

ESTETSKA ISKUSTVA POSJETITELJA MUZEJA SUVREMENE UMJETNOSTI U ZAGREBU

RAŠA SAVIĆ

„Komunikacijski paradoks suvremene umjetnosti postoji jer su suvremene umjetničke prakse u svojoj biti komunikativne, a njihove su teme povezane sa životom, posebno s različitim slojevima društvenog života“ (Duh i Zupančić 2009: 183; prevela R. Savić).

Vođen promjenama u suvremenoj muzeologiji koje glavni naglasak stavljaju na komunikaciju s posjetiteljem, rad se na primjeru Muzeja suvremene umjetnosti¹ u Zagrebu bavi izazovima koje suvremena umjetnost predstavlja za interpretaciju, komunikaciju s muzejskom publikom, kao i time koliko jedno i drugo utječu na njezinu percepciju.

Suvremena umjetnost predstavlja izazov već kod pokušaja njezina definiranja, što je muzejima suvremene umjetnosti, galerijama i svim ostalim kulturnim ustanovama koje se svakodnevno susreću s njom velik izazov u njezinu tumačenju i, što je najvažnije, njezinu približavanju publici. Pa ipak, element koji je gotovo uvijek prisutan uz suvremenu umjetnost jest estetski doživljaj. No, pitanje je što zapravo čini estetski doživljaj i kako se on može zadobiti u kontekstu muzeja.

¹ Dalje u tekstu i kao MSU ili Muzej.

Prepoznavši tu problematiku, rad se uvelike temelji na knjizi *The Art of Seeing: An Interpretation of the Aesthetic Encounter* (Umjetnost viđenja: Interpretacija estetskog susreta) i istraživanju koje su proveli njezini autori Mihaly Csikszentmihalyi i Rick E. Robinson. Njihovo istraživanje muzejskih stručnjaka potaknulo je istraživanje muzejskih posjetitelja pri njihovom posjetu stalnom postavu zagrebačkog MSU-a, kao jedne od najutjecajnijih zagrebačkih muzejskih ustanova posvećene upravo suvremenoj umjetnosti. Doživljaji i razmišljanja ispitanika, prikazani u radu, predstavljaju prosječnoga muzejskog posjetitelja ili pak one kojima su muzeji potpuna nepoznanica i koji nemaju stručnih kvalifikacija u područjima umjetnosti, vizualne kulture, dizajna ili arhitekture.

Cilj ovog istraživanja bio je pobliže definirati profile posjetitelja Muzeja s obzirom na razine estetskog iskustva, uočiti kako se oblikovala muzejska komunikacija te koji elementi u komunikaciji pospješuju, a koji ograničavaju estetsko iskustvo različitih skupina posjetitelja.

SUVREMENA UMJETNOST I NJEZINA INTERPRETACIJA

Pojam i institucionalizacija suvremene umjetnosti

Pojam suvremene umjetnosti oduvijek je bio izazov, pa već kod pokušaja njezina definiranja nailazimo na prva različita mišljenja i stavove, a isti se izazovi oko značenja pojma i njegova shvaćanja izravno prenose u muzeje i na publiku.

Miško Šuvaković u svojem *Pojmovniku suvremene umjetnosti* definira suvremenu umjetnost kao aktualnu, onu koja se događa u trenutku kada se o njoj

