

Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Одељење за историју уметности, Центар за музеологију и
херитологију, Београд

DOI 10.5937/kultura1444128P

УДК 069.01

069.017:316.7(560)

стручни рад

ИСХОДИ НОВЕ МУЗЕОЛОГИЈЕ ИЛИ КАКО ЈЕ РОМАНОПИСАЦ ПОСТАО МУЗЕОЛОГ

Сажетак: *Полазећи од случаја Музеја невиности отвореног у Истанбулу 2012. године, као модела савремене музејске праксе, те од истраживања Музејског друштва Велике Британије о односу јавног мњења и музеја из 2013. године, у раду се проблематизује предмет музеологије као научне дисциплине и њеног односа са концептом „нове музеологије”. У том смислу, као истраживачки проблем означавају се модерне културне фикције под којим се подразумевају имагинативни садржаји који у савременом свету имају културну вредност, а који у методолошком смислу представљају наслеђе нове музеологије. Циљ рада је тумачење доприноса нове музеологије у корпусу музеолошких истраживања.*

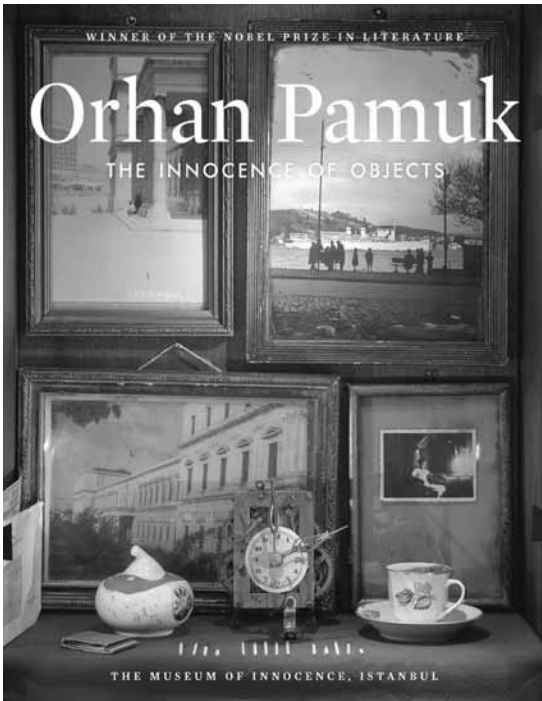
Кључне речи: *наука о баштини, музеологија, херитологија, нова музеологија, модерне културне фикције, Орхан Памук*

Музеј невиности

Музеј невиности (Masumiyet Müzesi) у Истанбулу основао је и за јавност отворио писац Орхан Памук (Orhan Pamuk) 2012. године. Књига *Невиност предмета*¹, која представља званични каталог овог музеја, овенчана је 2013. годи-

1 Pamuk, O. (2012) *The Innocence of Objects*, New York: Abrams Books.

не Наградом *Мери Лин Коц* за „најбоље написан музејски каталог“.² Маја 2014. године, у Талину у Естонији, Музеј невиности добио је и угледну награду *Европски музеј године* по одлуци Европског музејског форума. Питање се само намеће: да ли је Орхан Памук, романописац и есејиста, открио тајну како направити добар музеј?



Слика 1. Насловна страна каталога *Музеја невиности*; порекло фотографије: Abrams Books, New York, 2012.

Ритуали награђивања су увек двосмерни: корист деле и лауреат и наградодавац, нарочито када је лауреат познатији од наградодавца. Стога не чуди „музејска популарност“ књижевне величине каква је Орхан Памук. У образложењу жирија за доделу награде за Европски музеј године стоји: „Музеј невиности може се посматрати и као историјски музеј живота у Истанбулу у другој половини 20. века. Но то је, међутим, музеј који је створио писац Орхан Памук као интегралну, предметно-засновану верзију измишљене љубавне приче из његовог истоименог романа. Музеј невиности је замишљен као мали и лични, локални и одрживи модел за развој нових музеја. Музеј невиности инспирише и успоставља иновативне, нове парадигме за музејски сектор. Овај

2 Новоустановљена награда Мери Лин Коц (The Mary Lynn Kotz Award) додељује се за књижевне радове објављене у Сједињеним Америчким Државама у претходној години. Орхан Памук је њен први лауреат.

музеј испуњава у највећој мери појам 'јавног квалитета', са тачке гледишта како баштине тако и јавности.³ Како, дакле, изгледа овај иновативни и парадигматични музеј?

