

## MUZEJI POTKRAJ 20. STOLJEĆA

### Nove osnovne muzejske orijentacije u evropskim i izvanevropskim zemljama u prezentaciji

Branka Šulc  
Muzejski dokumentacioni centar  
Zagreb



uzeje su nazivali mauzolejima u »kojima umjetnička djela vode – odvojena od života iz kojeg su izrasli i u kojem su imali praktičnu funkciju – svoj apstraktni, samodovoljni život«<sup>1</sup>.

Klasifikacija muzeja od čudovišta do hrama umjetnosti, Malrauxova »muzeja bez zidova«, P. Valeryeva »muzeja grobnice« u kojem umjetnička djela gube svoj prvotni ali i pravi smisao i »pretvaraju se u sjene, stisnuta u zrakopraznom prostoru muzeja, bez međusobne veze i bez veze prema vani« do Proustova povjerenja u muzej »putem koji preko muzeja vraća u život i u aktuelnosti« sve do novih, ozbiljnih, revizija značenja pojma muzej s projekcijama klasifikacije muzeja u budućnosti – u kojima bi izložena kulturna baština bila »djelo koje obavezuje na uvid... ali i uspomena koja kruži, a koja je već dugo bila zaboravljena, nestala i izbrisana«<sup>2</sup>.

Jednako tako muzeji se danas pojmovno vrednuju kao značajne sociološke baze podataka, a u području očuvanja kulturne baštine i samoga popularnog muzeja te napose pojavom i primjenom novih tehnologija, industrijske arhitekture u funkciji muzeja ubrzana su i ozbiljna promišljanja o području istraživanja »muzeologije«, kojeg su osnovni pravci razmišljanja usmjereni jačem i efikasnijem očuvanju i valorizaciji kulturne prošlosti i sadašnjosti. »Ono što su muzeji danas, i što je presudno za cjelokupno društvo, jest da on prezentira otvoreno nasuprot zatvorenome iskustvu.«<sup>3</sup> Futurolog Alvin Toffler upućuje pak da poznavanje prošlosti treba pretvoriti u sredstvo za razumijevanje sadašnjosti a muzeji mogu biti mjestima »enklava prošlosti« i jednako tako »enklavama budućnosti« u kojima bi trebalo izlagati aspekte budućnosti. Nordiska muzej iz Stockholma u kasnim 70-im godinama otpočinje i izvedbom projekta SAMDOK – Today for Tomorrow, u kojem jasno ističe da, ako se ne sakupe predmeti sadašnjosti, postoji rizik od brisanja suvremene povijesti za društvo.

Muzej s predmetima sadašnjosti prezentirao bi selekciju slike prošlosti i objektivan pregled suvremene povijesti. Takav projekt svojevrstnih »enklava sadašnjosti« kojeg je važan slogan »postavljanje mreže preko vremena« imao je odjeka i u Nizozemskoj u 1985. godini a sličnim istraživanjima bave se i muzeolozi, sociolozi i kulturolozi u SAD, DDR-u i ČSSR-u, i to na nacionalnim razinama.

Muzeji-akvizicije znanja i muzeji-znanstveni centri već su osnovna određenja muzeja od najstarijih antičkih tragova prvih oblika muzeja, prepoznatih kao najstariji oblici univerziteta. Od Mouseiona u Aleksandriji, koji nije sadržavao umjetničke zbirke, ali je bio znanstveni centar s predavaonicama, bibliotekama, laboratorijem, opservatorijem, zoo i botaničkim vrtom, osnovan u vrijeme dinastije Ptolomeja I Sotera (323–283. g. pr. n. e.), i na kojem su predavači bili najistaknutiji filozofi i književnici toga razdoblja, do današnjih povratka na muzej-znanstveni centar vidljiva je osnovna nit – težnja za očuvanjem znanja. Muzeji iz pramuzeografskih vremena – hramovi pod okriljem božanskih zaštitnica Muza, od Mneziklove Pinakoteke na atenskim Propilejima do rimskih musiuma, museuma, jesu i terminološka uporišta današnjih muzeja dok je organizirani pristup sabiranju likovnih radova ipak karakteristika kasnijih stoljeća.

