

БОРБЕ МИТРОВИЋ

## ИНОВАЦИЈЕ МУЗЕЈСКИХ ПОСТАВКИ

– Еволуција и перспективе – \*

### I

Као полазна становишта о музејским поставкама уопште навешћемо два наших домаћих аутора.<sup>1</sup>

1. "... елементи поставке морају бити подређени експонатима. Заправо, то све треба тако решити да архитектонска обрада унутрашњег простора не буде сама себи сврха. Основно правило је да та обрада буде што неупадљивија, односно да не конкурише експонатима." Ово пише архитекта Александар Радојевић, професор Архитектонског факултета у Београду, који је, уз пок. Ђуку Кавурића из Загреба један од најплоднијих архитеката у нас на осмишљавању музејског ентеријера.<sup>2</sup>

---

\* Овај рад је, заправо, уводни реферат аутора којег је поднео на последњем симпозијуму заједнички организованом од Савеза друштава музејских радника Југославије и Музејског друштва Србије, Доњи Милановац, 23–25. маја 1989. године; у тексту ништа није мењано сем библиографске допуне у белешци 3.

<sup>1</sup> Др др Zbynek Stransky с правом подвлачи да треба изричито користити термин експозиција, као и музејска изложба, за разлику од других (*Muzeologija*, 8, 1970, стр. 69 и даље), полазећи од термина експонат = експониран, изложен на музејски начин (да не банализујемо навођењем примера сајамских изложби, изложби паса и сл., мада у последње време многе музејске поставке личе на сајамске и обрнуто).

<sup>2</sup> Александар Радојевић, *Архитектонско–музеолошки проблеми и улога архитекте при пројектовању и архитектонско–ликовној обради музејске поставке*, саопштено на саветовању *Историјски музеји и савремено друштво*, Крагујевац, 27–29. октобра 1976., Зборник Историјског музеја Србије, 13–14, 1977, стр. 218.

На истом саветовању доајен југословенских музеолога, др Антон Бауер о овом питању даје следеће мишљење: "Ако су елементи архитектуре ентеријера толико наглашени и уочљиви, поставља се питање, с обзиром на ограничени капацитет запажања који се код просјечног посјетиоца музеја може претпоставити, што ће остати за уочавање, доживљавање и стварање спознаје коју пружа експозиција. У сваком случају, врло је ограничена могућност да музејски предмет у таквом изложбеном простору изврши своју мисију и поруку која му је у експозицији намењена. Највећа заблуда при стварању ликовне форме музејске експозиције јесте богатство опреме..."

2. Дијаметрално супротно овим гледиштима<sup>3</sup> формулише своје становиште професор Универзитета уметности у Београду Милош Ђирић: "Важније су идеје и начини ликовне и техничке презентације од самих експоната."

Да овај аутор ту идеју доследно заступа видљиво је из целе расправе одакле ово цитирамо. Музеј "универзални симбол", који је и сам *знак*, дефинитивно је опредељење овог аутора.<sup>4</sup>

Износимо ова два супротстављена гледишта о музејским поставкама јер се у оквиру њих или у одређеној врсти њихове симбиозе преламају и сва остала. И то, како у прошлости, тако и данас, а ми шљења смо да ће то остати тако и у блиској будућности.<sup>5</sup> Редак ће бити музеалац чије становиште не опредељује следећа мисао: "Музејски предмет је субјект и носилац основног резона постојања музеја." То би било и наше опредељење, или: филозофија

Архитектура изложбеног простора и њихова опрема морају бити до максимума дематеријализирани и не смију бити конкуренција музејским предметима и музејској експозицији, која мора бити једини носилац појма субјекта у изложбеном простору музеја". Ово је Бауер написао и поводом расправа о новоградњи Ван Гоговог музеја у Амстердаму, при том је још карактеристично да наглашава и следеће: "... витрине, постаменти, панои и друго – не смију бити тако наглашени да посјетилац због њихове форме, боје или материјала своја запажања дијели на музејски предмет једнако као и на пратећи намјештај." (А. Бауер, *Музејски предмет као објект у изложбеном простору у историјским музејима и збиркама, Зборник Историјског музеја Србије*, 13–14, 1977, стр. 191–192; Исти, *Опрема изложбеног простора*, МДЦ, 1975). "Помагала морају бити посјетиоцима, невидљиви,..." – сажима ове ставове Марјан Лабода, *Inf. muzeologica*, 1–2, 1983, 50.