Музеографски, Памуков Музеј невиности на први поглед делује као анахрона верзија *house-museum*-а, спомен-дома друштвене елите модерног доба који се сакупљачки и епитемолошки ослања на одређене ренесансне традиције.⁴ Иако су садржајно веома разноврсни, представљачки механизам ових музеја готово је увек једнозначан: сакупљени и изложени предмети, као и сам „кућни” амбијент, реконструју животне вредности и поглед на свет онога коме је музеј посвећен. Тако је и у Музеју невиности: бројни изложени предмети детаљно илуструју приповест из истоименог романа.⁵



Слика 2. Музеј Сер Џона Соана у Лондону;
порекло: The Penny Magazine, 1837.

Савремена музеографија одавно се одмакла од „предметно-засноване” концепције излагања, концепције која је ради-

3 European Museum Forum, Press release, 17. May 2014.

4 Упоредити: Feinberg, S. G. (1984) The Genesis of Sir John Soane's Museum Idea: 1801-1810, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 43, No. 3, Chicago: Society of Architectural Historians, pp. 225-237.

5 Упоредити: Памук, О. (2008) *Музеј невиности*, Београд: Геопоетика.

кално искоришћена у Музеју невиности. У савременој музејској праски, музејски предмет често је замењен музејском представом. У том смислу, музеографски поступци неретко губе везу са оним што је циљ излагања и поставка представља самодовољну техничко-технолошку егзибицију у простору. Ипак, те егзибиције и чине музејске просторе веома заводљивим. У Музеју невиности, такве техничко-технолошке сензације нема. Но, недајмо се заварати. Памук се у уређењу Музеја невиности заправо користи једном веома софистицираном технологијом, спрам које је најсавременији холограм делује као титрава светлост шибице. Та технологија је приповедање. Другим речима, Орхан Памук, добитник Нобелове награде за књижевност, мајсторски добро зна како се причају приче.

Људи који верују музејима

Музејско друштво (Museums Association) Велике Британије објавило је 2013. године резултате истраживања о томе како јавност доживљава установу музеја. Резултати овог истраживања показали су да је јавност привржена музејима, те да је чак у последње време та приврженост ојачана захваљујући томе што су музеји постали „још више забавнији и интерактивнији”. У истраживању се истиче и једно веома битно место: „Музеји су јединствени по томе што им се верује, а то је посебно важно с обзиром на уочени недостатак поуздања у друштвене организације као што су влада и медији. Влада и медији се доживљавају као пристрасни и прорачунати, док испитаници виде музеје као чуваре чињеничког стања и заступника свих страна приче.”⁶ Овим људима који верују музејима и које музеји чине срећним припада и Орхан Памук.

„Волим музеје и нисам усамљен у открићу да ме сваким даном чине све срећнијим”, пише Памук у *Скромном музејском манифесту* (*A Modest Manifesto for Museums*), који се може наћи унутар каталога *The Innocence of Objects*. Не оспоравајући значај великих музеја, попут Лувра и сличних, Памук се залаже са промену парадигме и на крају овог манифеста он сугерише да су нам уместо епова потребни романи, уместо репрезентација – експресије, уместо споменика – домови, уместо историја – приче, уместо нација – особе, уместо група и тимова – појединци, уместо величине и скупоће, маленост и скромност. Потврђујући веру

6 Britain Thinks for Museums Association, *Public perceptions of – and attitudes to - the purposes of museums in society*; March 2013., 16. мај 2014, http://www.museumsassociation.org/museums2020/11122012-what-the-public-thinks#.U5XSknJ_vKi

у ову парадигму, Орхан Памук је на пролеће 2014. године објавио још један ауторски текст посвећен музејима, насловљен *Small Museums* (Мали музеји). У овом памуковски топлотом тексту писац одаје почаст „малим“ европским музејима, попут Музеја Ане Франк, Музеја Марија Праца, Музеја Гистава Морора и сл.⁷ Но, као и људи који су учествовали у испитивању Музејског друштва Велике Британије, ни Орхан Памук ипак није музејски професионалац. Зато није нелогично ни питање: шта заправо људи ван музејске струке препознају као музеј?

Музејски облак и музеолошке магле

„Облак речи” (у различитим варијантама: tag cloud, word cloud, weighted list) форма је графичког представљања неког појма: термини повезани са појмом који се дефинише групишу се на једном месту у облику „облака” састављеног од речи. Што је термин истакнутији (величином, бојом...), то значи да је он важнији за разумевање појма. Музејско друштво Велике Британије у поменутом истраживању, као прилог обради анкете, дало је и „облак” појма музеј.