Prvi muzeji za dugo nakon otvaranja nisu cijenjeni kao »hramovi umjetnosti«. »Do 18. stoljeća sačuvali su nešto od karaktera kabineta kurioziteta i rariteta i ostali su, uglavnom, ono što su od početka bili: zbirka artefakata koji praktički nisu više imali neke funkcije.«<sup>4</sup>

Muzeji pak novoga tipa, slični aleksandrijskom Mouseionu, znanstveni centri, uvrštavaju se danas u muzeje bez originalnih predmeta. ICOM UNESCO-a je već poznatom definicijom muzeja kao neprofitne organizacije, u službi društva i njegova razvoja, otvorenog publici, koji prikuplja, čuva, istražuje, komunicira i izlaže pokretnu kulturnu baštinu, odredio osnovne zadace muzeja. U 1986. godini ICOM dopunjava i proširuje definiciju te u muzeje uvrštava i institute za konzerviranje i izložbene galerije koje vode bibliotečni i arhivski centri, prirodne, arheološke i etnološke spomenike i nalazišta, prirodne rezervate, znanstvene centre i planetarije.

Konvencionalna i uska definicija muzeja koji postoji radi prikupljanja do izlaganja rapidno se mijenja. Muzej više nema pretpostavke da djeluje samo kao »otok kulture«, kao u prošlosti, već mora biti uključen u strukturu društva i njegove ciklične razvojne promjene.

Muzej je i »time-machine« i »time-capsule« koji nas može odvesti izvan vremena poput H. G. Welsova djela *Time Machine* iz davne 1895. godine. Muzej jest i resurs do kraja ipak neiskorištenih potencijala u prezentiranju kulturnog nasljeđa i svoju ulogu posrednika između duhovne percepcije i recepcije, prema kraju 20. stoljeća i znatno proširuje.

Cinematographe, Augusta i Louisa Lumièra, iz 1895. godine, sljedeća je revolucija u komunikaciji koju muzeji danas putem najnovijih medija sve više koriste. Pokađšto je u zadnjih godina muzejski »software« (video, film, TV) prisutniji u postavu muzeja novih medija nego klasični »hardware« (muzejski predmet).

Model muzeja koji prezentira vrijeme i njegovu kulturu od nižih prema višim oblicima u svojim stalnim postavama zapravo još primjenjuje filozofiju viktorijanskih muzeja i njihove prostorne organizacije.

Najdramatičnije transformacije muzeja danas su prepoznatljive u znanstvenim muzejima (science museum) koji prezentiraju kulturnu baštinu industrijske revolucije. Radikalno novi tip takva muzeja je primjerice National Science Museum u Japanu, koji se češće veže uz pojam »znanstvenog centra« no muzeja. To je upravo i treći stupanj novih muzeja u Japanu nazvan »inteligentni muzej«<sup>5</sup>, koji može automatski (putem kompjutorskih sistema) kontrolirati muzejski postav, muzejsko okruže, rukovođenje muzeja i public relations, informacijski servis muzeja, i u cijelosti je unutar i izvana opremljen informacijskim/komunikacijskim najsuvremenijim uređajima. Postavljanje takva, »inteligentnog muzeja« putem kompleksne renovacije postojećih muzeja ili izgradnjom posve novih, predstavlja stvarnu promjenu muzeja i neosporno vodi ka muzejskoj revoluciji.

Suvremena Evropa je danas u društveno-političkom okružju važnih transformacija u potrazi za cjelovitijim odgovorom o vlastitoj budućnosti a sve te i takve promjene reflektiraju se i na muzeje. Ogromno područje problema reorganizacije evropskih muzeja, novih profilacija promjena u upravljanju

