

# STROSSMAYEROVA GALERIJA STARIH MAJSTORA HRVATSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI

Projekt stalnog postava, 1994.

*Duro Vandura*

*Strossmayerova galerija starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti  
Zagreb*

## NAČELA GALERIJSKOGA STALNOG POSTAVA

**P**romatrajući muzeje kroz povijest, prepoznamo i bilježimo različite kriterije, principe i zakonitosti osnivanja, prikupljanja građe i dokumentacije, čuvanja i prezentiranja fundusa.

Međutim, uvijek i u svakom vremenu muzej se prikazuje u jedinstvenoj, ali ambivalentnoj bitnosti. To je mjesto, na jednoj strani, prikupljanja blaga, vrijednosti i predmeta koji uvijek imaju svoju zamjenjivost u zlatnim polugama, a na drugoj strani, to je mjesto baza podataka o predmetima iz fundusa sa svim znanjima vezanim uz prostore i vremena koje predmeti konotiraju. Ako muzej čuva, na primjer, kočiju iz 18. stoljeća, tada ćemo u instituciji morati naći i kompletno znanje vezano uz nju, od tehnologije izrade i uvjeta dizajna u kontekstu ondašnjega prometnog sustava, do našeg iskušavanja njezina funkcioniranja. Ono što je bitno u konkretnom primjeru uočiti i zaključiti jest činjenica kako predmet u muzeju nije isključivo sebe radi, nego zato što konotira i predstavlja cijeli segment ljudskog življenja i postojanja u prostoru i vremenu. Mogućom upotrebom kočije u muzejskom prostoru posjetitelj iskustveno spoznaje vremenske i prostorne osobitosti doba prije samohodnih prometala. Međutim, sasvim ćemo drukčije vidjeti i doživjeti tu istu kočiju kao izložak u nekom drugom, imaginarnom muzeju kotača, muzeju drvenih predmeta ili muzeju opruga.

Tradicija izlaganja slika u galerijama starih majstora, pinakotekama i umjetničkim muzejima općenito, usmjerena je i isključiva prema samo jednom obliku života. To je umjetnička ili estetska strana čovjekova postojanja, a sve je ostalo sporedno i manje važno. Načela svih europskih, pa i svjetskih pinakoteka, temeljena su na znanosti povijesti umjetnosti, kao primarnoj disciplini promatranja slika, što znači kako se postavi organiziraju po osnovnim strukturalnim i formalnim značajkama povijesnog tijeka u određenom, ograničenom prostoru. Promatranje, na primjer, talijanskog slikarstva od gotike do rokokoa predstavlja naglašavanje vremenskih mijena, eventualno autorskih doprinosa, jer je prostorna dimenzija konstantna i jedinstvena. Muzeografsko oslanjanje jedino na primarnu znanstvenu disciplinu nužno ističe samo one dimenzije koje su ovoj bitne i koje su jasno i čitko slijedovite kroz izložbene dvorane. Cjelokupna muzejska praksa pokazuje kako se prezentira estetika slika, skulptura ili grafika, a sociologija, psihologija, religioznost, pa čak i tehnologija umjetničkih predmeta egzistiraju kao nešto sporedno, dokumentarno, ali ne bitno i presudno.

Dakle, u imaginarnom tehničkome muzeju možemo osjetiti komunikaciju kočijom po kamenoj cesti, ali u pinakoteci ne možemo pred oltarnom palom konotirati sakralni ambijent i religioznost vremena iz kojega nam dolazi slika.

Muzeografija današnje prakse, kao i povijest umjetnosti, primarna znanstvena

disciplina u pinakoteci, usredotočene su na proučavanje, prezentaciju i interpretaciju isključivo elemenata umjetnosti i estetike. To su strukturalne i formalne karakteristike slikarstva, s isticanjem i pokazivanjem individualnih, autorskih doprinosa evoluciji ili dijalektici povijesnog tijeka likovnih i oblikovnih različitosti. Terminologijom teorije informacija riječ je o denotacijama galerijskih eksponata, a muzeologija želi generiranjem znanja i podataka o predmetima pokazati njihove sveobuhvatne konotacije, njihovo apsolutno svjedočenje prostornog i vremenskog duha iz kojega nam dolaze. Načelni problemi o kojima je riječ osobito se nameću i nužno ih je pokazati krećući se u slikarskome materijalu između 14. i 18. stoljeća. U tom vremenu cehova i surovih tržišnih odnosa, a na općecivilizacijskoj razini tehnologije, nikako ili rijetko nastaje slika sebe radi, bilo radi dekoracije, vlasnikova dopadanja ili isključivo iz autorskog htijenja. Kratko rečeno, ne postoji nikakav oblik larpurlartizma. Slika se naručuje i stvara za oltar u crkvi, kućnu molitvu, zavjet, hodočasničku relikviju, sjećanje na putovanje, dragu osobu ili kao znak pripadanja zajednici, sekti ili jednostavno ljudskoj vrsti i životu. Iz toga bi slijedio zaključak kako bi pinakoteka morala u stalnom postavu omogućiti komunikaciju između posjetitelja i što više i sveobuhvatno generiranih informacija o životu svake pojedine slike, svakoga pojedinačnog eksponata.

U današnjem trenutku povijesti umjetnosti, muzeologije i muzeografije izlaganje slika u okruženju generiranih informacija je neostvarivo i poprilično utopijsko. Na jednoj strani je kočnica od neznanja, od nedokućenih i nepoznatih povijesnih razloga i uvjeta nastanka pojedinih eksponata, a na drugoj je mnoštvo različitih konteksta koji u htijenju totalne komunikativnosti mogu izazvati košmar i zaglušujuće polje informacijskih šumova kod posjetitelja. Prema tome, znanstveni rad u pinakoteci dalje treba teći prema cjelokupnoj spoznaji eksponata na primarnoj razini povijesti umjetnosti, ali na konotativnoj razini muzeologije. Hendikep osnovnih znanosti prema stalnom postavu je u tome što su još uvijek u stadiju analize, a stalni postav pinakoteke treba biti rezultat znanosti koja je na nivou sintetičkog pogleda na predmete proučavanja. Tu činjenicu moramo imati neprestano u svijesti, pa cjelokupan galerijski rad podvrgnuti njoj i po njezinim načelima organizirati istraživanje, prezentaciju i interpretaciju fundusa. Dakle, stalni postav moguće je organizirati po načelima i teoriji primarne znanstvene discipline, na razini gdje je kod nje danas moguća sinteza misli, pogleda i ideja, a povremenim muzejskim manifestacijama i akcijama pratiti one teorijske principe koji će jednoga dana dovesti do nove, multidisciplinarnog povijesti umjetnosti i omogućiti posjetiteljima apsolutnu komunikativnost, ne samo na razinama strukturalizma i formalizma, eventualno životopisa i ikonografije. To konkretno znači kako stalni postav mora biti niz zatvorenih krugova oko bitnih i karakterističnih slika u Galeriji, a preko njih i spoznaja autorskih prinosa konkretnoj školi i konkretnom vremenu stvaralaštva. Analitičnost prihvaća i poštuje različite vrijednosti i nijanse istodobnog zbivanja, a evolutivni ili dijalektički principi nužno promatraju progres kvalitete u predmetu istraživanja. Napredak kvalitetnih kategorija je romantičarska zabluda devetnaestog stoljeća, jer ono što je mlađe nije i kvalitetnije. Različito vrijeme, različiti prostor i različiti konzumenti nužno stvaraju drukčije djelo, koje nije manje ili više kvalitetno, nego naprosto drukčije. Kvalitetni sud možemo postaviti samo u približno jednakim i ravnopravnim uvjetima stvaralaštva.

## STALNI POSTAV KROZ DESETLJEĆA

Strossmayerova galerija starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti rijetka je muzejska institucija u Hrvatskoj koja je od osnivanja, cijelo stoljeće, temeljila svoju djelatnost na stalnom postavu. Povijesni pregled arhitekture, ciljeva, principa i muzeografije stalnog postava velika je



tema neke buduće radnje. Povijest Strossmayerove galerije povijest je i muzeologije kod Hrvata. Međutim, vizualna svjedočanstva prošlih rješenja su minimalno zanemariva, pa se svaki pokušaj rekonstrukcije prošlih postava neminovno ograđuje nizom pretpostavki i nagađanja. S druge strane, potrebno je što preciznije rekonstruirati prošlost, jer mijene u Strossmayerovoj galeriji osvještavanje su muzeološke misli u Hrvatskoj.

Ovom prilikom, za temu stalnog postava u Projektu 1994. godine, bitno je i dovoljno podsjetiti na tri prijelomna trenutka, tri bitne, povijesne koncepcije i promjene, koje uveliko određuju današnja polazišta i današnje mogućnosti. Osobito se to odnosi i nezaobilazno je u arhitektonskoj artikulaciji prostora i pojedinih detalja u dvoranama, koje nam je nužno, zbog više razloga, respektirati u današnjoj muzeografskoj koncepciji.

