

Универзитет Сингидунум у Београду,
Факултет за медије и комуникације, Београд

DOI 10.5937/kultura1444011M

УДК 069.01

316.72:069

оригиналан научни рад

НОВА МУЗЕОЛОГИЈА КАО ЧИЊЕНИЦА САВРЕМЕННОСТИ

Сажетак: У раду се бавимо појмом нова музеологија и његовим темељним концептима. Најпре га представљамо као утопијски пројекат, чији настанак се везује за критику традиционалне музејске делатности. Такође, скрећемо пажњу на чињеницу да је он зачет већ средином 1970-их година и да је везан за шире друштвене и политичке покрете. Затим, нову музеологију и нови музеј посматрамо кроз призму неколико појмова који су објашњени у публикацији „Кључни концепти музеологије”, из 2009. године, у којима видимо, као актуелне, исте тежње нове музеологије узете као историјске чињенице, које још увек нису нашле своје потпуно остварење у савременој музејској пракси.

Кључне речи: музеологија, нова музеологија, наслеђе, архитектура музеја, друштво, медијација

Сам помен¹ појма нова музеологија имплицира спремност да се одговори на питање: „Шта је стара музеологија? Или, шта је то музеј? Шта је институција, а шта наслеђе, на пример?”² Музејски стручњаци су долазили до различитих одговора на питања попут ових, која су од суштинског значаја за њихов рад, одговора који вечито зависе од њиховог знања и професионалног и општег искуства. На ова питања се

1 Реализовано у оквиру пројекта Министарства просвете, науке и технолошког развоја Србије „Модернизација западног Балкана”, евиденциони број ОИ 177009, Филозофски факултет, Београд.

2 Музеј, као институција, је током историје непрестано пролазио кроз промене које су биле резултат различитих фактора, који су се тицали решавања практичних проблема до критике неког постојећег, затеченог стања, тако да појам *нови музеј* никако није нов. На то нас подсећа и Starn, R. (2005) A Historian's Brief Guide to New Museum Studies, *The American Historical Review*, Vol. 110, No. 1, p. 68-98.

нужно одговара изнова, из генерације у генерацију, и то је процес који се сам по себи обнавља из нужде коју доноси стварност сваког историјског тренутка понаособ као и чињеница да су теоријски и практичан рад у музеју међусобно испреpletени и да је неопходност свести о њиховом прожимању свакодневна чињеница музејског рада.

Музеологија, она *стара*, у традиционалном смислу речи, јесте наука о музеју, његовој историји, деловању, задацима и циљевима, његовој улози у друштву (образовној, политичкој, широј друштвеној), о његовој публици, и слично. Теоријски оквир који пружа музеологија представља неопходан додатак музејској пракси, такозваној музеографији, и тумачи читав низ појмова којима се оправдава постојање ове институције баштине, и њене интерпретације. Музеји како их данас знамо су релативно нова појава, иако је музеј као институција стар готово исто колико и наша цивилизација, и од самих почетака га краси образовна и научно-истраживачка улога, чак и када се истицао репрезентативношћу својих збирки, јер је музеј био и остао идеја и место које човеку треба да помогне да што потпуније разуме самог себе и свет у коме живи, било да се радило о компендијумима знања, односно књигама које су у свом наслову носиле реч „музеј”, или о збиркама и институцијама.³

Нова музеологија је комплексан појам препун антагонистичких тонова који су последица реакције на *традиционалну* музејску праксу за коју се тврдило да је на умору, превазиђена и недостатна у савременом друштву (од 1970-их надаље), друштву коме је музеј потребан као место на/у коме се огледају друштвене различитости, који има јасну социјалну улогу и помаже едукацији најширих друштвених слојева. Подсетимо, идеја о музеју као о институцији која игра едукативну улогу у животу заједнице и појединца никако није нова и сеже у далеку прошлост, и можемо је пратити унатраг барем до краја 18. или почетка 19. века.⁴ Успут приметимо, да се отуд ни концепт нове музеологије не може узети без задршке. Ради се, наиме, о промени парадигме, на шта желимо овде да укажемо.⁵ За стару музејску праксу се веро-

3 Скренимо пажњу и на значајну чињеницу да је историја музеја постала нешто привлачнија тема за истраживаче од половине 1980-их, баш у јеку расправа о *новој музеологији*. За савремене дефиниције музеја (ICOM, Асоцијација музеја Велике Британије и Америчка асоцијација музеја) видети Ambrose, T. and Paine, C. (2006) *Museum Basics*, London: Routledge, p. 8.

4 Poulot, D. and Wrigley, R. (1988) The Birth of Heritage: 'le Moment Guizot', *Oxford Art Journal*, Vol. 11, No. 2, p. 40-56.

5 Anderson, G., ed. (2012) *Reinventing the Museum: The Evolving Conversation on the Paradigm Shift*, Walnut Creek, CA: AltaMira Press.

вало – радије: *оптужена је* – да је у центар пажње ставила *предмет*, који је претворила у фетиш, док нова музеологија и музеографија у средиште пажње стављају *човека*. Наравно, одмах се поставља и питање ко су људи који су доспели у средиште пажње *нове музеологије*, каква је њихова улога, њихов однос према баштини уопште, па тако и према музејском предмету, и слично.⁶

Појава *нове музеологије* се може пратити уназад до 1970-их, а свакако од 1980-их година, и њу је свакако подстакло низ фактора, као што су значајни пораст броја музеја у свету; шири контекст у коме раде музеји у савремено доба, доба глобализације коју су омогућиле нове технологије информација и комуникације, нарочито продор дигиталних технологија које су донеле остварење маклуановског глобалног села у неслућеном обиму; мултикултурне средине; јачање покрета за еманципацију жена и домородачких заједница у Африци и другде; социјализација и инклузија маргинализованих група становништва; промене у уметничким праксама (концептуална уметност, видео, на пример, који су захтевали нову врсту евалуације и презентације у музејском и галеријском сетингу, и сл.); промене на макрополитичком плану, нарочито у периоду непосредно после хладног рата, са тенденцијом да се отворе горућа питања локалних заједница и ревидира институционализована историја (нарочито тзв. источноевропских земаља); све већи значај приватних финансијских фондова за настанак и развој музеја; све већи ангажман локалних музеја, децентрализација музејских служби у развијеним земљама; поготово нагли развој музејских институција у земљама, такозваног, Трећег света, и питање како и да ли уопште локални и регионални музеји могу да допринесу побољшању услова живота; одрживи развој и слично.⁷

Иако се настанак *нове музеологије* најчешће приписује Питеру Вергоу (Peter Vergo) који је приредио први зборник радова посвећен овом феномену, објављен 1989. године,⁸ она се у критичкој литератури појавила у Канади, Француској и САД, већ крајем 1970-их, своју потпуну разраду добила

6 О још увек актуелним проблемима које је донела рецепција нове музеологије видети Ross, M. (2004) *Interpreting the New Museology, Museum and Society*, Vol. 2, No. 2, p. 84-103.

7 Прва докторска дисертација која се тичала „нове музеологије” одбрањена је 1988. године у Хамбургу: Hauenschild, A. (1988) *Claims and Reality of New Museology, Case Studies in Canada, the United States and Mexico*, доступна на: <http://museumstudies.si.edu/claims2000.htm>

8 Vergo, P. (1989) *The New Museology*, London: Reaktion Books.

је до средине 1980-их.⁹ *Нова музеологија* је представљала идеју о музеју у служби општег друштвеног развоја који би требало да буде једно од најсавршенијих средстава које друштво има на располагању да би припремило и спровело своју сопствену трансформацију, и била је одговор на општедруштвене тежње 1980-их. До почетка овог миленијума, та идеја је већ постала стара, превазиђена и кренуло се у одговоре на питања могућности укључивања већег броја актера у раду музејских, на првом месту заштитарских и баштинарских установа, чиме се у најновије време дошло до нешто прецизније, верујемо, варијанте познате као „социо-музеологија”,¹⁰ за коју се залажу новије генерације музеалаца и посленика у заштити баштине, настала под окриљем појма интегралне и интегрисане баштине коју промовише холандски теоретичар Петер ван Менш (Peter van Mensch).¹¹ Свој опроштајни говор, дозволићемо мали екскурс који, чини нам се, изванредно дочарава смисао појма интегрисане заштите, па и социомузеологије, почео је исказом да је музеолошко „лично” и да сваког јутра не доручкује традиционалне вафле, већ баш саму *баштину*.¹²

Чинило се, за тренутак, нарочито током ревизионистички настројених, постмодерних, 1980-их, да је музеј мртва институција, чврстих зидова које успевају да прескоче само коношери и љубитељи, на првом месту, уметности, чију тишину прекида само шкрипа старих паркета... Веровало се да музеј више нема шта да саопшти новим генерацијама, те да је информатичка ера¹³ укинула статус фетиша уметничког предмета чија је – никада оспоравана – вишезначност сада морала да се доведе у везу са ширим друштвеним и

9 Више у: Hauenschild, A. нав. дело, стр. 8 и даље.