muzejima, aktualnom je temom i ovogodišnje Međunarodne ljetne škole za muzeologiju (ISSOM) UNESCO-a, koja se održava u Brnu. Današnji didaktički, pozitivistički »realizam« u istočnoevropskim zemljama jednako je tako neprihvatljiva forma prezentacije kao i Disneylandova verzija prošlosti. Suvremeni muzeji su dijelom posljednjih godina doista svojim stalnim postavama davali sliku i dijelom je još prezentiraju – rekonstruirane-nerealne prošlosti, povijesti, ili su pak u tendencijama fiksiranja stvarnosti, napose u etnomuzejima. Muzeji takvih profilacija postali su posve nesposobni da razumiju procese stalnih promjena u društvu. Ili je pak edukacijska funkcija muzeja izmještena prema orijentaciji puke zabave. Ne male kritike se upućuju i rekonstrukcijama arhitekture industrijske revolucije in situ, primjerice Ironbridgeu u Velikoj Britaniji u kojem je paradoks, da parafraziramo U. Eca, da je jedini način da se dosegne prava stvar proizvodnja apsolutne krivotvorenine. Pitanje je razvoja muzeja u budućnosti i da li visok stupanj razvoja znanosti i tehnologije oblikuje nadu za muzeje i hoće li uopće čovječanstvo 21. stoljeća osjećati potrebu za autentičnim dokumentima razvoja prirode i društva. Samouvjerenost, samosvjesnost, brze refleksije za promjene i temeljna upoznatost s klasifikacijama uz korištenje najsuvremenijih tehnoloških dosegova uvjetima su opstanka muzeja u suvremenom svijetu. Muzeji su dosta tegobno prošli kroz svoju fazu »renesanse«. Tako je prema Almi S. Wittlin u djelu *Muzeji – u traganju za njihovom korisnom budućnošću*, muzeološki napor ka novom muzeju između dva rata ne baš pozitivno ocijenjen jer »unatoč izvjesnom broju osamljenih pionirskih pokušaja, evropski muzeji se nisu razvili u institucije od vitalnog interesa za društvo. Pomanjkanje mjerila, nedostatak jasno definiranih ciljeva i stagnacija su pretežali a nedostatan je bio i interes te utjecaj javnog mijenja«.

U stalnim postavama 50-ih, 60-ih ali i 70-ih godina ključna orijentacija većine evropskih muzeja obuhvaćala je predmet prije nego sadržaj u postavi. Nadilaženje klasičnoga koncepta u interpretaciji muzejske građe putem prezentacije ideja – muzejski predmet i svi dostupni mediji, komunikacije i informatički mediji oznakom su stalnih postava muzeja 80-ih. Osnovni tipovi muzeja, pa time i unutar istih i posve novih orijentacija u stalnim ali i povremenim izložbama i ostalim

muzejskim aktivnostima u ovim godinama na međunarodnoj sceni svrstavaju se u nekoliko kategorija:

- muzeji – interpretativni centri,
- muzeji budućnosti poput Epcot centra, Futurscopea i dr. (science centri),
- muzeji znanosti i industrije nove generacije – poput Exploratoriuma, San Francisco, La Villetea, Pariz,
- muzeji novih tehnologija – poput Computer muzeja u Bostonu, Center for Creative Photography, Museum of the Moving Image (MOMI) u Londonu,
- četvrta generacija ekomuzeja,
- muzeji kulturni i izložbeni centri – poput Centre G. Pompidou, Pariz, Barbican, London,
- muzeji civilizacije »totalni muzeji« – poput Musée des Civilisation, Ottawa,
- muzeji industrijske baštine,
- osuvremenjeni nacionalni muzeji,
- neighborhood muzeji i entertainment enterprises muzeji.

Novim programom Međunarodnog centra za edukaciju u ekomuzejskoj animaciji (CIFE) u Quebecu zagovara se pristup novim muzeološkim smjerovima, a Međunarodni pokret za novu muzeologiju (MINOM) u programu svoje već šeste muzeološke međunarodne radionice za 1992. godinu u Quebecu planira prezentirati iskustva Sjeverne Amerike u novoj muzeologiji (interpretativni centri, ekomuzeji, ekonomski muzeji, kulturni centri i dr.) i prema općem programu 16. generalne konferencije ICOM-a, održane 1989. godine u Haagu, kojeg je tema bila Muzeji-generatori kulture, »otvoriti širom vrata totalnome muzeju bez ograničenja«. Muzejski pokret posljednjih je godina napose intenzivan u Velikoj Britaniji, gdje se primjerice od 1987. do danas gotovo svakih 14 dana otvarao novi muzej ili je obavljena cjelovita rekonstrukcija postojećih zgrada i muzejskih postava. U Francuskoj je otvaranjem Centra G. Pompidou 1977. godine otpočet vladin program muzejskog »preporoda« u koji se uključuje otvaranje Muzeja 19. stoljeća Musée d'Orsay i kompleks La Villete »urbani park«, I. M. Peiova piramida Louvrea, Institut du Monde Arabe. U SR Njemačkoj je samo u Frankfurtu u tom razdoblju realizirano 11 novih muzeja uz Mainu dok je u SAD-u i Japanu taj svojevrsni muzejski boom još veći.