Povijest Strossmayerove galerije, pa tako i njezina stalnog postava, većim je dijelom zabilježena u katalogima. Od 1885. do 1982. godine objavljeno je dvanaest izdanja kataloga slika u stalnom postavu, a predodžbu o kvaliteti i sastavu galerijskog fundusa nadopunjuju još dva rukopisa i tri kataloga pojedinih škola i donacija.

### A. Koncepcija Izidora Kršnjavoga

Prvu fazu stalnog postava Strossmayerove galerije možemo pratiti od otvorenja 9. studenoga 1884. godine, pa sve do "restauracije" zgotovljene u listopadu 1926. godine. U toj je fazi temeljne vizure, ritam i slijed razgledanja umjetnina postavio prvi upravitelj Galerije Izidor Kršnjavi (22. travnja 1845.-3. veljače 1927.). Drugi kat Akademije palače Kršnjavi numerira sa šest dvorana, slijedom kazaljke na satu od jugozapadnoga kuta. Svi su prozorski otvori jednostruki i u funkciji, a na istočnom i zapadnom krilu zatijevamo po dvojna vrata na atrij. Iz kasnijih ćemo kataloga zaključiti kako su prva i šesta Kršnjavijeva dvorana razdijeljene parapetnim zidovima na po tri manje cjeline, a četvrta, sjeverna, na dvije. Prema tome, od otvaranja Galerije, kroz prvu fazu njezina rada, promatramo eksponate razmještene u dvanaest izložbenih prostora.

Iz objavljenih kataloga, s preciziranim prostornim razmještajem umjetnina, možemo indukcijom doći do osnovnih načela galerijskog aranžmana. Kršnjavi je postavio Strossmayerovu galeriju cjelokupnim fundusom i slijedom manjih poglavlja, manjih izložbenih cjelina:

Bizantinska umjetnost

Giotto i njegovi nasljednici

Sieneška škola

Fiorentinska škola 15. vieka

Sjeverne germanske škole

Talijansko slikarstvo koncem 15. i početkom 16. vieka

Slikarstvo 16. vieka

Umjetnost 17. vieka

P. Rubens i Van Dyck

Mletačka škola

Slikarstvo naše dobe

Kartoni i minijature

Citirani podnaslovi pružaju jasnu sliku htijenja i želje usmjeravanja galerijskog razgledanja, iako ga ne bismo mogli nazvati uzoritim. Već površan pogled otkriva preplitanje prostornih, vremenskih, tehnoloških i načinskih kriterija. Prva dvorana pokazuje najstarije eksponate, srednjovjekovne bjelokosti, ali isto tako kretske utjecaje u slikarstvu šesnaestog ili ikoničke prikaze osamnaestog stoljeća. Dalji slijed, od Giottovih utjecaja prema talijanskim baroknim stoljećima, ima unutrašnju logiku i koherentnost, ali su tu isto tako nelogične cezure sa

sjevernoeuropskim primjerima petnaestog stoljeća i kasnijom produkcijom smještenom iza proslava Rubensu i Van Dycku. Dakle, galerijski slijed počinje kriterijom načina, nastavlja se zajedničkim nazivnikom pripadnosti vremenu, sve do IV. dvorane, kada se iz 18. stoljeća vraćamo u venecijansko 16. stoljeće. Poslije toga kronološkog salta ponovno smo u kontinuitetu vremenskoga tijeka, ali u posljednjoj dvorani susrećemo tehnološki kriterij koji je ovdje grupirao crteže i djela primijenjene umjetnosti.

### B. Koncepcija Gabriela Téreyja

Od kolovoza 1925. do listopada sljedeće godine na drugom katu Akademijine palače traje "restauracija galerije" pod stručnim vodstvom Gabriela Téreyja (9. veljače 1864.-23. travnja 1927.), upravitelja budimpeštanskog Muzeja likovnih umjetnosti (Szépművészeti Múzeum). Ta je "restauracija" prijelomni datum i događaj u životu Strossmayerove galerije, promatrano iz bilo kojeg rakursa: arhitekture, povijesti umjetnosti, muzeografije i muzeologije.

Gabriel je Térey promijenio tlocrt galerijskog prostora. Zatvorio je bočna osvijetljenja zazidavši četiri prozora na ophodnim osima, što je spriječilo bljeskanje zbog dvostruka svjetlosnog izvora, a time je ujedno i povećana izložbena površina zida. Zazidavanjem sjevernih vrata na bočnim krilima uspostavljen je jedinstveni, ophodni kontinuitet razgledanja Galerije, od ulaza na jugozapadu do izlaza na jugoistoku. Gabriel je Térey dalje obradio, atributivno precizirao i publicirao nekoliko umjetnina, te izradio muzeografski i muzeološki nacrt za Strossmayerovu galeriju. Ovom prilikom u prvom nam je planu njegova prostorna koncepcija i organizacija Galerije.

Od 498 zatečenih inventarskih brojeva u Strossmayerovoj galeriji odabrano je 257 za stalni postav kontinuiran kroz dvanaest dvorana. Iz njegovoga izvještaja predsjedniku Akademije Gabrielu Manojloviću, datiranom rujna 1925. godine, prepisujemo zajedničke nazivnike grupiranja pojedinih umjetnina u zasebne dvorane:

I. Altitalienische Schulen des 14.-15. Jahrhunderts

II. Italienische Schulen des 15. und 16. Jahrhunderts

III. Oberitalienische Schulen des 15. u.16. Jahrhunderts

IV. Oberitalienische Schulen des 16. Jahrhunderts

V. Venezianische Schulen des 16. Jahrhunderts

VI. Italienische und spanische Schulen des 17. u.18. Jahrhunderts

VII. Holländische Schulen des 17. Jahrhunderts

VIII. Französische und deutsche Schulen des 18. u.19. Jahrhunderts

IX. Altniederländische und deutsche Schulen des 15. u.16. Jahrhunderts

X. Kroatische, serbische, tschechoslovakische, polnische und russische Maler des 19. Jahrhunderts

XI. Kroatische und slovenische Maler des 19. Jahrhunderts

XII. Kroatische, slovenische und bulgarische Maler des 19. und 20

Iz samog naslovljavanja pojedinih dvorana jasna je Téreyjeva želja prema prostornom i vremenskom redoslijedu, pravilnosti kontinuiteta i osmišljenom nizanju zatvorenih cjelina. Očito je bio svjestan kako prostorna i vremenska dosljednost jasno pokazuju isto tako načinske i tehnološke mijene u povijesti slikarstva. Međutim, logika nije dosljedno provedena kroz sve dvorane, jer su staronizozemske i njemačke škole 15. i 16. stoljeća neprirodno smještene između europskog i hrvatskog slikarstva 19. stoljeća. Taj detalj i sam eksplicira u citiranom izvještaju opravdavajući odluku veličinama dvorana, odnosno kvantitetom raspoloživa materijala u Galeriji. Bit Téreyjeve definicije i prepoznavanja Strossmayerove galerije ostat će osnova svih budućih koncepcija i različitih razmještaja izložaka. Dakle, osnova Galerije i njezina prva vrijednost je zbirka staroga talijanskog slikarstva, a za njom



slijede primjeri sjevernoeuropskih slikarskih škola. S takvom galerijskom koncepcijom, osim citirane, nužne cezure, Galerija je pokazala svoje puno značenje, kvalitetu fundusa i jasan povijesnoumjetnički slijed europskoga novovjekog slikarstva.

### C. Koncepcija Ljube Babića

Današnje galerijske perspektive, ritam dvorana i globalnu, arhitektonsku atmosferu, Strossmayerova je galerija dobila tijekom renoviranja Akademijine palače 1947. godine. Upravitelj Ljubo Babić (14. lipnja 1890.-14. svibnja 1974.) s arhitektom Ivanom Županom srušio je parapete u zapadnom krilu, stvarajući jedinstvenu dvoranu, isto kao na sjeveru, objedinjujući nekadašnju šestu i sedmu sobu, a montažnim zidom su u sjeveroistočnom kutu načinjene današnje peta i šesta dvorana. Istočno i južno krilo ostalo je u staroj, prostornoj artikulaciji, ali s dodatnom izložbenom plohom na prozorskom zidu desete dvorane.