<sup>3</sup> Ми ћемо их назвати *доктринама* првенствено због опредељења која се заступају, али и ради лакшег праћења нашег излагања (у међувремену смо о овоме писали и у раду: *Прилог разматрању улоге Хранислава Ракића у музејској служби и музеологији Србије*, у делу: *Хранислав Ракић, историчар*. Народни музеј, Лесковац 1994, стр. 22).

<sup>4</sup> Аутор сам подвлачи овај део текста (више: Милош Ђирић, *Обликовање идеја и експоната у изложбеним поставкама, Зборник Историјског музеја Србије*, 13–14, 1977, стр. 213). Начелан став Ђирића као да има претечу код Гетеа, изнету још далеке 1821. године, остварену тек крајем XIX века, више почетком XX, када је први пут упућен трагични позив за рушење музеја (дакле, није у томе порука из 1968: "Спалимо Лувр!" никакав новум; "За Маринетија је тркаћи аутомобил био лепши од "Нике са Самотраке!" ... Јорге Глусберг, *"Хладни и врући" музеји. К. музеолошкој критици, Музеологија*, 23, 1983, стр. 57).

<sup>5</sup> У природи је радова за науке скупове да не могу тему исцрпити "до краја". Ово тим пре важи за једну овако комплексну тематику, која, за чудо, није аналитички обрађена, па би могла бити предмет рада неког докторанта.

музеологије.<sup>6</sup> Дакако, да то још не опредељује заступника овог става у питањима презентације, али га на одређени начин ипак каналише, о чему ћемо накнадно говорити.

## II

### *Краћи осврт на поставке у прошлости*

Жеља човека за поседовањем "лепих ствари" - како се обично подразумевају музејски фондови - стара је по свему судећи колико и он сам, тј. одкако је постао homo sapiens. Исто тако је старо и његово настојање да тај свој иметак покаже (презентира) околини.<sup>7</sup> Антички свет који нам у свему претходи узорима па и у питањима музеја и музејске презентације, на одређени начин има своје заступнике изнетих доктрина, јер би у александријском музеону могли наћи елементе музеја елабората, а у "фараонском становишту", са пирамидалним решењима елементе "врућих музеја".

Неспорно је да цивилизацијски домет човека одређује његов однос према материјалним стварима које данас означавамо једним појмом *уметничкоисторијским предметима*, па следствено томе и музејима као институцијама, за епохе у којима они постоје. Да би човек уопште могао о томе да размишља и да се тиме бави неопходна су два услова: поседовање и слободно време. У друштвима која историчари означавају класним, то су, дакако, представници владајућих класа. Но, како је поред поседовања и слободног времена неопходно и лично интересовање за поједине предмете, колико прошлости толико и савремености, то нису били ретки "власници старина" и изван "класе на власти". Када је *производна база* створила могућности да шири слојеви друштва и сами дођу до "лепих предмета" дошло је и до преиспитивања система поседника таквих предмета и настанка идеје о њиховом стављању под "заштиту државе", која се и сама трансформисала од институције у служби "класе на власти" у "општенародну"... Овај прелом се поклапа са првом технолошком револуцијом (индустријском), XVIII век;

<sup>6</sup> Узето из поменутог Бауеровог рада, стр. 187. Намерно дефинишемо: *филозофија музеологије*, а не музејска, или филозофија музеја. Ово одређење је неопходно и произилази из саме природе предмета... Странски ово не каже изричито, али практично он удара темеље филозофији музеологије (више: Dr dr Zbynek Starnsky, *Muzeologija* 8, 1970, цео овај број посвећен је његовом осмишљавању музеологије као науке).

<sup>7</sup> "Трофеји" човека, ловца на себи или испред свога станишта, за данашњег човека, нису, дакако, били ни мало хумани, поготово на "лепи", јер су "делови" живих бића, не ретко и самог човека.