Слика 3. *Музејски облак;*

порекло: BritainThinks for Museums Association, Public perceptions of – and attitudes to - the purposes of museums in society, 2013.

Најмаркантније речи у овом музејском облаку су „историја”, „старо”, „занимљиво”, „образовање”, „учење”, „информација”, „прошлост”, „досадно”, „наука” и тако даље, уз један можда бизаран, али симптоматичан детаљ да је термин „диносаурус” такође веома истакнут. Најновија струковна дефиниција музеја, коју је исковао Међународни савет за

⁷ Pamuk, O. (2014), *Small Museums*, *T Spring Travel*, New York, pp. M2112, http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2014/03/20/small-museums/?_php=true&_type=blogs&_r=0, 20.03.2014

музеје (ICOM) 2007. године на 21. Генералној конференцији у Бечу, каже да је музеј „некомерцијална, свака јавна установа у служби друштва и његовог развоја, која је отворена јавности, и која у сврху проучавања, образовања и задовољства, набавља, чува истражује, комуницира с публиком и излаже материјална сведочанства о људима и њиховој околини”. Чини се да је ово одређење у складу са очекивањем публике изнесеним у истраживању британског Музејског друштва. Шта на све то каже наука? Заправо, питање је која наука? Да ли је то музеологија, која пословично важи за „науку о музејима”? Може ли уопште музејска установа да буде, у смислу опште методологије науке, конститутивни предмет научне дисциплине? Ово није једноставно питање и вратимо се стога корак уназад.⁸

Шта се под музеологијом подразумева зависи готово од географских мерила. Ево једног примера. Професори музеологије на Универзитету у Лијежу, Андре Гоб и Ноеми Друге (André Gob, Noémie Drouguet), утврђујући да је музеологија „наука о музејима” ипак примећују: „Неки истраживачи, највише из централне Европе, предност дају много ширем и више теоријском виђењу музеологије. Предмет музеологије више није сам музеј, већ ’музеалност’, посебан *однос између човека и реалности*, однос који је истовремено и процена вредности: он води ка избору објеката које човек сматра вредним да буду сачувани за будућност и пренети друштву будућности. Тако дефинисана ’музеалност’ одговара француском појму баштине или онога што би могли да назовемо културним наслеђем.”⁹ Такође, Кристијан Милер-Стратен (Christian Müller-Straten), уредник превода на енглески језик *Увода у музеологију*, хрватског музеолога Иве Мароевића морао је да овој књизи дода и поднаслов *Европски приступ (The European Approach)*, имајући у виду управо разлике у поимању термина музеологија у различитим географским контекстима.¹⁰

Дакле, када говоримо о музеологији основно питање је шта је фундаментални предмет научног истраживања – баштина или музеј? Наравно, сам појам *музеј* више је него потентан и

8 У наредном одељку послужили смо се претходним истраживањем ове теме. Упоредити: Popadić, M. (2014) *Nauka o baštini*, у: *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem: Uvod u studije baštine*, Beograd: СМН, str. 143-154.

9 Gob, A. and Drouguet, N. (2006) *La muséologie: Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris: Armand Colin; цитирано према: Gob, A. i Druge, N. (2009) *Muzeologija: istorija, razvoj i savremeni izazovi*, Beograd: Clio, Narodni muzej, str. 10, превела са француског Весна Ињац.

10 Müller-Straten, C. Editor's preface, in: *Introduction to Museology: The European Approach*, Maroević, I. (1998) München: Vlg. Dr. C. Müller-Straten, p. 9.

инспиративан. Ипак, у савременом смислу он има пре свега институционалну, па чак и архитектонску препознатљивост. Са друге стране, проблем баштине – управо у смислу у коме су га можда нехотице Андре Гоб и Ноеми Друге истакли – чини се као темељно научно питање. Проблем са којим се термин *музеологија* среће јесте директно (денотативно) упућивање на установу музеја. Установа је последица друштвених и културних потреба, а не њихов узрок. Као што је то примећено, не постоје „црквологија” и „школологија”, већ теологија и педагогија, те је постало упитно да ли је и *музео*-логија заправо право име за науку „ужижену на концепт баштине као потпуног колективног искуства – свеобухватног, просторно и временски”.¹¹ Једноставније речено, да ли је *музеологија* адекватан назив за науку о баштини? Или је то, можда, *херитологија*, која ја директније упућује на научни предмет?¹² Шта је заправо предмет науке о баштини?