Za Novu godinu 1948. Strossmayerova galerija prima posjetitelje s drastično reduciranim izlošcima i u prorijedenom, "kliničkom postavu". Kroz deset dvorana razmješteno je samo 195 eksponata. U katalogu stalnog postava Ljubo Babić naslovljava pojedine dvorane:

- I. Rana renesansa
- II. Talijanske škole XV. vijeka
- III. Talijanske škole XV. i XVI. vijeka
- IV. Renesansa
- V. Majstori baroka
- VI. Majstori kasnog baroka
- VII. Flamanski majstori i škole srednje Evrope
- VIII. Flamanska i holandska škola
- IX. Majstori Francuske XVII.-XIX. stoljeća
- X. Dubrovački i dalmatinski majstori

Eksplcitna želja autorske koncepcije Strossmayerove galerije iz 1947. godine je stilska dijalektika u slikarstvu od renesanse do impresionizma, iako stilske kategorije nisu dosljedno provedene. Na taj je način Galerija postala pravi primjer devetnaestostoljetne povijesti umjetnosti, odnosno, razračunavajući kroz aranžman s izlagačkim principima prošlog stoljeća, materijalizirala je tadašnja načela primarne znanstvene discipline. Prvi je put u Galeriji aranžman slika jednoređan, a prazni prostor svakoj omogućuje njezinu apsolutnu individualnost. Ritam dvorana i škola ispravlja nelogičnu Téreyjevu cezuru u prezentaciji sjevernoeuropskog slikarstva. Međutim, stilistika je shvaćena u svom prvotnom značenju, pa joj danas možemo uputiti prigovore u prvom redu na račun izjednačavanja stila i načina rada. To konkretno znači kako u dvorani rane renesanse nalazimo ikone iz 18. stoljeća, a sjevernoeuropsko slikarstvo 15. stoljeća visi u sedmoj dvorani. Dakle, načelo načina rada bitnije je od vremenskih i prostornih kriterija.

Sam obilazak Galerije danas nam se čini rezonskiji i logičniji od kataloški postavljenih odrednica. Na primjer, venecijanski je manirizam u dvorani imenovanoj Renesansa, ali Jacopa Bassana zatječemo u Baroku. Francuzi imaju svoju zasebnu prostoriju zbog važnosti impresionizma i devetnaestostoljetne povijesti umjetnosti, ali je Jacques Courtois le Bourguignon ostao u petoj dvorani među talijanskim barokistima. Na kraju, naši Aleši, Medulić, Klović i Benković ukomponirani su u talijansko slikarstvo, a posuđene slike Božidarevića, Hamzića i Vicka Lovrina izdvojene su iz korpusa renesanse.

Dakle, još je Gabriel Térey generalno razdjelio Strossmayerovu galeriju na slikarstvo Italije, sjeverne Europe i suvremeno stvaralaštvo, što se načelno zadržalo do danas. Jasno, izdvajanjem 1947. godine devetnaestostoljetnog i

suvremenog nacionalnog slikarstva u Modernu galeriju, Strossmayerova se galerija posvetila isključivo europskom slikarstvu od renesanse do impresionizma.

Posljednji galerijski postav, upravitelja Vinka Zlamalika (21. prosinca 1923.-22. siječnja 1991.), zadržao je osnovnu, dijalektičku nit Ljube Babića. Izloženi materijal slijedio je povijesnu nit nizanja stilova, a od Babićeva se postava razlikovao u prvom redu brojem eksponata. Evakuacija Galerije pred ratnom opasnošću 1991. godine zatekla je u deset izložbenih dvorana 262 umjetnine. Bitna je kvantitativna razlika nastala nakon donacije Ante Topića Mimare 1969. godine, ali je bogata zbirka nizozemskog slikarstva nelogično premještena u desetu dvoranu.

### Zaključak

Promatrajući sve faze stalnog postava Strossmayerove galerije starih majstora lako zaključujemo kako se vrlo rano kristalizirala eksplikacija talijanskih slikarskih škola u tankočutnom ritmiziranju pojedinih lokalnih karakterističnosti. Jasno, taj ritam moramo osloboditi istočnjačkog, ikonopisnog balasta. S druge strane, definirati zakonitosti promjena u aranžmanu i atmosferi pojedinih dvorana nije ni malo lako. Možda im je logičnost najsukladnija aktualnoj likovnoj produkciji, kao odrazu vlastitog, implicitnog duha vremena? Tako bismo Kršnjavog usporedili s romantizmom, Téreyja s neoklasicizmom, Babića s konstruktivizmom, a posljednji je aranžman izniknuo u vremenu postmoderne.

Ovdje je bilo riječi u prvom redu o aranžmanskom pogledu na stalni postav Strossmayerove galerije, s djelomičnim pokušajem očitovanja impliciranih, muzeoloških načela. Ostali muzeografski detalji izložiti će se kasnije. Najprije je potrebno sagledati kompleks materijala i opseg galerijskog inventara kojim danas raspoložemo, o čijem karakteru ovisi i karakter stalnog postava.

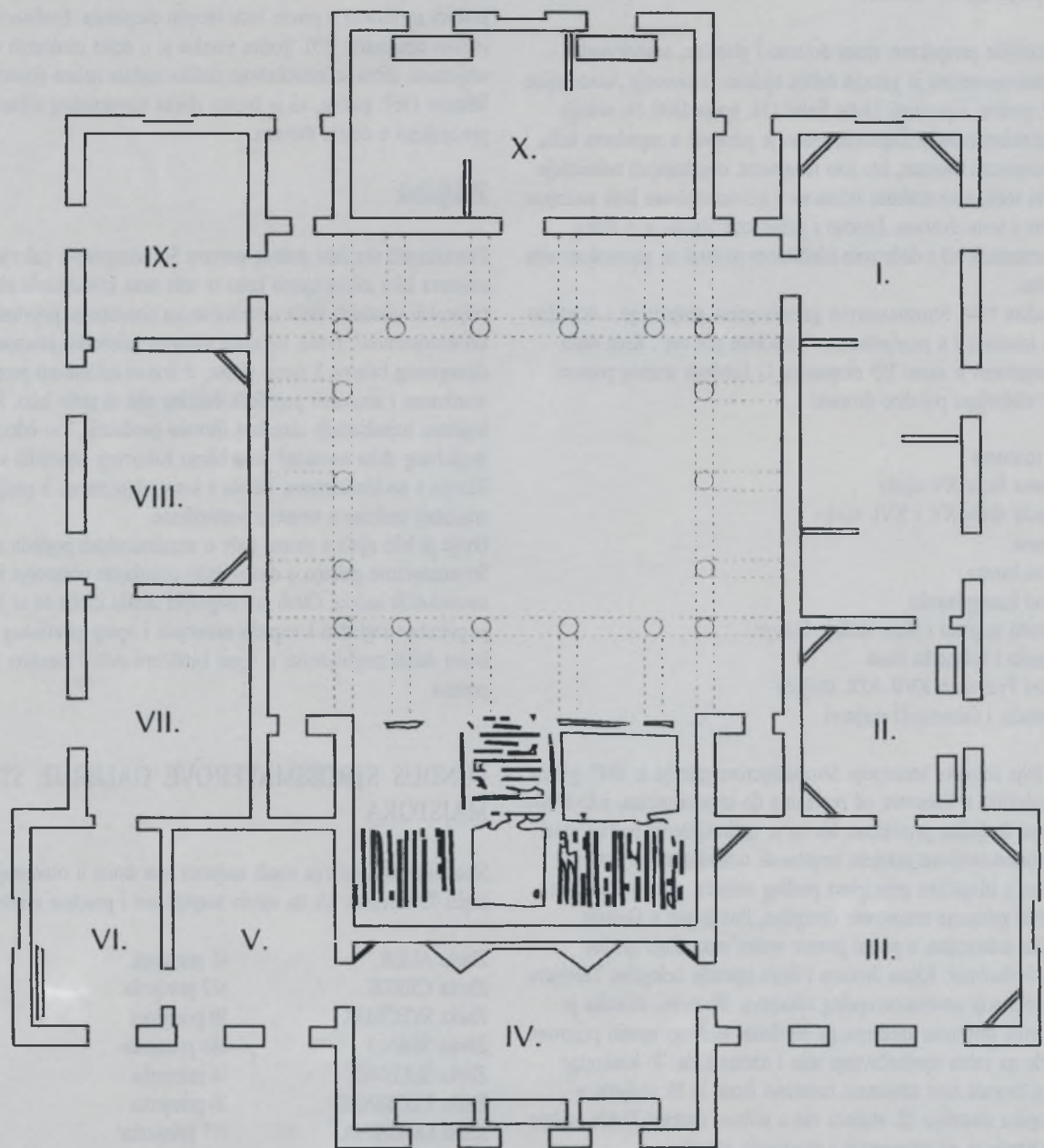
### FUNDUS STROSSMAYEROVE GALERIJE STARIH MAJSTORA

Strossmayerova galerija starih majstora ima danas u osnovnoj, inventarskoj knjizi 729 brojeva. Uz to, njezin korpus čine i posebne zbirke:

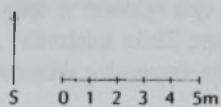
Zbirka AUER	41 primjerak
Zbirka CSIKOS	417 primjerka
Zbirka SVEČNJAK	50 primjerka
Zbirka ŠEBALJ	683 primjerka
Zbirka ŠULENTIĆ	64 primjerka
Zbirka UZORINAC	35 primjerka
Zbirka MODERNA	??? primjerka <sup>3</sup>

Iz dosadašnjih kataloga i postava Strossmayerove galerije starih majstora kristalizirala se vrijednost talijanskih slikarskih škola od 14. do 18. stoljeća kao primarna i nezaobilazna cjelina. U želji ilustriranja linearnog slijeda europskog slikarstva do impresionizma 19. stoljeća, neprestano se pojavljuju nizozemski primjeri kao nepridodna cezura i zastoj kontinuiranja. Majstora slike *Virgo inter virgines* jednostavno nije moguće izostaviti iz postava, pa makar na uštrb osnovnoj, dijalektičkoj liniji. Jedan od razloga zanemarivanja nizozemske produkcije u galerijskoj prezentaciji je njezino relativno kasno okupljanje. Naime, do današnjih oko 130 djela uglavnom se došlo s posljednjim donacijama Ante Topića Mimare, Zlatka Balokovića i Dragana Plamenca. S druge strane, upravo je zbirka nizozemskog slikarstva dio

## PLAN GALERIJE



- I. - VI. TALIJANSKE SLIKARSKE ŠKOLE 14. - 18. ST.  
 VII. - IX. NIZOZEMSKJE SLIKARSKE ŠKOLE 15. - 18. ST.  
 X. FRANCUSKE, ENGLJSKE I SLIKARSKE ŠKOLE 19. ST.