10 Видети зборник радова о социомузеологији Assuncao dos Santos, P. ed. (2010) *Cadernos de Sociomuseologia – Sociomuseology* III, No. 37, Lusofona. Социомузеологија је начин разумевања музеја и наслеђа са истраживањима његових могућности деловања у најширем могућем контексту.

11 Био-библиографија Петера ван Менша, данас пензионисаног, професора историје културе и музеологије и херитологије на Reinwardt Akademie, Amsterdam се може наћи на <http://www.ahk.nl/en/reinwardt>.

12 Ово опроштајно предавање о интегрисаној и интегралној баштини, као легат самог професора Менша, се може видети на Интернет страници: <http://www.youtube.com/watch?v=oXmIvG02PCs>

13 Средином и крајем 1980-их се појавило неколико докторских дисертација на тему информатизације у музејском сетингу; поменутог ван Менша и Томислава Шоле, на пример. Видети Милосављевић-Ault, А. Музејски предмет и његова речитост у *randechion*-у ренесансне и савремене музејске праксе, у: *Музеологија, нова музеологија и наука о баштини*, приредила Милосављевић-Ault, А. (2013) Београд, Центар за музеологију и херитологију Филозофског факултета, стр. 133-148. Видети и Vergo, P. нав. дело, стр. 41-59, а нарочито стр. 45-46.

историјским контекстима. Ово наводи на размишљање о томе колико се музеј лако и брзо мења(о), у складу са датим друштвеним околностима и потребама, упркос утиску који одаје. Тако и у неповољним друштвеним околностима музеј као институција прати општи тренд заустављености, таворења, затвара се према публици, и на неки начин враћа ономе од чега се у новој музеологији настојало одустати, што се желело спречити – а то је мемљивост и тишина за које се верује да су први одбрамбени бедем застарелог музеја којим је успео да одбије публику.¹⁴ Не зна се број конференција, скупова, публикација музејских радника на тему застарелости музеја, из друге половине 20. века, и питање је тренутка када ће се музеј као институција „затворити” је постало једно од најургентнијих, јер је сумња у неопходност постојања те институције, као и у спремност музејских стручњака да се позабаве горућим друштвеним питањима, била превелика.

Но – а овде нам није намера да улазимо дубље у проблем – нису та тишина и мрак фактори који су довели до неопходности да се ствари промене, већ, понављамо, већином недостатност и непримереност традиционалног музејског сетинга потребама нових, углавном антрополошких, музеја који су ницали на тлу земаља Трећег Света, у којима је било мало места за уметничке или историјске концепте и контексте, узете у конвенционалном, европском, смислу речи.¹⁵ У њима се поставило питање вредновања, очувања, презентације, тумачења материјалних сведочанстава којима физичка старост, услед древности култура, није представљала вредност по себи. Та вредност се неизмерно више остварује у вези са традиционалним, са очувањем још увек живе нематеријалне баштине, онога што је суштинско и примордијално у човековом односу према самом себи и према свету, а што у тим заједницама још увек, у време оснивања нових институција заштите баштине, није било забележено неким конвенционалним писмом. Сусрет и спој древних култура у којима није постојала потреба за технолошким развојем попут оног „западњачког” и тог „западњачког” које је отишло далеко у

14 Нажалост, то је тренд присутан у локалном, србијанском, сетингу, изазван тешком економском кризом у којој се музејски радници лавовски боре за опстанак. О овоме неком другом приликом.

15 Видети, на пример, Gimenez-Cassino, E. Who am I? An Identity in Crisis. Identity in the New Museologies and the Role of the Museum Professional, in: *Cadernos de Sociomuseologia – Sociomuseology*, Assuncao dos Santos, P. ed. (2010) III, No. 37, Lusofona, p. 25-41; Lattanzi, V. (2008) 'Teste parlanti' e finzioni interpretative: etnografia, audiovisivi, musei, *La Ricerca Folklorica*, No. 57, p. 93-99; Douglas Hurt, R. (1978) Agricultural Museums: A New Frontier for the Social Sciences, *The History Teacher*, Vol. 11, No. 3, p. 367-375.

својој потреби за технолошким иновацијама, створио је баш ту неопходност да се отворе и објасне могућности презентације и интерпретације материјала у вештачким музејским условима који изискују одговоре на низ питања на која се, из визуре традиционалне културе, ти одговори не могу дати.¹⁶

Последица протеста против традиционалног музеја и тежњи да се у његово деловање унесу квалитативне промене било је формирање Међународног покрета за нову музеологију (MINOM), у Квебеку 1984. године, са циљем да се истраже идеје „новог”, интегралног, музеја као демократске, образовне институције у служби друштвеног развоја – нарочито на локалном и регионалном нивоу. Затим је, успут буди речено, на годишњој скупштини ICOM-а у Каракасу 1992. године усвојена декларација о признавању музеја као средства комуникације у служби заједница, са предлогом да *музеји преузму улогу друштвених менаџера* који активно учествују у процесима трансформације актуелне стварности, односно ту стварност обликују.¹⁷ Та нова *активна музеологија*¹⁸ или *социјална музеологија* (која је данас прерасла у *социомузеологију*) одлучно је довела у питање музеј као институцију, свемоћ и свезнање кустоса, доминацију ликовних уметности над свим другим дисциплинама, естетско уживање као суштински критеријум вредности једног предмета, апсолутну превласт предмета над животом и владајућу природу и вредности елите која се богата на рачун планете и њених становника.¹⁹ Са напоменом, ипак: нови музеј није требало да представља *алтернативу* установљеном поретку ствари, већ *додатак који отвара нове димензије*. Ново у новом музеју јесу појединачни елементи, који одговарају свакој локалној заједници понаособ, а не неки сасвим нови целокупни концепт. Дискурс нове музеологије је у суштини културни и политички – никако научни, и ова чињеница

16 На ове потребе је одговорио UNESCO, односно Међународни савет за музеје, ICOM, и већ средином 1990-их су се појавили стандарди и упутства за документацију етнографских и афричких колекција, костима и музичких инструмената. Они се могу наћи на Интернет страници ове организације.

17 Assuncao dos Santos, P. (2010) Introduction. To Understand New Museology in the 21st Century, *Cadernos de Sociomuseologia – Sociomuseology* III, No. 37, p. 6-8.

18 Поменимо критику музејске праксе коју су изазвали практични проблеми са којима су се сусретали кустоси савремене уметности током 1960-их и 1970-их година. Најгласнија је била Марша Такер (Tucker, M. (1978) *The New Museum: A Forum for Dialogue, Controversy, and Visual Provocation*, *Art Journal*, Vol. 37, No. 3, p. 241-244.)

19 Hauenschild, нав. дело, стр. 6, мада она не инсистира на улози марксистичке и феминистичке критике која се снажно одразила на музејски сетинг.

представља темељ за најозбиљније критике *нове* музеологије. Заиста, узета тако, нова музеологија не познаје нека унапред установљена правила или моделе, већ само теорије које се могу потврдити у пракси, чиме се подвлаче експеримент и истраживање.²⁰ Зачас се заустavimo на културном и политичком дискурсу. Наиме, политичко деловање – ради се, подвучимо, о дневној политици – у новој музеологији подразумева јасно заузимање става о текућим проблемима и креирање јавног мњења. Традиционална музеологија подразумева (колико је то могуће, наравно) објективност односно очување документарне вредности предмета *per se*, чиме се избегава његова злоупотреба, а на коју се, као опасност у музејском раду – подвучимо – указује у стриктном језику ICOM-овог „Етичког кодекса”.²¹ Исто тако, *стари музеолози* воле да истакну да је знање крајњи производ музејског рада, који се пласира и комуницира у јавности било на музејској изложби, било у штампаној музејској публикацији.²²

Неколико је елемената нове музеологије који се истичу као циљеви њених заговорника: глобални поглед на стварност; истраживање које задовољава општедруштвене захтеве; деловање које се непрестано прилагођава популацији и њеној територији; и приступ, истраживање и деловање који доприносе индивидуалном и друштвеном развоју. Истовремено, идентификована су и средства којима треба да се служи нова музеологија: сакупљање, чување, проучавање (интердисциплинарност), излагање и музејска едукација, односно максимална партиципација публике у свим аспектима музејског рада.²³ Према новој музеологији, нови музеј је дефинисан социјално релевантним циљевима и основним принципима, и његов рад као едукативне институције је усмерен ка стварању свести популације о њеном идентитету, и то јачањем тог идентитета, као и снажењем поверења у потенцијал те исте популације за развој.²⁴

20 Hauenschild, нав. дело, стр. 6-7, наводи чланке у рукопису. Нисмо успели да дођемо до информације да ли су ти чланци објављени и где, те да их консултујемо из прве руке.