социјалне револуције донеле су промене и на плану опште културе, па и институција музеја. Друга технолошка револуција (електронике "компјутерска") ствара услове за даље побољшање стандарда и за још већу "демократизацију маса", па настаје и нова "револуција" у институцијама које "врше послове заштите, чувања, изучавања и презентације уметничко-историјских дела", тј. музеја, XX век. Бранка Шулц према овим критеријумима врши и периодизацију развоја музеја у Југославији.<sup>8</sup>

Античка Грчка шири цивилизацијске домете, посебно у хеленистичкој форми, на три континента, а римска цивилизација удара темеље европској преокупираности том цивилизацијом. Када се говори о експозицији вредно је подсетити на бављење Витрувија питањима осветљења. Светлост са севера препоручивао је за најпогодније, чему се и данас нема шта придодати када је у питању дневно осветљење. Хадријанов летњиковач, пак, могао би се сматрати далеким претечом отворених музеја, па можда и еко-музеја. Умни Г. Базин као да наговештава цикличност и у култури, односно одређеном обнављању претходних култура у форми "узора". Тако је Рим преузео искуства хеленистичке културе, ренесанса антике уопште, на ово се надовезује модерна Европа, на њене домете америчка, која добрим делом "диктира трендове" XX века на целој земљиној кугли.<sup>9</sup>

Еволуција музеја *од храма демона, до храма техничких демона* тећи ће не са малим потресима, *то је* заправо *период рађања и оформљења институције музеја* какву познаје наше доба. Ренесанса са својим враћањем антици тек почиње са стварањем ових институција. У том погледу могли би славног Донатела сматрати првим кустосом, уколико му не супротставимо Лебрун-а који је себи давао, поред

<sup>8</sup> Шулцова је узела I период до 1860 (прединдустријски), II од 1860. до 1960 (индустријски), и III од 1960. године (постиндустријски). Ова периодизација могла би се само начелно прихватити јер и називи и дати термини тешко да се могу аргументовано поткрепити. Коста Богдановић знатно раније од Шулцове врши периодизацију знатно ближе суштини визуелизације. Он, такође, даје три периода, али без датирања: *I Механички, II Динамички, III Кинетички* (везујући то такође за "продукциони процес"). Сем првог – механичког – којем би управо према продукционим средствима, вероватно одговарао назив: мануелни, ова номенклатура би се могла прихватити, с тим да се прва граница Шулцове датације помери знатно раније... О овоме, свакако, ваља тек расправљати. Више: Коста Богдановић, *Postlikovno iskustvo u sferi vizuelne kulture, kao aspekt muzeološke metodologije, Muzeologija*, 17, 1975, стр. 28. Branka Šulc, *Razvoj muzeja u Jugoslaviji*, саопштење на 1. конгресу грчких музеолога, Атина, 1984, *Informatika muzeologika*, 1984, стр. 3.

<sup>9</sup> Из предавања Г. Базина на Ecole de Louvre, 1949–1950, *Muzeologija*, 12а, стр. 22 и даље.

титуле "првог краљевог сликара", и титулу: "кустоса краљевог кабинета слика и цртежа".<sup>10</sup> Но, тај полет ренесансе, када се о предмету нашега рада говори, остаће на нивоу збирки, затворених у кругу пријатеља и познаника, излаганих "од пода до плафона", без система и реда, подређених углавном укусу и интересовању власника (племића), па је отуда у њима било и дела људи али и природе...