Овај питање није ново и разматрано је кроз различите моделе научне мисли који су за свој предмет имали проблем баштине и баштињења. Генеа развоја науке о баштини може се пратити од њеног порекла у хуманистичким интересовањима, где је предмет изучавања била „старина”, а исход репрезентативност. У рестауративним историјама деветнаестог века тежиште је било на појму споменика а циљ у грађењу идентитета.¹³ Установљењем институција баштине, ојачан је научни („сцијентистички”) приступ, пре свега у музејској заштити, што је водило даљој институционализацији, а која је неретко завршавала у дисциплинарним себичностима, делећи корпус баштине на засебне специјалистичке целине.¹⁴ Музеолошки приступ, развијан у оквиру стручне и универзитетске праксе, ставио је у центар истраживања техничке термине – као што су на пример *музеалност* или *музеализација* – односно њихово тумачење, употребу и практичну сврховитост. Ова нешто строжа дисциплинарна профилисаност донела је одређену акедемиза-

11 Šola, T. (2003) *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji. Prema kibernetičkom muzeju*, Zagreb: Hrvatski nacionalni komitet ICOM, str. 38.

12 Од латинског *hereditas*, то јест енглеског *heritage*. Термин „херитологија” први је употребио Т. Шола 1982. године. Упоредити: *A Contribution to a Possible Definition of Museology*, Šola, T. прочитано на Годишњој конференцији и симпозијуму комитета за музеологију (ICOFOM/ICOM): *Systematics and Methodology in Museology*, u Parizu 1982. године; преведено на српскохрватски под насловом: Šola, T. (1984) Prilog mogućoj definiciji muzeologije, *Informatica Museologica*. God. 15, br.1-3, Zagreb: MDC, str. 10-11.

13 Упоредити: Choay, F. (2001) *The Invention of the Historic Monument*, Cambridge: Cambridge University Press.

14 Упоредити: Gluziński, W. (1980) *U podstaw muzeologii*, Warszawa: Państwowe Wydawn. Naukowe.

цију оличену не само у факултетским програмима, колико у организацији бројних семинара, летњих школа и сличних образовних курсева намењених музејским професионалцима. Напокон, *херитолошки* приступ, утемељен у последњој четвртини двадесетог века, ставио је експлицитно у центар науке о баштини сам појам баштине и проблематику односа између овог појма и човекових потреба, пронашавши свој исход у „антропологизацији мултидисциплинарности”.¹⁵ Иза ове сложене синтагме заправо стоји већ помињани концепт баштине као потпуног и свеобухватног, просторно и временски, колективног искуства.

Исходишта „нове музеологије”

Све у свему, из претходно изнесеног могу се извући нека, барем терминолошка, појашњења. *Наука о баштини* је генеричко име за систематско проучавање проблема баштине и баштињења, *музеологија* је њено традиционално име које акценат ставља на установу музеја, а херитологија је коретивни и провокативни назив који упућује на потребу сталног преиспитивања како односа човека и наслеђа, тако и науке која се њиме бави. Но, паралелно са расправама о научној природи музеологије крајем седамдесетих и осамдесетих година двадесетог века, у музеолошком лексикону појавио се још један термин – нова музеологија.

Изворно, „нова музеологија” (*muséologie nouvelle*) је концепт настао у оквиру француске музеолошке школе крајем седамдесетих година двадесетог века под утицајем Жоржа Анрија Ривијера (Georges-Henri Rivière)¹⁶, да би на енглеском говорном подручју постао препознатљив пре свега захваљујући књизи коју је 1989. године приредио Питер Верго (Peter Vergo) управо под насловом *Нова музеологија (The New Museology)*.¹⁷ У овом процесу „превођења” донекле је промењено првобитно значење синтагме „нова музеологија”: од почетног теоријског промишљања развоја музејске институције са практичним исходима, курс је промењен ка тумачењу и идеологизацији институције музеја са исходом у критичким студијама музеја. Методолошка позиција нове музеологије препозната је као становиште да се музеј и музејска пракса посматрају као домен који омогућава „читање”

15 Babić, I. (1988) Uvod: Za jedno antropološko shvatanje spomenika, *Pogledi*, 3-4 (18), str. 703-708; на основу: Bulatović, D. (2010) *Geneza heritologije*, Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, (необјављени материјал предавања).