21 ICOM Code of Professional Ethics, једна врста норматива за музејску праксу последњи пут ревидиран 2004. године, доступан на страници <http://archives.icom.museum/ethics.html>.

22 Знак озбиљне забринутости због овог важећег тренда је објављивање Етичког кодекса ICOM-а на страници мреже *забринутих* историчара, археолога и архивиста који се боре против злоупотребе историјских извора: http://www.concernedhistorians.org/content_files/file/et/22.pdf. Видети Милосављевић-Аулт, А. Музејски предмет и његова речитост у *pan-dechion*-у ренесансне и савремене музејске праксе, стр. 133-148.

23 Згодно је сажела Hauenschild, А. нав. дело, стр. 8-15; видети и: Vergo, Р. нав. дело.

24 Према: Hauenschild, А. нав. дело, стр. 8.

Улога новог музеја јесте да популацију стави у позицију да замисли, *визуелизује*, да буде свесна представа које ствара о себи и својој околини, да уме да их препозна; те слике се манифестују и на физичком и на нематеријалном плану свакодневице, а њима се, уз посредство музеја као институције, друштву може помоћи да дефинише своју текућу стварност, сакупљајући слике које већ поседује и излажући их/комуницирајући их људима.

„Када музеј узима активно учешће у представљању и дискусији о стварности и локалним приликама ... он постаје основно средство за помоћ људима да преузму контролу над својим радом, да појасни текуће проблеме, да учествује у расправи о њима ... позабави се социјалним и економским условима ... али, први корак је замисао о њима. Музеј може да укључи људе у замисао, не само прошлости већ и садашњости и будућности, замишљањем не само онога што је лепо и традиционално, већ и социјалних проблема, текуће егзистенције, економске ситуације, друштва уопште.”²⁵

Идеја је, дакле, да препознавањем и означавањем нематеријалних елемената који представљају саставни део амбијента у коме живе, људи остварују своје право на сопствени локални и регионални идентитет, присвајају свој сопствени свет и почињу да га, у извесној мери, контролишу.²⁶ Дакле, музеј је прихватио учешће у потрази за идентитетом, али његови циљеви превазилазе пуко формирање идентитета, јер својим деловањем нови музеј тежи да допринесе свакодневици и решавању проблема које она доноси на конкретан начин тако што ће указивати и на те проблеме и на њихова могућа решења. Дневно-политички аспект, рекли бисмо, деловања музеја у новој музејској пракси, јесте допринос формирању свести популације о њеним суседима или региону уопште, нарочито у условима, већ током 1980-их препознате, растуће мултикултурне Европе: и оне са староседелачким, и оне са афричким, и азијским, и источно-европским залеђем. Не чуди, онда, идеја да је музеј место које може и мора да буде огледало питања која појединци и друштвене групе постављају сами себи, и то не да би дали одговоре, већ да би открили и дефинисали проблеме, указали на алтернативе и понудили материјал и информације

25 Према: Hauenschild, A. нав. дело, стр. 9. Ауторка наводи велики број необјављених радова, памфлетског тона, аутора на које се позива.

26 Maure, M. A. (1985) *Identité, écologie, participation: Nouveaux musées, nouvelle muséologie*, *Musées*, Vol. 8, No. 1, p. 21; Autry, R. (2013) *The political economy of memory: the challenges of representing national conflict at 'identity-driven' museums*, *Theory and Society*, Vol. 42, No. 1, p. 57-80.

који им могу бити од користи у том процесу.²⁷ Тако, нови музеј тежи да утиче на интегрални развој неког региона и његове популације, што је, узгред, појам који фигурира у документима које на увид стручне јавности даје ICOM-ов комитет за музеје.²⁸ Подразумева се да наведена улога оријентише нови музеј ка локалним условима и специфичним интересима и потребама локалне заједнице, и та окренутост локалној заједници је пред нови музеј поставила захтев за идентификацију потенцијалне публике, при чему је у игру ушао и основни принцип нове музеологије: принцип територијалности. Нови музеј се, идеално, односи на јасно одређену територију и њену популацију, које су дефинисане културним и природним границама – не административним; баш тиме се обезбеђује значење и значај за локалну публику. У овом контексту су нарочито занимљиве и, настанку нове музеологије савремене, тенденције у хуманистичким наукама, да се истраже проблеми и могућности интерпретације историје кроз призму историје приватног живота, на пример. То је оставило трага и на делатности које се тичу аквизиције предмета у традиционалним музејима, отварање нових музеја у којима се сакупља и обрађује материјал везан за историју нових технологија и слично, и приватног колекционарства, све у циљу рекреације локалне историје (приватног живота) која није добила своје тумачење у институцији музеја, већ у приватним збиркама љубитеља старине.²⁹ Оно што бисмо, такође, желели да истакнемо, још једном, као једну од могућих тема за неки будући разговор, јесте неравномерност у развоју музејских институција, чак и на државном и регионалном нивоу, иако је глобализација за коју се веровало да ће помоћи „униформисању” услова живота и рада и поставити као стандарде примере „добре музејске праксе”, како смо навели, био једна од премиса на којој се градила филозофија новог музеја, заправо нове музеологије. Појам „добра музејска пракса”, који се често чује, делује нејасно уколико се не разуме да иза тог појма и онога

27 Shannan Peckham, R. (2003) *Rethinking Heritage: Cultures and Politics in Europe*, London, I. B. Tauris Publishers; Smith, L. (2006) *Uses of Heritage*, London: Routledge.

28 Као проширење овог појма се могу сагледати актуелни проблеми стратегија одрживог развоја и њихове комплексне улоге у музејској пракси, одн. пракси заштите наслеђа уопште. Пре годину дана је у Галерији Матице српске, Нови Сад, била одржана изванредно занимљива изложба: „Хуманизам и ренесанса у централним Аленинима. Паралеле”, коју је требало посматрати и из угла значаја наслеђа за локални сетинг, и из регионалне и шире перспективе.

29 Код нас су још од познијих 1980-их активни као сакупљачи и коношери ове врсте старина савремени уметници Александар Ракезић Зограф и Владимир Перић Талент.

што он означава као перфекцију у свим аспектима музејског рада стоје огромна финансијска средства. Наравно, тај појам имплицира – а познаваоци музејских прилика то знају веома добро – неговање принципа на којима почива појам *старог, традиционалног музеја*.

Да би се очувао експериментални карактер и одржала највећа могућа отвореност ка непрестано променљивој стварности, сматра се да нови музеј треба да буде динамичан и да тежи ниском степену институционализације, те нису фиксирани ни његова просторна нити организациона структура. Запослени се ангажују на бази уговора ограниченог трајања, тако да се особље може непрестано мењати, „обнављати”. Наравно, да би се одржала та независност од институције, буџет новог музеја зависи од локалних, регионалних, не државних, административних ресурса. Та чињеница је са собом донела зависност новог музеја од донација локалног становништва и привредних субјеката, уз, ипак, све веће ослањање и на помоћ државе, због растућих финансијских проблема.³⁰ Нижи степен традиционалне институционалне организације новог музеја одразио се и на децентрализовану просторну структуру, за разлику од традиционалног музеја, у коме су активности ограничене зидовима музејске зграде. Заправо, у новом музеју се територија „обележава” стварањем такозваних *идентификационих маркера*: потребно је изаћи у амбијенте који не одговарају музејским условима, дакле проширити музеј кроз целу једну географску област, организовати излете у те не-музејске амбијенте, приређивати изложбе за публику која је била запостављана и маргинализована, улазити у породичне домове и неке друге друштвене и производне ћелије (болнице, фабрике, породичне куће, и сл.).³¹ У овоме, наравно, препознајемо опасност од идеализације, као и изолације локалног, с једне стране, а са друге неопходност да се укаже и на то да је од круцијалног значаја локални амбијент баш кроз музејску, баштинарску, праксу повезати са ширим националним, регионалним и интернационалним окружењем, чиме тај локални амбијент потврђује своје јединствено место у времену прошлом и садашњем у глобалним терминима.³² Кључни елемент, заиста,

30 Што се одражава и у знатном броју написа о музејском менаџменту, а о хроничном раскораку између „струке” и „менаџмента” видети Ross, M. нав. дело, стр. 84-103.