Galerije koji je u cijelosti stručno obrađen i objavljen, pa nema razloga tu cjelinu ne izložiti kao kontrapunkt talijanskoj zbirci. Prema tome, kao što je talijanska zbirka okupljena oko galerijskih bisera Fra Angelica, Vittorea Carpaccia, Andrije Medulića i Federica Benkovića, tako sjevernoeuropsko staro slikarstvo treba aranžirati oko Majstora slike Virgo inter virgines, Joachima Pateniera, Petera Brueghela, Davida Teniersa i Salomona Konincka. Jasno, s time se ne misli ponovno uspostavljanje kontinuitetne cezure, nego kreacija nove cjeline i novoga logičnoga korpusa koji će omogućiti paralelnu komunikaciju s već postojećim, talijanskim slijedom. Ako se Joachim Patenier izloži s nekoliko istodobnih i istoprostornih likovnih svjedoka, tada njegova kvaliteta dolazi do punog izražaja, a Galerija dobiva vrijednost cjelovite zbirke, umjesto moguće primisli o slučajnom posjedovanju i slučajnom izlaganju jednog takvog, slučajnog panela.

Prema tome, analizu fundusa Strossmayerove galerije provest ćemo direktno po predviđenim dvoranama kao zatvorenim i cjelovitim izložbenim kompleksima. Fundus je analiziran po pripadajućem smještaju u pojedine dvorane, s time da su iz cjelokupnog, mogućeg odabira nijansirani primjeri koji su neizloživi zbog fizičke kondicije glede restauriranja, tehničke izrade, minijturnosti ili krajnjeg stupnja atributivne problematičnosti. Slijede djela koja su posuđena i dislocirana, jer se nije s njima ni prije računalo kao s obogaćenjem stalnog postava. Od izloživih slika razlučene su one koje kondicijom i kvalitetom kandidiraju stalnom postavu, od onih kojima je ipak mjesto u depou kao komparativnom materijalu, izdvojenim slučajevima i primjerima paralelne produkcije. Kroz cijelu se galeriju deskripcija aranžmana poziva i oslanja na posljednji razmještaj umjetnina od 1991. godine. Isto tako, tičući se materijalnih razloga, aranžman poštuje i respektira sve globalne arhitektonske odrednice i detalje parapeta, pomoćnih zidova, pregrada i praktikabala, kao i postojeći sustav protupožarne i protupožarne zaštite.

#### Dvorana I. - TALIJANSKE SLIKARSKE ŠKOLE 14. - 18. ST. (radno: ITALIJA 15. ST.)

Prva dvorana reprezentira talijanske slikarske škole 14. i 15. stoljeća. U fundusu su 43 primjera za ovu cjelinu, izloživih je 40, a u projekt je uključeno 36 slika i jedna skulptura. Nekoliko je detalja koje treba istaknuti. Kvaliteta zbirke se ogleda u pojedinačnim primjerima Fra Angelica i Sassetta, a kao cjelina pruža uvid u onovremenu djelatnost cijelog Apeninskog poluotoka. Tu je sjevernjak Giovanni da Milano, Firentinci Bicci i Rosselli, Sienezani, ali i Lorenzo Salimbeni s juga Italije. U odabiru i aranžmanu moramo naglasiti dva izuzetka koja nisu talijanska, ali su sukladna prostorno-vremenskim utjecajima slikarstva s Apenina. Prvo je to detalj hrvatskog podrijetla s Lovrom Dobričevićem i Medvedgradskom Bogorodicom, jedinim primjerom starog slikarstva u zagrebačkom in situ. Isticanje naših primjera već u prvoj dvorani korespondira s kasnijim pojavljivanjima Medulića, Bobića, Benkovića i Bukovca. Drugi je detalj španjolskog slikarstva sa Soredom, koji direktno upućuje na kasnije veze i autorske dodire, predstavljene u petoj dvorani s primjerima El Greca i Ribere.

U odnosu na prethodni postav eliminirani su primjeri istočnjačkog ikonopistva, koji su svojim vremenom nastanka u 17. i 18. stoljeću predstavljali nepotrebnim anakronizam.

Slike koje ostaju u depou potrebno je najprije stručno i znanstveno elaborirati. Riječ je o Bogorodici iz Venecije, problematičnom Donatellu i o Svetom Franji iz Plamenčeve donacije, kojemu je potrebno preciznije određenje nego samo Italija 15. stoljeće.

#### Dvorana II. - TALIJANSKE SLIKARSKE ŠKOLE 14. - 18. ST. (radno: FIRENCA 15./16. ST.)

Drugu dvoranu čini štafelajno slikarstvo Firence na prijelazu 15. i 16. stoljeća. Takva su primjera 44 u fundusu, izloživa su 34, a u postav su uključene 24 slike i pet skulptorskih ostvarenja. Tu je lako uočiti madonjerske kanone središnjotalijanske produkcije s kontrapunktiranjem arhitekture i pejzaža u pozadini različitih načina modeliranja kompozicija prvoga plana. Na primjerima Ghirlandajia i Albertinellija odčitavamo uz to i rane flamanske utjecaje. Posebna cjelina je kompozicija s Robbinom majolikom i Raffaellovom Bogorodicom s karanfilom, koja je još od Babićeva postava u perspektivnoj vizuri iz prve dvorane, a zamišljena kao direktno sjećanje na Strossmayeru mile eksponate.

U odnosu na prethodne postave, novina je jedino slika Albertinellija, premještena iz sjevernotalijanske, treće dvorane u stvarno pripadajuću joj firentinsku sobu, s time što su dvije Bogorodice skinute sa zida.

Za pohranu u depo predviđeno je pet slika. Kod svih je problem precizne atribucije. Tri su Bogorodice, najvjerojatnije, rimske škole, a jedna je problematično pripisana Luiniju. Petoj slici, firentinskom portretu mladića, također predstoji stručno i znanstveno istraživanje.

#### Dvorana III. - TALIJANSKE SLIKARSKE ŠKOLE 14. - 18. ST. (radno: VENECIJA 15. / 16. ST.)

Venecijanske i sjevernotalijanske slikarske škole na prijelazu 15. i 16. stoljeća okupljene su u trećoj dvorani oko remek-djela Carpaccia i Bellinija. To je dvorana ranoga kolorizma i venecijanskog oduševljenja pejzažima i eksterijerima. Osobito je vidljiv utjecaj Bellinijeve škole na stvaralaštvo od Venecije do Ferrare. Taj prostor i vrijeme reprezentira u Galeriji 25 slika, od kojih samo jedna nije izloživa zbog svojih fizičkih kondicija, a u postavu je predviđeno 17 primjera.

Novina u izložbenoj dvorani je zamjena problematično atribuiranog Campija s publiciranim Aspertinijem, te su umjesto Albertinellija postavljeni Gaudenzijeva Sveta Agneza iz depoa i Pinturicchijev Portret mladića iz četvrte dvorane.

U stalnom postavu nisu predviđene slike Girolama i Franca jer su izloženi njihovi kvalitetniji i reprezentativniji radovi. Za Franciu, Campija i Sodomu treba obaviti temeljitija istraživanja i eliminirati dileme: kopija, replika, modeletto...