Ono što umnogome simbolizira »novi muzejski pokret«

potkraj 20. stoljeća jest da se formirala i specifična muzejska arhitektura gdje muzejska zgrada pokadšto postaje eksponat i dominira u odnosu na stalni muzejski postav odnosno muzejski predmet.

Urbanističke koncepcije s muzejima velikih evropskih i napose američkih i kanadskih te japanskih metropola snažne su i značajne vizure tih gradova čija je gradnja podržana i potpomagana uglavnom vladinim programima. Naglašen je značajan razvoj, upravo obnovljena želja vlada, gradova i pojedinaca-donatora da investiraju u muzeje kao arhitektonske inovacije i žarišta urbanog razvoja u planiranju. Nezavisno od muzeoloških aspekata, dizajn i projektiranje novih muzejskih zgrada postaje i zaseban pravac u arhitekturi.

Vodeći arhitekti modernog pokreta muzejske arhitekture, koja umnogome određuje i unutrašnji muzejski »sadržaj«, bez sumnje su Le Corbuiser, koji je zajedno s Frankom Lloydom Wrightom, Gropiusom, Candelom, Niemayerom, Nerviem i Loosom razvio snažne tehničke i izražajne potencijale novih građevnih sredstava.

U toku 1960-ih razvija se međunarodni pravac moderne muzejske arhitekture tzv. kasna moderna.

Postmodernizam u muzejskoj arhitekturi otpočinje uvođenjem takve vrste arhitekture da nudi muzejima svoje tehnike, jezik i ideale, kao što je to činio modernizam u svoje vrijeme.<sup>6</sup> Najznačajniji predstavnici toga pravca su svakako Hans Hollein, James Stirling, Arata Isozaki (u svojem drugom razdoblju) i Frank Gehry kao predstavnik dekonstruktivizma. James Stirling primjerice teži da njegove izvedbe građevina za muzeje izazivaju asocijaciju »muzeja« i htio bi da posjetilac stekne dojam da »izgleda kao muzej«, što izjavljuje u povodu otvaranja Državne galerije u Stuttgartu, koju za posjetioce otvara i prije no što je postavljena stalna izložba kao svojevrsni muzejski eksponat. Hans Hollein arhitekt zgrade Arheološkog muzeja u Mönchengladbachu prosto je začaran svojim zadatkom, arheološkim simbolima i datim terenom i u kreaciji zgrade otkriva se kao čarobnjak vanjskog prostora. On gaudijevski oblikuje i slaže teren i terase stvarajući upečatljivi gradski pejzaž, a predstavljajući u punom značenju i sam muzej – predstavlja arheološke slojeve i »taloge kultura«.

U urbanističkim koncepcijama frankfurtskoga muzejskog središta na keju Schaumain između brojnih novih

rekonstrukcija muzejskih zgrada ističe se dobar spoj arhitekture i prezentacije u Njemačkome muzeju arhitekture – Oswalda M. Ungersa. U vili iz 19. stoljeća arhitekt Ungers je ostavio samo njezine vanjske zidove i stvorio novu dimenziju starog zdanja s pretvorbom u izložbeni prostor. Taj je muzej suzdržano arhitektovo djelo i u svojoj nenametljivosti snažna intelektualna i umjetnička provokacija. »Tematizacija arhitekture u službi posebne zadaće sazrijeva u arhetip; gesta i njezina sjena postaju jedno. Za zgradu jednog muzeja arhitekture gotovo se nije moglo zamisliti bolje rješenje.«<sup>7</sup>