На измаку ренесансе јавља се, прерано, теоријски уобличен (први) трактат из музеологије Самуела Квикеберга (Quickeberg), преран по својим назорима, који ће причекати читава два века да буде и остварен. Он, заправо заступа концепцију студијске обраде, комплексно осмишљену поставку у којој предмет постаје објект, трансмисија поруке.<sup>11</sup> Тек ће "век просвећености" и толико славни енциклопедисти припремити, како друштвену тако и музеолошку револуцију. Г. Базин крај XVIII века сматра добом *Музеја – храма*. Збирке до револуције најчешће су биле саставни део декора двораца. Већ код изградње планирано су прављени рамови на зидним површинама у које су, према већ датом формату, стављана платна или гоблени. Таванице су такође исликаване (сале огледала у Версају и сл.). Капитолски музеј, "први музеј" који би одговарао његовом појму, из 1471, доживљава препород у другој половини XVIII века – Музеј Pio-Clementino – чиме намеће музеј узор и за прву половину XIX века (биле су то посебне палате у *античком стилу*, са искључиво оригиналним делима, итд.).<sup>12</sup> Из времена пре Велике француске револуције одржава се *галерија* у палатама која је служила за пријеме, али и кабинет. Прве су биле изузетно брижљиво "декорисане" уметничким делима, док је у кабинетима стајао "рам уз рам", и то без реда и система, "од пода до плафона". Први који се посветио решавању музејског ентеријера био је D'Angiviller. По свему судећи он је покушао да уведе зенитално осветљење. Први је и плански, откупом, попуњавао збирке. Слике у галеријама урамљивао је тако да створи склад у поставци. На рамовима је остављао отворе за легенде, које су се понегде одржале до данас.

"Револуција је остварила музеолошке поруке Старог режима", с правом је писао Г. Базин.<sup>13</sup> Енциклопедисти су и у домену музеја и музеологије одиграли значајну улогу. Но тек извршењем

\* Већ смо (у белешци 5) споменули да нужно морамо ову проблематику сажети, стога дајемо само оне примере који су у најтешњем додиру са темом.

<sup>10</sup> Славни вајар Донатело, био је задужен за одржавање збирке Лоранца Величанственог (у XV веку праве се и први пописи). Лебрун је руковао збирком (Луја XIV), која је бројала само цртежа 5.542.

<sup>11</sup> Више: А. Бауер, *Хисторијски музеји у хисторији музеја, Зборник Историјског музеја Србије*, 15–16, 1977, стр. 123.

<sup>12</sup> Clementi XIX, 1769–1774, Pio VI, 1774–1798. Више: *Muzeologija*, 12a, стр. 40.

<sup>13</sup> Исто, стр. 41.

револуционарних промена у друштву долази и до стварне промене у домену музејске делатности. Тада се музеји отварају публици, јављају први приручници и упутства за класификацију и попис предмета, воде велике расправе о начину излагања, осветљења (први пут се предлаже вештачко осветљење), критикује се претварање музеја у студијску установу попут Британског музеј. Музеј француских споменика постаје својеврсни историјски музеј, с излагањем копија уз оригинале, итд. У експозицији се не дешавају велике промене. Већ смо споменули да Гете тражи издвајање предмета студијске збирке, за ужи круг заинтересованих стручњака, од онога што би могло бити од интереса за ширу публику. Но стварање тих "дводелних музеја" причекало је више од пола века (1821–1886). Доминантни вид излагања половином XIX век добија контуре оног што називамо *класичним* у музејским поставкама. Раније излагана без посебног реда и система сада су, у великим палатама, плански презентирани уметничка блага која се поседују (највећим делом сабрана из колонијалних похода), отворена широкој јавности. Музеји тако постају места где се показује премоћ империјалних држава. Ипак, ексклузивна и пре свега скупа.

Природњачки музеји, по садржини својих збирки, били су упућени на тражење метода модернијег начина презентације и коришћења техничких достигнућа. Отуда они први врше и класификацију, "дводелни" начин третмана збирки (за студијски рад и за излагање) и први користе разноврсна помоћна средства при експонирању: карте, цртеже, шеме, предметне легенде и шира образложења (касније назване уводне легенде) итд. Дечји музеј у Бруклину, затим у Сент Луису, изразито су дидактички, и они су, може се рећи, пионири у прерастању класичног музеја у модерни, где предмет од изразитог субјекта постаје објект у поставци (како је ово питање доминантније у нашем времену вратићемо се на њега у следећем поглављу).