piše i govori. Istodobno ona obuhvaća i razdoblje druge polovice 20. stoljeća te naznačuje kraj modernizma i početak postmodernizma (Šuvaković 2005: 608). Za suvremenu umjetnost poseban je naglasak upravo na aktualnosti i na *duhu vremena* pa se, za razliku od drugih umjetničkih pravaca, govoreći o njoj ne upućuje na bitna i posebna svojstva, a nije ni strogo vremenski određena. Time je suvremena umjetnost zapravo relativan pojam, istodobno primjenjiv na više umjetničkih razdoblja (modernizam i postmodernizam) i na njihove različite faze. Iako teža za definiranje, a time i razumijevanje, suvremena umjetnost je umjetnost aktualnog vremena, ali, možda prije svega, i ljudi koji u tom vremenu žive. Rijetko je koja umjetnost toliko komunicirala s promatračima i svojom publikom, koliko to čini suvremena umjetnost, a nijedna umjetnost dosad nije svoju publiku pretvorila u aktivnog protagonista i promijenila mu ulogu iz promatrača u umjetnika. Razvojem ove umjetnosti publika je djelomično preuzela ulogu umjetnika i postala sastavnim dijelom u procesu njezina nastanka te, možda najvažnije, ponekad ključnom za njezino ostvarenje. Procesi nastanka suvremene umjetnosti često su se mijenjali i razlikovali u pristupima, što je naposljetku dovelo do razvoja različitih kategorija u drugim, već postojećim kategorijama suvremene umjetnosti (Pantelić 2016). Istodobno je ova novootkrivena sloboda u umjetničkom stvaranju sve podredila eksperimentiranju, ponovnom vrednovanju i neprestanom propitivanju – sve je postalo dostupno i sve je moglo biti umjetnost. Rezultat je bilo neprekidno širenje područja umjetnosti na svakodnevicu i aktivno sudjelovanje u njoj. Tako je i sam

čin *sudjelovanja* postao vrlo važan jer je umjetnost pretvorio u novo oruđe za kritiku svakodnevice, istodobno prisutno na oba kraja komunikacije: umjetnost sudjeluje u svakodnevici publike, a ona pak sudjelovanjem postaje ključna za njezino ostvarenje. Bitno je naglasiti da je cilj suvremene umjetnosti razumijevanje sadašnjosti i svih njezinih elemenata, zbog čega je ona kao izraz te sadašnjosti sve više raspršena i različita (Pantelić 2016). Njezina različitost proizlazi i iz činjenice da suvremeni umjetnici različitim metodama i materijalima stalno preispituju tradicionalne ideje i ustaljene koncepte umjetnosti (što je umjetnost, što je čini te kako nastaje), a sve u dijalogu s umjetničkim pokretima iz prošlosti na koje daju odgovor svojeg vremena (The J. Paul Getty Museum s. a.).

Razvojem suvremene umjetnosti razvijali su se načini njezina izlaganja, a tako i kustoska praksa. Pojavom novog tipa kustosa sedamdesetih godina prošlog stoljeća i njegovim djelovanjem promijenilo se poimanje samog zanimanja, ali su se razbile i granice dotadašnjeg načina interpretacije suvremene umjetnosti. Jedan od prvih koji se u ovome istaknuo bio je Harald Szeemann koji je najveću ulogu imao u institucijskoj afirmaciji konceptualne umjetnosti, hepeninga i performansa. Godine 1972. Szeemann je bio najmlađi član u organizaciji *Documente 5* u Kasselu, izložbe na kojoj su se prvi put, uz kiparstvo i slikarstvo, pojavili upravo konceptualna umjetnost, performansi i hepeninzi (kao novi tip izričaja suvremene umjetnosti), dok je osam godina poslije na Venecijanskom bijenalu jedan dio manifestacije, *Aperto*, posvetio samo mlađim umjetnicima. Ovim konceptima Szeemann je suvremenu umjetnost uveo

u visokoinstitucionalizirano kulturno područje, izmijenio poimanje uloge kustosa, dajući mu puno veću moć odlučivanja i odgovornosti, te afirmirao nove izričaje umjetnosti, i to bez vremenskog odmaka. Tako se prikazalo stvarno stanje na umjetničkoj sceni i istodobno vršila kritika društva i politike, ali i dotadašnjih kustoskih praksi. Uz Szeemanna i njegovu veliku važnost za afirmaciju suvremene umjetnosti potrebno je spomenuti i Seta Siegelauba. Muzeološki gledano možda i važniji, Siegelaub je bio među prvima koji su veliku pozornost pridavali samoj izložbi, ali i medijima te publicitetu. Za njega je izložbeni prostor bio jednako važan, ako ne i važniji od samoga umjetničkog djela, a ujedno je afirmirao i kustosku kritiku koja je poslije postala dominantna nad samim umjetničkim djelom. Siegelaub je ponekad organizirao i izložbe koje su postojale samo u katalozima, poput *The Xerox Book* iz 1968. godine kojom je izvrnuo strogo ustaljenu hijerarhiju primarne (djelo i izložba) i sekundarne (katalog, deplijan, novinski članak i sl.) informacije.

