

ZBIRKE U POKRETU

MUZEOLŠKA KONCEPCIJA STALNOG POSTAVA MUZEJA SUVREMENE UMJETNOSTI, ZAGREB

NADA BEROŠ I TIHOMIR MILOVAC □ Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

UVODNA NAPOMENA

Gotovo pet desetljeća traju naponi hrvatske muzejske zajednice za planiranje i izgradnju novoga Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu. Privođenjem kraju izgradnje Muzeja intenzivirali su se raprave o muzeološkoj koncepciji stalnog postava.

S namjerom da stručnoj javnosti predstavimo sve tri muzeološke koncepcije, pozvali smo Leonidu Kovač, Nadu Beroš i Tihomira Milovca te Zvonka Makovića da nam za rubriku *Riječ je o...* prirede svoje autorske priloge.

U ovome broju časopisa donosimo priloge autora koji su se odazvali našem pozivu: **Nade Beroš i Tihomira Milovca Zbirke u pokretu. Muzeološka koncepcija stalnog postava Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu i Zvonka Makovića Muzeološka koncepcija stalnog postava Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu.**

Objavljivanje tih priloga u stručnom časopisu kao što je *Informatica museologica* isključivo je muzeološko-dokumentacijske prirode.

Muzeološku koncepciju Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu, autora Nade Beroš i Tihomira Milovca podržalo je Hrvatsko muzejsko vijeće na 30. sjednici (21. ožujka 2007.) i dalo zeleno svjetlo za daljnju razradu i realizaciju.

(Urednica)



KRATKA POVIJEST NASTANKA ZBIRKI

Umjetnička građa koju danas posjeduje Muzej suvremene umjetnosti skupljana je u razdoblju od pedesetak godina, a obuhvaća umjetnička djela od početka 20. stoljeća do danas i pokriva gotovo stoljetno razdoblje moderne i suvremene umjetnosti na ovim prostorima.

Kako bismo razumjeli uvjete u kojima je nastajao i razvijao se fundus Muzeja, kao i djelatnosti vezane za njegovu obradu, čuvanje, prezentaciju i interpretaciju, ukratko ćemo se osvrnuti na kronologiju nastanka i događanja vezanih za tadašnju Gradsku galeriju suvremene umjetnosti.

Kao što je poznato, Gradska galerija suvremene umjetnosti utemeljena je 21. prosinca 1954., a svoju javnu djelatnost započinje 4. lipnja 1955. Osnivanju Galerije prethodila su vrlo burna događanja, podjednako na društvenome, političkom i kulturnom području. Dovoljno se prisjetiti kako su rane pedesete bile obilježene snažnim društvenim previranjima u tada mladoj zemlji, opustošenoj ratom i gospodarski siromašnoj, dok se u političkom smislu država pokušavala osloboditi utjecaja Sovjetskog Saveza nakon radikalnog raskida s Informbiroom i ekonomske blokade koja je uslijedila te pronaći vlastiti put "demokratizacije" odnosno "soci-

jalizma s ljudskim licem", kako su ga često nazivali. Početkom pedesetih i na kulturnom se području vode žestoke polemike, osobito u razdoblju 1950. – 1955., kada se polariziraju snage. Na jednoj su strani skupine umjetnika i kulturnih djelatnika koji zagovaraju novo, a na drugoj su pripadnici starog sustava, koji žele zadržati stečene pozicije i i brane različite oblike akademizma. Zanimljivo je da se u tadašnjoj Jugoslaviji, pa i Hrvatskoj, rano raskida s idejama ždanovizma, kao i s teorijom i praksom socijalističkog realizma. Polarizirane se skupine ne razilaze oko pitanja socrealizma nego oko problema moderne umjetnosti i njezinih aktualnih pojava. Pripadnici uglavnom mlađeg naraštaja nositelji su novog senzibiliteta, opiru se svemu konvencionalnome, konzervativnome i akademskome, tražeći uzore u povijesnim avangardama s početka 20. stoljeća, kada su umjetnici nastojali povezati umjetnost sa životom (vrlo često s uspjehom), istodobno čuvajući umjetničku autonomiju u odnosu prema političkim diktatima, ali i društveno se angažirajući oko različitih životnih pitanja, poput stanovanja, informiranja, prometa i sl.

U takvoj klimi izrazitih društvenih previranja, plodonosnih rasprava i polemika među umjetnicima, kulturnim i društvenim djelatnicima pojavila se potreba za



izložbenim prostorom koji će sustavno pokretati, pratiti i valorizirati događanja u suvremenoj likovnoj umjetnosti u užoj i široj sredini.

Osim već postojećih muzeja koji su se sporo mijenjali, počinju se osnivati i otvarati novi prostori, poput Salona LIKUM u Praškoj ulici, pokreću se i manifestacije koje će postati tradicionalne – Salon u Rijeci (1954.) i Međunarodni bijenale grafike u Ljubljani (1955.). Zanimljivo je da se spominjanje potrebe za osnivanjem galerije suvremene umjetnosti u Zagrebu prvi put pojavljuje u sklopu tadašnjeg Instituta za likovne umjetnosti kojim je upravljala Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, koja je upravljala i zagrebačkom Modernom galerijom. Upravo se u polemikama o radu Moderne galerije, koje su se vodile na prijelazu iz 1953. u 1954., razvila ideja o novoj ustanovi koja bi svoje djelovanje trebala "uskladiti s duhom vremena i predstavljati djela umjetnika mlađih od 50 godina".

Ubrzo se pojavila skupina umjetnika, povjesničara umjetnosti, književnika i arhitekata koja je duboko sumnjala u uspješan ishod Akademijine inicijative, a među njima su bili Kosta Angeli Radovani, Edo Kovačević, Milan Prelog, Grgo Gamulin, Oton Postružnik, Jure Kaštelan, Mladen Kauzlarić, Marijan Stilinović i dr. Oni su novu galeriju vidjeli kao samostalnu, neovisnu instituciju koja neće biti pod upravom ni Akademije ni različitih umjetničkih udruženja i koja će biti otvorena prema novim umjetničkim pojavama, koncipirana na suvremenim muzeološkim načelima.

Današnje sudionike različitih kulturnih borbi koje traju desetljećima nedvojbeno fascinira činjenica da je ta inicijativa ubrzo dobila društveno-političku potporu mnogih tadašnjih uglednika, među njima i Većeslava Holjevca, koji će ubrzo nakon toga postati i gradonačelnikom Zagreba.

Kada danas analiziramo djelatnost Galerije u njezinu prvom desetljeću, ne možemo ne zapaziti kako je ona od svojih početaka bila jasno profilirana i trasirala put današnjem Muzeju suvremene umjetnosti. Njezina je



sl. 1. Mladen Stilinović, *An artist who cannot speak English is not artist*, 1993.

sl. 2. Mladen Stilinović: *Eksplotacija mrtvih (detalj)*, 1984.

sl. 3. Schubert, Edita: *Ambijent*, 1996.

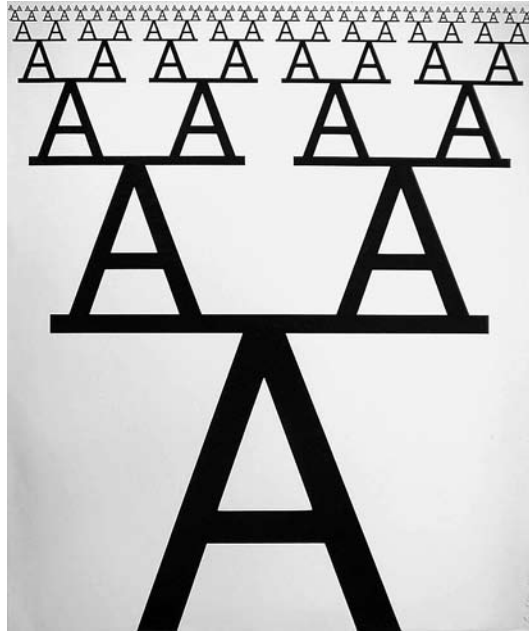
sl. 4. IRWIN: *Retroavangarda*, 2000.

programska orijentacija, kako ističe Božo Bek u publikaciji izložbe *U susret Muzeju suvremene umjetnosti*, prvoj opsežnoj prezentaciji Zbirki 1986., u tadašnjemu Muzejskom prostoru na Jezuitskom trgu u Zagrebu, bila usmjerena na tri područja:

1. na praćenje, dokumentiranje i prezentiranje aktualnih likovnih pojava, tendencija i zbivanja,
2. na uspostavljanje i održavanje kontinuirane suradnje sa srodnim institucijama u zemlji i inozemstvu,
3. na razvijanje suvremenih oblika djelovanja.

Koliko su ti kriteriji aktualni i danas, dvadesetak godina nakon te izložbe, može posvjedočiti i citat iz teksta Bože Beka:

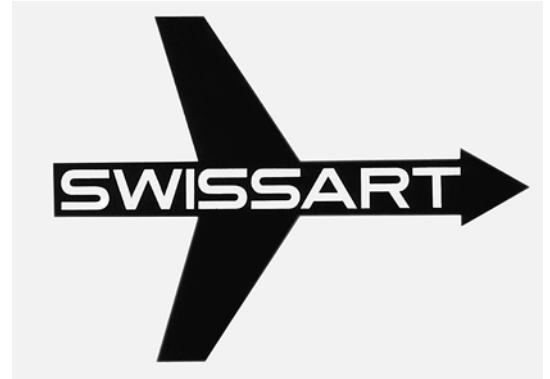
"U izložbenoj politici, u izboru umjetnika, kao i trenutka kada je pojedine autore počela pratiti ili kada ih je napuštala, najjasnije se može sagledati fizionomija Galerije, njena društvena uloga i njeno značenje u likovnom životu. Opredivši se za nekonvencionalne oblike djelovanja, ona se od samog početka usmjerila prema životu umjetnosti, odnosno prema njegovim stvarnim izvorima. Odatle je slijedilo njeno vezivanje prvenstveno uz pripadnike mlade generacije. Premda je to za Galeriju bio veliki rizik, bio je to istovremeno i velik izazov. Zbog stalne opasnosti da se pogriješi pri izboru bila je konstantno prisutna potreba za provjeravanjem stručnih kriterija kao i kritičkog odnosa prema svemu onome što se radalo izvan utvrđenih tradicionalnih



sl. 5. Josip Stošić: A, 1969.

sl. 6. Boris Bučan: Swissart (Iz serije Bučan-Art), 1972-73.

sl. 7. Haacke, Hans: Rad za izložbu u Zagrebu, 1980.

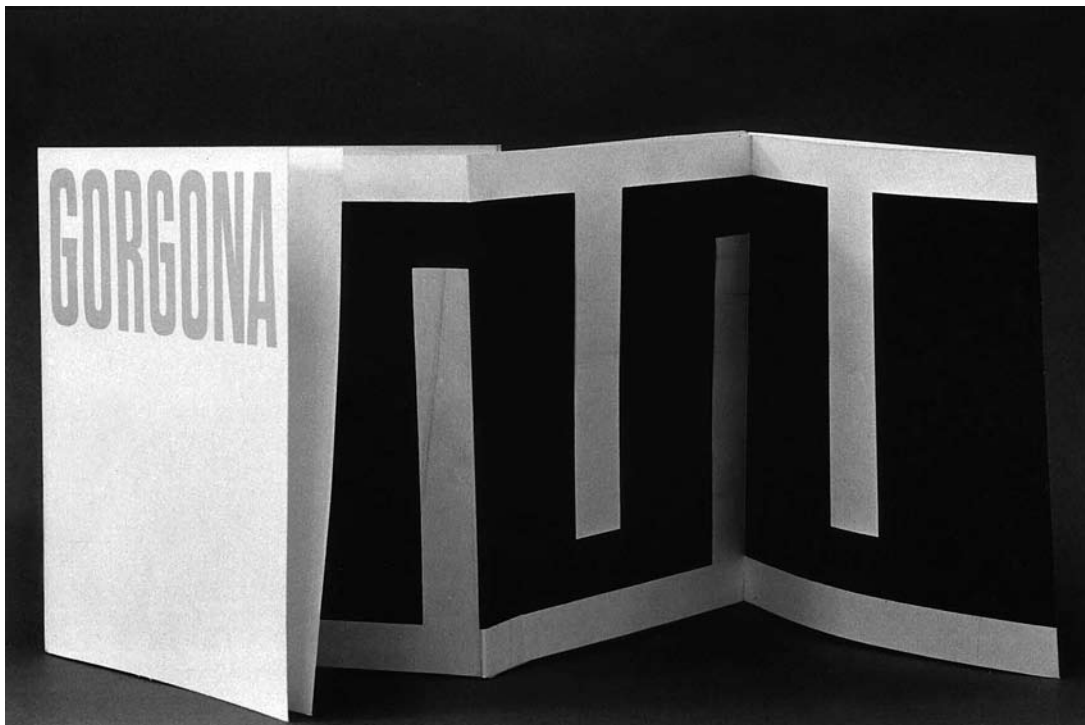


okvira. Nasuprot tome, osjetljivost za prave stvari bila je sigurno jamstvo pri pravovremenom uočavanju novih pojava već u samom začetku. No, ne manja pažnja bila je usmjerena prema onim ličnostima koje su svojom vitalnošću, načinom mišljenja i izražavanja pratile ritam vremena." (katalog izložbe *U susret muzeju suvremene umjetnosti*, Zagreb, 1986.)