#### Dvorana IV. - TALIJANSKE SLIKARSKE ŠKOLE 14. - 18. ST. (radno: VENECIJA 16. ST.)

Četvrtu dvoranu čini venecijanski manirizam ili slikarstvo sjeverne Italije u drugoj polovici 16. stoljeća. Galerija čuva čak 51 primjerka, a između 21 odabrane slike su radovi bez kojih je ova cjelina nezamisliva: Medulić, Veronese, Jacopo Palma, Tintoretto. Novine u postavi su ponovno izlaganje Tizianove radionice i Giulija Campija. Basanezi su premješteni na sjeverni zid, a slike u vitrinama sukladno prate dvoranski prostor i vrijeme u malim formatima. Promjene su učinjene na račun manje kvalitetnih, deponiranih slika, te eliminiranjem anakronističkih primjerka italo-bizantske produkcije. Inventarski brojevi pripisani Bonifaziju, Bassanu, Tizianu i Veronesu deponirani su jer su u postavu kvalitetniji radovi istih autora ili radionica. Slikama Bogorodice, Krštenja Kristovog i Portretu djevojke potpuno je nejasno atributivno određenje, pa predstoji ozbiljno istraživanje. Polaganje u grob iz ruke Maganze nije našlo mjesto u četvrtoj dvorani, jednostavno zato što su izloženi kvalitetniji i originalniji radovi.



## Dvorana V. - TALIJANSKE SLIKARSKE ŠKOLE 14. - 18. ST. (radno: RIM, NAPULJ 16. / 17. ST.)

U petoj su dvorani predviđene radikalnije izmjene u odnosu na dosadašnje postave. Prvi razlog tome je dosljednost u prezentiranju manirističkih i ranobaroknih tendencija Rima i Napulja. S tog je razloga maknuto slikarstvo izrazito ranijeg ili kasnijeg datuma. Drugi je razlog kontinuiranje slikarskih načina i međudjelovanja između četvrte i šeste dorane. Naime, ovdje pojava Bolonjeza povezuje ranijeg Medulica s kasnijim Benkovićem, a El Greco i Ribera direktno korespondiraju s Venecijancima u prethodnoj dvorani i s Španjolicima u prvoj sobi.

U depo su predviđena tri rada iz Carraccijeve radionice, slabija i problematičnija od izloženih. Isto vrijedi i za scenu iz Rosine botege, a o Bogorodici i o Kristu tek će istraživanje reći kamo i kome preciznije pripadaju. Dakle, od moguće 31 slike, odnosno, izloživih 25, u dvorani će biti prezentno 19 slika.

## Dvorana VI. - TALIJANSKE SLIKARSKE ŠKOLE 14. - 18. ST. (radno: ITALIJA 18. ST.)

Talijanske slikarske škole u Strossmayerovoj galeriji najzastupljenije su s materijalom kasnog, baroknog doba. U fundusu ih je čak 71, ali samo 36 izloživih u stalnom postavu. Budući da je naglasak stavljen kroz cijeli galerijski ophod na stariji materijal, ovdje će biti prezentirano samo 14 slika. Jasno, u šestoj dvorani dominira slika Federica Benkovića i njoj je sve podređeno, prema njoj se referira cijeli postav. Tu je Venera bolonjskog podneblja iz kojega dolazi i Benković, a direktno su s njim u vezi Piazzetta i Siranijeva. Ostali primjeri ilustriraju žanrovsku različitost baroknog slikarstva i lokalne različitosti Venecije, Firence, Rima i Napulja. Time je zatvoren krug talijanskih slikarskih škola, s našim autorima od Dobričevića do Benkovića i s lepezom stilova, žanrova i lokalizama kojima Strossmayerova galerija raspolaže.

Prostor za novi postav šeste dvorane omogućilo je skidanje velikog Cignanija, problematičnog vremena nastanka.

Za depo su ponajprije predviđene slike koje su druge po kvaliteti od zastupljenih autora, kao što je Benković, Solimena i Piazzetta, zatim evidentne kopije ili replike poznatih originala Renija, Piazzette ili Dolcija. Kod druge grupe baroknih kompozicija kvaliteta vremena i prostora nije sporna, ali još treba provesti opsežno istraživanje ne bi li se atribucije barem malo precizirale. Za slike Fra Galgarija, Nogarija i Egidija jednostavno nema slobodnog zida u baroknoj dvorani.

## Dvorana VII. NIZOZEMSKJE ŠKOLE 15. - 18. ST. (radno: NIZOZEMSKA I NJEMAČKA 15. ST.)

Kako je prva dvorana pokazala istodobnu sukladnost Italija - Hrvatska - Španjolska, tako u sedmoj dvorani pokazujemo sličnosti nizozemskog i njemačkog slikarstva 15. i početka 16. stoljeća. U tom korpusu Galerija čuva 35 radova, izloživo ih je 28, a stalni postav računa s tri skulpture i 19 slika. Jasno, tu su remek-djela Majstora slike Virgo inter virgines, Jana Wellensza de Cocka, Joachima Pateniera i primjeri širokih Dürerovih utjecaja na suvremenike.

Aranžman je neznatno nov s premještanjem Fouqueta u francusku dvoranu i uvođenjem petnaestostoljetnoga Krunjenja Bogorodice iz depoa u stalni postav.

Smještaj u depou predviđen je za štajerska, oltarna krila zbog nepraktičnosti izlaganja dvostranih slika u relativno skućenoj dvorani. Četiri su broja

malog, nereprezentativnog formata, a jedan Portret mladića jednostavno nije našao mjesto kraj poznatijih i vrednijih panela.

## Dvorana VIII. - NIZOZEMSKJE ŠKOLE 15. - 18. ST (radno: NIZOZEMSKA, FLANDRIJA 16. / 17. ST.)

Prezentacija osme dvorane potpuno je nova u odnosu na prethodni postav. Kontinuirajući slikarstvo iz sedme dvorane, predviđamo izložiti nizozemsko kasno 16. i početak 17. stoljeća. Na taj način Galeriji se vraća ideja zabilježena kod Téreyja i u velikoj mjeri ostvarena kod Babića. Prostor je aranžiran oko velikih primjera Brueghela, Rubensove škole i Teniersa, a sukladno karakteru remek-djela prati ih žanrovska primjerenost religioznih motiva i prizora iz svakodnevnog života.

Fundus Strossmayerove galerije posjeduje 34 slike naslovljene cjeline, izložive su 23, a mjesto na zidu osigurano je za 16 slika. Djela predviđene za smještaj u depo jednostavno su manje kvalitete i za njih nije bilo mjesta u dvorani, koja prezentira najkvalitetnije primjere pojedinih škola i žanrova.

## Dvorana IX. - NIZOZEMSKJE ŠKOLE 15. - 18. ST (radno: NIZOZEMSKA, HOLANDIJA 17./18. ST.)

Deveta dvorana predviđena je kao kontinuitet pregleda slikarstva na sjeveru Europe. Prostorija prije pokazala je početke sjevernjačkog baroka s pretežitom antverpenskima slikarima. Ovdje su prezentirane tri manje, ali ipak čitljive cjeline, okupljene oko bisera Konincka, Lievensa, Dusarta, Neera i Ruisdaela. Prvo je to slikarstvo iz kruga velikog Rembrandta, zatim primjeri pejzažne produkcije u 17. stoljeću, a na trećem zidu je lepeza žanrovske različitosti u nizozemskom zlatnom vijeku, od portreta i mrtvih priroda, do religioznih i antiknih kompozicija.

Od 70 slika nizozemskog 17. i početka 18. stoljeća u fundusu Galerije, kriteriju stalnog postava odgovaraju 42, a za izlaganje je planirano 19 slika. One predviđene za smještaj u depo jednostavno su niže kvalitete od odabranih. S druge strane, ne krasi ih autorska ili žanrovska reprezentativnost, pa ih predviđamo za pojedinačna izlaganja i posebne stručno-znanstvene prezentacije fundusa.

## Dvorana X. - ENGLESKA, FRANCUSKA I 19. ST.

Deseta dvorana je u posljednjem galerijskom postavu bila reprezentant nizozemskog slikarstva 17. stoljeća. Apsolutno je bezrazložno prekidan kontinuitet začet u sedmoj dvorani slikarstvom 15. stoljeća, da bi se poslije francuskog i engleskog slikarstva 19. stoljeća u osmoj i devetoj dvorani, barokna situacija oko Rubensa i Rembrandta izložila u desetoj sobi. Takva cezura ili vremenski salto nije ni jednim razlogom opravdan, niti sa stajališta muzeologije, niti sa stajališta povijesti umjetnosti. Međutim, budući da je galerijski postav nezamisliv bez Madame Récamier Antoineta Jeana Grosa, jedne od najpopularnijih slika Strossmayerove galerije, logično je oko nje grupirati posebnu izložbenu cjelinu. Na taj način, izdvajajući francusko slikarstvo u desetu dvoranu, dobivamo poseban pogled na predmodernističku, svjetsku produkciju, ali i priliku da tu paralelno ukomponiramo i hrvatske doprinose općoj kvaliteti. Jasno, riječ je o Bukovcu pored pređasnika mu Corota. S druge strane, izdvojena prezentacija devetnaestostoljetnog slikarstva ilustrira opću istinu kako se starija, cehovska i novija, akademska umjetnost razlučuju upravo s krajem 18. i početkom 19. stoljeća. U ovu cjelinu dolaze slike sa 80 inventarskih brojeva u Strossmayerovoj galeriji. Od dobro kondicionirane 52, za stalni je postav predviđene su 44 slike. Deponirane slike iz ove naslovljene cjeline predstavljaju zaista problematične



i teško rješive atributivne probleme, tako da dilema oko kvalitete izložaka nema.