### III

#### *Музеји и аудиовизуелна анимација новог доба*

Оно што је за музеалца и службу заштита културних добара музејски предмет, то је, углавном, за јавност музејска поставка. Од свих облика музејске комуникације ништа за јавност није од таквог значаја као његова поставка и то првенствено стална: са њом се музеј легитимише пред јавношћу. У овом, XX веку оне постају толико разноврсне да су доктрине изнете на почетку овог рада само крајности низа варијанти. И, као што Велика француска буржоаска револуција доноси новине и означава утемељење институција музеја, тако Октобарска социјалистичка револуција доноси преокрет у конципирању музеја и њихових поставки. Истовремено, као што су неке иновације настале и претходиле са енциклопедистима, тако су

настале и крајем XIX и почетком XX века (све до захтева рушења музеја, који се оживљава у бурној 1968). Музеји су, нужно, морали доживети трансформацију уколико нису хтели одумрети у свом елитистичком самољубљу. Отуда музеји елите, прерастају у музеје "широких народних маса", у пежоративном и буквалном смислу ових речи. Искуства поменутих музеја (природњачких, техничких, дечијих...) добијају примену код музеја у целини. Користе се сва расположива техничка достигнућа за што бољу и што потпунију презентацију и то како дела природе, тако и човека, како за публику у ширем смислу речи, тако и за ужи круг стручњака (Г. Х. Ривера ствара музеј лабораторију, а настају и тзв. "троделни музеји: предмети за експозицију, за студије и резерве). Више се не излаже предмет само ради његових својстава (субјект) веће као трансмисија поруке (објект), као део истина, фрагмент историје (излаже се и сама историја! А. Бауер). Предмет, дакле, није више изложен због њега самога, већ да би пренео поруку (ради тих својстава поруке – Странски). Ми смо већ скренули пажњу<sup>14</sup> да од тих својстава, *музеалних моћи*, вршимо и класификацију предмета по збиркама, али и одређење експоната субјекта или објекта. Теоријске основе новог виђења експозиције пред Западно Европу износи у незаобилазном часопису музеолога, *Muzée*, Теодор Шмидт 1931. године.<sup>15</sup> "Био је то, можда, најреволуционарнији напис у снажноме продору нових концепција у музејску службу почетком 30-тих година, у деценији најреволуционарнијих превирања, можда чак и у целој историји европских музеја", каже поводом тога иначе суздржани Антон Бауер.<sup>16</sup> Грађанска Европа, тада, гледала је на ово са скепсом, па и презиром и подсмехом. Када су, међутим, Италија и Немачка примениле ове идеје, па их и надградиле (Земаљски музеј у Бону 1935, Милано – изложба о Леонарду да Винију – 1939) однос се мења, поготово после другог светског рата и, нарочито, после 1968.

<sup>14</sup> Dr dr Zbynek Stransky, *Muzeologija*, 8, 1970, стр. 47, говорећи о идентификацији музеалности и носиоцу селекције, помиње и "носиоце музеалности", што смо произвели у предмет са *музеалним моћима*, која треба да одреде место предмета како у збиркама музеја, тако и самих музеја: предмет са преовлађујућим уметничким својствима треба да је похрањен у уметничким, историјски и историјским, етнографски у етнографским и слично. Код ове класификације није увек употребна вредност предмета подударна са валоризацијом музеолога (видети наш рад: *O klasifikaciji muzeja i koncepciji nastanka i razvoja zbirki sa posebnim osvrtom na problematiku istorijskih muzeja*, *Zbornik radova* Музеја револуције БИХ, 3–4, 1977–78, стр. 127 и даље; ово је посебно занимало др А. Бауера па се на то освртао и у интерно изреченој и штампаној дискусији, исто, стр. 171).

<sup>15</sup> Teodor Schmidt, *Musées en USSR*, *Musée*, Paris, 1931, стр. 206–222.

<sup>16</sup> Антон Бауер, *Историјски музеји у историји музеја*, *Зборник Историјског музеја Србије*, 15–16, 1979, стр. 131.