Važno je istaknuti da je Galerija, premda utemeljena kao gradska ustanova, svoju djelatnost i područje interesa od samog početka proširila na cijelu zemlju, povezujući kulturna središta bivše Jugoslavije, sudjelujući u kreiranju žive likovne scene, paralelno se otvarajući prema svijetu. Osim razmjene izložaba, gostovanja inozemnih umjetnika i kritičara, važnu je ulogu u povezivanju sa svijetom imala i izdavačka djelatnost Galerije, vrlo prepoznatljivog profila i grafičkog oblikovanja. Objektivna će kritičar u popisu izložaba, samostalnih, skupnih, problemskih, domaćih i inozemnih umjetnika koje su organizirane u Galeriji od početka do danas, naći samo nekoliko imena umjetnika koja danas nisu relevantna za domaću, odnosno svjetsku suvremenu umjetnost.

Usporedno s organiziranjem izložaba stvarao se fundus umjetničkih djela. Naime, Galerija je od samih početaka funkcionirala kao muzejska ustanova. Zbirke su rasle zahvaljujući promišljenoj otkupnoj politici, ali i donacijama umjetnika, mahom onih koji su izlagali u Galeriji, kritičarima i stručnjacima koji su osim profesionalnih veza uspostavljali i dugotrajan prijateljski odnos s kustosima Galerije i kolegama umjetnicima. Nimalo ne čudi što je jedan od najboljih segmenata Zbirke MSU-a vezan za šezdesete godine i za međunarodni pokret Nove tendencije, izložbe koje je organizirala Galerija suvremene umjetnosti na inicijativu jednoga od pokretača Novih tendencija, Almira Mavigniera. Na pet manifestacija održanih od 1961.

do 1973. Galerija je okupila djela brojnih umjetnika iz Europe, Sjeverne i Južne Amerike i Japana, od kojih su mnogi bili na početku karijere, a danas su nezaobilazni u povijesti svjetske suvremene umjetnosti. Galerija je izlagala njihova djela, organizirala razgovore, simpozije, predavanja, a osim umjetnika, u Zagrebu su nerijetko gostovali istaknuti kritičari i teoretičari umjetnosti, među kojima treba istaknuti Abrahama Molesa i Umberta Eca. Zahvaljujući, među ostalim, djelatnosti Galerije suvremene umjetnosti, Zagreb je u šezdesetima i početkom sedamdesetih, bio jedno od najživljih umjetničkih središta u Europi. U to je vrijeme Galerija otkupila i na dar dobila velik broj umjetničkih djela sudionika Novih tendencija, koja se danas nalaze u Zbirci inozemne umjetnosti, među kojima su djela Jesusa Raphaela Sotoa, Almira Mavigniera, Maxa Billa, Getulija Alvianija, Maxa Billa, Alberta Biasija, Marca Adriana, Piera Dorazija, Julia Le Parca, Françoisa Morelleta, Dadamaine, Edoarda Landija, Richarda Mortensena i dr. Tijekom proteklih pola stoljeća, osim profesionalnih znanja, interesa i umreženosti kustosa i umjetnika, Zbirke su snažno odražavale društvena zbivanja i duhovnu klimu u kojoj su nastajale. Stoga su pojedine



sl. 8. Anti-časopis Gorgona, br. 2 (Knifer), 1961.

“bijele mrlje” u otkupu djela, primjerice u početku osamdesetih, kada se gospodarski kolaps u zemlji osjećao na svakom koraku, odnosno u prvoj polovici devedesetih, u ozračju posljedica ratne agresije na Hrvatsku, objektivna mjesta posustajanja i praznog hoda, koja nisu mogle izbjeći ni kulturne ustanove poput Galerije/Muzeja suvremene umjetnosti.

Zbirke Muzeja suvremene umjetnosti svojim sadržajem, formalnom podjelom i klasificiranjem djela tijekom proteklih pola stoljeća, u skladu s duhom vremena, doživljavaju neizbježne promjene i još im uvijek podliježu. U dosadašnjim podjelama fundusa miješano je nekoliko različitih kriterija: povijesno-kronološki, stilsko-morfološki, medijski, zemljopisni, darovateljski (Zbirka moderne umjetnosti, Zbirka suvremene umjetnosti, Zbirka inozemne umjetnosti, Zbirka fotografije, filma i videa, Zbirka plakata i dizajna, Zbirka marginalne umjetnosti, Posebna zbirka – Zbirka Vjenceslava Richtera i Nade Kareš Richter...). Takve su podjele imale svoje opravdanje u uvjetima u kojima su nastajale, u uvjetima u kojima su umjetnička djela čuvana, obrađivana i prezentirana. Međutim, u novim uvjetima u novoj zgradi MSU-a, koja zadovoljava sve muzeološke standarde, potrebna je revizija i reinterpretacija zbirki, na čemu se već sustavno radi.

Novi pristup zbirka zamjetan je i u prijedlogu “stalnog postava” nazvanoga *zbirka u pokretu*. Premda se uglavnom bave suvremenom umjetnošću, zbirke u pokretu u svoj fundus planiraju uključiti i pojedina djela iz Zbirke moderne umjetnosti. Primjerice, vrhunsko djelo Josipa Seissela, prva apstraktna slika u Hrvatskoj, *Pařama*, iz 1922., bit će uključena u instalaciju *Retroavangarda* slovenske umjetničke skupine IRWIN,

koja je u procesu otkupa; slika Save Šumanovića *Veće*, iz 1921., uključena je u instalaciju Brace Dimitrijevića *Triptychos Post Historicus*, iz 1982., a pojedina će se djela iz Zbirke moderne umjetnosti povremeno predstavljati na posebnim problemskim izložbama, kao i u edukativnim programima uz *zbirke u pokretu*, kako bi uputila na korijene umjetničkih pojava u drugoj polovici 20. stoljeća, baš kao što su mnoga djela iz Zbirke moderne umjetnosti i otkupljivana da bi upozorila na vezu povijesnih avangardi, ali i različitih heterogenih pokreta u prvoj polovici 20. stoljeća, s pokretima i pojavama u suvremenoj umjetnosti (misli se prije svega na radove hrvatskih umjetnika u Zbirci moderne umjetnosti, među kojima su najvažniji Oskar Herman, Milan Steiner, Miroslav Kraljević, Vladimir Becić, Anka Krizmanić, Vilko Gecan, Milivoj Uzelac, Marijan Trepše, Nasta Rojc, Zlatko Šulentić, Marino Tartaglia, Sava Šumanović, Jerolim Miše, Josip Seissel, Krsto Hegedušić, Željko Hegedušić, Oton Postružnik, Kamilo Tompa, Đuro Tiljak, Kamilo Ružička, Marijan Detoni, Sergije Glumac i dr.)

Oko 9 000 djela, koliko ih je danas pohranjeno u zbirka Muzeja suvremene umjetnosti, svjedoči o stručnosti, sustavnosti, promišljenosti, inventivnosti i hrabrosti timova stručnjaka koji su vodili izložbenu i otkupnu politiku Galerije/Muzeja, odnosno pridonosili stvaranju zbirki. Uz manja odstupanja, koja su bila rezultat složenih društveno-političkih prilika u kojima se u to vrijeme nalazilo cijelo društvo najveći broj djela koja danas čine zbirke MSU-a, nalazi punu potvrdu u svom vremenu. Malo je reći da su zbirke jasno ocrtale svoje vrijeme, one su bile i važan *korektiv ukusa* sredine

sl. 9. Ivan Kožarić: Čovjek koji sjedi, 1954.

sl. 10. Ivan Kožarić: Unutarnje oči, 1959.
– 1960.

koja se oblikovala na kulturnoj razmeci Istoka i Zapada, često inertna na kvalitativne promjene (konceptualna umjetnost sedamdesetih, koja je u zbirkama zastupljena djelima najvažnijih domaćih i međunarodnih predstavnika. To su: Goran Trbuljak, Sanja Iveković, Marina Abramović, Tomislav Gotovac, Boris Bučan, Braco Dimitrijević, Gorki Žuvela, Mladen Stilinović, Dalibor Martinis, Damir Sokić, Marijan Molnar, Željko Jerman, John Baldessari, Hans Haacke, Ben Vautier, Christian Boltanski, Annette Messager, Carolee Schneemann i dr., odnosno koja je nekritična spram prihvaćanja novih trendova (različite derivacije "nove slike" i "nove skulpture" koje su najčešće bile samo epigonske pojave).

U mnogim su svojim segmentima djelatnosti Galerije/ Muzeja i zbirke bile ispred svog vremena, pokazujući da su "visoko rizične odluke i pravo na pogrešku" legitiman dio svake ustanove koja se ozbiljno bavi suvremenom umjetnošću i razumije njezinu prirodu. Nastavljajući se na načela izlagačke politike i politike otkupa, koja su prihvaćena od samog početka djelovanja Galerije, današnji Muzej suvremene umjetnosti ulazi u novu zgradu i novo tisućljeće s umjetničkom građom koja neprijeporno ima visoku umjetničku kvalitetu, zanimljivu povijest, kao i specifičnu prirodu koja je tu povijest zabilježila, komentirala i valorizirala, uz prepoznatljiv identitet u usporedbi sa srodnim ustanovama u Srednjoj i Jugoistočnoj Europi. Novom koncepcijom *zbirki u pokretu* to će obilježje još više doći do izražaja, predstavljajući domaćoj i inozemnoj publici važan dio europske kulturne povijesti putem visokoizražajnih umjetničkih djela, pokreta i pojava druge polovice 20. stoljeća i početka 21. stoljeća.

Nastojeći uravnotežiti dva načela karakteristična za današnje umjetničke muzeje: 1. predstavljanje umjetničkih djela kao umjetnosti i 2. predstavljanje umjetničkih djela kao dijela šire kulturalne povijesti, *zbirke u pokretu* u svom će središtu zadržati umjetničko djelo i osobnost



umjetnika, ali će različitim interpretativnim oblicima nastojati približiti posjetiteljima sve one fenomene koji područje umjetnosti čine izazovnim, zabavnim, enigmatičnim, neizvjesnim i, u konačnici, vrijednim istraživanja...

NAČELA POSTAVA

Temeljna pretpostavka na kojoj je koncipiran pojam stalnog postava MSU-a polazi od činjenice da je današnji Muzej suvremene umjetnosti multiprogramska ustanova koja djeluje u specifičnom društvenom kontekstu, a namijenjena je najširem krugu korisnika. Za razliku od modernističkog poimanja muzeja kao poglavito elitne ustanove koja javnosti, točnije, obrazovanijim društvenim slojevima, daje na korištenje zbirku prvoklasnih umjetničkih djela, danas se muzejima postavlja složenije i zahtjevnije zadaće. Oni se, osim što nude sredstva za usporedbu sadašnjosti i prošlosti, za razlikovanje staroga od novoga, trebaju kritički odrediti spram pojava koje ugrožavaju opstanak kulturnih i drugih paradigmi na kojima se društvo temelji.