Tijekom šezdesetih i sedamdesetih godina razvoj novih kustoskih koncepata usporedno se razvijao i u Jugoslaviji, za što su najviše zaslužni kustosi poput Želimir Košćevića, Ide Biard i Dunje Blažević, koji su svojim djelovanjem na našim područjima redefinirali ulogu kustosa, umjetničkih ustanova, pa i samoga izložbenog formata. „U svojim projektima kustosi su eksperimentirali s izložbenim formatom i samom formom umjetničke institucije, transformirajući ih u mjesto i sredstvo institucionalne i društvene kritike buržoaskog razumijevanja umjetnosti i kulture“ (Bago 2012: 236). Upravo je redefiniranje svega navedenoga bilo po-

trebno kako bi suvremena umjetnost ušla u muzejske i galerijske ustanove, i to tako da je u izlaganju zadržala istu onu slobodu svojstvenu njezinu stvaranju. Iako u drukčijim političkim i društvenim okolnostima, djelovanje kustosa šezdesetih i sedamdesetih godina zadužilo je sve one koji su se u budućnosti bavili suvremenom umjetnošću jer je omogućilo i poticalo stvaranje suvremene umjetnosti. Druženje s umjetnicima i prisutnost na umjetničkoj sceni, otvorenost za preispitivanje ustaljenih pravila (umjetničkih ili onih koja se odnose na izlaganje) i korištenje izvaninstitucijskim prostorima za izlaganje suvremene umjetnosti otvorili su novo poglavlje u izlaganju suvremene umjetnosti čiji se odjeci vide i danas.

Komunikacijske mogućnosti suvremene umjetnosti

Čitajući o suvremenoj umjetnosti danas, lako se primjećuje da ona, možda i više nego ikada, kustosima i ustanovama postavlja sve veći izazov za izlaganje i predstavljanje publici. Nameće se pitanje kako je moguće da je umjetnost koja je gotovo pa nastala *za* publiku i *iz* publike sada postala toliko udaljena od nje. Matjaž Duh i Tomaž Zupančič u članku o komunikacijskim mogućnostima suvremene umjetnosti potvrđuju ovaj novonastali odnos za koji pronalaze razlog u nedostatku znanja za ispravno čitanje suvremene umjetnosti (2009: 183). Potškoće u komunikaciji, koje stoje između umjetnosti i promatrača, veće su nego one koje (po)stoje u klasičnoj umjetnosti ili umjetnosti modernizma. Budući da se suvremena umjetnost uvijek otvara prema van i komentira događaje oko sebe, naglašavajući upravo *komunikaciju*, ona

se za sredstvo koristi svime čime se može izraziti. Mnoge od ovih metoda isprva se čine neshvatljivima, pa bi promatrač, želi li je shvatiti, trebao prijeći preko svih osobnih granica i onoga što smatra *umjetnošću*, ali i naučiti čitati kodove suvremene umjetnosti kojima ona prenosi svoje poruke (Duh i Zupančić 2009: 183). Sličnu tvrdnju iznosi i Gordana Škorić kada piše: „Mase će uvijek biti protiv moderne umjetnosti, koja postaje socijalna sila što dijeli ljude. Ortega y Gasset ističe da nije riječ o razini osobnog ukusa, niti mogućnosti većeg ili manjeg uživanja u umjetnosti, već o tome da masa, većina, tu umjetnost *ne razumije*. Oni naprosto nisu u situaciji da im se ne sviđa zato što su je razumjeli. Nova umjetnost se obraća samo nadarenoj manjini i odatle se javlja indignacija u masama“ (2009: 425).