године.<sup>17</sup> Данас су изложбе музеја већим делом *комплексног типа*. Такозвана "помоћна средства", снимци на аудио и видео врпцама нису заобишли ни славну Мона Лизу... У свом чистунству одржавају се неки уметнички музеји, неки, чак и без предметних легенди (мада је то, по нашем мишљењу, више, благо речено, непристојни економски интерес, да би се продали каталози, него ексклузивност са којом се то маскира). Јорге Глусбер наглашава да ће такви "музеји, недвојбено, и даље постојати, али ће их посећивати све мање и мање људи".<sup>18</sup> Лично мислим да музеји не морају "препунити масе са свим својим одушевљењем, па чак и недостатком рафинираности, као што преплављују стадионе", како то заговара Глусберг,<sup>19</sup> али је извесно, како то упозоравају Г. Базин, А. Бауер и други, да се музеји морају приклањати променама које доноси напредак цивилизације. Чак шта више, то је императив. Идеје совјета из тридесетих година, доживеле су своје боље издање у европској култури данас. Нажалост, морамо констатовати велики пад у нашим музејима данас. Лично сам мишљења да никада нису у толикој мери заостајали за савременом цивилизацијом као у овом тренутку...

Показало се да иновирани "класични начин презентације", уз добру меру ликовне обраде и примене аудиовизуелних средстава, даје изванредне резултате (изложбе о Феничанима, Венеције 1988, изложба у Београду поводом 200-годишњице рођења Вука Караџића, 1987, и др.). Ова експериментисање, условно речено, јер је то добрим делом у развијеним музејима пракса, успешније је до сада код музејских изложби него у сталним поставкама (сталне поставке се, углавном још увек крећу у домену двеју изнетих доктрина из почетка овог рада). Ове стилове у поставкама најједноставније ћемо представити навођењем примера. Историјски музеј у Амстердаму (Народни музеј у Лесковцу и Музеј Јадра у Лозници у нас), типичан су пример прве доктрине. То је у правом смислу речи *царство експоната*, којима је све подређено, чак, ево, и у случају када су објект поставке. Но и код ових примера имамо два приступа. Амстердамски музеј, располажући изванредним експонатима, оригиналима, практично "укида" помоћна средства и даје један ретко виђен "чисти музеј".

<sup>17</sup> Необично је да се ове поставке у Бону и Милану у неким написима дижу "на разину повјесног значења" а ниподаштава узор у СССР, идејно-политички, иначе, и једни и други "у служби политике" у буквалном смислу ових речи. Дакако, да теоријски, па и практични ваљани домети треба да се користе независно од порекла...

<sup>18</sup> Jorga Glusberg, "*Hladni*" i "*vrući*" *muzeji*, *Muzeologija*, 23, 1983, стр. 11; видети и *Предговор* Т. Шола, стр. 1. (становиште о поистовећењу центра "Ж. Помпиду" са музејима ми не би могли препоручити за усвајање као угледног узорка...).

<sup>19</sup> Исто.



Архитекта Александар Радојевић у наша два поменута музеја, да би експонирао масу "дводимензионалних експоната (документа, новине, фотографије), прави блок-витрина, са којима целокупну зидину површину користи за излагање, решавајући тиме проблем смештаја бројних експоната, али и осветљење, формирање целине и др. Тиме је формирао и ходну линију и визуелно, од уласка у музеј, посетиоца адаптирао за посебно створен музејски миље. Помагала и светло подређује експонирању предмета, па тако и овде ничег другог нема што би ометало посетиоце при његовој концентрацији у разгледању изложених предмета. Заступнике друге идеје теже налазимо у чистом виду. Спомен обележја (Шумарице, Јасеновац и др.), у нас и Музеј Словачког народног устанка у Бањској Бистрици у Чехословачкој добрим делом следе ову доктрину, па и Музеј револуције у Новом Саду.<sup>20</sup> У овим музејима све је подређено основној идеји, но без чистих облика. Музеј у Новом Саду доследнији је у експозиционом него у споменичком делу, као што је код других наведених примера. Ту је примењен у неким деловима и метод незаамислив од музеалаца (део оружја послужио је за "надградњу", до карикатуралности: "икс-бана" настала "швајсованем" експоната!?). Истовремено овај музеј спада и у тзв. троделне музеје са предметима у поставци, студијској збирци (где се музејски сладокусци најдуже задржавају) и предметима у збиркама које воде поједини кустоси (депоу). По свему судећи да највећу примену, па отуда, вероватно, и најбољу перспективу имају музејске поставке које су спојиле ова два искуства. Један од таквих, у најрепрезентативнијем смислу, је Музеј града Лондона. Музејски предмет има третман који му и припада, али су дата и сва могућа "помоћна средства", од реконструкција, графикона, карата и цртежа до макета и видеопанорама, дидактични, попут оних у САД, али не у толикој мери доследни. Док американци реконструишу читава станишта човека, са људским фигурама у природној величини, "природно обучени", онако како су, тобож, затечени, и то и оних из преколумбовског и постколумбовског доба, у Лондону је то учињено само делимично, при чему је најнаивније сликовно представљање људи из праисторије.<sup>21</sup> Но, до скора је овај лондонски музеј био најинтересантнији са становишта разноврсности музејског експозиционог израза.