Muzej suvremene umjetnosti prije svega treba postati "proaktivni laboratorij društvenog razvoja" (Brian Holmes), u kojemu se temeljno poslanstvo muzeja – spoznavanje, očuvanje, kontinuiranje identiteta, odnosno prenošenje znanja i iskustva – ostvaruje podjednako angažirano i kritički u svim programskim područjima i na svim razinama – predstavljanjem zbirki (tzv. stalnim postavom), tematskim i problemskim izložbama, retrospektivnim izložbama, performansima, akcijama i drugim izvodačkim umjetnostima (kazalište, ples, glazba), predavanjima i brojnim drugim oblicima edukativnih djelatnosti koje su integralni dio multiprogramske ustanove, a ne samo prateći događaji stalnog postava muzeja.

Stoga je izložba kojom predstavljamo izbor iz zbirki muzeja (stalni postav) samo jedna od dinamičnih kategorija kojima se profiliraju i identificiraju programske



sl. 11. Dimitrijević, Braco: Prolaznik kojeg sam slučajno sreo u 12.15 sati, 1971.

aktivnosti Muzeja, a nipošto ne dominantna okosnica koja svojim normativnim, autoritarnim, patronizirajućim pristupom određuje povijest umjetnosti od kraja Drugoga svjetskog rata do danas, kako se ona reflektirala u zbirkama zagrebačkog Muzeja suvremene umjetnosti. Još se manje izborom određenih djela iz zbirke Muzeja želi krivotvoriti ili uljepšati ta slika ne bi li se udovoljilo pomodnim trendovima, ili općeprihvaćenoj slici o tome kako treba izgledati postav muzeja suvremene umjetnosti ili odgovorilo na trenutačne ideološke

zahtjeve. Umjesto kustoske ili političke instrumentalizacije, naše su zbirke u službi kritičke revalorizacije, podjednako društvenih uvjeta u kojima su umjetnička djela nastajala, kao i njihove recepcije u društvu, ponajprije unutar institucionalnog okvira koji je podržavao ili osporavao, prepoznavao ili zatajivao ta djela. Oslanjajući se na suvremene kritičke teorije koje na umjetničko djelo gledaju kao na društvenu činjenicu, prezentacija zbirki promišlja i komentira kontekst u kojemu su djela nastajala/nastaju, ne "odslikavajući stvarnost", nego je sukreirajući.



sl. 12. Vojin Bakić: Svjetlonosni oblici, 1968.

ZBIRKE U POKRETU

U namjeri da redefiniramo pojam stalnog postava, zalažemo se za novi pojam *zbirke u pokretu*. Njime nastojimo inicirati i pokazati važne pomake u pristupu prezentaciji, komunikaciji i interpretaciji građe. Tim pojmom također želimo naglasiti i bitna svojstva suvremene umjetnosti: kretanje, promjenu, nestalnost, neizvjesnost...

Zbirke u pokretu već od nulte-točke, od naslova, nagovještaju množinu (i pluralizam) i kretanje, a time i nestalnost, privremenost. Za razliku od muzejskih zbirki, koje su vrlo često zatvorene, petrificirane cjeline, *zbirke u pokretu* karakterizira fleksibilan okvir, neprestana spremnost na promjenu, upad u "tuđi teren", mogućnost premještanja, uvećavanja ili umanjivanja, uvelike podsjećajući na "prozore" na zaslonu računala, koje otvaramo i zatvaramo prema potrebi.

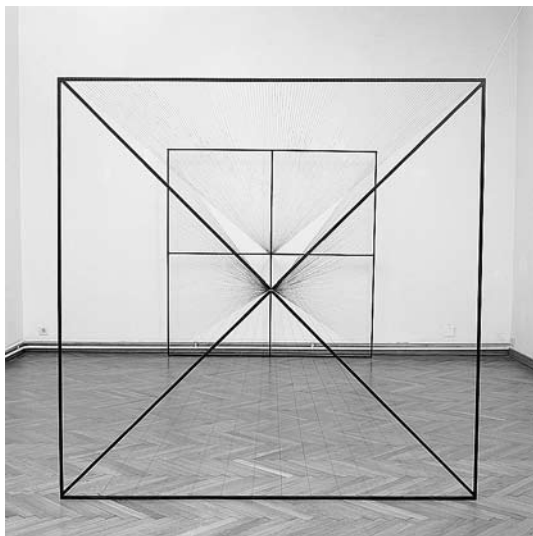
Izbor djela iz zbirki MSU bit će privremene prirode. Ta će se privremenost podjednako osjećati na vremenskoj razini planu – jer će se pojedine cjeline sukcesivno mijenjati, a sam "postav" neće biti istodobno izmijenjen

u cijelosti te time zatvoren za javnost tijekom priprema za promjenu – kao i na prostornoj i mentalnoj razini.

Prostor heterotopije

Strukturirajući termin *zbirke u pokretu* polazimo od činjenice da muzejski prostor nije samo fizički prostor što ga određuje arhitektura, koju je zadao arhitekt oslanjajući se prije svega na potrebe što ih je 1998. u svojoj muzeološkoj koncepciji formulirao Muzej, već je to i tzv. prostor heterotopije (Michel Foucault), individualizirani, "unutrašnji krajolik" koji određuju sami posjetitelji. Svaki posjetitelj ulazi u muzej s drukčijim iskustvom, znanjem, potrebama, osjetljivošću i spremnošću za komunikaciju, odnosno za interakciju s umjetničkim djelom, stvarajući na taj način "unutrašnji krajolik" muzeja. Poštujući taj individualizirani krajolik – "umnožavanje" zbirki iz osobnih rakursa, skrojениh prema vlastitim potrebama – *zbirke u pokretu* naglašavaju svoju istinsku okrenutost publici.

U namjeri da naglasi demokratičan odnos prema posjetiteljima – pri čemu pojedinac ima ulogu subjekta – Muzej će producirati projekt koji je predložio umjetnik

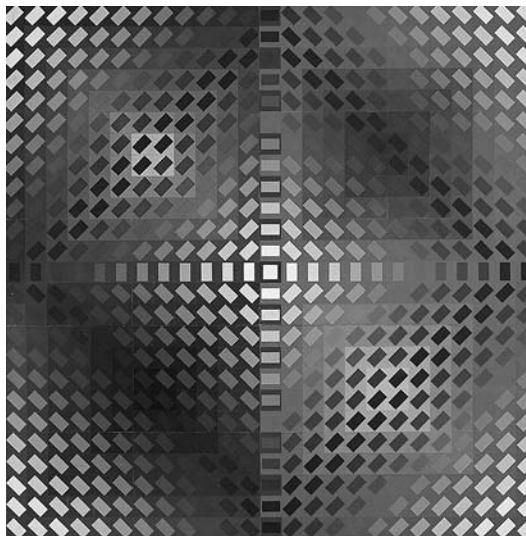


Dalibor Martinis, a koji naglašava težnju za promjenom težišta s Muzeja i njegovih zbirki na posjetitelja i njegove potrebe. Baš kao što je Barry Lord ustvrdio – *muzej se ne bavi predmetima, muzej se bavi ljudima* – tako će i Martinisov projekt svakom posjetitelju omogućiti da se pri ulasku u Muzej upiše u elektroničku “knjigu” posjetitelja te da tog dana putem velikog displeja njegovo ime, zajedno s drugim imenima posjetitelja, neprestano “teče” na pročelju Muzeja, izjednačujući važnost njegova posjeta s programima koji se predstavljaju u Muzeju.

Zbirke u pokretu, nastaju upravo s namjerom da se “individualni prostori”, prostori “unutarnjeg krajolika” međusobno dopunjuju, usklađuju, prožimaju ili konfrontiraju s kustoskim “smjernicama”, ovisno o građi/zbirki, odnosno iskustvu/senzibilitetu posjetitelja. Na taj se način neprestano propituje kustosko autorstvo *zbirki u pokretu*. Ono se destabilizira, kao što se destabilizira i prostor arhitekture u interakciji s posjetiteljevima potrebama. Više komplementarnih, a često i suprotstavljenih glasova, mogu dovesti u sumnju kompaktnost slike neke umjetničke pojave, pokreta i sl., a to je rizik što ga svjesno prihvaća muzej koji se ne ponaša prema idejama normativne povijesti umjetnosti.

Kretanje

Prostorna organizacija sadržajnih cjelina/jezgri *zbirki u pokretu* omogućit će, sukladno dinamičnosti arhitekture muzejske zgrade, isprekidano, vektorsko, disperzivno kretanje izložbenim prostorima takvih zbirki, uz poželjne promjene smjerova. Takvo je kretanje karakteristično upravo za globalne mrežne komunikacijske sustave u kojima do informacija dolazimo jednakovrijednim kretanjem *cyberspaceom* u svim smjerovima i sferama: naprijed – natrag, lijevo – desno, gore – dolje ili pak permutacijama: naprijed – gore, lijevo – natrag, desno – dolje itd. Kretanje prostorom Muzeja može biti ciljano i “navođeno”, ali za ovaj je muzej ostavljena, i očekuje se, mogućnost slučajnog otkrića. Gledatelj može iscrtati individualnu putanju ne narušavajući pritom poredak, diskurs ili “priču” koju razvija kustoski tim ili arhitekt.



sl. 13. Pokas, Vesna: *Let – letargo*, 1992.

sl. 14. Vasarely, Victor: *Barson*, 1967.

On u bilo kojem trenutku može prekinuti razgledavanje zbirki a da se pritom ne osjeća zakinutim za doživljaj cjeline jer su “jezgre” strukturirane tako da istodobno zaključuju pojedini segment i navješćuju novi početak. Riječ je o tzv. dualnom vremenu koje pokriva vrijeme što pripada onome “prije”, a koje se nastavlja otkrivati u ovome “sada”.

Destabilizacija, poliperspektivnost, polilog

Jedan od ciljeva predloženog postava *zbirki u pokretu* jest propitati postojeće mitove (a takvi su u ovoj sredini, primjerice, *Exat 51*, *Gorgona*, *Nove tendencije*, *Nova umjetnička praksa...*), pri čemu će neke od dosadašnjih neupitnih vrijednosti biti valorizirane iz perspektive suvremenih teorija i spoznaja o umjetnosti i društvu, ali će to ujedno baciti novo svjetlo, odnosno revalorizirati neke od nedovoljno obrađenih ili nezastupljenih pojava, čime će se nužno preurediti postojeći poredak vrijednosti. Takav će pristup ujedno biti i kritički komentar vlastitih zbirki i politike otkupa, ali i društvenog konteksta u kojemu su zbirke nastajale.

Stvarajući širi kontekst – domaći i međunarodni – koji omogućuje razlikovanje novoga od inovativnoga, postaviti će se temelji za poliperspektivni pogled i polilog među djelima iz različitih razdoblja, različitih medijskih svojstava i poetika.

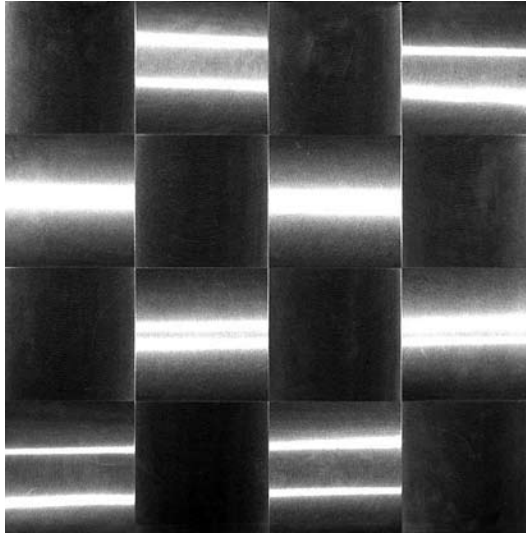
PREDSTAVLJANJE ZBIRKI

Predstavljanje *zbirki u pokretu* polazi od pretpostavke kako je moguće razvrstati, odnosno grupirati umjetnička djela skupljena u zbirka MSU u proteklih pedesetak godina prema temeljnoj razlici koju umjetnička djela uspostavljaju s obzirom na svijet umjetnosti i svijet života. Svako je umjetničko djelo diskurs, iskaz o nečemu. Prema tom kriteriju, djela smo razvrstali u pet cjelina.

