should gain a real, in the sense of cultural politics, “usable” value, corresponding at the same time with interests of possible audience and achieving multidisciplinary connection in full.

All these could create a solid foundation for museum transformation (of all museums, including ethnographic ones) – from old fashion into contemporary, functional, and above all, necessary institutions.



A more precise defining of “ethnographic museology”, as a specific sub-discipline within general museology, would allow that ethnographic museology, as applied ethnology/anthropology, could follow more closely the development of basic science. As long as ethnographic museology is limited to presenting idealized culture placed in some un-identified time and space, a gap between this and other actual sciences will become more profound every day, making its chances to become part of an applied science even less likely. Ethnographic museology should not deal solely with an individual museum object and its values, but should also incorporate the widest range of cultural contexts and objects as carriers of the meaning. If the established, present practice continues, ethnographic museums and collections in complex museums will become more and more autistic piles of objects without any connection to the reality.

Furthermore, ethnographic museology should encompass not only past artifacts but also our contemporary, everyday time

and life, wherever they are situated – in urban or rural areas. This is important not so much for wider audience but for preservation and clear readings of excerpts of our time, the way we see it, for the sake of future generations. This science then could become a practice of collection and presentation information on culture, past and present. This way of defining ethnographic museology assumes also defining its relationship toward general museology, and redefining the whole role of museums, ethnographic and collections within complex museums in the contemporary moment.

It is only in this way that collection/gathering/exhibiting still objects could become a two way street between museums and audience with a need and interest for a museum product. Hence, only the compromise between needed and wanted could provide a foundation for qualitative communication between museum and its audience. The general interest in museums and their work then would rise, assuming various financing (sponsors, donators) and greater freedom in everyday work.

Reshaping the idea of ethnographic object in accordance with the new perspective of museum and anthropology also assumes necessary re-evaluation of the objects as unavoidable founding stone of museum existence, means of selecting the objects and characteristics of the same, especially “ethnographic” objects, as well as possibilities that open up to these new theoretical approaches toward museology, anthropology and ethnology in Serbia and worldwide.

With the change in museology paradigm, the position of collections and curators has to change too, along with the change in the objects documentation. The new documentation should be of an open type, following changes not only in museology but also all transformations and perspectives in ethnology/anthropology. The open description of the objects should be subject to change and readable in many different ways, depending on a discourse and needs of users.

The redefining of an ethnographic object also implies a redefinition of work place for an ethnologist/anthropologist in museums; their works space and work load should become wider and more encompassing: from dealings with “ethnographic” collections and becoming limited hence in idealistic descriptions of reality of non-existent cultures, they should become interpreters of a general cultural surroundings and its individual and group interpretations in different times and different places. In this way, the work of an ethnographer/anthropologist/museum worker should provide a possibility of a real communication followed by a true understanding between different cultures; this in turn, should encourage the basic aim of museum work – an active participation of a museum in education, public discourses and social change.







Садржај

<u>КАКО И ЗАШТО ЈЕ НАСТАЛА ОВА КЊИГА ?</u>	<u>1</u>
<u>МУЗЕОЛОГИЈА У ВАКУУМУ</u>	<u>7</u>
САВРЕМЕНО СТАЊЕ У СВЕТУ ...	8
... и у СРБИЈИ	11
Закон	11
Књиге	13
Часописи	15
Образовање	15
Музејски бум	17
Нове технологије	19
УСВАЈАЊЕ НОВИХ КОНЦЕПАТА	20
ОДНОС ПРЕМА МАТИЧНИМ ДИСЦИПЛИНАМА	23
ШТА ДАЉЕ?	28
<u>СУВЕР-МУЗЕЈ: МУЗЕЈСКИ ПРОСТОР И КАКО ГА САВЛАДАТИ</u>	<u>33</u>
СВЕТИ ПРОСТОРИ	33
ПРОСТОР И СТВАРАЊЕ СЛИКЕ КУЛТУРЕ	38
ПОРУКЕ ПРОСТОРА	40

<i>CYBER</i> -ПРОСТОР	41
ШЕТЊА КРОЗ <i>CYBER</i> -МУЗЕЈ	45
КОРИСНИЦИ	46
<u>ТЕЛО: БОЈНО ПОЉЕ ПРИРОДЕ И КУЛТУРЕ</u>	49
ТЕЛО/ТЕЛЕСНО КАО КУЛТУРНИ КОНСТРУКТ	50
МУЗЕЈИ	53
ИЗЛОЖБЕ	54
ПОСЕТИОЦИ	56
МОШТИ И ДРУГИ СВЕТИ ЛЕШЕВИ	58
ПЕРСПЕКТИВА	60
<u>„ЕТНОГРАФСКА МУЗЕОЛОГИЈА“: ДА ИЛИ НЕ? 63</u>	
ДИСКОНТИНУИТЕТ ИЗМЕЂУ РАЗВОЈА	
ЕТНОЛОГИЈЕ/АНТРОПОЛОГИЈЕ И МУЗЕОЛОШКЕ	
ПРАКСЕ: РАЗЛОЗИ И ПРАКСА	64
КАКО ПРЕВАЗИЋИ ДИСКОНТИНУИТЕТ?	73
ЕТНОГРАФСКА МУЗЕОЛОГИЈА КАО РЕШЕЊЕ	80
<u>МОСТ ПРЕКО МУТНЕ ВОДЕ</u>	83
ЕТНОЛОГИЈА/АНТРОПОЛОГИЈА: МУЗЕЈСКА И АКАДЕМСКА	
ДИСЦИПЛИНА	83
МУЗЕОЛОГИЈА МУЗЕАЛЦИМА	84
МУЗЕОЛОШКО ОБРАЗОВАЊЕ ЗА ЕТНОЛОГЕ/АНТРОПОЛОГЕ	88
ОБРАЗОВАЊЕ ЗА КРЕИРАЊЕ СЛИКЕ КУЛТУРЕ	92
<u>„ЕТНОГРАФСКА МУЗЕОЛОГИЈА“ И/ИЛИ</u>	
<u>ПРИМЕЊЕНА АНТРОПОЛОГИЈА</u>	95
ШТА ЈЕСТЕ ПРИМЕЊЕНА АНТРОПОЛОГИЈА?	95
РЕАЛНОСТ У ПРАКСИ	96
МЕСТО, ВРЕМЕ	99
СЛИКЕ СТВАРНОСТИ	101
Опортунизми	103
Опасности	107