---

<sup>20</sup> Пројект ентеријера једног од најплоднијих архитеката музејског ентеријера Ђуке Кавурића из Загреба.

<sup>21</sup> Примењени облик видеопанорама бомбардовања Лондона у II светском рату као метод примењен у музејима СССР (заузимање Зимског дворца и сл.). Панораме попут Бородина и Стаљинграда у СССР, и Плевне у Бугарској, интересантна су за примену, поготову ако се допуне видеопрограмима, како смо то и ми предлагали за објекат у кругу комплекса Родне куће војводе Степе Степановића у Кумодражу (Београд).

Када је о јавности и публици реч, она више иде за визуелним ефектима која имају савремени израз. Отуд више публике привлачи Бобур, него сам Лувр. Но мислим да је А. Бауер у праву када каже да музеј не сме мењати основу свога рада, разлог свога постојања: прикупљање, чување, обраду и презентацију предмета од споменичког, културно-историјског значаја.<sup>22</sup> Као што је у осталим наукама, тако и у музеологији, пресудну реч о овим питањима треба да имају експерти за ова питања. Из простог, у музеологији већ изнетог разлога, што "књига, повеља или било који други писани документ становита су апстракција у односу на реалност",<sup>23</sup> "само је предмет по својој бити прворазредни извор, он је информација", каже Hugues de Varine – Бохан, па наставља (подвлачење Ђ. М.): "Нека нам не кажу да се данас захваљујући информатици, могу ускладиштити у компјутер све потребне информације: магнетофонска врпца, грамофонска плоча или перфорирана картица су тек другоразредне информације, средства за истраживање, али никад нису адекватна репродукција оригинала. Оригинал се не смије уништити докле год може пружити корисну информацију".<sup>24</sup> Ово тим пре ако се зна да ће "за десет година неки други професор на неком другом крају света требати серију информација које су до данас незамисливе",<sup>25</sup> резон који ваља уважавати бар док смо на овом локалитету (Лепенском виру) који уз низ других примера даје овоме у прилог најсјанији доказ ("није у питању само добро видети, већ и друкчије видети. Кроз време видети укупност другог времена", наглашава Коста Богдановић, упућујући на примере Тинторетове лебдеће фигуре,<sup>26</sup> да не помињемо дечанске фреске, поготову не Деникина...

Ова становишта нисмо изнели да би оспорили раније изнети став о неопходној модернизацији музеја, већ да би упозорили на слојевитост и сложеност решавања проблема експозиције и руковања са предметима од споменичког карактера и процепа у који су стављени музеји данас. "Комбинати културе", попут Бобура, не могу бити замена институција заштите културних добара (екстремно апстраховано, то су модернизовани социјалистички домови културе, са врхунском техником коју пружа наше доба). Још Г. Базин је писао да "проширењем поља рада музеја опада вредност скупљених предмета" и наглашава да се "музеј мора прилагодити потребама",<sup>27</sup>

<sup>22</sup> Tomislav Šola, *Razgovor s dr Antunom Bauerom, Muzeologija*, 1–2, 1983, стр. 8.

<sup>23</sup> Ivo Maroević, *Muzeologija i muzej budućnosti, Informatica museologica*, 1–4, 1987, стр. 52.