U prvoj cjelini – “Umjetnost o umjetnosti” umjetničko je djelo iskaz o svojoj unutrašnjoj biti, u drugoj cjelini – “Umjetnost kao život” ono je iskaz o svojemu društvenom poslanju; u trećoj cjelini – “Projekt i

sl. 15. Getulio Alviani: PM 4039, 1964.

sl. 16. Ivan Picelj: CM-11-II, 1964-1966.



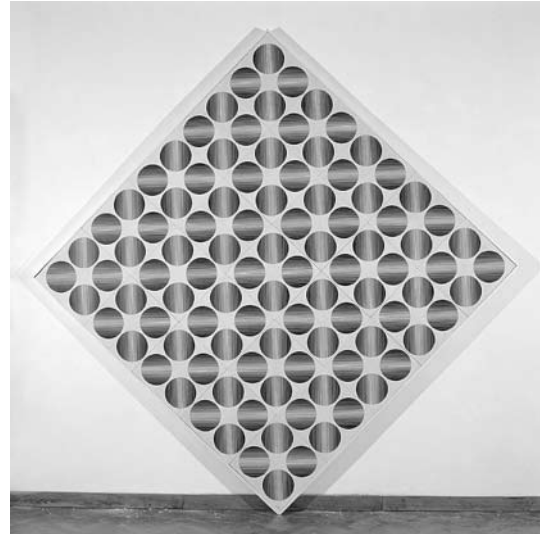
sudbina” umjetničko je djelo svojevrsan manifest projektivne naravi, u četvrtoj cjelini – “Riječi i slike” dominantan je performativ umjetničkog djela hibridizacija slike i teksta, slike i ideje. U petoj skupini – “Velika enigma svijeta” individualne su mitologije pojedinih umjetnika toliko osebujne i izolirane od dominantnih strujanja da ih je poželjno izdvojeno i predstaviti.

NAČELO VIŠESTRUKI SUBJEKTIVNOSTI

Posluživši se značajnim naslovima pojedinih umjetničkih djela iz zbirke MSU kao važnim orijentirima u klasificiranju i prezentiranju muzejske građe (*Svjetlonosni oblici, Vježbanje volje i tijela, Beskonačni štap – u čast Manetu, Drugo lice prvo lice, Za demokratizaciju umjetnosti, Kinetička transparentija, Objekt-transformacija, Public Passage i dr.*) nastojali smo “osvijetliti” zbirke iznutra i ujedno se distancirati od autoritarnosti postojeće terminologije povijesti umjetnosti. Pritom su umjetnički radovi, odnosno glasovi samih umjetnika *subjekti* koji određuju “čitanje” zbirki.

Analizirajući naslove djela u muzejskim zbirka, zaključili smo kako oni ne upućuju samo na pojedinačne umjetničke strategije, postupke ili “individualne mitologije”, već vrlo dobro dokumentiraju “mijene ukusa”, ozračje vremena u kojemu su nastajala i stoga mogu poslužiti kao važne smjernice u predstavljanju i tumačenju umjetničke građe.

Takvim odabirom naslova pojedinih cjelina svjesno smo se opredijelili za umnožavanje “autorskih potpisa” (umjetnički glasovi ravnopravni su glasovima kustosa), za načelo “višestruke subjektivnosti”, pri čemu ne mislimo da će sam poliperspektivni pristup omogućiti “objektivnu sliku”. Smatramo da je bespredmetno, pa čak i nemoguće u uvjetima permisivne postpovijesti, odnosno “nakon kraja umjetnosti” (Arthur Danto), uspostaviti tzv. objektivnu sliku događanja u suvremenoj umjetnosti u proteklih pola stoljeća u našoj regiji. Bliži smo tezi o promjenljivoj, pokretnoj slici koja i zbirke vidi u stalnom pokretu, zbivanju i mijeni.



EDUKACIJSKE TOČKE KAO INTEGRALNI DIO ZBIRKI U POKRETU

Edukacijske točke, odnosno njihove pojedine cjeline – edukacijske “zagrade” i “uskličnici” – nisu izolirana mjesta u specijaliziranim prostorima Muzeja, već su elastično raspoređene na svim katovima Muzeja, u različitim oblicima i formatima. Ovisno o njihovom sadržaju, te su točke statične i mobilne, opremljene “niskim” i “visokim” tehnologijama, od knjiga i tekstova, zidnih legendi, preko audiovodiča do računalnih interaktivnih ekrana, a okrenute su različitim dobnim skupinama i različitim tipovima posjetitelja – od onih koji su u Muzej došli ponajprije da se zabave, do posjetitelja koji se studioznije bave pojedinom temom. Nekim se “točkama” može služiti samo jedan posjetitelj. Uz određene cjeline, to su mala kina za pregled važnih filmova koji kontekstualiziraju vrijeme, dok su na drugim mjestima to “amfiteatri”, poligoni za rasprave o aktualnim društvenim, kulturnim ili političkim temama, uz sudjelovanje desetak posjetitelja i vodstvo umjetnika, kustosa, muzejskih edukatora i sl. “Točke”, baš kao i u rečenici, mjesto su “cezure”, stanke u postavu, u prostornome i sadržajnom smislu.

“Zagrade” su svojevrsne digresije, koje proširuju temu, ali nisu nužne za razumijevanje cjeline, dok “uskličnici” poentiraju određeni segment. Istodobno, to su mjesta za odmor i za stjecanje novih informacija i znanja.

Ovisno o specifičnoj poziciji i kontekstu “cjeline” unutar *zbirki u pokretu*, edukacijske točke nosit će ime koje dodatno upućuje na sadržaj cjeline, primjerice: *Fusnota* – uz cjelinu “Riječi i slike”, *Karaoke* – uz “Umjetnost i život”, *Magnetsko polje* – uz “Veliku enigmnu svijeta”, *Spojene posude* – uz “Umjetnost o umjetnosti”...

Dizajn edukacijskih točaka usmjeren je prema udobnosti i privlačnosti tih mjesta, pri čemu se vodi briga i o njihovoj funkcionalnosti s obzirom na svladavanje *zbirki u pokretu*, ne bi li se posjetitelje ohrabrilo za individualno svladavanje točaka i zadržalo ih se u prostoru onoliko dugo koliko je vremena potrebno da svladaju određeni “prozor”, etapu, točku.



sl. 17. Ivan Ladislav Galeta: Zrcalni ping-pong, 1978-79.

Na edukacijske se točke može gledati i kao na neku vrst digresije, fusnote, dopune, širenja informacija i znanja i izvan područja umjetnosti, ali i kao na mjesta koja je moguće preskočiti a da se pritom ipak razumije smisao “prozora” i pojedinih “mapa” u njemu. Edukacijske točke koristit će se audio-vizualnom dokumentacijom o umjetničkim pojavama i umjetnicima iz arhiva Muzeja, ali i drugih dostupnih privatnih i javnih arhiva. Sukladno dogovoru o upotrebi arhivske građe Hrvatske televizije, koja raspolaže važnom dokumentarnom videograđom o umjetnosti proteklih nekoliko desetljeća, taj će arhiv biti dostupan posjetiteljima u Muzeju, omogućujući im proširenje informacija na zanimljiv način.

Posebna pozornost edukacijskih točaka upućena je posjetiteljima s posebnim potrebama (slabovidnim osobama, osobama oštećena sluha, osobama s fizičkim invaliditetom i dr.), ali ih pritom ne izoliraju od ostalih posjetitelja. To znači da će oprema “točaka” i svi materijali nastati u suradnji sa stručnjacima različitih disciplina i kustosima specijaliziranih muzeja, prije svega kustosima Tifloškog muzeja i Edukacijsko-rehabilitacijskog fakulteta.

METAKONCEPTUALNA VJEŽBA

Umjetničko djelo kao edukativni materijal

Unutar postava *zbirki u pokretu* – u suradnji s vizualnim umjetnicima, glazbenicima, piscima, redateljima i glumcima – Muzej će potaknuti nastanak novih djela (glazbenih skladbi, videouradaka, filmova, priča, eseja...) kao komentara pojedinoj “mapi” ili konkretnom umjet-

ničkom radu. Umjetnici će se slobodno koristiti materijalom i izborom postupaka i medija pomoću kojih će “pročitati” i “prevesti” djela s jednog jezika na drugi. Na taj će način umjetničko-edukativni materijal, koji zovemo metakonceptualnim vježbama, postati integralni dio *zbirke u pokretu*, odnosno postat će originalno umjetničko djelo.

U prostoru *zbirke u pokretu* metakonceptualne će vježbe biti prezentirane putem televizijskih plazma-ekrana, audio-vizualnih pomagala, tekstualnih legendi, fotografija i sl., smještenih u prostoru “edukacijskih točki”, ali i u neposrednom dodiru s djelom.

Takav se postupak može promatrati i kao virus, kao mogućnost infekcije sustava, kao oblik simpatične smetnje, koji podjednako očuduje, osvježava i zabavlja. Navest ćemo primjer metakonceptualne vježbe. Navodi iz *Zapisa o Gorgoni* Josipa Vanište bit će uglazbljeni i pjevani te predstavljeni kratkim videofilmom. Takva se metakonceptualna vježba služi svojevrsnom metodom prijevoda jednog jezika (jezika teorijskog diskursa) u drugi (jezik popularne glazbe i videospotova). Ukrštanje dvaju sustava u kojemu se susreću teorijski diskurs i popularna glazba možemo doživjeti i kao potvrdu da postoje načini na koje će masovna publika jednoga dana razumjeti suvremenu umjetnost. Za druge “prijevode” primijenit će se drugi prikladni izvođački postupci i medijski oblici, poput interaktivnih crtanih filmova, glazbenih brojeva posebno skladanih uz pojedina djela ili umjetničke pojave i sl.



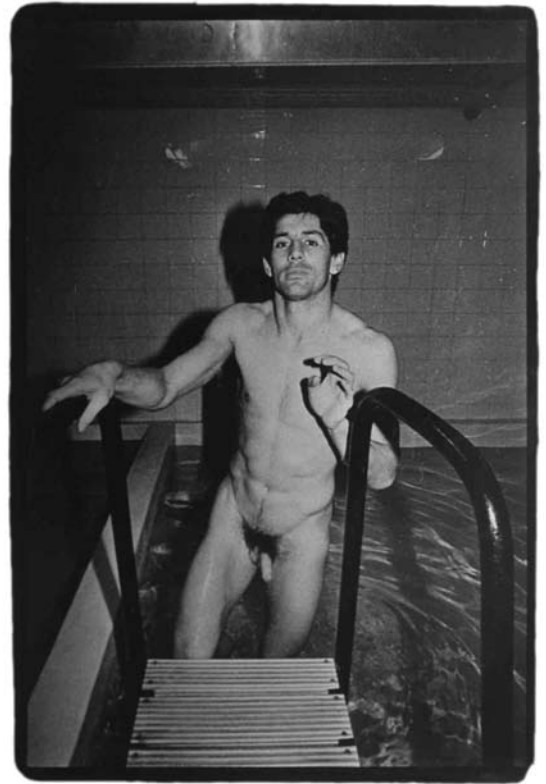
sl. 18. Gustowska, Izabella: *Relativne crte sličnosti XVII (Les traits relatifs de la ressemblances XVII)*, 1981.

sl. 19. T. Gotovac, M. Vesović: *Zagreb I love You!* 1981.

sl. 20. Mio Vesović: *Šarović III*, 1980.