Arhitekt Arata Isozaki, učenik Kenzo Tange, u 80-im godinama projektira zgradu Muzeja suvremene umjetnosti u Los Angelesu (MOCA). Muzeološki model koji on zastupa u traganju za dobrim modelom muzeja suvremene umjetnosti jest između Centra G. Pompidou u Parizu, koji po njemu predstavlja jedno od mogućih ali ekstremnih prostornih rješenja što omogućava maksimalnu fleksibilnost, naspram Holleinovog muzeja u Mönchengladbachu, gdje je po njemu svaka muzejska prostorija za stalnu izložbu mala, unaprijed određena, i bez moguće fleksibilnosti u stalnom postavu. MOCA je stoga pokušaj nečeg drugog – što daje dojam ograničenog prostora ali bez stiješnjenosti i krutosti. »Čini se da je vrlo važno da jedna galerija ima četiri ugla, a u Centru G. Pompidou, zbog svih tih podjela, ni jedna prostorija ne daje utisak stabilnosti.«

Ili primjer gdje se muzejski predmeti »gube« u odnosu na novu arhitekturu jest 1987. godine otvorena Galerija Clore (donacija slika J. M. W. Turnera) u aneksu Galerije Tate, Jamesa Stirlinga i Michaela Wilforda, gdje se danas više govori o Stirlingovoj nego o Cloreovoj galeriji. Novinski naslovi poput *Tate izmijenio Turnera, Turner blijedi pred arhitektovom samosvijesću*, unatoč korištenju najmodernijih sredstava od postava do muzeografskih pomagala, jednako naglašavaju da je ispušten važan naglasak na najvažnijem – izlaganju muzejskog predmeta u sklopu nove muzejske arhitekture.

Spoj zaštite industrijskog nasljeđa i muzeologije te muzejske arhitekture napose je primjereno riješen u Galeriji Tate u Liverpoolu obnovom industrijske arhitekture tamošnjih dokova i pratećih zgrada. Pomorski muzej, TV-centar, restorani i dr. arhitekata J. Stirlinga i M. Wilforda, u sastavu

političke akcije poteza obnove grada, prostornom i vizualnom komunikacijom, muzeološkim programom koji je dobro odredio parametre unutar kojih se kreće muzejska funkcija u prostoru i program obnove nekadašnjih skladišta u nove, navedene funkcije, rezultiraju i Evropskom zlatnom medaljom za zaštitu spomenika kulture u Hamburgu 1986. godine. Evropski opus arhitekta Richarda Meiera otpočinje gradnjom Muzeja za umjetnost i obrt u Frankfurtu, u proširenju vile 19. stoljeća. »Smjerove kretanja kroz objekt i preko parcele određuju mu dotadašnjim životom nastale veze između jezgre grada i stambenih naselja – sve povezano Majnom... S obzirom na to da je muzej namijenjen umjetničkom obrtu, Meiereu je unutrašnja muzeološka organizacija prostora bila relativno olakšana, jer arhitektonski elementi koji definiraju prostor mogu doći u angažiraniji odnos s izložkom nego što je to u klasičnim galerijama za prezentaciju likovnih djela.«<sup>8</sup> Primjer je izdvojen poradi rijetko uspjelog spoja arhitekture i muzejskog postava a takav plodan spoj je prisutan i u realizaciji objekata Holleinova Muzeja moderne umjetnosti, Kleihuesova Muzeja za prapovijest i ranu povijest te Kostelčeva Muzeja židovske povijesti u Frankfurtu. Svi ti novi projekti muzejske arhitekture i nove muzejske prezentacije u SR Njemačkoj koje su popraćene ne malim analizama problematike gradnje muzejskih i drugih objekata kulturnog i društveno-političkog značenja, stvaraju i sliku o mogućnostima ali i namjerama državnog sistema koji ih gradi i o zainteresiranosti nacije da putem muzeja sačuva vlastiti identitet.