31 Услед тог просторног разграњавања и подељености, о новом музеју се говори као о *фрагментираним* музеју. Видети Carr, D. (2006) *A Place Not a Place: Reflection and Possibility in Museums and Libraries*, Walnut Creek, CA: AltaMira Press.

32 На слична упозорења је указала у својој критици и Hauenschild, A. нав. дело, стр. 9-10, 75-78.

у структури и организацији новог музеја је што је становништву понуђена активна улога у обликовању и деловању музеја, учешће које се заснива на знању и „животној” енергији популације. У најидеалнијем случају, музеј би издржавала сама публика, а становништво би било у исти мах и актер и предмет музејског рада.³³ Јер, развијено и неговано колективно памћење, друштвени субјекти и креативност сасвим мењају концепт музејског посетиоца. На место контемплације и интелектуалног задовољства, у тој динамичној структури, долази ангажовање посетиоца који на овај начин постаје саставни део новог музеја уместо да буде пуки гост. Он је позван да учествује било у самој музејској авантури, било да се сам укључује у социокултурни, па и економски развој своје територије својим знањем и енергијом. Он постаје доносилац одлуке, учесник у процесу, музеограф и посредник у преношењу поруке.³⁴ Нови музеј, дакле, у идеалном случају, има организациону структуру која је окренута највећој могућој инклузији, одн. учешћу заједнице, те је повезан са удружењем грађана који се састају на генералној скупштини да би одобрили годишњи програм музеја, и одговоран је том удружењу. Локално становништво бира своје представнике у борду директора који служи као саветодавно тело музејског особља. Наравно, шира јавност има могућност да активно учествује у раду музеја улажењем у различите радне групе. Тим музејских радника, који су на плати или волонтирају, састоји се колико је год могуће од грађана из саме заједнице или из региона. Они стичу неопходне вештине кроз практични музејски рад, похађањем посебних курсева и практичном обуком у другим новим музејима. Научно и техничко особље и активна публика учествују као једнаки у концепцији, програмирању, продукцији и евалуацији музејских изложби. Нема хијерархијског односа у доношењу одлука у оквиру музеја. Изван ових специфичних елемената структуре и организације, нови музеј – за разлику од специјализованих традиционалних музеја – се одликује интегрисаним и интегралним приступом стварности: човекове активности се посматрају као део једне комплексне целине. Традиционална специјализација у различитим дисциплинама, попут уметности, етнологије, историје, природних наука и сл., у новом музеју је уступила место интердисци-

33 Rivard, R. (1984) Redéfinir la Muséologie, *Continuité*, No. 23, p. 19-22.

34 Да је овај концепт још увек жив и да представља непресушан извор тема за дискусију сведочи и скорашњи темат Engaging Visitors to Create Positive Futures, *Journal of Museum Education*, Vol. 38, No. 3, November 2013. Видети и Карп, I. and Lavine, S. D. eds. (1991), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Displays*, Washington, D. C.: Smithsonian Institution Press.

плинарном приступу у коме се акценат ставља на односе између човека и његове околине. У кустоском раду, односно тумачењу и презентацији прошлости, огледају се професионалци и коношери из различитих научних и друштвених сфера којима су се отворила – а отварају се још увек са све више жара – врата музеја и различитих историјских амбијената у који они уносе нова, животнија и стварнија, чини се, тумачења и доживљаје прошлости и садашњости, памфлетски удаљени од вештачке стварности традиционалног музеја. Ипак, дозволићемо себи да подсетимо да је сваки музејски или галеријски, или било који други, кустоским намерама обликован (нека нам буде дозвољено да унесемо нову одредницу), сетинг увек артифицијелан.³⁵

Истраживања у новом музеју се одвијају око *теме*, за разлику од преобладајуће усредсређености на *предмет* у традиционалном музеју, а теме се тичу колективне меморије и савремених потреба заједнице. Тиме се постиже да музеј буде користан у решавању проблема садашњице – упућујући, на темељу историјског искуства (које се, дакле, не одбацује, већ интегрише у стварност), на могуће стратегије одговора на текућа питања (расне или националне нетрпељивости, економске кризе, и сл.). Очување и развој се не посматрају као антитетичке већ интегралне компоненте процеса еволуције.

Оно што је заиста било ново у концепцији новог музеја, у односу на стари, био је појам „континуалне едукације”,³⁶ која се великим делом, заузврат, неспорно базира на концепту колективне меморије чиме се препознају, сакупљају и чувају она материјална добра која поседују информацијску и комуникацијску вредност у односу на колективну меморију. Само предмети који имају значење за колективну меморију се сматрају делом наслеђа. Њихово препознавање више није делатност научника, као у традиционалном музеју, већ становништва једног региона чија меморија детерминише наслеђе које треба очувати.³⁷

35 Како је потврђено и недавно у: *Catching the Spirit. Theatrical Assets of Historic Houses and their Approaches in Reinventing the Past*, Proceedings of the ICOM/demhist International Conference, edited by Hoof, W. van, Antwerpen.

36 Иначе, поменути часопис *Journal of Museum Education* је посвећен улози музеја у континуалној едукацији.

37 Дефинитивно о овоме видети сажетак идеја и литературу од које је много и данас недоступна у: Hauenschild, A. нав. дело, стр. 8-15; Stevenson, S. (1987) *Balancing the Scales: Old Views and a New Muse*, *Muse*, Vol. 5, No. 1, p. 30-33.

Управо овде пада концепција нове музеологије као филозофије баштињења уопште, и новог музеја као отвореног система, јер „затвара”, ако тако смемо да се изразимо опсег могућег наслеђа којег се нека заједница не мора сећати, као у случајевима елиминације читавих култура, етничких заједница, и слично, при чему се може јавити идеолошка, интересна, матрица по којој се сећање брише у складу са оним што заједница жели да памти; искуство земаља бивше Југославије може послужити као метафора. Та опасност затирања сећања није била препозната у утопији нове музеологије (и новог музеја, консеквентно) која је настала из нужде да се очува наслеђе малих, локалних, заједница за које се разумело да губи идентитет у миграцијама, које се препуштало вихору времена, променљивих обичаја и потреба у потрошачком друштву. Наравно, овај утопијски пројекат није заживео у својој чистоти, а послужио је као покретачка снага и инспирација за нове моделе музејске делатности и нове идеје и принципе на којима дела савремени музеј као институција.³⁸

*Кључни концепти музеологије.
Старе чињенице у новом оделу*

Нове идеје и нови принципи савремене музеологије представљени су у публикацији под насловом *Кључни концепти музеологије (Key Concepts of Museology)*, у издању ICOM-а, из 2009. године, публикацији коју су уредили музеолози Андре Девале (André Desvallées) и Франсоа Мајрес (François Mairesse),³⁹ као избор једног броја музеолошких и музеографских термина који би требало да се нађу у једној енциклопедији музеологије која се пише од 1993. године, а на којој раде ова два аутора. И *Кључни концепти музеологије* су сачињени у форми речника неких основних термина који су интерпретирани у складу са тенденцијама нове или социомузеологије коју смо покушали да представимо на претходним страницама. Ти термини су интерпретирани и у складу са тенденцијама које, током последњих двадесетак година, снажно диктирају савремени економски услови који су довели до преиспитивања музеја као институције и неопходности – заправо, *исплативости* – његовог постојања и

38 Наравно, нагомилали су се проблеми нових социјалних, финансијских, едукацијских и других изазова са којима се суочавају музејски радници у времену корпоративне економије. О хроничном раскораку између „струке” и “менаџмента”, Ross, M. нав. дело, стр. 87-99.