KONCEPCIJA LIKOVNOG POSTAVA ZBIRKI U POKRETU

Likovni postav *zbirki u pokretu* i arhitektura likovnog postava potenciraju zamisao arhitekta Igora Franića prema kojoj se posjetitelji prostorom kreću dinamično, mijenjajući katove. Muzeološka koncepcija i sinopsis predviđaju ciljano, ali i fragmentirano, kontinuirano i diskontinuirano sagledavanje izložene građe, što upravo omogućuje arhitektura izložbenog prostora. Cjeline, kako su definirane u sinopsisu *zbirki u pokretu*, bit će zadržane kao cjeline u prostornom rasporedu. Naslovi cjelina preuzeti su iz naziva djela iz zbirki MSU. Time smo željeli osigurati bolje razumijevanje zbirki, ali i afirmirati karakter same zbirke. Naime, izabrani naslovi nude višeslojnu interpretaciju i tumačenje određenog fenomena ili pak statusa određene umjetničke strategije u kontekstu povijesti umjetnosti 20. i početka 21. stoljeća. Primjerice, naslov mape *Beskonačni štap – u čast Manetu*, prema djelu Josipa Vanište iz 1961., omogućuje predstavljanje djela nastalih na tragu neiluzionističkog slikarstva, kakvo je u europskoj umjetnosti započeo upravo Edouard Manet, najavivši razdoblje modernističkih poetika koje problematiziraju slikarstvo kao medij, a koje se neprestano obnavlja iz sebe samoga i koje propituje samu prirodu umjetnosti



i prirodu medija. Činjenica da je Josip Vaništa naslovio svoje djelo *Beskonačni štap – u čast Manetu* govori o umjetnikovoj umreženosti, ali i o jasnoći razumijevanja tijekom i mijena europske i svjetske umjetnosti. Upravo to omogućuje argumentirano predstavljanje visoke razine aktualnosti hrvatske umjetničke misli i stvaralaštva u godinama nakon Drugoga svjetskog rata. Dakle, koristeći se načelom aproprijacije i resemantizacije naslova djela iz kolekcije MSU, publici se omogućuje neposredniji dodir s djelom, nužan za stvaranje demokratičnoga, ali i sadržajem obogaćenog dijaloga, posredno afirmirajući i visoku kvalitetu samih zbirki. I drugi naslovi cjelina nude istovjetnu strategiju zanimljivoga i afirmativnog predstavljanja djela iz zbirki MSU.

Ukupna razvijena neto površina izložbenog prostora namijenjena *zbirkama u pokretu* iznosi oko 4 000 m². Nerazmjerno razvijenoj površini, u prostoru je osnovnim

projektom predviđeno oko 400 metara izlagačkog zida. Stoga arhitektura izložbe podrazumijeva izradu izložbenih zidova, bilo da je riječ o stvaranju manjih galerija ili pak o pregradama unutar većih prostornih cjelina. Likovni postavi izložbi ili stalnih postava danas računaju na veću količinu slobodnog prostora tako da se posjetitelji mogu pomnije posvetiti svakom izloženom djelu, odnosno osigurati sebi prostor za kontemplaciju. Međutim, kada je riječ o specifičnim cjelinama s više srodnih umjetničkih djela, tada je moguće grupiranje djela u novu "kompoziciju", što znači ekonomiziranje prostorom i omogućuje kontekstualno promatranje djela. U likovnom postavu *zbirki u pokretu* primijenit će se oba navedena načela.

Prema muzeološkim standardima, za izlaganje dvo-dimenzionalnih umjetnina (slika, fotografija, grafika) srednjega i većeg formata potrebno je u prosjeku 4 dužinska metra zida. Za veću skulpturu ili instalaciju potrebno je prosječno 50 m² razvijene površine. Sinopsis predstavljanja kolekcije *zbirki u pokretu* MSU predviđa oko 700 djela, pretežno dvodimenzionalnih, srednjega i većeg formata, a samo manji broj djela velikih dimenzija. Izračun pokazuje da je za prezentaciju potrebno oko 900 m postojećih, odnosno novoizgrađenih zidova i pregrada. Stoga će za arhitekturu izložbe biti potrebno izgraditi oko 500 m korisne dužine zidova, visine do 5 metara. Pri izračunu ukupne površine izložbenog prostora primijenjena je muzeološka preporuka da prostorne cjeline budu najmanje 50, a najviše 350 m².

Dinamični karakter arhitekture Muzeja, s nekoliko vertikalnih elevacija izložbenog prostora, rezultirao je prostorima visine od 8 do 15 m. To omogućuje izlaganje umjetničkih djela vrlo velikih dimenzija. Zbirke MSU raspolažu s više djela koja dimenzijama i načinom prezentacije odgovaraju zahtjevima tih izložbenih prostora, visini prostora i dnevnoj svjetlosti (primjerice, Braco Dimitrijević: *Slučajni prolaznik*; Boris Bučan: *Laž*; Boris Bučan: plakati velikih formata; videoprojeksije za koje nije nužan posve zamračen prostor – Dennis Adams: *Takedown*; Ksenija Turčić: *Slow Motion*; i dr. Kako bismo naglasili karakter Franićeve arhitekture te *zbirke u pokretu* obogatili izražajnošću, predlažemo da MSU naruči djela umjetnika koji će odgovoriti zahtjevnosti prostora, odnosno posebnim elevacijama zgrade, pri čemu su pojedini prostori visoki i do 15 m. Predloženo je da to budu Goran Petercol, Ernesto Neto, Carsten Höller i Monica Bonvicini.

Sinopsisom *zbirki u pokretu* predviđene su 23 grupe i podgrupe koje okupljaju građu prema metakonceptualnom ključu, prema idejnoj, a ne stilsko-morfološkoj, medijskoj ili kronološkoj srodnosti. Djela, odnosno cjeline bit će raspoređeni u prostor Muzeja sukladno prostorno-tehničkim uvjetima, u suodnosu s optimalnom kvantifikacijom prostora potrebnoga za prezentaciju pojedine cjeline.



sl. 21. Dalibor Martinis: Open Reel, 1976.

Neka od djela predloženih u sinopsisu *zbirki u pokretu* bit će izložena u dijelovima Muzeja koji nisu u zoni ni u režimu izložbenog prostora, s namjerom da posjetitelji upoznaju i druge sadržaje Muzeja, a ne samo izložbene, i koriste se njima. Primjerice, na krovnim platformama Muzeja bit će postavljen rad Dalibora Martinisa *Umjetnik pri radu* (rekonstrukcija Chromosove neonske reklame iz 1980.) te skulpture stolci Nike Radić, na kojima će se posjetitelji odmarati. Na južnoj fasadi zgrade bit će postavljen veliki displej za Martinisov interaktivni rad s posjetiteljima Muzeja. U ulaznom predvorju bit će postavljena skulptura Ivana Kožarića *Čovjek koji sjedi*, iz 1954., koju je autor reinterpetirao 2002. "beskonačno" joj produživši ruku aluminijskom folijom. Ta će ekstenzija poslužiti kao "prijateljski" putokaz i vodič posjetiteljima prema prvom katu i ostalim prostorima, gdje počinju i nastavljaju se izložbeni prostori. Na platformi ispred ulaza u Muzej predlažemo periodično predstavljanje umjetničkih djela velikih dimenzija, objekata i skulptura, odnosno drugih multimedijjskih djela koje će Muzej od sada moći naručivati ili posuđivati od srodnih ustanova jer će ih u novim uvjetima moći adekvatno prezentirati i čuvati. Za otvorenje Muzeja predlažemo postavljanje velike mobilne skulpture Zvonimira Lončarića te novog projekta Mirosława Balkae.

I. UMJETNOST O UMJETNOSTI

Velik dio umjetničkog stvaralaštva 20. stoljeća nastao je u izravnom dijalogu s umjetnošću, u interakciji s njezinim jezikom i njezinom poviješću, "komentirajući vlastiti razvoj", kako je napisao njemački teoretičar Boris Groys. Takav se "introvertni pristup" u povijesti umjetnosti najčešće nazivao formalističkim, a ta je odrednica sadržavala i određeni vrijednosni sud. U koncepciji *zbirki u pokretu* tu veliku cjelinu nazvali smo UMJETNOST O UMJETNOSTI. Prednost te sintagme u odnosu prema do sada upotrebljavanim terminima povijesti umjetnosti jest njezina dezideologiziranost. Ona ne etiketira umjetnost kao "konzervativnu" odnosno "naprednu", ne krije u sebi apriorni vrijednosni sud ("dobra", odnosno "loša" umjetnost), a ne zahtijeva ni posebno poznavanje stručne terminologije povijesti moderne i suvremene



umjetnosti. Ta sintagma svojom širinom omogućuje otvoreniji, slobodniji pogled na modernizme i njima srodne poetike u koje se najčešće svrstavaju djela iz te cjeline.

BESKONAČNI ŠTAP / U ČAST MANETU

Mapa **BESKONAČNI ŠTAP / U ČAST MANETU** (nazvana prema naslovu djela Josipa Vaništa iz 1961., inv. broj 3128), problematizira slikarstvo kao medij koji se neprestano obnavlja iz sebe sama, kao i problem forme/formalizma. Ta je mapa jedna od dominantnih okosnica *zbirki u pokretu*. Kako je najčešće riječ o umjetničkim strategijama koje propituju samu prirodu umjetnosti, prirodu medija, a referiraju se na prethodne i postojeće umjetničke poetike, većina je tih djela zamišljena i sačuvana u originalnom obliku – kao slika, skulptura, crtež...pa se kao takav originalni artefakt nalazi u muzejskoj zbirci i moguće ga je takvoga i predstaviti na izložbi.

Bez obzira na mnoštvo pojedinačnih umjetničkih poetika, strategija i govora što ih ta djela deklarativno promiču ili na to što su naknadno smještena unutar kunsthistoričarskih ladica – primjerice, geometrijska apstrakcija, lirski apstrakcija, enformel, minimalizam, slikarstvo obojenog polja, monokromija, transavangarda... ono što ih povezuje jest povjerenje u medij. Ono obuhvaća i (samo)propitivanje, koje je često na granici ukinuća medija samog, ali u konačnici slikarstvo uvijek ostaje medij izraza.

Beskonačni štap iz Vaniština naslova ovdje je simbolični uroborus, a figura Maneta paradigma slikara koji je među prvim modernim slikarima dokinuo iluzionizam slike, ogoljevši je na njezinu bit, dvodimenzionalnu plohu.

(Antun Motika, Oskar Herman, Ivo Dulčić, Frano Šimunović, Josip Vaništa, Miljenko Stančić, Edo Murtić,

Oton Gliha, Zlatko Prica, Šime Perić, Emanuel Vidović, Ivo Kalina, Lovro Artuković, Ljubo Ivančić i dr.)

Iz jezika u jezik

(prema knjizi umjetnika Mladena Stilinovića iz 1977., inv. br. 1956)

Ta podmapa tematizira nomadizam umjetnika koji osviješteno prelaze iz jednog jezika u drugi, ne toliko tražeći vlastitu narav, koliko eksperimentirajući s mogućnostima umjetničkih jezika.

(Ferdinand Kulmer, Željko Kipke, Nina Ivančić, Damir Sokić, Igor Rončević i dr.)

Slika bez kraja

(prema djelu Andre Caderea iz 1974., inv. br. 1863)

U toj su podmapi okupljena djela u kojima se miješaju elementi slikarskog medija s elementima drugih medija – najčešće skulpture, a granice slike razmiču se ili brišu.

Takva su nastojanja prepoznatljiva i u međusobno vrlo udaljenim estetikama, kakve su, primjerice, enformel i minimalizam, i ne pripadaju nekom određenom stilskom usmjerenju.

(Albert Kinert, Dušan Džamonja, Ljerka Šibenik, A-Yo, Marijan Jevšovar, Eugen Feller, Ivo Gattin)

ELASTIČNI PROSTOR

(prema djelu Giannija Colomba, 1966. – 1968., inv. br. 2158)

U mapi su djela na kojima prostor postaje glavni nositelj značenja i dominantan gradbeni element. Dilatacija prostora zaokupljala je umjetnike u različitim stilskopovijesnim epohama, od baroka do suvremenosti. I u današnjim umjetničkim interpretacijama elastičnosti prostora – bilo da je riječ o skulpturi, slici, instalaciji, videoinstalaciji... prostor može postati sve: od prilagodljivoga, prizemljenog kontejnera, preko intimnog krajolika duše, pa sve do sublimnoga i nespoznatljivoga svemirskog beskraja.



(Ivan Kožarić, Vojin Bakić, Vesna Pokas, Ivana Franke – Petar Mišković – Lea Pelivan – Toma Plejić, Dubravka Rakoci i dr.)