Ovakva razmišljanja mogu biti opravdana kada je riječ o djelima suvremene umjetnosti koja se doživljava izvan institucionalnog konteksta. Međutim, nameće se pitanje što se događa u muzeju kojemu je osnovna građa upravo suvremena umjetnost. Kod muzeja suvremene umjetnosti tako se javljaju izazovi ako se pokuša jednostavno odrediti suvremenu umjetnost kao onu koja želi komunicirati. U muzejskoj ustanovi osnovni je komunikacijski oblik izložba, koju ljudi posjećuju samostalno, u paru ili skupini zbog različitih pobuda i s različitim očekivanjima. Kao osnovni medij muzejske komunikacije Peter van Mensch je, pozivajući se na Princea, izložbu definirao kao očitovanje neke ideje, materijaliziranu „zemlju snova“ u kojoj „predmeti“ imaju središnju ulogu. Ta je „zemlja snova“ rezultat procesa izbora informacija sadržanih u muzejskim predmetima i upravljanja njima,

a kustos je taj koji tijekom odabira predmeta u njih svjesno ili nesvjesno upisuje određene poruke (koje ne poništavaju informacije sadržane u predmetima) i koji posjetitelju ostavlja strogo kontrolirani izbor (danih) informacija (van Mensch 2003: 6). Maroević tvrdi da je osnovna zadaća muzejske ustanove prenošenje akumuliranoga ljudskog znanja i iskustva u širokom rasponu jezika i govora predmeta, a ujedno i posebnost muzejskog svijeta u odnosu na svijet knjižnica i arhiva, u kojemu se ljudsko znanje i djelatnost skupljaju, čuvaju i prenose na samo jednom mediju. Tako su jezik i govor ljudi u muzeju tek pomoćna sredstva mogućeg usmjeravanja poruke, a raznolikost *govora stvari* u muzejima omogućuje neposrednu komunikaciju publike sa svijetom u malome (Maroević 2002: 75). U komunikacijskom smislu izložba tako stvara gotovo potpuno zatvoren informacijsko-komunikacijski sustav, a „pažljivim izborom predmeta smještenih u dobro pripremljen kontekst, muzeji apstraktnu ideologiju pretvaraju u živa uvjerenja“ (van Mensch 2003: 6). Van Mensch izložbe dijeli na one usmjerene na predmet i one usredotočene na ideju, što je kod suvremene umjetnosti istodobno jednako bitno. Imajući na umu prisutan jaz između suvremene umjetnosti i publike, da bi se ostvarilo prenošenje ideje od predmeta na publiku (i da bi izložba u tom smislu ostvarila svoju obrazovnu ulogu), očito je da izloženi predmeti ipak moraju biti nadopunjeni dodatnim materijalima i da (izravna) komunikacija suvremene umjetnosti i publike jednostavno teško funkcionira bez toga. Na tragu ovoga je i Swiecimski kada upozorava da „u skladu s idejom ‘muzeološkog predmeta’, izložak ne možemo poistovjetiti

isključivo s fizičkim predmetom ili tzv. stalnim obilježjima. Bitan je *dojam* predmeta uvjetovan kontekstom (*objektivnim* čimbenicima) te osjetilnim činom (*subjektivnim* čimbenicima)“ (van Mensch 2003: 6). Laszlo smatra da izložba stvara novi kontekst predmetima ili skupini predmeta, ali i sama sadržava poruku ili je podloga i povod za poseban doživljaj (2000: 98). Upravo je osjetilni čin, tj. doživljaj i/ili iskustvo, noviji element na kojemu se sve više ustraje u svim muzejima, a koji je esencijalan za suvremenu umjetnost. (*Estetski*) doživljaj ne dolazi sam po sebi, već je rezultat i dio komunikacijskog slijeda koji počinje od samog predmeta ili umjetničkog djela. Predmet, definiran svojim fizičkim svojstvima, u sebi nosi informacije i različita značenja, od kojih postav i kontekst u koje je smješten izabiru i naglašavaju one bitne za *priču*, odnosno interpretaciju. Postavom, odabirom predmeta, njihovim smještanjem u prostor i suodnosom s drugim predmetima izložba *komunicira* s posjetiteljima i u tom se trenutku događa najvažniji dio – središte izložbe prebacuje se s predmeta na posjetitelja, a *priča* koju posjetitelj dobiva, tj. interpretacija, rezultira (*estetskim*) doživljajem. Doživljaj i iskustvo posjetitelja ipak ne ovise samo o predmetima, već su zadnji dojam ovisan i o načinu razmišljanja, stavovima, razini znanja i otvorenosti posjetitelja da sudjeluje u samome komunikacijskom procesu.