Izrada projekta Veliki Louvre (Le Grand Louvre), koji je okupio arheologe, povjesničare umjetnosti, arhitekate, urbaniste i muzeologe, (odabran je arhitekt I. M. Pei) kontroverzni je novi arhitektonski dodatak muzejskoj arhitekturi u funkciji proširenja muzejskog sadržaja rada, napose public relationsa, museum shopa i komunikacije posjetilaca.

Kako kaže Charles Jencks u tekstu *Simbolizam i blasfemija*, virus blasphemesis hossibilistis nagoni i na »bučne reklame I. M. Peia kako nijedan strani arhitekt nije ostavio traga na Louvreu. Zacijelo je uzaludno pokušavati da se zaraza zaustavi običnim metodama estetskog nadziranja i negativnog određivanja zona: arhitekti neće iznenada steći poštovanje prema historiji i simbolima ako im se kaže što trebaju

izbjegavati».<sup>9</sup>

I. M. Pei nije usamljen slučaj arhitekta koji teži ostaviti spomenik svom radu ne uzimajući u obzir pri tomu povijesne vrijednosti arhitekture i urbane okoline, u kojoj rade.

Borba arhitekta muzejske zgrade ili proširenja u preintenzivnoj arhitekturi i stavljanju u drugi plan samoga muzejskog postava evidentna je i u, primjerice, obnovi željezničke stanice Gare d'Orsay, gdje je arhitektica Gae Aulenti raskošni mnogih mogućnosti rješenja prostornog problema te željezničke stanice izvan upotrebe u izvedbu Muzeja 19. stoljeća dosegla vrhunac, što je upravo trebalo biti od sekundarnog značenja u muzeju slikarstva, skulpture i primijenjene umjetnosti.

»Posjetilac Musée d'Orsay može sumirati probleme muzejske prezentacije jer se već nakon ulaska u taj prostor nalazi u gigantskom »opernom dekoru« u kojem je izložena ogromna količina Gesamtkunstwerka. G. Aulenti je zapravo zatvaranje željezničke stanice iz 19. st. prihvatila kao dobar znak za izmjenu njezina sadržajna postava u dekor 'Aide'.«<sup>10</sup> Wim Grouwel ocjenjuje postav toga muzeja u smislu da jest napravljen dobar posao rješenja vanjske i unutrašnje arhitekture, ali da je od Gare d'Orsay ipak napravljen loš muzej.

Muzeji o medijima 20. stoljeća poput Nacionalnog muzeja fotografije, filma i TV u Bradfordu i Museum of Moving Image (MOMI) u Londonu, otvorenih zadnjih godina primjeri su novoga međunarodnog trenda prijeloma dosadašnjom muzejskom praksom i oznaka pomaka na muzejskoj sceni. Oba navedena muzeja su visoko futuristička i ne bi trebali biti samo muzeji sve dok je ta riječ povezana s prošlošću.

Dizajnirani su, također kao novootvoreni Design Museum u Londonu (1989. godine), i kao servisi suvremene industrije s jakom edukativnom funkcijom. Back up kod muzeja novih medija je svakako National Film Archive u Velikoj Britaniji. U tu kategoriju novih muzeja uvrštava se i već navedeni kompjutorski muzej u Bostonu i Centar za kreativnu fotografiju u Tusconu te Museum of Broadcasting u New Yorku, koji će s podrškom novih medijskih centara imati odlučujuću ulogu u postavljanju novih muzeja medija u budućnosti.

Takvi muzeji ostavljaju »hardware« izlagačku koncepciju uglavnom ostalim muzejima, a sami su dizajnirani kao fleksibilni, otvoreni ka vanjskim utjecajima i u toku s najnovijim tehnološkim dosezima, a manje preokupirani sa »stalnim i vječnim kulturnim nasljedem«. Televizijski realizam ili videorealizam u muzejima za kraj ovog stoljeća jesu pomoci ka muzejima nove generacije multimedijskih muzeja.