PANORAMA ZA LIJEVO I DESNO OKO

(prema djelu Miroslava Šuteja iz 1966., inv. br. 1106)
Naslov mape sugerira pokretljivost, širenje i istodobnost kao tri ključna načela na kojima su grupirana djela unutar nje. Kinetička i optička umjetnost u svojim izvornim oblicima i u deriviranim varijantama, odlično je zastupljena u zbirkama MSU jer su Zagreb i tadašnja Galerija suvremene umjetnosti bili središte Novih tendencija (1961. – 1966.), internacionalnoga umjetničkog pokreta koji je okupljao umjetnike čije se djelovanje nastavljalo na neke rezultate povijesnih avangardi (futurizam, konstruktivizam, rusku avangardu, Bauhaus, de Stijl), ispitujući nove tehnološke i medijske mogućnosti tradicionalnih plastičkih medija, ali i eksperimentirajući s novim medijima (primjerice s kompjutorskom grafikom). Duboko vjerujući u znanost kao nosivu snagu društvenog napretka, ti umjetnici vide smisao opstanka umjetnosti u suvremenosti upravo u povezivanju umjetnosti i znanosti.

(Getulio Alviani, François Morellet, Heinz Mack, Piero Dorazio, Miroslav Šutej, Victor Vasarely, Ante Kuduk)

Svjetlonosni oblici

(prema skulpturi Vojina Bakića iz 1968., inv. br. 1783)
U toj podmapi svjetlost preuzima dominantnu ulogu, ono gradi ili razgrađuje formu, pretvarajući volumen u fragilne, slikarske površine bez jasnih granica, odnosno konstruira ili dekonstruira prostor, dovodeći u pitanje temeljna svojstva medija (skulpture, objekta, instalacije). (Vojin Bakić, Aleksandar Srnec, Eduardo Landi, Mirjana Vodopija)

Kinetička transparentcija

(prema djelu Alberta Biasia, iz 1970., inv. br. 1483)
Pokret – bilo da je riječ o stvarnom pokretu ili o njegovu prividu – čini djela iz te podmape transparentnima, elastičnima, promjenjivima. To podjednako vrijedi za slike, objekte, grafike i fotografije, najveći broj kojih pripada šezdesetim i sedamdesetim godinama 20. stoljeća, a prije svega za autore koji su sudjelovali na izložbama Novih tendencija (1961.-1975.), ali i za njihove nastavljače u suvremenoj umjetnosti danas.

(Jesus Raphael Soto, Colombo, Maurizio Nanucci, Dadamaino, Koloman Novak, Juraj Dobrović, Alberto Biasi, Victor Vasarely, Duje Jurić, Miroslav Šutej, Ivan Picelj, Ante Kuduk, François Morellet, Vjenceslav Richter, Julio Le Parc, Oton Gliha, Ivan Čižmek, Milan Pavić, Mladen Grčević)

Mobilna grafika

(prema grafici Miroslava Šuteja iz 1969., inv. br. 1501)
Jedan od najzanimljivijih umjetničkih doprinosa Novih tendencija nastao je u mediju grafike. U navedenoj podmapi izdvajamo medij grafike i zbog važne društvene činjenice – upravo je relativna dostupnost grafičkih otisaka omogućila i visoku mobilnost, odnosno “kretanje” djela, od galerijskih prostora do privatnih stanova. Bilo da je riječ o doslovnoj mobilnosti grafike, kakvu je prakticirao Miroslav Šutej, u kojoj se grafika miješa s kolažom i u kojoj gledatelja postavlja u aktivnu ulogu sudjelovanja u kreiranju djela (“otvoreno djelo” Umberta Eca) ili je riječ o optičkom kretanju, ta su djela, među ostalim, potaknula žive rasprave o problemu originala i kopije, odnosno gubitka “aure” pri mehaničkoj reprodukciji (Walter Benjamin).

(Miroslav Šutej, Juraj Dobrović, Alberto Biasi, Max Bill, Ivan Picelj, Julio Le Parc, Ferdinand Kriwet, Mladen Galić, Almir Mavignier, Bruno Munari)

sl. 22. Zupancić – Živadinov G=OD
(Biomehanika Noordung II, 2002.)



sl. 23. Zlatko Kopljar: *Compassion + (detalj)*, 2005.

VIZUAL – VIRTUAL

(prema crtežu Miroslava Šuteja iz 1996., inv. br. 3104) Digitalni svijet kao tehnološka aproksimacija našeg svijeta zastupljen je u radovima umjetnika već od kasnih šezdesetih godina. Zanimljivu zbirku kompjutorske grafike posjeduje i MSU, a nastala je pretežito unutar pokreta Nove tendencije, ali se i mladi naraštaji hrvatskih umjetnika u nekim segmentima nastavljaju na tehnološka iskustva prethodnih umjetnika, gradeći posve nove virtualne svjetove (Igor Kuduz, Magdalena Pederin).

(Alan Mark Franco, Frieder Nake, Manfred Robert Schroeder, Edward Zajec, Zdeněk Sýkora, Hans Köhler, Georg Nees, Vilko Žiljak, Tomislav Mikulić, Campos 68, Hiroshi Kawano, Magdalena Pederin, Igor Kuduz)

KIP SINTEZE

(prema skulpturi *Obitelji iz Šempasa* iz 1977., inv. br. 2034)

Jedan od dominantnih oblika europske poslijeratne skulpture jest organička skulptura, koju karakterizira zatvoreni volumen, jednostavne, primarne forme i prirodne boje materijala, a koja se često nalazi na granici apstrakcije i figuracije. Značajni predstavnici tog "sinteznog kipa" u Zbirkama MSU hrvatski su kipari Bakić, Kantoci, Radovani, Ružić, a "tradiciju" među naraštajima kipara koji su se formirali u osamdesetima danas nastavljaju kipari srednjeg naraštaja K. Kovačić i S. Drinković.

(Vojin Bakić, Ksenija Kantoci, Kosta Angeli Radovani, Olga Jevrić, Branko Ružić, Ivan Kožarić, Olga Jančić, Kuzma Kovačić, Slavomir Drinković)

OBJEKT – TRANSFORMACIJA

(Prema djelu Gergelja Urkoma iz 1980., inv. br. 2377) Različiti oblici transformacije skulpture nakon sedamdesetih godina najčešće se svrstavaju pod pojam *nova skulptura*, koju karakterizira neautoritaran, vrlo otvoren odnos prema mediju kiparstva.

Objekt se transformira u formalnome, materijalnome i tematskom smislu, često graničeći s neumjetnošću ili koketirajući s kičem. U jednom dijelu podsjeća na Duchampovu estetiku *ready-madea*, uz nasumce izabrane "islužene" predmete, ali istodobno naglašava dekorativnost ili pak formalističku čistoću, tvoreći nove skulpturalne sintagme.

(Mrđan Bajić, Borivoj Čada, Ulay, Stevan Luketić, Ivo Deković, Slavomir Drinković, Vesna Popržan, David Mach, Richard Kriesche, Kata Mijatović, Chen Zhen)

OPEN REEL / OTVORENI KOLUT

(prema djelu Dalibora Martinisa iz 1976., inv. br. 2434) Mapa okuplja eksperimentalni film i video. To su radovi autora koji prije svega propituju medijska svojstva videa i filma, njihove mogućnosti i granice, sve do ruba "puknuća". Video je proširio mogućnosti izraza, povezoao fizičko i konceptualno, istražio tijelo umjetnika, ali je kao vremenski medij *par excellence* "proširio, ponovio, ubrzao, usporio, preskočio i zaustavio vrijeme" (Michael Rush). Mapa sadržava neke od najranijih videa i eksperimentalnih filmova u Srednjoj i Jugoistočnoj Europi. (Dalibor Martinis, Ivan Ladislav Galeta, Goran Trbuljak, Sanja Iveković)



sl. 24. Aleksandar Battista-Ilić (u suradnji s Ivanom Keser i Tomislavom Gotovcem), *Weekend Art: Hallelujah the Hill*, 1996. – 2000.

II. UMJETNOST KAO ŽIVOT

Paralelno s umjetničkim stvaranjem koje smo svrstali u prozor UMJETNOST O UMJETNOSTI nastajala su djela, pojave i umjetnički pokreti koji su implicitno, ali i eksplicitno, pa čak i radikalno, težili prekinuti s tzv. formalističkim pristupom, destabilizirati granice umjetnosti i života, ući u sam život i u konačnici postati život sam. Tu drugu veliku cjelinu odnosno prozor nazvali smo UMJETNOST KAO ŽIVOT, a njome smo nastojali obuhvatiti sve one umjetničke pojave koje na umjetničko djelo ponajprije gledaju kao na društvenu činjenicu. Umjesto da komentira vlastiti razvoj, umjetnost dokumentira život sam.

Koristeći se različitim medijskim sredstvima – od fotografije, performansa, akcije, teksta, videa, filma do instalacije – nastaju djela u kojima se pojam originala i kopije postavlja na nov način. Neke od tih medija karakterizira jednokratnost, neponovljivost, privremenost, a u muzeju mogu biti zastupljena samo uz pomoć dokumentacije koja u obliku muzejske instalacije poprima značenje originala.

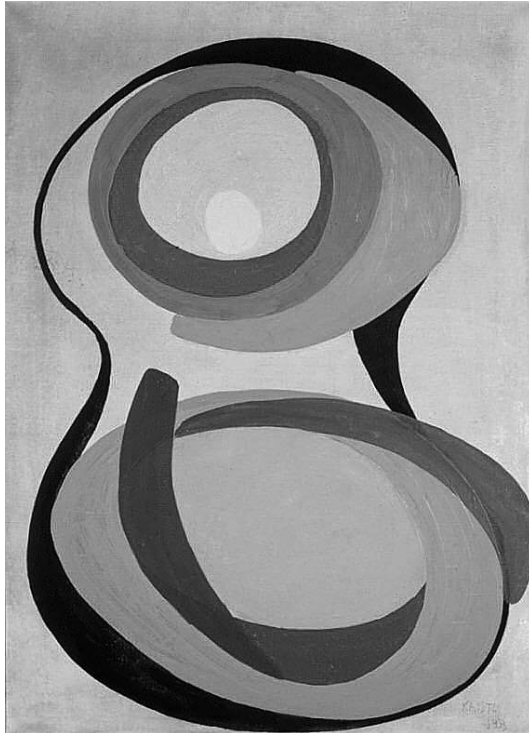
Instrumentalizacija, odnosno autonomija umjetnosti u takvoj se podjeli ne promatraju kao dvije suprotstavljene ideologije, nego samo kao dvije diskurzivne mogućnosti umjetničkog djela. Svako je umjetničko djelo diskurs, iskaz o nečemu. U skupini *Umjetnost o umjetnosti* umjetničko je djelo iskaz o svojoj unutrašnjoj biti, u skupini *Umjetnost kao život* ono je iskaz o svojem društvu poslanju.

Budući da ništa u prirodi, pa ni u umjetnosti, nije (samo) crno ili bijelo, moguće je uspostaviti barem tri cjeline koje su povezane ili se prelapaju, odnosno ulaze u

međusobnu interakciju s prethodna dva prozora – *Umjetnost o umjetnosti* i *Umjetnost kao život*. Time potvrđujemo tezu kako kategorizacije, inventarizacije, klasifikacije... mogu biti korisne kao smjernice za lakše snalaženje i prezentiranje složenoga umjetničkog materijala, u ovom primjeru u muzeološkom predstavljanju i interpretiranju zbirke, pri čemu, nasreću, nije moguće uspostaviti rigidne podjele ni u umjetničkoj proizvodnji ni u njezinoj recepciji, jer već po svojoj naravi “umjetnost uvijek izmiče”, kako je, uostalom, Ivan Kozarić naslovio jedan svoj crtež iz 1988., inv.br. 2828.