## ATRIJ I DRUGE CJELINE GALERIJSKOG FUNDUSA

### Atrij

Slike izložene u atriju, oko ulaza u Galeriju, ponajviše su odabrane po formatima. S jedne strane, tektonski su usklađene s arhitektonskom artikulacijom ophodnog ziđa, a s druge strane, imaju dovoljno prostora za odmaknuto, ugodno promatranje. U muzeološkom smislu predstavljaju ilustraciju bogatstva školi i načina koje se čuvaju u Galeriji. Dakle, tu je 21 primjer bogato prezentiranoga talijanskog slikarstva, šest slika iz nizozemskog 17. stoljeća, te hrvatski lokalizmi vidljivi kod Bernarda Bobića.

### Ikone i diletantizam

Ikonama (50 inventarskih brojeva) nikada se nitko u Strossmayerovoj galeriji nije studiozno bavio, niti im se posvećivala primarna briga oko zaštite i restauriranja. U ovoj grupi balasta stalnom, galerijskom postavu moglo bi biti interesantno jednoga dana istražiti eventualne dalmatinske lokalizme u materijalu s kraja 16., 17. i 18. stoljeća. Naime, Galerija posjeduje nekoliko klasičnih italo-kreetskih kompozicija, ali i nekoliko panela sinteze istočnjačkih i zapadnih utjecaja ostvarenih u načinu nepoznatom u literaturi. Tu se moguće krije autohtona, hrvatska produkcija u vremenu kada je način s istoka bio vrlo tražen na zapadu.

### Austrija i Njemačka 17. - 18. stoljeća

Posebno je izdvojena iz fundusa i predočena grupa baroknog slikarstva Austrije i Njemačke, jer je uglavnom riječ o djelima popularne produkcije srednjoeuropskih putujućih slikara. Djela tih anonimusa često su sretna upravo na hrvatskom tlu, bilo da je riječ o crkvama s oltarima i križnim putovima, ili su dijelovi privatnih kolekcija. Materijal (50 inventarskih brojeva) je izuzetno raznorodan po kvaliteti i podrijetlu, pa je nemoguće tu planirati neke zatvorene, manje prezentne cjeline.

### Primijenjena umjetnost

Djela primijenjene umjetnosti (25 inventarskih brojeva) čine misna ruha, križevi, zastave, klecalo... Ovoj grupi nije potreban izdvojeni komentar naspram problema stalnog postava.

### Lokalno slikarstvo 19. i 20. stoljeća

U grupi modernog i suvremenog slikarstva (79 inventarskih brojeva) posebno izdvojeni nalaze se primjeri hrvatske i svjetske produkcije 19. i 20. stoljeća koji svojom kvalitetom ne reflektiraju vrhunce općih, umjetničkih kretanja. Tu su slike koje reprezentiraju lokalizme i regionalno filtrirane umjetničke aktualnosti. Većinom je riječ o nama recentnom slikarstvu, koje je izvan primarnog, stručno-znanstvenog interesa Strossmayerove galerije starih majstora.

### Nedostaje

Posljednjih deset inventarskih brojeva nadopunjuje ukupnu kvantitetu fundusa Strossmayerove galerije, a riječ je o predmetima koje Galerija potražuje iz različitih vremena i s različitih adresa.

## ZNANSTVENA I STRUČNA PREZENTACIJA STALNOG POSTAVA I FUNDUSA

Stručni i znanstveni rad u Strossmayerovoj galeriji mora biti usredotočen na njezin stalni postav i materijal starih majstora u fundusu. Kvantiteta inventara ne omogućava prezentaciju putem izložaba, najčešćeg i najuobičajenijeg oblika prezentacije djela i djelatnosti u galerijama. Izložbe se mogu zamisliti kao jalovo preslagivanje izložaka, s ponekom nadopunom iz depoa, ovisno pod kojim se zajedničkim nazivnikom grupiraju slike. Izlagati, na primjer, Pateniera jednom kao Mimarinu donaciju, drugi put kao flamanski pejzaž, treći put kao religioznu sliku, pa manirističku kompoziciju ili panel pod utjecajima profanog slikarstva nema opravdanja ni u financijskom ni u stručnom smislu. Slika ima svoje mjesto na zidu u stalnom postavu, a svaka manipulacija ugrožava njezinu fizičku kondiciju, odnosno, svaka druga slika na njezinu mjestu je devalvacija same Galerije. S druge strane, svi citirani primjeri različitih konteksta Patenierova djela rezultat su stručnog i znanstvenog promišljanja o njoj samoj.

Prema tome, djelatnost u Galeriji treba osmisliti iz nekih od naznačenih premisa. Prvo, Strossmayerova galerija nema materijala za seriozne, veće izložbe starih majstora. Drugo, analitički stupanj povijesti umjetnosti vezan je uz pojedinačna djela i eksponate. Treće, Strossmayerova galerija je jedinica Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, pa moramo prezentirati u Galeriji znanost i umjetnost. To je moguće ostvariti na nekoliko nivoa i nekoliko načina. Okosnica sve djelatnosti trebao bi biti kalendar događanja Strossmayerove galerije. Kalendar, na jednoj strani, omogućuje preciznije planiranje svih aktivnosti, a na drugoj strani, pruža dužnu počast svim dobrotvorima i donatorima Galerije. Dakle, kalendar Galerije jednostavno koordinira i usmjerava pokazivačke i didaktičke aktivnosti: stručna predavanja, znanstvene prezentacije, izložbe i akcije tipa vodstvo, slika mjeseca...

### A. Stručno predavanje

Jedan dan u tjednu, na primjer, u nedjelju, dežurni kustos drži publici predavanje o jednoj, odabranoj i najavljennoj slici. To bismo mogli usporediti sa znanstvenom kategorijom prethodnog priopćenja, jer stručnjak svojim izlaganjem i eventualnim razgovorom o dosadašnjem istraživanju provjerava u publici svoje zaključke, kristalizira postavljene premise i trasira si put daljnjeg istraživanja o slici, njezinu autoru, njezinoj ikonici i povijesnom kontekstu nastanka. Jasno, kada se predavanje poklapa s kalendarom, tada je obavezno riječ o konkretnom djelu vezanom uz donatora ili dan. Isto su tako predavanje i razgovor mogući na povremenim galerijskim akcijama slika mjeseca, prvoprikazba publikacije ili tiskovine, izložba...

### B. Znanstvena prezentacija

Ovaj oblik muzeološke aktivnosti trebao bi biti sukladan s izvornim znanstvenim radom. Obuhvaćao bi tri razine, tri medija eksplicacije: izložbenu, predavačku i izdavačku. To konkretno znači kako da se odabrana slika na kojoj su riješeni atributivni i ikonološki problemi naglasi u postavu izložbom komparativnog materijala i dokumentacijom. U objavljenom terminu autor usmeno interpretira sliku, sada po mogućnosti uz kompjutersku prezentaciju dokumentacije i građe. Cjelokupan posao i akciju potrebno je publicirati kao znanstvenu studiju ili katalog. Realno je očekivati godišnje jednu znanstvenu prezentaciju po stručnjaku u Galeriji. Dakle, bile bi minimalno tri prezentacije na godinu, koje se također planiraju po kalendaru. Jasno, i takav oblik djelatnosti može biti apliciran na izloženu sliku iz depoa ili na eksponat izložbe koja je u tijeku.



### C. Izložba

Izložba je galerijska institucija najuobičajenija i najčešća u suvremenoj galerijskoj praksi, ali je ujedno najskuplji i najneekonomičniji oblik prezentacije galerijskog fundusa. Izložba ima smisla i opravdanja tamo gdje institucija nema stalni postav i tamo gdje je neizloženi materijal ujedno i nedostupan!

Strossmayerova galerija posjeduje fundus za povremeno izlaganje u prvom redu u zasebnim zbirka. Od zbirki koje svoj katalog još nemaju jesu: Svečnjak, Šulentić, Uzorinac i Auer. U osnovnom inventaru izložbeno nisu obrađene i prezentirane donacije Ivana Ružića i Aleksandre Mlinarić-Davidove.

Za povremene izložbe predložimo prostor atrija<sup>5</sup> palače Hrvatske akademije. Tu je bio Arheološki muzej, izlagane su retrospektivne izložbe moderne hrvatske umjetnosti, tu je predstavljeno Zlato i srebro Zadra, pa Strossmayer u umjetnosti, Schneiderov fotografski arhiv... S današnjim mogućnostima montažnih parapeta atrij omogućuje ostvarenje različitih predstavljajućih koncepata. Veće izložbe mogu podjednako angažirati središnji prostor i ophod, a manje mogu samo zauzimati dio ispod svjetlarnika. U atriju je, na koncu, stalno izložena Bašćanska ploča, koja se marketinški može iskoristiti kao točka i žarište okupljanja u jednom od najmonumentalnijih interijera u Zagrebu.