39 Desvallées, A. and Mairesse, F. eds. (2010) *Key Concepts of Museology*, ICOM, Paris. Издање на француском језику се појавило 2009. године. Оба су доступна на Интернет страници ICOM-а: <http://icom.museum/professional-standards/key-concepts-of-museology/>

нове валоризације улоге музеја (којом се његово постојање оправдава или не) у терминима (узетим из студија и теорија менаџмента) *опште корисности*, којом се утврђује његова културна *вредност*, и самоодрживости.⁴⁰

Један од основних циљева ICOM-а јесте развој стандарда музејске праксе, унапређење и размена знања, процес у коме учествује цела, глобално схваћена, музејска заједница у коју не спадају само музејски радници узети у ужем смислу речи, већ и они који се баве менаџментом и друштвеним аспектима музејске делатности, као и произвођачи и промотери различитих политичких и идеолошких матрица, те конзументи музејских производа – посетиоци. Овај документ је настао са свешћу да су се улога, развој и управљање музејима знатно променили и да су садржаји и природа музејских изложби, у складу са принципима нове музеологије, сада много више усмерени ка посетиоцу, и да се многим музејима данас управља по моделу корпоративног менаџмента. Али и са свешћу о томе да су још увек неразјашњена питања значаја музеја за друштво и његове грађане и да се у савременом друштву осећа изванредна потреба да се у дефинисање филозофских основа музејског рада укључи најшира могућа, на првом месту стручна и научна, јавност. Дакле, идеје нове музеологије нису у потпуности остварене иако је већ деценијама присутна тежња, као и да потреба да се преиспита још увек постојећи модел традиционалног музеја није изгубила на снази. То је и због тога што се идеја глобализације, како смо је разумели на претходним страницама, није у потпуности остварила и због неравномерног развоја музеја у различитим земљама, зависно од културних, економских, политичких фактора, и др. Основним теоријским претпоставкама музеологије као науке се у овој публикацији пришло са интегралног и плуралистичког становишта које данас имплицира концептуална вишезначност и богатство сваког од изабраних појмова понаособ, ма колико да су они “древни” и наизглед, кроз своју историју, много пута дефинисани.

Укажимо и на значајну чињеницу да су *Кључни концепти музеологије* публикација настала на француском језику, са уредништвом које долази из француског говорног подручја. Необично, са становишта овде много пута поновљене идеје о глобализацији, звучи исказ аутора, у уводном делу текста, да су они свесни „да је идеја о интернационалном и

⁴⁰ Ови термини су примењени на студије музеологије и музеографије у новом зборнику радова о музејима и њиховој корисности за друштво Scott, C. A. ed. (2013) *Museums and Public Value. Creating Sustainable Futures*, Surrey, England-Burlington, VT, Ashgate Publ. Ltd.

савршено хармоничном колективном раду утопијска визија када сви не говоре истим језиком”.⁴¹ Концептуалне разлике између музеолошких „школа” се одражавају у језику којим се изражавају идеје о музеју, како се догодило са разумевањем дефиниција музеја које је ICOM дао 1974. године и 2007. године – прва је писана на француском, друга на енглеском – и одражавају упадљиву теоријску поларизацију. Водичи и упутства за практичан рад у музејима, примећују аутори, су писани већином на енглеском језику, а изразито су ретки на француском и на источноевропским језицима на којима настају радови који су углавном есејистичког типа, а у којима се развија теорија музеја и музеологије.⁴²

Из незнано дугог списка појмова који би требало да се нађу у енциклопедији, или речнику, музеологије, изабран је скроман број 21 не би ли се означио континуитет мисли о музеју, чиме се, донекле парадоксално у односу на професионалну оријентацију аутора и уредништва, следи једна прилично конзервативна лествица. Циљ аутора је да представе најшири могући преглед „света музеја” у који су ушле и неке, некада, мање очекиване праксе које ће, према њиховој процени, играти све значајнију улогу у будућности (виртуелни музеји, на пример) и они предлажу преиспитивање музејског рада у најширем могућем смислу, који се удаљава од традиционалног музеја – који, још једном, никако да премине. И то онај музеј у служби друштва и његовог развоја, како то стоји у дефиницији коју је давних дана 1974. године, дао ICOM, и у коју се могу упаковати, а да им притом не буде претесно, сви остали појмови музеологије и музеографије, теорије и праксе.⁴³

Сам избор појмова и њихов алфабетски след, ненадано, је логичан и може нас лако одвести у контексте у којима се развијала историја музеја, и концепте који су постепено

41 Desvallées, A. and Mairesse, F. нав. дело, стр. 16-17. Иначе, ово је изванредна чињеница и могла би бити предмет једног озбиљнијег дискурса. Филозофија баштињења као тема, често нам се чини, развијенија је у оним земљама и културама у којима је однос према наслеђу, услед историјског искуства, комплексан. У земљама чија, барем новија историја, није доносила превише бурних превирања – поготово у смислу очувања националног идентитета – много су присутнији практични, музеографски, интереси. Но, ово је само један могући поглед на ствар.

42 Desvallées, A. and Mairesse, F. нав. дело, стр. 18. Источноевропски језици се помињу због великог утицаја чешког музеолога Збињека Странског (Zbynek Stransky) коме се приписује прва теорија музеологије коју је развила чешка школа, а наставила пољска.

43 Будући да се овде не бавимо стриктно дефиницијама музеја које су речите на свој начин, упућујемо на преглед историјског развоја дефиниције музеја као институције од 1946. до 2007. године на Интернет страни ICOM-a: http://archives.icom.museum/hist_def_eng.html.

улазили у употребу, а који су се мање или више очигледно садржавали у, најпре, музеолошкој делатности музеја. То су, онако како се јављају у *Кључним концептима музеологије*: архитектура, збирка (колекција), комуникација, едукација, етика, изложба, наслеђе, институција, менаџмент, медијација (интерпретација, тумачење), музеално, музеализација, музеографија (музејска пракса), музеологија (студије музеологије), музеј, предмет (музејски) или музеалија, очување, професија, публика (јавност), истраживање, друштво. Ми ћемо се овде кратко осврнути на тумачење неколико појмова који се, према нашој тренутној процени, природно надовезују на неке од теза изнетих у првом делу рада, не одбацујући могућност, притом, да нам се замери на избору. Но, ово и није покушај исцрпне анализе ниједног од понуђених појмова, већ радије предлог за даљу дискусију.⁴⁴ Појмови које смо изабрали су: *архитектура, наслеђе, медијација и друштво*.

Архитектура

Иако се чини да је *архитектура* музејских зграда одавно превазиђена и исцрпљена тема, нова музеологија, и нови музеј као такав, се окрећу, барем се то може разумети из претходно представљених идеја, око музеја као архитектонског, физичког, здања које нужно ограничава музејско искуство. Жељом да се изађе из затворене архитектуре музејске зграде, она је поништена у својој *репрезентативној и презентативној* вредности и снази. Но, то препознато нужно ограничено искуство музејског архитектонског амбијента је изазвало бројне дебате које су се тичале архитектуре музејских зграда које су у једном тренутку морале да прилагоде вишеструке, једнако важне, потребе очувања и презентације музејске грађе, растућем броју посетилаца привучених новим садржајима које је та музејска архитектура морала да испрати. Не морамо да наглашавамо да се та потреба снажно осетила појавом нове музеологије.⁴⁵ Аутори *Појмовника* објашњавају да су од самог настанка модерног музеја,

44 О појму кустоса смо говорили на скупу „Кустос или куратор за 21. век”, Друга национална годишња конференција музеологије и херотологије, Филозофски факултет, Београд, 12-15. децембар 2012. године. Рад је објављен под насловом Милосављевић, А. (2013) Кустос или куратор за 21. век. Један поглед полемичког тона, *Крушевачки зборник 17*, Народни музеј Крушевац, у штампи.