16 Maynard, P. (1985) The new museology proclaimed, *Museum*, 37(148), pp. 200-201.

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

предмета као трагова, репрезентација, одраза или сурогата појединачна, група, нација и раса, те њихових „историја”. Музеј се отуда користи, али и критикује, као инструмент произвођења друштвено-прихватљивих вредности и њиховог распростирања са јасном политичко-идеолошком функцијом.¹⁸

Битно је истаћи да најпродорнија полазишта нове музеологије нису заснована на музеолошким, већ на културолошким премисама. Отуда нова музеологија и није примарно методолошка етапа у развоју музеологије као научне дисциплине, већ пре истраживачка струја у оквиру *студија културе* усмерена на проблем музеја као социо-културне институције. Отуда и називи „студије музеја” (*museum studies*), или „критичке студије музеја” (*critical museum studies*), који се користе упоредо са термином „нова музеологија”. Ипак, захваљујући снази ове истраживачке струје и њеним доприносима у разматрању институције музеја, нова музеологија је значајно допринела научно оријентисаној музеологији у пољу истраживања историје и природе институције музеја. Поред ових теоријских импликација, нова музеологија је у домену музејске праксе охрабрила и бројне експерименте, који су значајно утицали на ново позиционирање музеја у савременом друштву.¹⁹

Музејске приче

Имајући ове теоријске напомене у виду, вратимо се Орхану Памуку и његовој заљубљености у мале музеје. Са родитељским поносом, Памук међу своје омиљене мале музеје смешта и свој Музеј невиности. Ипак, примећује и једну веома битну различитост: „Темељна разлика између Музеја невиности и других малих музеја који су ме инспирисали јесте чињеница да, за разлику од Гистава Мороа и Марија Праца, људи чији предмете и слике посматрамо (у Музеју невиности) нису стварни, већ измишљени.”²⁰ У Музеју невиности Памук је напросто реалне предмете приписао својим измишљеним, књижевним ликовима. Да ли ова фикционалност дисквалификује Памуков музеј из категорије ба-

18 Упоредити: Pjotrovski, P. (2013) *Kritički muzej*, Beograd: ENS-CMiH, str. 20-21.

19 Упоредити: Ross, M (2004) *Interpreting the new museology, Museum and Society*, 2, pp. 84-103; Крстовић, Н. (2014) Ми, овде, сада: нова музеологија и екомузеји, у: *Музеји на отвореном*, Сирогојно-Београд: Музеј „Старо село”, ЦМиХ, стр. 150-160.

20 Pamuk, O. (2014) *Small Museums, T Spring Travel*, New York, pp. M2112, http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2014/03/20/small-museums/?_php=true&_type=blogs&_r=0, 20.03.2014

штинских установа? Да ли у музеју мора бити све „стварно” и „истинито”?

У тексту *Производња баштине* Дејвид Ловентал (David Lowenthal) прави разлику између историје и баштине и каже да историја тежи да убеди истином, док баштина претерује и попушта, заводљиво измишља и искрено заборавља, и опстаје на незнању и грешкама. Како Ловентал сматра, баштина користи историјске трагове и приповеда историјске приче, али ови трагови и приче су уткане у приповести затворене за критичко испитивање, јер баштина није ерудиција већ катехизам – није проверив податак, већ прилежна верност. Отуда и Ловенталов закључак: Баштина није проверљива или вероватна верзија наше прошлости, она је исповедање вере у ту прошлост.²¹

Другим речима, и фикција се може баштинити, с тим да је сам процес баштињења нефункционалан, то јест утемељен је на стварности, на постојању сведочанстава. Зауоставимо се начас на овом битном месту. Разлику између функционалности и нефункционалности, историчар и теоретичар књижевности Зденко Шкроб ефектно сумира: „Нефункционалност почива на начелу истинитости као идеји апсолутне нужности да се садржина дјела конфронтира са стварношћу, независном од дјела. ... Функционалност је индиферентна према начелу истинитости јер се не односи ни на какву стварност, независну од ње; изјаве књижевног дјела нису ни истините, ни лажне с гледишта конкретне стварности – слушалац или читалац их прихвата јер се, како Катичић каже с правом, остварују ’у цјелокупну његову животну искуству’ ”.²² Ова књижевнотеоријска опаска може се довести у директну везу са тезама историчара уметности Доналда Прециозија.

Прециози, базирајући своје ставове на искуству нове музеологије, сматра да музеологија и музеографија производе историје предмета као сурогате или симулакруме развоја историја појединаца, менталитета и народа, те да се оне састоје од наративних помагала, сличних историјском роману или новели.²³ У историјској перспективи и роман и музеј су вршњаци и припадају периоду рађања модерног доба. „У одређеном смислу класични роман је – реликт индустријске епохе, који је на свој начин васпитао читаоца да живи сагласно ’сирени’ ”, пише Александар Генис, тврдећи да у

21 Lowenthal, D. (1998) *Fabricating Heritage, History and Memory*, Vol. 10, No. 1, Indiana: Indiana University Press, pp. 7-8.