<sup>24</sup> Hugues de Varina - Bohan, *Savremeni muzej: uvijeti i problemi novog pristupa, Informatica museologica*, 3–4, 1977, стр. 4.

<sup>25</sup> Исто, стр. 7.

<sup>26</sup> Цит. рад. стр. 60, 90–91.

<sup>27</sup> Цит. ред. стр. 60, 90–91.

дакако не губећи из вида питање заштите и очување оригинала. Цивилизација данас репродукује армију залудних, релативно образованих, који се не задовољавају "културом бечког Пратера", али ни елитизмом Kunst-historische museuma. Између ове две крајности морао је настати нови културолошки израз. Материјалне могућности сустижу прохтеве, па је, коначно, поведена озбиљна акција за заштиту природе, претварања читавих квартава, па и градова у "музејске просторе", у мегалополисима се стварају "бобурски центри". Нова техника створиће у том погледу још веће могућности. Холографске *тоталне илузије* оригинала<sup>28</sup> на велико улазе у поставке, не само музејске, снимају се већ и холографски филмови, имамо кинетичку графику, што све са богатством видео програма отвара неслућене могућности за нове изразе. Отуда смо сматрали нужним упозорити на обзирност и *незамањиву вредност оригинала*. Уколико човечанство не страда од своје цивилизацијске (зло)употребе питање *музеја банке података*, па и *мондмузеума*, реална је перспектива сутрашњице, која је већ почела. Коначно када су у питању музејске поставке лично се залажем за симбиозу двеју изнетих доктрина: дакле, модернизовани узорак Музеја града Лондона који би живео упоредо са атрактивним центрима а la Centar "Georges Pompidou"<sup>29</sup> и стаклену пирамиду – упоредо.

#### Dj. Mitrovic, The innovations of museum exhibitions – its evolution and perspectives

#### S U M M A R Y

This paper was submitted as introductory report at last Yugoslav Federation of Museum Workers' Associations and Serbian Museum Association meeting held on May 23-25, 1989, at Lepenski vir locality in Donji Milanovac. It was taken then from a certain magazine editor's office which was

<sup>28</sup> Музеји у СССР већ располажу са холографским радионицама. Желели смо да на овом скупу демонстрирамо холографске снимке, нажалост, технички је то било неизводљиво; истоветно је и са кинетичким графикама које је патентирао Југословен, др Франц Цурк, професор академије за ликовно уметност у Љубљани (његова изложба тих графика управо је завршена у Новом Саду и пренета ових дана за Београд); сада живи и ради у Нишу.

<sup>29</sup> При томе нам ни на крај памети не пада да заговарамо заповљавање специјализованих музеја. Чак шта више, мислимо да је њихово постојање императив и струке и реалних потреба, јер се само на тај начин могу досегнути врхунски домети у појединим областима, и то како сазнајних, тако и у презентацији. Експериментална је било и боће их и убудуће. На крај крајева без њих нема ни иновација ни напретка.

extinguished due to wellknown events in Yugoslavia, and is being published on this occasion. Based on numerous professional works from Yugoslavia and abroad, author's own great experience as well the observation of the innovations in museum exhibitions from Europe and Russia to the United States, the paper is still up-to-date.

In its first part the author discusses two diametrically opposed doctrines in museum exhibition access. The first one pleads an exhibition as the "displays empire", while the second considers very museum as a sign, ie.symbol. The museology philosophy is also discussed and considered to have stronger foundation in the work of Ph. D. Zbynek Stransky.

In the second part, named "Short review of the exhibitions in the past", the exhibition development from the antique, via renaissance to the modern times is precisely given. The third part, "Museums and audiovisual animation of the modern times" discusses the 20th century museum exhibitions modernization.

Backed up with numerous literature, this paper offers a conclusion that two mentioned doctrines are considered irreconcilable; however, it is also recommended that they should be both incorporated and treated separately. Modern nomads (tourists) are not satisfied with the Vienna Prater culture any more, so besides the Louvre, for which they are not ready yet, it is necessary to have Beaubourg and glass pyramid.