Upravo je komunikacija između umjetničkog djela i posjetitelja najizazovniji dio veze između suvremene umjetnosti i publike. Danas publika ima očekivanja koja (suvremena) umjetnost više ne zadovoljava, ali je i dalje prisutno veliko zanimanje za muzeje, koji se otvaraju više

nego ikada. U svojim predavanjima Jane Deeth (2014) tvrdi da je najveći problem kod shvaćanja suvremene umjetnosti taj što je ne čujemo. Ističe kako je uvriježeno mišljenje da je suvremena umjetnost tu da šokira, ali se svi samo usredotočuju na ono vizualno. Stoga zaključuje da suvremena umjetnost ima puno više veze sa *slušanjem* nego s gledanjem. Neispunjavanje očekivanja pojavljuje se već šezdesetih godina kada se događa velik preokret u društvu, a socijalna osjetljivost i borba za prava dolaze u prvi plan. Šezdesetih godina tako se sve stavlja pod upitnik, što se istodobno odražava i u umjetnosti, samo što to ne prolazi dovoljno primijećeno (Deeth 2014). Agresivno obilježje Deeth vidi kao reakciju na zanemarivanje suvremene umjetnosti. U interakciji sa suvremenim umjetničkim djelom koje isprva odbija tvrdi da bismo trebali stati i *slušati* ga, tako da preispitamo što je to što nas odbija, imenujemo to, ispitamo zašto nam se ne sviđa i jesu li ti osjećaju naučeni ili stvarno mislimo tako. Tek kada to osvijestimo, čut ćemo ono što nam umjetničko djelo želi prenijeti i ostvariti pravu interakciju i komunikaciju s njim, što će dovesti do *doživljaja* (Csikszentmihalyi i Robinson 1990: 18). U knjizi *The Art of Seeing: An Interpretation of the Aesthetic Encounter* Csikszentmihalyi i Robinson razrađuju pojam *estetskog doživljaja* koji se preklapa s elementima određene obuzetosti ili predanosti onome što se u određenom trenutku doživljava ili proživljava (eng. *flow experience*), a koja označuje sudjelovanje u određenim aktivnostima ne zbog planiranoga ili očekivanog rezultata/iskustva, već zbog proživljavanja aktivnosti koja donosi nagradu sama po sebi (1990: 18). Promatrajući iz psihološke perspektive,

Slobodan Marković definirat će *estetsko iskustvo* kao iskustvo različito od onoga svakodnevnoga, čije su glavne značajke fascinacija (estetskim) objektom (visoka razina uzbuđenja i zainteresiranosti), procjena simbolike predmeta (visoka spoznajna/kognitivna angažiranost) i jak osjećaj jedinstva s predmetom. Markovićev model pretpostavlja dvije razine informacija – prva je razina priča koju predmet nosi, kao i dublje značenje utemeljeno na određenom simbolizmu, a druga razina obuhvaća asocijacije, tj. implicitna značenja fizičkih svojstava predmeta. Obje razine, smatra Marković, pretpostavljaju određene kognitivne sposobnosti, kao i određene značajke osobnosti poput kreativnosti, otvorenog načina razmišljanja i sl. Naposljetku, povratna informacija i emocionalna uključenost također su prisutne u susretu s umjetničkim djelom, a očituju se u promjeni u kojoj svakodnevni osjećaji sada postaju narativ i sadržaj dok su osjećaji koje predmet izaziva definirani kao emocionalna reakcija u procesu čitanja simbolizma i kompozicijskih pretpostavki djela. Suvremena umjetnost upravo je vrsta umjetnosti koja po svojoj definiciji traži reakciju i doživljaj, a njezin izričaj u smislu odabira materijala, koncepta po kojemu nastaje ili pak oblikovanja temelj je za *pričanje priče* i otkrivanje dubljeg značenja utemeljenoga na simbolima i asocijacijama.