22 Škreb, Z. (1976) *Studij književnosti*, Zagreb: Školska knjiga, str. 19-20.

23 Preziosi, D. (1998) *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford & New York: Oxford University Press, p. 497.

постиндустријској епохи „таква творевина – с почетком, средином и крајем – већ лоше кореспондира са новим темпоралним структурама.” Реч је о „механичком времену” које је настало у доба модерности, доба покретне траке и потребе за временском прецизношћу, док постиндустријско доба тражи циклично, нерешиво, нелинеарно, јукстапозиционирано схватање времена.²⁴ У овој потреби, може се видети потреба за трансформацијом музеја и то управо у оном смислу који је и Памук означио у свом манифесту.



Слика 4. Музеј невиности, део сталне поставке; порекло: Masumiyet Müzesi, Istanbul, 2012.

*Наслеђе нове музеологије:
модерне културне фикције*

Стога, у оквиру музеолошких истраживања, обогачених искуством нове музеологије, треба препознати један нарочит предмет, који би се у складу са претходно наведеним могао одредити као проблем *модерних културних фикција*. Под *модерним културним фикцијама* подразумевамо имагинативни садржај који у савременом свету има културну вредност. (Као што је већ истакнуто, музеј и роман су нај-

24 Genis, A. (2003) *Vesti iz Edena*, Beograd: Geopoteika, str. 65-68.

репрезентативнији примери модерних културних фикција.) У овом контексту, *имагинативни садржај* је резултанта стваралачке силе која комбинује елементе материјалне реалности и интерпретативног процеса. Такође, *културну вредност* би одредили као *пожељни* имагинативни садржај који се може користити у размени добара, док под *културом* овде подразумевамо пресек материјалних објеката и интерпретативних стратегија. Ако су материјални објекти фактички константни, интерпретативне стратегије су динамичне и промењиве. Оно што би био циљ наведеног приступа, који се у овом тексту само скицира, јесте покушај да се истраже различите метаморфозе модерних културних фикција у стварању слике о савременом свету.

Теза је следећа: модерне културне фикције стално се откривају, увек су у стању метаморфозе, показујући старе матрице у новом облику. Може се рећи да су модерне културне фикције формативни елементи савремене *слике* света. Можда је потребна још једна успутна опаска о моћима метаморфоза модерних културних фикција. Сетимо се оног диносауруса из „облака речи” којим се објашњавао појам музеј. Како зоолози сматрају, прошло је око шездесет пет милиона година од нестанка диносауруса. У тој древној прошлости, човек и диносаурус се никада нису срели. Ипак, њихов савремени однос, који се заснива на спрези модерних културних и технолошких сила, таквог је интензитета да је реч „диносаурус” (иначе и сама модерна кованица) завредила да се нађе међу речима којима ће се дефинисати музеј као установа од поверења.

Свет као слика музеја

Испитајмо сада музејску установу у светлу проблема модерних културних фикција. У овом контексту, музеј је пре свега простор *институционализације* метафоре игре или позоришта, односно, *представе*, који у суштини – имајући у виду енглеско *play* – функционишу као синоними. Истовремено, музеј је простор сазнања изреченог посредно, сликовито, али документовано. Иако представља поетичку фигуру, метафора када се користи у научном истраживању уједно је и оруђе за препознавање инструмената који конституишу форме институционализације знања. Тако Мери Даглас и Стивен Неј (Mary Douglas, Steven Ney), у својој критици друштвених наука, наводе Герда Гигеренцера (Gerd Gigerenzer) који тврди да инструмент истраживања најуспешније доказује своју ваљаност кад може да пружи двоструку метафору начина на који се у свету огледају радње духа: „Када је механички часовник постао незаобилазно средство

астрономских истраживања, сам универзум постао је нека врста механичког часовника, а Бог је постао божански часовничар.²⁵ У филозофској равни, овај механизам може се препознати и у Ничеовом (Friedrich Nietzsche) афоризму: „Хришћанска одлука да свет сматрају ружним и лошим учинила је свет ружним и лошим”.²⁶ Имајући ове рефлексije у виду, као и поверење модерног човека у музејску установу, чини се да је очигледно да се може формулисати и следећи закључак: *онда када је музеј постао незаобилазно средство представљања света, сам свет је постао слика музеја.*