PUBLIC PASSAGE / JAVNI PROLAZ

(prema djelu Marthe Rossler iz 1999., inv. br. 3930)
Krajem šezdesetih, u kontekstu šezdesetosmaških previranja u društvu, stasaju naraštaji umjetnika koje više ne zadovoljava bavljenje umjetnošću kao akademskom disciplinom. Njih prije svega zanimaju socijalna i etička pitanja, uloga umjetnosti u društvu, kritika umjetničkog sustava i stvaranje javnog prostora koji bi omogućio tu kritiku. Muzej suvremene umjetnosti u svojim zbirka posjeduje neke od najranijih radova hrvatskih i inozemnih umjetnika koji se bave kritikom javnog prostora s početka sedamdesetih (Žuvela, Dimitrijević), a nastavlja se politika otkupljivanja umjetničkih djela/ dokumentacije akcija i performansa u osamdesetima (Gotovac, Vesović), pa sve do radova koji nastaju krajem 20. i početkom 21. stoljeća, u kojima se problematizira gubitak javnog prostora i socijalna amnezija, a nastala su u mediju videa, fotografije, instalacije... (Adams, A. Kulunčić, S. Iveković, Maljković, Kopljar i dr.). (Martina Abramović, Braco Dimitrijević, Antoni Muntadas, David Maljković, Dennis Adams, Anđeja



sl. 25. Vlado Krišti: Kompozicija, 1953.

Kulunčić, Martha Rossler, Igor Grubić, Gorki Žuvela, Sanja Iveković, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Slaven Tolj, Tomislav Gotovac, Andres Serrano, Mio Vesović, Boris Mihailov, Zlatko Kopljar, Jadranka Fatur)

POTROŠAČKA GROZNICA

(prema djelu Miroslava Šuteja iz 1993., inv. br. 4232)
U podmapi *Potrošačka groznica* umjetnici fokusiraju ubrzano rastakanje društvenih i kulturnih paradigmi kao posljedicu nekritičkog preuzimanja zapadnjačkih životnih stilova. U procjepu dvaju društveno-političkih sustava – socijalizma i kapitalizma – u kasnim šezdesetim i sedamdesetim godinama, u vremenu gospodarskog rasta i nagovještaja budućih kataklizmi koje će obilježiti kraj hladnoga rata i kulminaciju neoliberalnog kapitalizma, pojedini umjetnici, katkad okupljeni i u umjetničke skupine (Grupa Biafra) pokazuju posebnu osjetljivost za određene lokalne i globalne probleme (društvene nepravde, ekologiju, siromaštvo, ratove), u konačnici rezultirajući radovima koje bitno obilježuje crnohumorna, ironična nota (Vuco, Petrić, Jančić). U formalnom smislu nastaju oblici "nove figuracije" koju bismo mogli promatrati kao neku vrstu fuzije pop-arta i soc-arta. (Stjepan Gračan, Ratko Petrić, Zvonimir Lončarić, Miro Vuco, Stanko Jančić, Ivo Friščić)

DRUGO LICE PRVO LICE

(prema djelu Igora Lasića iz 1997., inv. br. 3265)
Konstrukcija identiteta, roda i spola među najvažnijim su temama u suvremenoj umjetnosti danas, čijoj su artikulaciji najviše pridonijeli psihoanalitička teorija, feminizam, postkolonijalne teorije i kulturalni studiji.

Nestabilna pozicija subjekta, njegovo stalno prelaženje iz jednog lica u drugo, "dvostruki život", nemogućnost uspostavljanja jasne slike o sebi i drugome, problematika normativne ženskosti, proces usvajanja rodnog identiteta, maskerada, internalizirane ili stvarne zabrane, marginalna pozicija u društvu, sve su to teme koje se došle do izražaja u djelima rodonačelnica feminističke umjetnosti u sedamdesetima (Sanja Iveković, Carolle Schneemann, Annette Messenger, Izabella Gustowska), a tematiziraju je i najmlađe autorice (Katarzyna Kozyra, Dorothy Cross, Ana Opalić) i autori čiji rad ne nosi nužno feministički predznak ni konotacije (Drago Trumbetaš, Deimantas Narkevičius).

(Deimantas Narkevičius, Kristina Leko, Sanja Iveković, Dennis Adams, Carolle Schneemann, Katarzyna Kozyra, Dorothy Cross, Ana Opalić, Annette Messenger, Drago Trumbetaš, Ivan Faktor, Izabella Gustowska, Roman Cieslewicz, Ksenija Turčić, Sandro Đukić)

ZA DEMOKRATIZACIJU UMJETNOSTI

(prema djelu Marijana Molnara iz 1979. – 1981., inv. br. 4242)

Intervencije u urbanom tkivu (plastika, fotografija, plakat, transparent, letak, akcija) pripadaju među najčešće oblika djelovanja generacije umjetnika koja je sedamdestih godina galerijske prostore zamijenila ulicama i trgovima. Nastojeći doprijeti do javnosti, pridobiti masovnu i slučajnu publiku za svoje poruke, ti se umjetnici ne koriste institucionalnim kanalima već se u pojedinačnim ili grupnim istupima "maskiraju" političkim agitacijama, političkim ili marketinškim kampanjama i sl., koristeći se jeftinim materijalima (leci, ankete, plakati). Nastaju jednostavni, privremeni, trošni radovi, svjesno suprotstavljeni općoj komercijalizaciji. U tim djelima veća se pozornost pridaje komunikaciji nego formi, jer umjetnike ponajprije zanima nespecializirana publika. Mnoge su umjetničke akcije dokumentirane fotografijom, a samo su poneki radovi iz te cjeline nastali u sklopu galerijskog sustava (Hans Haacke, Goran Trbuljak), prije svega kao njegova kritika.

(Goran Trbuljak, Boris Bučan, Braco Dimitrijević, Mladen Stilinović, Hans Haacke, Vlado Martek, Marijan Molnar, Krici i šaputanja)

III. PROJEKT I SUDBINA

U toj se cjelini nalaze pojave, autori i djela u kojima je naglašena projektivna narav, odnosno težnja za mijenjanjem društvenog okruženja umjetnosti. Karakteristično za modernističko poimanje svijeta, koje u svom temelju nosi iskustvo povijesnih avangardi (futurizam, ruska avangarda, konstruktivizam, Bauhaus, De Stijl...), pojam *projekta* izjednačen je sa sudbinskim opredjeljenjem umjetnika, njegovom istinskom vokacijom da mijenja svijet oko sebe. Premda je u mnogim radovima iz ovog "prozora" pri prvom pogledu nemoguće prepoznati performativ društvenosti kao dominantnu okosnicu umjetničkog djela, jer se vrlo često referiraju na formalističke



poetike – poput geometrijske apstrakcije, minimalizma i sl. – poznavanje konteksta u kojemu ti radovi nastaju, kao i njihove recepcije u određenom vremenu, upućuju na mnogo složeniju sliku.

Projekt i sudbina (naslov preuzet prema poznatom modernističkom eseju talijanskog teoretičara umjetnosti G. C. Argana) tematizira umjetnike i grupe umjetnika, rad kojih se temelji na programu, manifestu ili javnim istupima u kojima zastupaju potrebu povezivanja umjetnosti s određenim društvenim oblicima djelovanja, koji će u konačnici utjecati i na promjene u društvu.

Tu su, među ostalim, radovi umjetnika nastalih u sklopu Grupe Gorgona, Exat 51, OHO, Obitelj Šempas, IRWIN, Grupe šestorice autora, Grupe TOK, Grupe KOD...

IV. RIJEČI I SLIKE

U prozor RIJEČI I SLIKE uvršteni su različiti oblici protokonceptualne, konceptualne i postkonceptualne umjetničke prakse, koje čine jedan od nosivih dijelova zbirki MSU.

U tim je radovima "riječ", odnosno ideja koja stoji iza riječi (teksta), ravnopravna sa "slikom". Slika je artefakt ideje.

U prozoru RIJEČI I SLIKE misao je dominantan performativ na kojemu se gradi djelo, a sam proces nastanka djela važniji je od njegova rezultata – artefakta. Artefakti često imaju oblik "nađenog predmeta", ready-madea, knjige-umjetnika, dokumenata i dr. preuzetih iz različitih izvanestetskih područja, koji tek u institucionalnom kontekstu galerije i muzeja dobivaju značenje i legitimitet umjetničkog djela.

Druga polovica 20. stoljeća obilježena je utjecajima dvojice karizmatičnih umjetnika Marcela Duchampa i Josepha Beuysa. Osobito je Duchamp ostavio snažan trag na mnoge hrvatske umjetnike čija su djela zastupljena u zbirkama MSU (Mladen Stilinović, Vlado Martek, Ivan Ladislav Galeta, Boris Bučan, Dalibor Martinis, Đorđe Jandrić i dr.).

Većinu tih radova karakteriziraju neumjetnički, "siromašni", trošni materijali, proizvoljnost, nedotjeranost, prividna nevješnost u izvedbi. Premda od gledatelja zahtijevaju "pismenost" i poznavanje umjetničkoga i društvenog konteksta, zahvaljujući duhovitim, paradoksalnim spojevima često pobuđuju izravnu reakciju gledatelja – smijeh ili podsmijeh.

Sustavnost i procesualnost, kao posljedica "vježbanja volje i tijela", često su povezane s asketskom disciplinom u izvođenju rada (primjerice, u meandrima, kao i u autoportretima Julija Knifera), što je također jedno od najuočljivijih obilježja radova u toj grupi.

DUCHAMPOVA KABANICA

Druga polovica 20. stoljeće obilježena je utjecajem Marcela Duchampa, pa se stoga može govoriti o Duchampovoj kabanici pod kojom su nastajale mnoge umjetničke prakse (postdadaisti) – s većim ili manjim otklonima od Duchampa, a koje su dobro zastupljene u zbirkama MSU (Mladen Stilinović, Vlado Martek, Ivan Ladislav Galeta, Boris Bučan, Dalibor Martinis, Đorđe Jandrić i dr.).

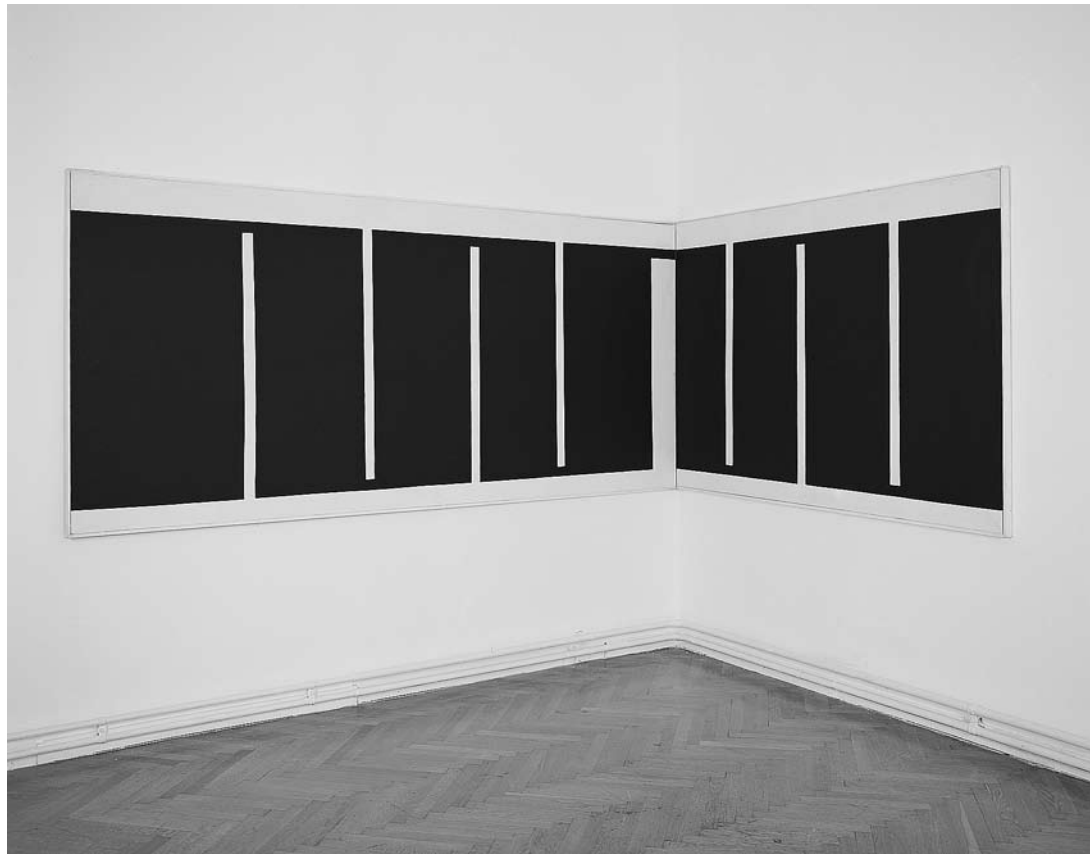
Mnoga od tih djela najčešće karakteriziraju neumjetnički, "siromašni" materijali, nespektakularan izgled i *low key* pristup (proizvoljnost, nedotjeranost, prividna nevješnost). Premda od gledatelja zahtijevaju "pismenost" i poznavanje umjetničkoga i društvenog konteksta, zahvaljujući duhovitim, paradoksalnim spojevima, često postižu izravnu reakciju gledatelja – smijeh ili podsmijeh.