45 Desvallées, A. and Mairesse, F. нав. дело, стр. 23-25; овде дајемо само опште одреднице и суму написа о архитектури у овом документу. О архитектури музејских зграда, њеној историји, дебатама видети: Henderson, J. (1998) *Museum Architecture*, New York, Rockport Publishers. Узгред, један од најзанимљивијих примера архитектонских интервенција, који је изазвао бројне критичке коментаре и оставио снажан печат, јесте

од краја 18. века, стара историјска здања била претварана у музејске зграде, али се појавила и нова архитектура која је требало да задовољи захтеве очувања, истраживања и представљања (излагања, комуницирања) збирки на сталним или повременим изложбама, какву препознајемо и у савременим музејима. Сам архитектонски вокабулар је утицао на развој идеје о музеју, они примећују, те је форма античког храма са куполом и портиком са стубовима постала један од основних модела за зграде уметничких музеја. Иако је пројектовање музејске зграде често било вођено првенствено безбедношћу музејских збирки, оно се развијало упоредо са новим функцијама музејског рада, па се од проблема осветљења с краја 18. века у музејима који су се отворили за ширу публику, прешло на решавање изложбеног простора и боље прегледности изложеног материјала почетком 19. века, да би почетком 20. века музејски посленици дошли до закључка да се *непроменљивост* сталне музејске поставке мора напустити и да се обим изложеног материјала мора смањити и похранити у трезоре (ускладиштити): жртвовањем галеријског, изложбеног простора, или изградњом додатака, и слично. То жртвовање изложбеног простора, његово смањење, омогућило је (или боље: захтевало је) променљивост изложби, али и размишљање о простору посвећеном посетиоцима, радионицама за едукацију, ресторанима, продавницама, али и радионицама за конзервацију и лабораторијама за испитивање материјала, те посебним врстама музејских трезора. Архитектура музејске зграде је, заправо, јасно пратила промене у свим сферама музејског рада и његовог деловања, али је њу пратила једна и данас врло важна чињеница да она „чува“ репрезентативност физичког музејског здања. То је присуство ауторске личности архитекте, који свој пројекат прилагођава специфичностима установе, али са снажним личним, уметничким печатом. Оно што аутори Девале и Марес истичу јесте да музеј данас има потешкоћа за архитектуром баш услед конфликта између амбиција архитекте, који се налази у средишту пажње због видљивости свог ауторског здања, и музејских посленика којима је најважнији циљ заштита и излагање збирки, као и комфор који треба обезбедити посетиоцу. Но, ако се сетимо обзира и идеја нове музеологије које се тичу децентрализације музејског рада и амбијента са циљем да се у музејско и сазнајно искуство увуку шире масе, онда долази до парадокса. Ако се музејски посетилац ставља у средиште пажње савремене музејске праксе, онда се тенденција у архитектури музејске

стаклена пирамида испред Лувра, америчког архитекте Иеа Минга Пеиа (Ieoh Ming Pei), 1983-89. године.

зграде којом завршавају осврт на архитектуру Девале и Марес, може видети као парадоксална: аутори, наиме, истичу да, упркос томе што највећи број архитеката у обзир узима захтеве музејског програма, они настављају да фаворизују *лепи објекат* на уштрб *изванредног средства*, одн. *функције*. Тиме се, да још закључимо, никако није затворило оно поглавље естетике музејског здања, које толико критикују заговорници нове музеологије који су репрезентативну архитектуру музејских зграда видели као елемент који уводи застрашујући тон у доживљај институције музеја.

Наслеђе

Наслеђе (његово постојање) је категорија од одлучујућег значаја за постојање институција заштите, па тако и музеја. Заправо, јасно је да се око овог појма и ломе копља у домену о коме говоримо јер би, према редоследу који уважава „величину” категорије и природан поредак ствари, *наслеђе* морало доћи на прво место било ког херитолошког, музеолошког или музеографског, речника као камен темељац. Аутори *Кључних концепата музеологије* крећу од дефиниције наслеђа у античком римском праву, према коме је оно, као *patrimonium*, означавало сав посед који су потомци наслеђивали од својих родитеља, и које се разликовало од оног имања које се стицало брачном везом. Девале и Марес овде уводе две аналогije, две метафоре, које су се родиле из појма патримонијума: 1. израз „генетско наслеђе”, које се односи на особине и квалитете који се преносе генетски; 2. концепт „културно наслеђе”, који се може пратити унатраг до 17. века и речит је сам по себи. Но, сам термин „културно наслеђе” добијао је током времена многа значења. Због своје етимологије, овај појам је – овде се поново уводи разлика између романског (франкофоног) и англосаксонског говорног подручја – опстао и у свом изворном значењу (филозофскијем, у романским језицима), а добио је и значење физичког поседа (практично, у англосаксонским културама). Данас су у употреби и појам *патримонијума*, одн. *наслеђа*, и појам *културног добра*, али било како било, подсећају нас аутори, концепт наслеђа је *неизбежно везан за могући губитак или нестанак и вољу и спремност да се наслеђе заштити и очува*.

Од краја 18. века, са Француском револуцијом, и током 19. века, наслеђе се односило на непокретна добра, и често се поистовећивало са појмом историјског споменика, чију је вишезначност (пречесто заборављамо) давне 1903. године

дефинисао Алојз Ригл (Aloys Riegl),⁴⁶ обраћајући се и сам проблему фетишизације, култа споменика и његовог порекла. Да сумирамо, ради аргумента, речиту Риглову класификацију споменика: они који настају с намером да обезбеде сећање на неко одређено време или догађај у прошлости; они који су изабрани у складу са субјективним склоностима; све што је створила човекова рука, без обзира на његов значај или изворни смисао и садржај. Ова основна подела трајала је, грубо речено, до 1970-их, па и даље, употпуњена дефиницијом једне друге врсте наслеђа: природног. Оно што је, ипак, све до друге половине 20. века, важило као готово искључив концепт везан за наслеђе јесте материјалност, физичка присутност и опипљивост предмета баштине, да би лагано и споро на позорницу дефиниције наслеђа ступали и сви материјални докази човековог постојања и делања, и његова околина. Тако се традиционална култура, фолклор, научно-техничко наслеђе, потом и индустријско, интегрисало у концепт наслеђа. Поново се, на француском говорном подручју, оном одређеном за теорију, у Квебеку 2000. године открила та општа тенденција увођења нових категорија наслеђа: сви предмети или групе предмета, материјалних или нематеријалних, чија се вредност прихвата као доказ и историјско памћење, и који заслужују да буду заштићени, сачувани и пренети у наслеђе новим генерацијама, без обзира на место и време настанка и трајања. Наслеђе⁴⁷ је јавно добро и његова заштита је посао заједнице, ако је појединци не могу спроводити. Индивидуалне локалне природне и културне карактеристике наслеђа доприносе концепцији и изградњи његовог универзалног карактера. Појам нематеријалне баштине који је, дакле, био дефинисан на темељу западњачког концепта трансмисије, је настао у азијским земљама и заснива се на идеји да трансмисија, да би била делотворна, мора да се преноси с колена на колено, с човека на човека, директно, из чега се родила идеја *живог људског блага* (*living human treasures*). Живо људско благо је појам који се односи на личност која се истиче својом изврсношћу у извођењу музике, плеса, игара, представа и ритуала, који су од изванредне уметничке и историјске вредности у земљи у којој живи, како је предвиђено УНЕСКО-вом препоруком за очување традиционалних култура и фолклора из

46 Riegl, A. (1903) *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung*, Vienna.

47 Наслеђе није исто што и наследство, јер се, за разлику од наследства, оно односи на сва добра која су старије генерације добиле или сакупиле и сачувале да би их пренеле потомству.

1993. године.⁴⁸ Нематеријална културна баштина подразумева праксу, представе, знања, вештине, као и инструменте, предмете, артефакте, амбијенте који су везани за њих, које заједнице, групе или појединци препознају као своје културно наслеђе. То наслеђе, недодириво, нематеријално, се преноси са колена на колена и непрестано се обнавља у свакодневном животу, чиме заједници обезбеђује осећање идентитета и континуитета, а чиме се промовише идеја о културној различитости и човековој креативности.

Наслеђе, баштина, дакле појам је који покрива једну изванредно комплексну област. У последње време се, услед неизвесности у погледу преношења знања и вештина, почело размишљати и о механизмима за градњу и наставак, неговање, баштине. Шта ово значи, ако не желимо да назовемо ову праксу „грађења” баштине *вештачком*, онаквом каквом се видео (и) музеј у својој традиционалној артифицијелности? Да ли је могуће неговати баштину као испражњену од свакодневног живог и животног садржаја, поготово нематеријалну? Да ли ће музеј као традиционална, строга, затворена и замандаљена институција поново, макар у ком облику, да покаже своје безвремено лице? Безвремено попут његове саме суштине – трезора око кога се исплео. Појам баштине је, упозоравају Девале и Марес,⁴⁹ као и музејски предмет, уосталом, такође погођен критиком оних који доводе у питање његову фетишистичку вредност која је придата формама сваке културе понаособ, а у име западњачког хуманизма – формама, додајмо, без којих се не може, макар и да су састављене од љуштура идеја које су сила која покреће инструменте за њихово обликовање. Наслеђе, као концепт, а овим завршавамо, поготово интернационализација овог појма у глобалној економији, претрпело је марксистички оријентисану критику да намеће један читав низ сазнања и предрасуда чији су критеријуми израз вредности које почивају на естетским, моралним, и идејама о култури оних друштава у којима влада идеологија класних разлика чија структура није у складу са друштвеним односима који владају у неразвијеним, традиционалним, друштвима, попут афричких. Разлика у ставовима, интересима, идеологијама, захтева посебну пажњу и представља неизбежну тему за размишљање музејских стручњака и осталих актера у музејској делатности који се листом јављају у улози *медијатора*.