Кроз институцију музеја ми, дакле, видимо фрагменте слике света, тежећи да успоставимо ту јединствену (тоталну) слику света-као-музеја. Како? Западајући у заносну, односно, заводљиву игру сакупљања (безбројних) фрагмената. Оно што је сигурно у систему сакупљања, сматра Бодријар (Jean Baudrillard), јесте да је „оно што неко сакупља увек он сам”.²⁷ Другим речима, питање сакупљања јесте блиско питању идентитета, питању *ко сам ја*. А „знати ко сам ја јесте облик знања о томе где се налазим”, како пише Чарлс Тејлор (Charles Taylor). Тејлор идентитет препознаје као место унутар оквира вредновања: „Мој идентитет дефинишу обавезе и идентификације које пружају оквир или хоризонт унутар кога ја од случаја до случаја могу да покушам да одредим шта је добро или вредно или шта треба чинити или шта ја прихватам, а чему се супротстављам. Другим речима, то је хоризонт унутар којег сам у стању да заузмем своје место.”²⁸ Логика овог система је усмерена ка контроли времена, поигравајући се реалним прошлог и садашњег.²⁹

Ако збирка заиста настаје без циља да буде комплетирана³⁰, она тако формира специфично стање са-времености. Она је сведок прошлог, које се простире у будућност. Улога споне између прошлости, садашњости и будућности често се приписује музејима, алудирајући на њихову меморативну мисију. Музеји су свакако институције јавног памћења, али у њима не треба тражити *тек* огледало друштва или појединца. Као што каже Мери Даглас „огледало је једна мета-

25 Daglas, M. i Nej, S. (2003) *Osobe koje nedostaju: kritika društvenih nauka*, Beograd: Samizdat B92, str. 41.

26 Ниће, F. (1989) *Vesela nauka*, Beograd: Grafos, str. 150.

27 Baudrillard, J. The System of Collecting, in: *The Cultures of Collecting*, edited by Elsner, J. and Cardinal, R. (1994), London: Reaktion Books, p. 12.

28 Tejlor, Č. (2008) *Izvori sopstva: stvaranje modernog identiteta*, Novi Sad: Akademska knjiga, str. 50.

29 Baudrillard, J. The System of Collecting, in: *The Cultures of Collecting*, edited by Elsner, J. and Cardinal, R. (1994.), London: Reaktion Books, p. 16.

30 Исто, стр. 13.

фора за јавно памћење. Трагалац за историјском истином не настоји да добије јаснију, чак ни ласкавију слику сопственог лица. Свесно петљање и преправљање само је мали део обликовања прошлости. Ако поближе погледамо градњу прошлог времена, откривамо да тај процес има врло мало везе с прошлошћу, а сваку везу са садашњошћу.”³¹ У том смислу, модерне културне фикције, као имагинативни садржај који у савременом свету има културну вредност, често су „произвођач” прошлости. Али, управо оне нам омогућавају и да се крећемо кроз време, што је свакако категорија фикције, али нам је на тај пружена могућност да се оријентишемо у реалном свету, односно да у њему заузмемо „своје место”.

Закључак: Музеј опомене

На почетку овог текста поменули смо да су ритуали награђивања увек двосмерни: корист деле и лауреат и наградодавац. Нобеловац Орхан Памук својом популарношћу свакако „подиже видљивост” награде за Европски музеј године или Награде Мери Лин Коц. С друге стране, можда ненамерно, али Памуков Музеј невиности свакако упућује и на значај испитивања модерних културних фикција као музеолошког предмета, а нарочито у односу на позиције нове музеологије.

Ако изузмемо механизам модерних културних фикција који делује у Памуковом Музеју невиности, од тог музеја неће остати пуно тога. Заправо, остаће љуштурска, тродимензионална илустрација романа, али не и установа музеја. Рекли смо и да истраживање модерних културних фикција представља својеврсно наслеђе нове музеологије, и то као резултат истраживања у оквиру нове музеологије која су упутила на директну спрегу културних и технолошких сила у формирању музејске установе. Управо је та спрега омогућила да Памуков Музеј невиности буде прихваћен (и легитимисан струковном наградом) као музејска установа, то јест, метафорично речено, омогућила је да романописац постане музеолог.

Музеј невиности је стога добра илустрација савременог исхода нове музеологије. Са једне стране, ефектно је указано како се конструише музејска установа помоћу модерних културних фикција. Са друге стране, указано је на порозност музејског система. Парадоксално, нова музеологија усмерена ка денатурализацији институције музеја (упућивањем на културне, друштвене, политичке, идеолошке и слич-

31 Daglas, M. (2000) Kako institucije misle, *Reč: časopis za književnost i kulturu*, br. 57/3, Beograd: Fabrika knjiga, str. 317.