ЕТИЧКИ ПРОБЛЕМИ	110
<u>МУЗЕЈСКИ ЕТНОГРАФСКИ ПРЕДМЕТ: ИЗМЕЋУ</u>	
<u>ОПАНКА И МОНА ЛИЗЕ</u>	113
ПИТАЊА	113
ХОРОР КЛАСИЧНЕ МУЗЕЈСКЕ СТВАРНОСТИ	114
ФАСЦИНАЦИЈА ПРЕДМЕТОМ	117
ЕТНОГРАФСКИ ПРЕДМЕТ	119
ИЗБОРИ, ИЗБОРИ...	121
РЕПРЕЗЕНТАТИВНОСТ	123
СПЕЦИЈАЛИЗАЦИЈЕ, ИДЕАЛИЗАЦИЈЕ, СЛЕПИЛА	126
ПРЕДМЕТНОСТ СЛИКЕ И ОБРНУТО	127
НЕОПХОДНОСТ АНТРОПОЛОГИЈЕ У МУЗЕЈИМА	129
<u>ДОКУМЕНТАЦИЈА МУЗЕЈСКОГ ПРЕДМЕТА И</u>	
<u>НОВА МУЗЕОЛОШКА ПАРАДИГМА</u>	131
О МУЗЕЈСКОЈ ДОКУМЕНТАЦИЈИ	131
СТАЊЕ	132
ПРОБЛЕМ	133
ИСТОРИЈАТ ДОМАЋЕ ПРАКСЕ	137
КОМЕ ДОКУМЕНТАЦИЈА СЛУЖИ	138
КОНЦЕПТ ТЕМЕЉНЕ ДОКУМЕНТАЦИЈЕ	139
ИСКОРИСТИВОСТ	142
ДОСТУПНОСТ	143
ПЕРСПЕКТИВЕ	144
<u>ОВЈЕСТ ID: ПРЕДНОСТИ ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ НА</u>	
<u>ДЕЛУ</u>	147
ЗБОГ ЧЕГА ЈЕ ПОТРЕБАН?	147
КАКО ЈЕ НАСТАО?	150
ОВЈЕСТ ID СТАНДАРД	151
ШТА ОБУХВАТА?	151
КО ГА КРЕИРА, КО ГА КОРИСТИ?	153
РЕАЛНИ И ПОТЕНЦИЈАЛНИ РЕЗУЛТАТИ	154

**У ПОТРАЗИ ЗА ИДЕАЛНИМ ОПИСОМ МУЗЕЈСКОГ
ПРЕДМЕТА 157**

ОКВИРИ	157
СМИСАО ПРЕДМЕТА	159
ПРОБЛЕМ ЕТНОГРАФСКЕ СТВАРНОСТИ	162
ОПИС И КРЕИРАЊЕ СТВАРНОСТИ	165
ОБРАЗОВАЊЕ, ПОНОВО	167

**Г-ЋИЦА РУЖА САВИЋ VS СТЕРЕОТИПИЈА ИЛИ:
НЕОЧЕКИВАНА МОЋ ЕТНОГРАФСКЕ
ИЗЛОЖБЕ 169**

ИЗЛОЖБА /S ЖИВОТА	169
ЕМОЦИЈА КАО ИДЕНТИФИКАЦИЈА	171
АЛТЕРНАТИВНЕ МОГУЋНОСТИ	172
Родни стереотип: поглед изнутра	174
Људско лице иконе	175
ИДЕНТИФИКАЦИЈА, ПОНОВО	176

КУДА И КАКО ДАЉЕ? 179

ИЗВОРИ 191

ЛИТЕРАТУРА 193

**CULTURE IN SHOW-WINDOW: TOWARD A NEW
MUSEOLOGY 205**

САДРЖАЈ 217



CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

069(497.11)

ГАВРИЛОВИЋ, Љиљана

Култура у излогу : ка новој музеологији /
Љиљана Гавриловић ; уредник Драгана
Радјичић. - Београд : Етнографски институт
САНУ, 2007 (Београд : Академска издања). - 220
стр. : вињетъ ; 20 см. - (Посебна издања / Српска
академија наука и уметности, Етнографски
институт ; књ. 60)

На спор. насл. стр.: Culture in Show-Window. -
Тираж 500. - Напомене и библиографске
референце уз текст. - Извори: стр. 191-192. -
Библиографија: стр. 193-204. - Summary.

ISBN 978-86-7587-041-8

а) Музеологија - Србија

COBISS.SR-ID 140105228