MUZEJ SUVREMENE UMJETNOSTI

Današnji Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu utemeljen je 1954. godine kada se odlukom Narodnog odbora grada Zagreba osniva Gradska galerija suvreme-

ne umjetnosti, smještena u Kulmerovoj palači na gornjogradskome Katarininu trgu. Galerija je u počecima imala malu zbirku koja se neprekidno obogaćivala novim radovima, pa zbog nedostatka prostora nikada nije imala stalni postav. Upravo su veličina i primjerenost prostora bili najveći problem koji se rješavao sve do 2009. godine kada je otvorena nova zgrada Muzeja suvremene umjetnosti.

Novoizgrađena zgrada Muzeja suvremene umjetnosti bila je najveće hrvatsko kulturno ulaganje od osamostaljenja države 1991. godine, a danas je i najveća i najsuvremenija muzejska ustanova u Hrvatskoj (Pintarić 2005: 16). Galerija, tj. Muzej, dobila je novu lokaciju i preseljenjem iz povijesne jezgre grada postala prvo veliko kulturno ulaganje u Novom Zagrebu, pomalo zaboravljenome i uspavanom dijelu grada. Nova lokacija i zgrada Muzeja označile su potpunu prekretnicu u njegovu djelovanju, ali su, osim organizacije stalnog postava, omogućile i uvođenje novih sadržaja kojih dotad nije bilo, poput prostora za edukaciju, muzejske suvenirnice i sl.

Stalni postav

Najveći izazov za novi Muzej suvremene umjetnosti bila je organizacija novoga stalnog postava koji nije imao veliku važnost samo za novi Muzej, već je bio utemeljen na fundusu bivše Galerije suvremene umjetnosti, važne u širem kulturnom, političkom i javnom kontekstu, a ujedno je bio i novitet na široj kulturnoj sceni. Novi stalni postav ove veličine i važnosti bio je i ispit za muzejsku struku, testirajući njezinu spremnost da teoriju provede u djelo i da uspješno prilagodi

novi postav u novoj zgradi za staru, ali u prvom redu i novu publiku.

Privođenjem kraju izgradnju MSU-a intenzivirale su se rasprave oko muzeološke koncepcije stalnog postava, a 21. ožujka 2007. godine Muzejsko vijeće prihvatilo je i odobrilo koncepciju Nade Beroš i Tihomira Milovca koja je na kraju i ostvarena. Autori novoga stalnog postava tijekom njegove razrade na umu su imali povijest i važnost zbirke, ali prije svega i *posjetitelja* Muzeja, što će se najbolje pokazati u nekonvencionalnom pristupu njegovoj organizaciji te krajnjoj (ne)uspješnoj fleksibilnosti i slobodi koju nudi svakom posjetitelju.

Velik dio fundusa MSU-a nastao je još za vrijeme djelovanja Galerije suvremene umjetnosti, čija je zbirka rasla zahvaljujući promišljenoj otkupnoj politici, ali i donacijama većinom onih umjetnika koji su izlagali u Galeriji, kao i kritičarima i drugim kustosima koji su s kustosima Galerije njegovali profesionalni, ali i prijateljski odnos. Galerija je tada djelovala u vrlo živom vremenu te je bila prostor nove umjetničke scene koja se tek trebala afirmirati i prepoznati. Upravo je zato jedan od najvažnijih dijelova zbirke MSU-a onaj iz šezdesetih godina kada je Galerija organizirala izložbe novih tendencija na poticaj Almira Mavigniera, jednog od pokretača. Iz niza od pet izložaba od 1961. do 1973. godine Galerija je otkupila, ali i na dar dobila, mnoga djela brojnih umjetnika iz Europe, Sjeverne i Južne Amerike i Japana, od kojih su mnogi tada bili tek na početku karijere, a danas su prepoznati kao dio svjetske suvremene umjetnosti (Beroš i Milovac 2006: 85). Galerija je tada organizirala izložbe, simpozije, razgovore, predavanja i gostovanja umjetnika i istaknutih kri-