48 Овај принцип је усвојен на УНЕСКО-вој конвенцији за очување нематеријалног културног наслеђа 2003. године. Сви документи се могу наћи на УНЕСКО-вој Интернет страници.

49 Desvallées, A. and Mairesse, F. нав. дело, стр. 42.

Медијација (посредовање, тумачење)

Медијација је појам који у себи садржи неколико важних аспеката музејског рада, нарочито тумачење (никада у потпуности исцрпљених) значења музејских предмета у контексту изложбе, музејске збирке, и сл. Аутори *Кључних концепата музеологије* дефинишу медијацију као делатност усмерену на „измирење страна у неком спору, или приближавање њихових позиција”.⁵⁰ У контексту музеја, ради се о медијацији, посредовању, између музејске публике и онога што јој се у музеју нуди на увид, чиме се у однос музеј – публика уводи и трећи члан, који стаје између њих као посредник, фактор приближавања и спајања. То је најчешће – додајмо још – особа која је данас преузела улогу кустоса, један нови професионалац, *community* менаџер, или онај, у преводу, који разуме бизнис и инвестиције које се тичу друштвене платформе. *Community* менаџери су личности које руководе једном заједницом и поседују умеће, вештину, да је обликују према захтевима датог тренутка.⁵¹ Општи појам медијације доводи у смисао саму институцију културе као преношења наслеђа као целине, која уједињује чланове неког друштва и у коме се ти чланови препознају. У овом смислу речи, баш кроз *медијацију* културе, појединац сагледава и разуме свет и свој сопствени идентитет. На пољу културе, ипак, подсећају Девале и Марес, медијација има за циљ да анализира „објављивање” (публиковање) идеја и производа културе у медијима, и да опише њихову циркулацију у сфери друштвеног живота узетој као целине. Сфера културе види се као један динамичан и нејасан простор у коме се производи међусобно мешају и оплођују, у коме се форме медијске продукције међусобно преплићу и преводе. Тако, заправо, медијацију покрећу комплексни низови различитих учесника који су одговорни за садржаје у сфери културе и који се старају да ти садржаји буду доступни широј публици. У контексту музеја, медијација подразумева читаву скалу акција које су усмерене ка „изградњи мостова” између оног што се излаже (што се види) и значења које изложено може да носи (односно, знања). Медијација понекад фаворизује дељење искуства и интеракцију између посетилаца, као и истицање уобичајених и свима разумљивих референци. Она се може назвати едукацијско-комуникацијском стратегијом која око изложених колекција мобилише различите технологије не би ли посетиоцима дала могућност да боље разумеју неке њихове аспекте и учествују у процесу њиховог присвајања,

50 Desvallées, A. and Mairesse, F. нав. дело, стр. 46.

51 О појму професије и *community* менаџера видети: Desvallées, A. and Mairesse, F. нав. дело, кроз које се провлачи овај појам, а посебно стр. 67-70.

барем оних аспеката значења музејских предмета који су им понуђени као садржај.

Овај термин се, заправо, „наслања” на блиске музеолошке концепте комуникације и односа са јавношћу, а посебно на интерпретацију – нарочито, истичу франкофони аутори Девале и Марес, у англосаксонском свету, и то северноамеричком, где се овај термин у великој мери преклапа са појмом медијације. Интерпретација, попут медијације, претпоставља извесну дивергенцију (која се мора превазићи) између онога што се непосредно опажа и темељних знања о природним, културним или историјским феноменима и догађајима. Интерпретација се материјализује у међуљудским односима и деловању и у оним помагалима која доприносе јасном и директном излагању предмета да би сугерисали њихово значење и важност. Појам интерпретације се развио до тога да значи херменеутичку природу искуства посете музејима и музејски третираним амбијентима.⁵² Он се може дефинисати и као откривење или откривање које посетиоце води ка разумевању, а затим и поштовању и заштити наслеђа које посетиоцима, јавности, друштву постаје циљ, потреба и обавеза. Медијација, напokon, заузима фундаменталну улогу у потрази за самоспознајом сваког музејског посетиоца, знање које музеј олакшава. Када посетилац стоји лицем у лице са делима која су произвели други људи, он путем медијације може да дође до посебне врсте субјективности која може да надахне самоспознају и разумевање сопственог живота. Овај став чини, парадоксално рекло би се (опет са становишта нове музеологије и критике традиционалног музеја) музеј чуварем сведочанства и знакова које оставља човечанство, једно од најбољих места за ову неизоставну медијацију која, нудећи контакт са светом производа културе, води сваког појединца на пут бољег разумевања себе самог и стварности уопште. Ово је један аспект оне традиционалне, конзервативне, институције музеја који се, верујемо, не сме жртвовати новим социјалним и финансијским евалуацијама, чије вредновање не трпи деловање и рад на „дуге стазе”.

Друштво

Иако у свом општем значењу појам *друштва* означава мање или више кохерентну групу људи са установљеним системима односа и размене, како га тумаче Девале и Марес,⁵³

52 Видети и изузетно комплексан рад Булатовић, Д. (2005-2006), „Музеологија и/као херменеутика”, *Гласник Народног музеја Црне Горе*, стр. 2, 111-120.

53 Desvallées, A. and Mairesse, F. нав. дело, стр. 75.

„друштво” коме се обраћа у контексту музеја јесте друштво појединаца који се налазе на неком специфичном месту у одређеном тренутку, који су се „окупили”⁵⁴ око заједничких политичких, економских, правних и институција културе, у које спадају и музеји који помажу и подржавају активности музеја као институције. Музеј је дефинитивно од 1974. године дефинисан као институција „у служби друштва и његовог развоја”, што је – а у овом раду смо неколико пута експлицитно или имплицитно указали на ту чињеницу – био резултат рођења појма и израза „друштво у развоју” који се односио на земље Трећег света, између Западних и Источних, чиме се музеј сагледао као један од важних фактора у развоју друштва, било да се радило о његовој културно-образовној, било туристичкој или економској (која је данас истакнута у први план) улози. У овом смислу, друштво могу чинити становници једне или више земаља, односно цео свет (како то промовише Унеско и сви његови комитети). Но, појам друштва се често поистовећује са заједницом, и оно што их може јасно раздвојити није само њихова величина, јер је заједница мања од друштва (иако то данас не мора бити случај уколико се у обзир узме развијена комуникација преко друштвених мрежа које рачунају на заједничке вредности и циљеве појединаца који им прилазе), већ њихова институционална структура и организација, при чему их *друштво* подразумева. Заједница је група људи који живе заједно или стварају неку врсту везе, деле један број карактеристика, попут језика, обичаја, религије, без потребе да се институционално организују.⁵⁵ Још једном Девале и Марес указују на разлике између франкофоних и англосаксонских термина, чиме истичу „заједницу” (*collectivité, population locale, communauté*) у европском и франкофоном подручју, за разлику од англосаксонског инсистирања на јасној диференцијацији између друштва и заједнице. Као последица овог стриктног раздвајања појмова *друштво* и *заједница*, током последњих неколико деценија појавио се један број, такозваних, друштвених (*social*) – односно, комплексних, и локалних (*community*) музеја – што би било еквивалентно нашим регионалним, градским, итд. музејима који имају ограниченију јурисдикцију. Али, они су настали, говорећи у глобалнијим терминима, да би се у њима нагласио специфичан однос који желе да изграде са својом публиком. Ови, најчешће, етнографски музеји, представљају се као устано-

54 Наравно, никако баш *сви* у исто време, јер изложбе трају, макар неколико сати као током светске музејске атракције „Ноћ музеја”, која ове године у Србији није мобилисала љубитеље музејских изложби услед елементарне непогоде која је погодила регион.