Statistike ističu da su takvi muzeji okrenuti ka generaciji yuppieja. Ili, primjerice, muzeji u Francuskoj su orijentirani »građanima« a u Velikoj Britaniji »potrošačima/konzumentima«. Brojni novi muzejski projekti zgrada i postava na međunarodnoj sceni prezentiraju ipak ne tako puno želje za čuvanjem i slavljenjem »monumentalne« i akademske prošlosti, kao ni pokušaj promoviranja novih vrijednosti na temelju pažljivo transformirane koncepcije tradicije i nacionalne vrijednosti.

Novi muzej teži biti komunikatorom kulture ali i suvremenog života u svojem novom »zlatnom razdoblju« porasta interesa za identitetom nacija.

Od prototipa open-air muzeja iz 1881. godine – Skansena, Arthura Hazeliusa – do današnjih »pejzaža nostalgije« i izraženog porasta muzeja toga tipa i u Evropi i u izvanevropskim zemljama, napose nakon 1970. godine, s pojavom etnohistorijskog pokreta i utvrđivanja važnosti nasljeđa za kulturni identitet naroda na svim nivoima ekonomskog razvoja i u različitim društvenim sistemima, postaju uz klasične etnomuzeje i mjestima međukulturne komparacije. Putem takvih muzeja društvo cjelovitije može prezentirati svoju vezu kako s prošlošću tako i s ostalim kulturama i narodima.

Jednako tako počeci današnjih suvremeno razvijenih i postavljenih muzeja znanosti i tehnologije poput La Villete, Pariz, The Museum of Science and Industry, Chicago, the California Museum of Science and Industry, Los Angeles, The Exploratorium, San Francisco, nastaju potkraj 19. i početkom 20. stoljeća. U Velikoj Britaniji nakon 1851. godine – izložbe Great Exhibition – nastaje South Kensington muzej od kojeg se razvijaju Science i Victoria & Albert muzej u Londonu. Najveći muzej u Evropi toga usmjerenja je svakako Deutches Museum u Münchenu, otvoren 1903. godine.

Exploratorium u San Franciscu, otvoren 1969. godine, muzej s minimaliziranim brojem muzejskih predmeta izloženih slobodno i bez natpisa »ne dirati« označava i novi tip muzeja koji osnivač Frank Oppenheimer naziva »prema 2000. godini«. Pojedine zgrade takvih novih muzeja su i same izložkom nove tehnologije poput La Villetea, odnosno muzejska arhitektura i način izlaganja determinira i muzejsku bitnu strukturu.

Reafirmacija kulturnog identiteta, pokušaj integriranja muzeja s okolinom, postavljanje muzeja kao centra za kulturnu razmjenu i komunikaciju jesu nove težnje muzeja ovoga razdoblja.

Postavlja se pitanje »da li je muzejska struka danas dovoljno zrela da do kraja izrazi i prihvati vlastitu kritičnost i konfrontira stvarne probleme koji još uvijek onemogućavaju provedbu i takovih navedenih odrednica novoga muzeja«<sup>11</sup>. Zrelost uključuje i asimilaciju i upotrebu postojećih iskustava a prošlost pri tomu treba poslužiti kao osnova za buduća unapređenja muzejskog rada.

A osnovna orijentacija u izlaganju/prezentaciji ne smije zapostaviti višedisciplinarno programiranje u kojem je važno uz predmete ili fundus pronaći i novi način kako izlagati kulturnu baštinu i muzeje postaviti u sukladnu relaciju s prirodnim ali i društvenim okruženjem.

Prema rezolucijama 16. generalne konferencije ICOM-a, održane 1989. godine u Haagu, muzej treba podržavati nove oblike istraživanja i komunikacije između pojedinaca, naroda i nacija i prepoznati postavljanje i razmjenu izložaka kao osnove za povećano razumijevanje kulture u njezinim različitim oblicima. Napose je istaknuto da se muzeji moraju povezati sa suvremenim istraživanjem kulture. Sve kulturne inovacije imaju prioritet u podršci radu muzeja, na Konferenciji tematski određenoj i naslovom *Muzeji – generatori kulture*.

U ICOM-ovu priručniku Code of Professional Ethics iz 1986. godine na ponajbolji način su označene mnogostruke zadaće muzeja i njegovih stručnjaka u postavljanju bolje budućnosti muzeja.