### D. Didaktika

Ovaj oblik prezentacije stalnog postava Galerije direktno se odnosi na sve do sada citirane i eksplicirane oblike. Posebnost je u osobito osmišljenom načinu, primjerenom dobi školaraca. Uz to, potrebno je u suradnji s Muzejskim dokumentacijskim centrom i Ministarstvom prosvjete izraditi programe za pojedinu školsku dob i određene nastavne predmete. Slike u Galeriji mogu školarcima ilustrirati i osvijetliti nastavna pitanja od povijesti i vjeronauka do zemljopisa i biologije.

## IZDAVAČKA DJELATNOST

Program izdavačke djelatnosti najbitniji je oblik stručne, znanstvene, didaktičke i promidžbene aktivnosti oko stalnog postava Strossmayerove galerije. Na jednoj strani, posjetitelji stalnog postava i povremenih akcija u Galeriji odabirom ponuđenog izdavaštva zadržavaju trajan spomen na događaje, a na drugoj, distribucijom tiskovina srodnim institucijama u svijetu postižemo dvostruku korist. Prvo dobivamo u zamjenu informacije o aktualnim projektima i problemima kolega, a samoj Galeriji omogućavamo prisutnost u kolektivnoj svijesti kao mjesto koje se mora obići i na kojem se ima što vidjeti. Cilj Galerije morala bi biti obavezna prisutnost materijalom na svim međunarodnim projektima u kojima ima što pokazati. To konkretno znači kako se ne bi smjele raditi u svijetu velike retrospektive ili pregledi slikarstva bez ekspanata iz Strossmayerove galerije, a to možemo postići samo prisutnošću u stručnim i znanstvenim bibliotekama ili u elektronskim mrežama.

### A. Vodič

Najnužnija publikacija je vodič po stalnom postavu Strossmayerove galerije. Riječ je o priručnom formatu s kratkim uvodom i pedesetak dobrih reprodukcija. To izdanje na svim svjetskim jezicima prati i informativni deplijan o Galeriji i najreprezentativnijim izlošcima.

### B. Uvodni list u dvoranu

Na ulazu u svaku dvoranu bilo bi potrebno tiskati dvojezični list za didaktički obilazak individualnih posjetitelja. Uvodni list čini kratka

eksplicacija zajedničkog nazivnika dvorane i naglasak s malim reprodukcijama najreprezentativnijih djela.

### C. Znanstvene studije

U ovoj grupi izdavačke djelatnosti zamišljena je serija kataloga i studija vezanih uz prethodno poglavlje Projekta. To je ovjekovječenje znanstvenog rada i znanstvene prezentacije djela iz stalnog postava.

### D. Katalog stalnog postava

Znanstveni rad na stalnom postavu morao bi rezultirati u kratkoročnom razdoblju katalogom stalnog postava. Sve slike treba prezentirati dostojnom reprodukcijom, tekstualnom interpretacijom i svom dostupnom dokumentacijom.

### E. Znanstveni katalozi manjih cjelina

Sva djela iz fundusa Strossmayerove galerije obradila bi se i publicirala u znanstvenoj interpretaciji pojedinih škola: talijanske, francuske, hrvatske, njemačke, španjolske, engleske slikarske škole.

### F. Katalog fundusa Strossmayerove galerije

Dugogodišnji rad na inventaru Strossmayerove galerije morao bi biti okrunjen knjigom o cjelokupnosti Galerije. To bi bila monumentalna publikacija o prošlosti Galerije s cjelokupnom dokumentacijom i objavljivanjem kompletnog inventara.

### G. Ostala izdanja

U cilju što bolje, veće i cjelokupnije prezentacije i popularizacije Strossmayerove galerije potrebno je sukcesivno popunjavati opseg ponude manjim i efemernijim tiskovinama i publikacijama: plakatima, reprodukcijama, dopisnicama, kalendarima, rokovnicima, spomenarima, dijapozitivima, video-vrscama, CD-ROM-ovima, zalagama, poštanskim markama...

## OTKUP

Tržišta umjetnina i antikviteta u Hrvatskoj nema, ali je potrebno postaviti u Projekt osnovne kriterije za otkup eventualnih ponuda ili planirano proširenje fundusa Galerije na europskom tržištu. Iz stanja fundusa i koncepcije stalnog postava proizlaze i kriteriji ciljanog proširenja fundusa. Ponavljamo ciljanog, jer se pokloni i donacije događaju, a mi ih možemo samo aktivnošću inicirati.

Najširi, prvi kriterij otkupljivanja umjetnina u Strossmayerovoj galeriji moraju biti stari majstori, odnosno europsko slikarstvo do 19. stoljeća. Budući da nemamo tržišta, ni višestoljetnoga, sustavnoga kolekcioniranja, svaki novoinventirani primjerak stare slike s područja Hrvatske mora nam biti dragocjen.

Drugi kriterij je stvaralaštvo Hrvata koji čine korpus europskog slikarstva. Svako moguće djelo Čulinovića, Klovića, Medulića ili Benkovića bez ikakvih pitanja mora naći mjesto u fundusu Galerije.

U pretpostavljenom i eventualnom odlasku na europsko tržište, za popunu fundusa potrebno je računati s osobitostima i karakterom trenutnog stanja fundusa, kako bi popuna što kvalitetnije popunila praznine i manjkavosti povijesnog slijeda.

Slikarstvo 15. i početka 16. stoljeća najreprezentativniji je dio Strossmayerove galerije. U tom dijelu mogli bismo proširiti tematsku zastupljenost, iako je svaki primjerak raritet već sam po sebi. Pri tome u



prvom redu mislimo na postojanje velikog broja Bogorodica u talijanskim zbirkama, a na sjeveru nam nedostaju rani prikazi pejzaža.

Šesnaesto bismo stoljeće mogli osjetno proširiti na planu kvalitete, a osobito u tematskoj lepezi. Iz Italije su nam slabo prezentni antikni i profani motivi, a nizozemski manirizam uopće je slabo zastupljen. Slike sedamnaestog i osamnaestog stoljeća najmnogobrojnije su zastupljene u Galeriji, pa bi kod planiranog otkupa prvenstveno trebalo voditi računa o kvaliteti autora i samih djela, a tek potom više pozornosti posvetiti klasicističkim temama, mrtvim prirodama i složenijim figuralnim kompozicijama.

Kod materijalnih sredstava za otkup visina nije primarna kategorija. Teško je zamisliti kako će Galerija u skorije vrijeme raspolagati sredstvima za otkup radova s jasnim atributivnim određenjem i dokumentiranim porijeklom. Puno je interesantnije privući u Galeriju po cijeni pristupačna djela nejasne prošlosti, a nesumnjive kvalitete. Znanstvenom obradom takvog materijala možemo već za jednu godinu udeseterostručiti vrijednost uloženog novca. Na primjer, nabava slike iz talijanskog 15. stoljeća za otprilike 10.000 njemačkih maraka, s publiciranjem preciznijeg atributivnog određenja radionici Lippija dobiva na vrijednosti barem novih 40.000 maraka.

## TEHNIČKA BUDUĆNOST GALERIJE

### A. Sustav protuprovala

Potrebno je osuvremeniti postojeći protuprovalni sustav iz nekoliko razloga. Prvo, današnji UV javljači (djeluju na pokret u prostoru) nekompatibilni su sa sustavom ovlaživanja Defensor, gdje se neprestano okreće filtar. Dakle, više bi nam odgovarao sustav IC, koji djeluje na promjenu temperature u snopu alarma. Na taj bismo način mogli imati kretanje u prostoru, a sam bi prostor bio zaštićen.

### B. Osvjetljenje

Dvadesetak godina u svijetu postoji patent hladnog, bijelog osvjetljenja, a kod nas još egzistira neonska, umjetna rasvjeta. Dakle, za umjetnu rasvjetu potreban je plan zamjene sadašnjeg osvjetljenja za sustav hladne, bijele rasvjete.

### C. Klimatizacija

Kontrolu i održavanje mikroklimе u galerijskom prostoru potrebno je obavljati prirodnim i umjetnim načinima. Za prirodni sustav potrebno je predizajmirati današnje prozorske otvore, tako da se barem jedan prozor u dvorani može otvoriti i omogućiti normalnu cirkulaciju zraka.

Umjetno održavanje mikroklimatske optimalnosti osobito je potrebno ljeti i zimi zbog grijanja. O novom sustavu kontrole treba razmišljati paralelno s rasvjetom, jer je strop optimalno mjesto za mikroklimatske intervencije. Visina stropa omogućuje instaliranje najsuvremenijih i najpreciznijih centralnih uređaja.

### D. Arhitektura

O promjenama u Galeriji na planu prostorne organizacije potrebno je razmisliti i projektirati dvije nužne stvari. Prvo je riječ o pregradnim zidovima u istočnom krilu drugoga kata Akademijine palače, koji su načinjeni od drvenog rastera i razapete jute. Budući da se tkanina vremenom deformirala, za njezinu zamjenu i trajnije rješenje možda je bolje predvidjeti plohe od lesonita.