не моделе конституисања музејске стварности), заправо је ојачала саму институцију музеја, указујући јој на плодно тле за реинвенцију. Као чедо модерности, институција музеја је у сталном стању кризе. Новомузеолошка интервенција желећи да деконструише један модерни мит, заправо га је суштински утемељила. Стога је и Памуков музеј, колико Музеј невиности толико и Музеј опомене. Јер, ако људи, као што смо видели, верују музејима, музеји морају бити и достојни поверења.

ЛИТЕРАТУРА:

- Baudrillard, J. *The System of Collecting*, in: *The Cultures of Collecting*, edited by Elsner, J. and Cardinal, R (1994), London: Reaktion Books.
- Babić, I. (1988), *Uvod: Za jedno antropološko shvatanje spomenika, Pogledi*, 3-4 (18), str. 703-708.
- Bulatović, D. (2010) *Geneza heritologije*, Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet.
- Choay, F. (2001) *The Invention of the Historic Monument*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Daglas, M. (2000) *Kako institucije misle, Reč: časopis za književnost i kulturu*, br. 57/3, Beograd: Fabrika knjiga, str. 299-340.
- Daglas, M. i Nej, S. (2003) *Osobe koje nedostaju: kritika društvenih nauka*, Beograd: Samizdat B92.
- Feinberg, S. G. (1984) *The Genesis of Sir John Soane's Museum Idea: 1801-1810, Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 43, No. 3, Chicago: Society of Architectural Historians pp. 225-237.
- Genis, A. (2003) *Vesti iz Edena*, Beograd: Geopoetika.
- Gluziński, W. (1980) *U podstaw muzeologii*, Warszawa: Państwowe Wydawn. Naukowe.
- Gob, A. and Drouguet, N. (2006) *La muséologie: Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris: Armand Colin.
- Крстовић, Н. (2014) *Музеји на отвореном*, Сирогојно-Београд: Музеј „Старо село”, ЦМИХ.
- Lowenthal, D. (1998) *Fabricating Heritage, History and Memory*, Vol. 10, No. 1, Indiana: Indiana University Press, pp. 5-24.
- Maynard, P. (1985) *The new museology proclaimed, Museum*, 37, 1985, 200-201.
- Müller-Straten, C. Editor's preface, in: Мароевић, I. (1998) *Introduction to Museology: The European Approach*, München: Vlg. Dr. C. Müller-Straten.
- Niče, F. (1989) *Vesela nauka*, Beograd: Grafos.

- Памук, О. (2008) *Музеј невиности*, Београд: Геопоетика.
- Pamuk, O. (2012) *The Innocence of Objects*, New York: Abrams Books.
- Pamuk, O. (2014) *Small Museums, T Spring Travel*, New York.
- Pjotrovski, P. (2013) *Kritički muzej*, Beograd: ENS-CMiH.
- Popadić, M. (2014) *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem: Uvod u studije baštine*, Beograd: CMiH.
- Preziosi, D. (1998) *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford & New York: Oxford University Press.
- Ross, M (2004) Interpreting the new museology, *Museum and Society*, 2, pp. 84-103.
- Škreb, Z. (1976) *Studij književnosti*, Zagreb: Školska knjiga.
- Šola, T. (1984) Prilog mogućoj definiciji muzeologije, *Informatica Museologica*. god. 15, br.1-3, Zagreb: MDC, str. 10-11.
- Šola, T. (2003) *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji. Prema kibernetičkom muzeju*, Zagreb: Hrvatski nacionalni komitet ICOM.
- Tejlor, Č. (2008) *Izvori sopstva: stvaranje modernog identiteta*, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Vergo, P. (1989) *The new museology*, London: Reaktion Books

Milan Popadić

University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Art History Department,
Centre for Museology and Heritology, Belgrade

OUTCOMES OF *NEW MUSEOLOGY* OR HOW A NOVELIST BECAME A MUSEOLOGIST

Abstract

The paper covers the problem of museology as a scientific discipline and its relation to the concept of “new museology”. Starting cases are Museum of Innocence as a model of contemporary museum practice (opened in Istanbul in 2012), and the research of the Museums Association of Great Britain on the public opinion about museums (from 2013). In this respect, research problem described as “modern cultural fictions” arises. By “modern cultural fictions” we recognize imaginative content with cultural value in contemporary world, which can be related with museums or novels. In methodological terms “modern cultural fictions” are heritage of new museology. Thus, the goal of the paper is an interpretation this specific contribution of new museology to museology as a scientific discipline.

Key words: *heritage science, museology, heritology, new museology, modern cultural functions, Orhan Pamuk*