55 Desvallées – Mairesse, нав. дело, стр. 76.

ве које имају веома снажну везу са својом публиком која се налази у центру њихове пажње и њиховог деловања. Оно што је значајно, ипак, у потреби да се дефинише *друштво* у контексту музеологије и новог музеја, јесте, а то се директно ослања на идеје нове музеологије од њеног настанка на даље, јесте да је музеј интердисциплинарни простор у коме се могу производити изложбе које се тичу тема и проблема од имиграције, екологије, политичких криза, расизма, сагледаваним и у ширем глобалном оквиру и у локалном оквиру који спада у домен деловања локалних музеја којима је циљ откривање, неговање и очување идентитета једне заједнице као и њен одрживи развој.

Закључак

Није необично што се *Кључни појмови музеологије* завршавају појмом *друштво*. Пошли смо, и ми у свом избору, од првог појма наведеног у овом приручнику, од *архитектуре* која игра и репрезентативну и строго функционалну улогу, и која је била један од првих елемената музејског сетинга који је био критикован. Критикован, од 1980-их надаље, у тренутку када се за архитектуру нових музејских зграда издвајао огроман државни капитал, док су мали локални музеји најчешће таворили и бивали све више принуђени да се окрећу приватном капиталу коме су постајали све одговорнији, без обзира да ли се радило о инвестицијама које су потицале од индустријских магната или од локалне заједнице. Тада је нова музеологија, нови музеј, у средиште пажње, како смо навели на почетку овог рада, поставила посетиоца. Заправо, *човека* који је данас на првом месту конзумент музејског производа, али и извор информација – и оних културних које спадају у домен нематеријалне баштине, и оних који се тичу свакодневних потреба и интересовања, проблема са којима се суочава заједница, друштво, назовимо скуп индивидуа како год желимо, који се у процесу индустријализације отуђио не само од свог рада, већ и од своје традиције, о чијем значају много више имају да кажу антрополози. Тиме се у фокусу нашло и питање *наслеђа*, односно *баштине*, која је позвана да уђе у процес одбране идентитета тако што је рекреирана, оживљена путем различитих врста медијације (посредовања, интерпретације) која тражи спону са одређеним друштвеним заједницама и њиховим конвенцијама.

Покушали смо да навестимо да је појам *нова музеологија* перманентна чињеница у историји музеја, да се мисао о деловању, смислу, улози музеја у друштву – јер је настао на темељима друштвене корисности, макар и да су за њиховим збиркама потребу имали само ретки чланови друштва – не-

престано преиспитивала и да је, када год је музеј као институција био подвргаван критици (позитивној или не), та мисао рађала увек нове и све богатије одговоре и садржаје. Из понуђених дилема и утопија јасно је да су специфичности послератног света изобилља које је кулминирало током 1980-их у музеј донеле нове погледе на ствар и изнеле нове аспекте деловања који су развили постојећи дискурс о музеју, не напуштајући кључне појмове музеологије и музеографије, као темеље институције у потребу за којом не смео посумњати и која још увек није, упркос својој старости, сазрела да и сама буде музеализована.

ЛИТЕРАТУРА:

Scott C. A. ed. (2013) *Museums and Public Value. Creating Sustainable Futures*, Surrey, England-Burlington, V. T: Ashgate Publ. Ltd.

Autry, R. (2013) The political economy of memory: the challenges of representing national conflict at 'identity-driven' museums, *Theory and Society*, Vol. 42, No. 1, p. 57-80.

Милосављевић-Аулт, А. Музејски предмет и његова речитост у *pandechion*-у ренесансне и савремене музејске праксе, у: *Музеологија, нова музеологија и наука о бащини*, приредила Милосављевић-Аулт, А. (2013), Београд: Центар за музеологију и херитологију Филозофског факултета, стр. 133-148.

O'Neil, P. (2012) *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge, M. A.

Smith, T. (2012) *Thinking Contemporary Curating*, New York.

Anderson, G. ed. (2012) *Reinventing the Museum: The Evolving Conversation on the Paradigm Shift*, Walnut Creek, C. A: AltaMira Press.

van Hoof, W. ed. (2011) *Catching the Spirit. Theatrical Assets of Historic Houses and their Approaches in Reinventing the Past*, Proceedings of the Icom/Demhist International Conference, Antwerpen.

Desvallées, A. and Mairesse, F. eds. (2010) *Key Concepts of Museology*, Paris: Icom.

Ruge, A., ed (2008), *Museum Professions. A European Frame of Reference*, Paris: Ictop.

Lattanzi, V. (2008) 'Teste parlanti' e finzioni interpretative: etnografia, audiovisivi, musei, *La Ricerca Folklorica*, No. 57, p. 93-99.

Mairesse, F. and Desvallées, A. eds. (2007) *Vers une redéfinition du musée*, Paris.

Pollock, G. and Zemans, J., eds. (2007) *Museums After Modernism. Strategies of Engagement*, Oxford.

O'Neil, M. (2007) Kelvingrove: Telling Stories in a Treasured Old/New Museum, *Curator* 50/4, p. 379-399.

- Ambrose, T. and Paine, C. (2006) *Museum Basics*, London: Routledge.
- Carr, D. (2006) *A Place Not a Place: Reflection and Possibility in Museums and Libraries*, Walnut Creek, C. A: AltaMira Press.
- Smith, L. (2006) *Uses of Heritage*, London: Routledge.
- Manicola, P. ed. (2004) *What Makes a Great Exhibition?*, Philadelphia, PA.
- Ross, M. (2004) Interpreting the New Museology, *Museum and Society*, Vol. 2, No. 2, p. 84-103.
- Shannan Peckham, R. (2003) *Rethinking Heritage: Cultures and Politics in Europe*, London: I. B. Tauris Publishers.
- Witcomb, A. (2003) *Re-Imagining the Museum. Beyond the Mausoleum*, London: Routledge.
- Henderson, J. (1998) *Museum Architecture*, New York: Rockport Publishers.
- Kavanagh, G. (1996) *Making Histories in Museums*, London: Leicester University Press.
- Hooper-Greenhill, E. Museums and Communication. An Introductory Essay, in: *Museum, Media, Message*, (1995), London: Routledge, pp. 1-12.
- Hooper-Greenhill, E. (1992) *Museums and the Shaping of Knowledge*, London: Routledge.
- Boylan, P., ed. (1992) *Museums 2000. Politics, People, Professionals and Profit*, London.
- Walsch, K. (1992) *The Representation of the Past. Museums and Heritage in the Post-Modern Worlds*, London.
- Hassrick, P. H. (1992) Western Art Museums: A Question of Style and Content, *The Magazine of Western History*, Vol. 42, No 3, p. 24-39.
- Karp, I. and Lavine, S. D., eds. (1991) *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, D. C: Smithsonian Institution Press.
- Vergo, P. (1989) *The New Museology*, Reaktion Books, London.
- Poulot, D. and Wrigley, R. (1988) The Birth of Heritage: 'le Moment Guizot', *Oxford Art Journal*, Vol. 11, No. 2, p. 40-56.
- Hauenschild, A. (1988) *Claims and Reality of New Museology. Case Studies in Canada, the United States and Mexico*, <http://museumstudies.si.edu/claims2000.htm>
- Hurt, D. (1978) Agricultural Museums: A New Frontier for the Social Sciences, *The History Teacher*, Vol II, No. 3, p. 367-375.
- Hodges, D. J. (1978) Museums, Anthropology and Minorities: In Search of a New Relevance for Old Artifacts, *Anthropology and Education Quarterly*, Vol. 9, No. 2, p. 148-157.

Tucker, M. (1978) The New Museum: A Forum for Dialogue, Controversy, and Visual Provocation, *Art Journal*, Vol. 37, No. 3, p. 241-244.

Angelina Milosavljević-Ault

Singidunum University, Faculty of Media and Communications, Belgrade

NEW MUSEOLOGY AS A FACT OF CONTEMPORANEITY

Abstract

This essay is on new museology and its essential concepts. The discourse is based on the concept of new museology as a utopian project that emerged as criticism of the, so-called, traditional museum. Although its foundation is usually dated back to 1989, in Peter Vergo's seminal *The New Museology*, we are more inclined to date it in the mid-1970s, linking it to broader artistic, social, economic and political movements of the post-1968 world. The idea expressed in this paper is that "the new museology" has not lost its currency, as we believe is shown in Key Concepts of Museology, published by ICOM in French in 2009, and in English 2010.

Key words: *museology, new museology, heritage, museum architecture, society, mediation*