Drugo je pitanje zazidanih prozora. Definitivno otvaranje loše je za umanjeње izložbene površine i uspostavu dvostrukog izvora svjetlosti.

Sadašnje pak stanje čini okna nedostupnima za održavanje (kao i na cijeloj fasadi), a vidljiva gola cigla naružuje eksterijer. Dakle, jedino rješenje je dizajn mobilnog paravana u unutrašnjosti Galerije, na primjer od panel-ploče, koja bi se mogla jednostavno demontirati za održavanje drvenine i stakala (mutnih) na prozorskim krilima.

### E. Studijski depo i knjižnica

Na primjeru National Gallery u Londonu ili Kunsthistorischesmuseuma u Beču možemo vidjeti kako funkcionira galerija sa stalnim postavom, kojem teže svi fenomeni galerijske prakse i aktivnosti. Beč ima Sekundengalerie, prostor javnog depoa, u kojemu se promatraju slikarska djela pohranjena kao tapete po zidovima. Tu su primjeri starog europskog slikarstva izvan prvog postava, ali dostupni posjetiteljima. Jasno, razmještaj je primjereniji stručnjaku koji može izolirati pogled na specifičan primjer, nego svakodnevnoj, turističkoj publici. U Londonu je fundus podijeljen na stalni postav i depo, ali se i u depo može ući pa između rastera promatrati neizložene slikarske umotvore. Takvoj otvorenosti i cjelokupnoj demifikaciji galerijske djelatnosti trebala bi težiti i Strossmayerova galerija.

Današnji dizajn i uređenje depoa u podrumu Palače samo je čuvanje neizloženih slika. Gotovo je nemoguće od sustava da što više stane načiniti sustav radnog, studijskog depoa. Izvjesna mogućnost za realizaciju takva ambijenta dolazi u maštanju o oslobađanju istočne strane prizemlja Palače. Naime, Akademijina knjižnica oskudijeva u prostoru, a paralelno s tim je upitno imati takav prostor u gradu za skladište. Ako bi se ikada knjižnici pronašao primjereniji i udobniji smještaj, Galerija bi se mogla proširiti barem za dvije prostorije u jugoistočnom kutu prizemlja. Kako galerijska knjižnica vapi za novim policama, mogu se istodobno riješiti dva goruća problema.

U praksi to znači jednostavno proširenje knjižnice, uspostavu informatičkog mjesta, te podizanje fiksnih rastera u prostorijama. Kada se restauratorski sredi djelo iz depoa za pokazivanje javnosti, njegovo novo mjesto bio bi studijski depo. Tu slike vise poredane po zajedničkim nazivnicima, a razgledanje ih ne ugrožava dodatnom manipulacijom. S time bi osoblje Galerije dobilo primjereniji prostor za rad i proučavanje, a svim stručnjacima, studentima i znatiželjnicima omogućio bi se uvid u korpus neizloženog dijela fundusa.

### F. Informatizacija

Strossmayerova galerija starih majstora posjeduje niz baza podataka koje je šteta informatički ne obraditi i ponuditi svijetu na uvid. Osim popratne dokumentacije oko svih citiranih zbirki u Galeriji, tu je izuzetna stručna knjižnica, Schneiderov fotografski arhiv, te stoljetni galerijski arhiv i hemeroteka.

Informatizacija u Strossmayerovoj galeriji starih majstora bit će obrađena posebnim projektom o opsegu, mogućnostima i primjeni informatičkih sustava.

## ZAVRŠETAK

Ovaj je Projekt nastao iz potrebe osmišljavanja stalne, galerijske izložbe, a idejama o nužnostima i budućim mogućnostima organizacije galerijskog djelovanja zacrtao je osnovne pravce razmišljanja. Nova planiranja i projektiranja određenih segmenata imaju ovdje nužnu bazu za prošireniju i detaljniju analizu. Bit je Galerije u njezinu stalnom postavu, pa je cjelokupna planirana djelatnost upravo njoj podređena.

Projekt nije opterećivan citiranjem posebne i opće literature.

Projekt je ostvaren uz korisne, izuzetne razgovore i sugestije kolega kustosa



i muzealaca, a poseban doprinos učinio je bivši upravitelj Strossmayerove galerije Zdenko Šenoa, na čemu smo mu od srca zahvalni.

#### Bilješke:

<sup>1</sup>Stil nije, jer on podrazumijeva multidisciplinarnu, to jest i sociološke, kulturne, formalne, psihološke, religiozne itd. razloge i uvjete stvaranja i kreiranja umjetničkih djela, nego baš način, kriterij načina, jer on, konkretno, vidi identičnosti gotičkog, kretsčkog i ikoničkog slikarstva.

<sup>2</sup>Vidi: Restauracija Strossmayerove galerije, Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, 40, Zagreb, 1927.

<sup>3</sup>Zbirka MODERNA nije numerički definirana jer od tridesetih godina do danas djeluju posebne komisije pokušavajući definirati i razlučiti vlasništvo umjetnina između Moderne galerije i Strossmayerove galerije starih majstora. Povijesni nesporazumi još su se zakomplicirali u vremenu između 1947 i 1964. godine, kada Moderna galerija djeluje u sastavu Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. U tom je vremenu cjelokupan materijal modernog i suvremenog stvaralaštva predan u pohranu Modernoj galeriji. Izvještaj Akademije za 1947./48. godinu kaže, na primjer, kako je predano u Modernu galeriju 392 slike, 23 crteža, 17 skulptura, 65 plaketa ili ukupno 506 umjetnina, a tome treba pridodati i svakogodišnje, kasnije, redovne otkupe.

<sup>4</sup>Primjer National Gallery u Londonu i otvorenosti svih prostora i svih podinstitucija galerije.

<sup>5</sup>Odluka Razreda za likovne umjetnosti od 23. listopada 1953. godine, za vrijeme mandata odjelnog tajnika Krste Hegedušića.

Primljeno: 20. 04. 1995.

## SUMMARY

### The Strossmayer Gallery of the Old Masters of the Croatian Academy of Science and Arts The Project of Permanent Display, 1994

by Đuro Vandura

*In his study of the new permanent display of the excellent collections of one of the oldest Croatian institutions, the author reflects upon the theory of museology and examines the principles of the traditional and contemporary museography in the sphere of the study and presentation of the works of art of the old masters. In authors opinion, the display of paintings based on the principles of contemporary museography, that is, in the environment of generated information, is impossible to achieve, and moreover he finds such attempt rather utopistic at the current stage of history of arts, museology and museography. Consequently, the study should be oriented towards the appreciation of the exhibit at the primary level of history of arts, as well as at the connotative level of museology.*

*It is possible to organize permanent display according to the principles and the theory of the fundamental scientific discipline, focusing on the achievement of a synthesis of thought, views and ideas, while developing the principles which are going to lead to the new, multidisciplinary history of arts and enable visitors to achieve complete communication through temporary exhibitions and other events. The history of permanent displays in the Strossmayer Gallery is a very important segment of the history of Croatian museology. The twelve catalogues of the works of art on permanent display, which were published in the period between 1885 and 1982, alongside the two manuscripts and the three catalogues of particular schools and donations, document the quality and the history of museums holdings*

*and permanent displays. The author focuses on the three significant historic concepts, which he characterizes as the Romantic concept of 1884 under the first director Izidor Kršnjavi, the Neoclassicist concept by Gabriel Terey of 1925 and the Postmodernistic concept of 1947, under the director Ljubo Babić. The last permanent display under Vinko Zlamalnik retained the underlying dialectic concept of Ljubo Babić. The display followed the historic sequence of styles and differed from Babić's display mostly by the number of exhibits it contained. The Mimara donation of 1969 was rather inconsistently integrated into display.*

*The project of permanent display of 1994 is inevitably influenced by these three significant historic concepts, which determine the new concept to some extent, especially regarding the spatial articulation and some details in the galleries which have to be respected.*

*The author concludes that the historic review of the displays, as well as the analyses of the holdings of the Gallery, clearly indicate that the core of collection are the Italian schools in the fine rhythmisation of particular local characteristics, which has to be freed from the Eastern iconic burden. Under the new project the permanent display is organized after the chronological and stylistic entities as follows: the Italian schools of the period from the 14 to the 18 century, the Netherlands schools of the period from the 15 to the 18 century, England and France of the 19 century. The atrium of the Gallery contains the examples of the Italian, the Netherlands and Croatian localisms. The expositions of icons, the Austrian and German paintings from the period from the 17 and the 18 centuries, the Croatian modern and contemporary painting of the 19 and the 20 centuries and the collection of applied arts are conceived as separate entities. Further the author offers information on the planned research, presentation, temporary exhibitions, educational and publishing activities.*

*The last, but not least, are the plans of the technical future of the Gallery: the improvements on the systems of security and protection, the adaptation of workspace, the merger of an open depot with the library, an the introduction of electronic documentation.*