(Mladen Stilinović, Vlado Martek, Ivan Ladislav Galeta, Boris Bučan, Dalibor Martinis, Đorđe Jandrić, Braco Dimitrijević, Dragoljub Raša Todosijević, Tomislav Gotovac, Josip Stošić, Ben Vautier, Jimmie Durham)

MODELIRAJUĆI MOGUĆE JE OFORMITI MISAO, SAMO TREBA UZNASTOJATI!

(prema crtežu Ivana Kožarića iz 1988., inv. br. 2823) Mapa okuplja različite oblike "konceptualnog slikarstva" i crteža (analitičko i primarno slikarstvo) u kojima su sustavnost i procesualnost, kao posljedica "vježbanja volje i tijela", često povezane s asketskom disciplinom u oblikovanju rada i s tautološkim pristupom. Nerijetko uz takav oblik djelovanja ide i tekstualno objašnjenje, deskripcija, inventura primijenjenih postupaka. (Marijan Molnar, Goran Petercol, Milivoj Bijelić, Tomislav Gotovac, Vlado Kristl, Ivo Gattin, Boris Demur, Željko Kipke, Ljubomir Perčinić, Ivan Kožarić, Antun Maračić, Gergelj Urkom)

sl. 26. Vlado Martek: Pjesnička agitacija 9. Artisti Armatevi, 1982.



sl. 27. Julije Knifer: Meandar u kut, 1961.

Ostavljam trag

(prema djelu Željka Jermana iz 1975., inv. br. 2725)
U podmapu vrijede ista načela kao i u mapu *Modelirajući moguće je oformiti misao samo treba uznastojati!* s tim što je ovdje naglasak stavljen na egzistencijalni naboj, organskiost i tjelesnost.
(Otto Piene, Željko Jerman, Fedor Vučemilović, Braco Dimitrijević, On Kawara)

PARIŠKI TELEFONSKI IMENIK

(prema djelu Jochena Gerza iz 1973., inv. br. 1861)
Mapa tematizira djelovanje La Galerie des Locataires/ Galerije stanara, koja je, premda marginalno pozicionirana u usporedbi s velikim galerijsko-tržišnim sustavima, odigrala važnu ulogu na internacionalnoj sceni ranih sedamdesetih godina u sklopu konceptualne umjetnosti. Nastala je kao rezultat društvenih previranja nakon 1968., pri čemu umjetničko djelovanje nije bilo integrirajući element, nego činitelj otpora protiv institucija i umjetničkog tržišta. Ida Biard, osnivačica te selilačke galerije, koja je u početku bila na nekoliko *post restante* adresa u Europi, na pariškoj adresi 1972. osniva galeriju French Window. Nimalo elitistična i posve autonomna, okupljala je umjetnike s Istoka i Zapada koji su se bavili kritičkom analizom sustava. MSU je surađivao s Galerijom stanara i posjeduje znatan broj radova umjetnika bez kojih je teško zamisliti konceptualnu umjetnost sedamdesetih godina.
(Christian Boltanski, Javier Marin, Jan Dibbets, Goran

Trbuljak, Jochen Gerz, Anette Messenger, Gina Pane, Hiroshi Yokoyama, Petr Štembera, Braco Dimitrijević)

RECEPTI ZA PRIPREMU MOZGA

(prema djelu Daniela Spoerria iz 1987., inv. br. 3456)
Dvadesetak djela umjetnika, pripadnika internacionalnog pokreta Fluxus (od 1962. nadalje), koja je talijanski kolekcionar Francesco Conz poklonio Muzeju suvremene umjetnosti 1999., temelj su mape. Sve do nedavnih velikih monografskih izložaba o Fluxusu, taj je fenomen promatran kao marginalan s obzirom na druge radikalne, eksperimentalne prakse druge polovice 20. stoljeća. Danas je jasno da su fluxusovci osvojili veće polje umjetničke slobode od sljedbenika mnogih drugih, razvikanijih fenomena, a njihova djela, koja na neortodoksan način povezuju različite umjetničke discipline (glazbu, ples, kazalište, film, performans...), uzor su intermedijalnosti u umjetnosti danas.
(George Maciunas, Al Hansen, Ben Vautier, Bernhard Johannes Blume, Daniel Spoerri, George Brecht, Joe Jones, Bob Watts, Charlotte Moorman, Emmett Williams, Ed Ruscha, Gorki Žuvela)

VJEŽBE VOLJE I TIJELA

(prema djelu Petra Štembere, 1972. – 1974., inv. br. 1833)
Neke suvremene umjetničke prakse temelje se na dugotrajnom procesu, a često i na opsesivnom ponavljanju postupaka, tema, umjetničkih strategija... Slično

etičko okružje – asketizam, upornost i disciplina – mogu povezati naizgled dispartatne umjetničke osobnosti poput Ive Šebalja i Julija Knifera u istu cjelinu: u *Vježbe volje i tijela*.

(Julije Knifer, Ivo Šebalj, Mladen Stilinović, Aleksandar Battista Ilić, Goran Trbuljak, Egle Rakauskaite, Marina Abramović)

MISAONE KOORDINACIJE

(prema djelu Brace Dimitrijevića, 1971., inv. br. 1894) Mapa objedinjuje neke netipične oblike postobjektne umjetnosti, minimalizma, postslikarske apstrakcije i konceptualne fotografije, u kojih je misao, odnosno stajalište, naizgled prikriveno, zastrto nekim od poznatih jezika (npr. monokromno slikarstvo u djelima Ante Jerkovića i Jelene Perić). Tek poznavanjem konteksta nastanka tih radova i njihove bliskosti s drugim djelima, moguće je uspostaviti njihove "misaone koordinacije". (Boris Bučan, Braco Dimitrijević, Mladen Galić, Josip Stošić, Anto Jerković, Jelena Perić, Boris Cvjetanović, Miodrag Protić, Vladimir Gudac)

V. VELIKA ENIGMA SVIJETA

(prema djelu Annette Messager, 1973., inv. br. 1840) Za velik broj djela i umjetnika u toj cjelini moguće je primijeniti termin Haralda Szeemanna *individualne mitologije*, koji upućuje na činjenicu kako se mitologije 20. stoljeća više ne temelje na vjerovanju cijele zajednice, nego izražavaju opsjednutosti pojedinca. Upravo je ta opsesivnost pridonijela kreiranju nekih vrlo začudnih svjetova u umjetnosti 20. stoljeća. Djela tih umjetnika zasnivaju se na složenom sustavu simbola, na posve osobnoj logici, tvoreći određenu enigmu koju gledatelj teško može razumjeti ili dešifrirati ako ne posjeduje određene interpretativne naznake ili "ključeve". Upravo u tom kontekstu *Zimnica za intelektualce* (1979.) Vladimira Dodiga Trokuta, *Malo skladište* Leonida Šejke, *Vincent im Badehaus* (1990.) Drage Trumbetaša, *Grob nepoznatog računala* (1994./95.) Jana Fabrea, fotografije Josipa Klarice, *Machina Precandi* (1986.) Željka Kipkea, instalacija *Šest vreća* (2000.) Chen Zhena dobivaju svoje novo značenje.

Zagreb, prosinac 2006.

(skraćena verzija priređena za objavljivanje u IM, op.ur.)

Primljeno: 15. listopada 2007.

COLLECTIONS IN MOTION

THE MUSEOLOGICAL CONCEPTION FOR THE PERMANENT DISPLAY OF THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, ZAGREB
AUTHORS: NADA BEROŠ AND TIHOMIR MILOVAC, SENIOR CURATORS, MCA

The authors champion the new phrase *Collections in Motion* instead of the usual concept of the permanent display,

thus aiming to initiate and to demonstrate advances in the presentation, communication and interpretation of the art holdings of the Museum of Contemporary Art. At the same time, through this concept, they wish to throw stress on the essential characteristics of contemporary art which are movement, change, inconstancy and uncertainty. Collections in Motion have a flexible framework, are prepared for change, enable shifts, enlargements and diminutions.

Since today's museum of contemporary art is a multi-agenda establishment that works in a particular social context, meant for the widest possible circle of users, Collections in Motion endeavour/s to be a dynamic fulcrum that will enable and enhance the profiling, generation and identification of the activities of the Museum. This anti-standardising and non-authoritarian approach is the premise for the spatial organisation of the content units of the Collections in Motion, which will enable – in line with the dynamics of the building of architect Igor Franić – an uninterrupted, vectorial, dispersive movement along the exhibition halls with desirable changes of directions.

The presentation of the Collections in Motion is based on the assumption that it is possible to classify the artworks assembled into the MCA collections in the past fifty years or so (about 9000 works of domestic and foreign artists) according to the essential difference that these works establish with respect to the world of art, and the world of life. Taking into consideration the criterion of the dominant form of expression in a given work of art it is possible to present the art material of the MCA in five large units; In Unit 1, *Art about Art*, the work of art is an expression about its own internal essence; in Unit 2, *Art as Life*, it is an utterance about its social vocation; in Unit 3, *Project and Fate*, the artwork is a kind of manifesto of a projective nature; in Unit 4, *Words and Images*, the dominant performative of the artwork is the hybridisation of image and writing, image and idea. The fifth unit, *The Great Enigma of the World*, is dominated by the individual myths of given artists, which are so idiosyncratic and so distinctive vis-à-vis the prevailing trends that it is best to present them separately too.

The synopsis of Collections in Motion provides for a further division of the large units into 23 groups and subgroups. In them the artworks are linked according to a metaconceptual key, that is, according to cognate ideas, and not according to any definitions of style, media, form or time. The groups and subgroups have been named after significant titles of some of the individual works in the MCA collections, which are important landmarks in the classification and presentation of the museum material.

An integral part of Collections in Motion consists of the sites of knowledge-expansion that the authors call education points. They are distributed on all three storeys of the display, but are various in form, format and content. They are both static and mobile, equipped with lo- and hi- technologies, books and written pieces, wall captions, audio guides and interactive computer screens, and they address various age groups and various kinds of visitor, as well as visitors with special needs – from those who come to the museum primarily for entertainment, and those who are engaged in the study of a given topic.

INTRODUCTORY NOTE

The efforts of the Croatian museum community regarding the planning and construction of a new Museum of Contemporary Art in Zagreb have lasted practically fifty years. The closer the building works came to an end, the more vigorous and heated discussions concerning the museological concept of the permanent display became.

In order to present to the discipline all three museological concepts, we invited Leonida Kovač, Nada Beroš and Tihomir Milovac, as well as Zvonko Maković to present their versions for the *Main feature...* section of the journal.

In this number of the journal we present the pieces of authors who responded to our invitation: Nada Beros and Tihomir Milovac *Collections in Motion: The Museological Concept of the Permanent Display of the Museum of Contemporary Art in Zagreb*, and Zvonko Makovic: *The Museological Conception of the Permanent Display of the Museum of Contemporary Art in Zagreb*.

The publication of these articles in a journal such as *Informatica museologica* is prompted solely by the interests of museology and documentation.

At a session on March 21, 2007, the Croatian Museum Council supported the museological concept of Nada Beroš and Tihomir Milovac and gave it the green light for further elaboration and realisation.

(Editor)