Sve brojne promjene prisutne u muzejima evropskih i izvan-evropskih zemalja, ovdje dane tek u naznakama, pridonose i sve brojnijim izmjenama, renovacijama stalnih postava, usklađenih sa razvojem društva i razvojem kultura

potkraj 20. stoljeća.

Može se očekivati da se dio tih i takvih refleksija »novoga muzeja«, »block-buster« izložaba, nove muzejske arhitekture, istraživačkog rada i brojnih drugih upravo nađenih mogućnosti muzeja otpočne ostvarivati i u relacijama naših muzeja te da muzej doista i postane »diseminatorom kulture«.

*Primljeno: 23. 4. 1990.*

Bilješke:

1. Hauser, Arnold. Sociologija umjetnosti, knj. 2, Zagreb, 1986, p. 55.
2. Bart, Rolan. Zadovoljstvo u tekstu. Gradina, Niš, 1975.
3. Strong, Sir Roy. Museums: Two Contributions towards the debate, London, 1985, p. 8.
4. Hauser, A. Sociologija umjetnosti, knj. 2, Zagreb, 1986, p. 56.
5. Mizushima, Eiji. What is an »intelligent Museum«? A Japanese view. Museum, no. 4, 1989. Pariz, Unesco, p. 241.
6. Herrman, Yani. A new canvas for new creative talent: Contemporary trends in museum architecture. Museum no. 4, 1989, Pariz – UNESCO, pp. 196–200.
7. Lampugnani, V. M. Konkretna zadaća kao univerzalna gesta. Čovjek i prostor, Zagreb, n. 375, VI 1984.
8. Rusan, Andrija. Ekspanzija muzejske gradnje u SR Njemačkoj. Čovjek i prostor, br. 3, 1986, p. 25.
9. Jencks, Charles. Simbolizam i blasfemija. Čovjek i prostor, Zagreb, n. 3, 1986, p. 15.
10. Grouwel, Win. He who loves art has no reason to fear it, but... Generators of Culture. The museum as a stage. AHA Books, Amsterdam, 1989, pp. 95–101.
11. Guichen, de G. i Maggi, J. Are we mature enough to be self-critical? Museum, n. 3, 163, 1989, Pariz – UNESCO, pp. 139–140.

## SUMMARY

### Museums at the turn of the century

New principles for the presentation in museums in European and other countries

*Branka Šulc*

Museums have transformed through their history, acquiring new and mansided functions. Until the 18th century museums were collections of artefacts, but the conventional and narrow definition of the museum, whose purpose was to collect and exhibit, has changed rapidly. Even the oldest institutions like the Mouseion in Alexandria (323–283 B. C.) were educational and research centres. The museum is both a »time machine« and a »time capsule«. According to the futurologist A. Toffler the knowledge about the past has to be changed into a way of understanding the present. This can happen through the museum, where aspects of the future ought to be exhibited. The most dramatic transformations can nowadays be seen in science museums where the cultural heritage of the industrial revolution is presented, as for instance in the National Science Museum in Japan. This museum is in fact a scientific centre and a type of »intelligent museum« where everything is computer controlled, from the lay out of exhibits to management and public relations.

European museums have lately been reorganizing, because various types of museums have been found unsatisfactory. This goes for the didactic positivistic realism of the Eastern European countries as well as for the Disneyland of the past. Whereas the permanent displays of European museums between the fifties and the seventies showed objects rather than ideas, the eighties introduced their presentations by means of computer technology. The use of museum »software« (video, film and TV) has been on the increase in new museums when compared with the traditional »hardware«, the museum object.

Several basic types of museums are discussed, starting with the museum as an interpretive centre, over the museum of the future, and the civilization museum – the so called »total museums«. Further, the paper deals with the museum boom, which resulted in the construction of a number of new museums and the expansion of the existing institutions throughout the world. It is concluded that the new tendencies in museums of our era are to re-establish their cultural identity, to endeavour to integrate the museum into its surrounding, and to establish it as a centre for cultural exchange and communication. While engaging in the above it is necessary to find a new way of exhibiting the cultural heritage in the museum.