tičara i teoretičara povijesti umjetnosti. Tako su počeci fundusa MSU-a snažno odražavali društvena zbivanja i duh vremena u kojemu je nastajao.

Stalni postav jezgra je svakog muzeja, a cilj MSU-a bio je učiniti upravo tu jezgru dostupnom, razumljivom i zanimljivom publici dinamičnom, otkrivalačkom i nekonvencionalnom prezentacijom (Beroš 2009: 4). Imajući na umu da je umjetničko djelo istodobno osobni iskaz umjetnika i složenoga društveno-povijesnog trenutka, u stalnom postavu uravnotežene su dvije muzeološke koncepcije – prezentacija individualnog doprinosa umjetnika i kontekstualizacija tog doprinosa u određenoj društvenoj i kulturnoj sredini. Nada Beroš u intervjuima naglašava da sam naziv stalnog postava *Zbirke u pokretu* ujedno upućuje na fleksibilnost i privremeno obilježje stalnog postava – njegovo kretanje, promjenu, nestalnost i neizvjesnost, čime se otvara mogućnost njegova povećavanja, smanjivanja ili premještanja određenih cjelina (Beroš 2009: 5). Tako se istodobno prate i glavne značajke suvremene umjetnosti.

Stalni postav MSU-a osmišljen je kao postav međunarodnog karaktera i objedinjuje domaće i inozemne autore, s tim da zastupljenost domaćih autora nije radikalno veća od one inozemnih. Još prije preseljenja u novu zgradu i otvorenja MSU-a stalni postav bio je izazov jer je Galerija suvremene umjetnosti djelovala usporedno s Modernom galerijom koja je svojim stalnim postavom pokrivala razdoblje od 19. stoljeća do suvremene umjetnosti, zbog čega je trebalo definirati novi stalni postav MSU-a koji ne kolidira s njezinim, već ga nadopunjuje. Stoga je MSU došao u položaj u kojemu je gotovo pa odredio početak suvremene umjetnosti u Hrvat-

skoj i definirao ga početkom djelovanja grupe EXAT-51 1951. godine, prve važne poslijeratne suvremene umjetničke pojave u Hrvatskoj. Ipak, u *Zbirke u pokretu* uključeno je i nekoliko autora iz prve polovice 20. stoljeća, čija su djela paradigmatičke točke cjelokupnog postava (Vujnović 2009). Danas stalni postav MSU-a najviše zastupa umjetnost šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća, ali fundus Muzeja posebnim čini uklapanje i umjetničkih djela suvremenih umjetnika mlađe generacije i aktualne umjetničke scene koja se izlažu u sklopu izložaba *Akvizicije*. U organizaciji stalnog postava Beroš i Milovac (2006) osmislili su prohodan i prozračan prostor koji često pruža pogled na vanjski prostor i na Novi Zagreb dok su umjetnički radovi, pogotovo oni multimedijски, koji zahtijevaju tamne i zatvorene prostore potrebne za njihove projekcije, uspješno prikazani u skladu s njihovom ovisnošću o suvremenoj tehnologiji. U vanjskom prostoru Muzeja, u skladu s definicijom *prostora javnog događanja*

s jasnom kulturnom ulogom, izlažu se projekti i skulpture kao sastavni dijelovi stalnog postava. Na ulaznim terasama, na krovu i ispod pojedinih krila zgrade smještena su umjetnička djela većih i manjih dimenzija koja dijelove stalnog postava čine stalno dostupnima publici uključujući tako suvremenu umjetnost u njezinu svakodnevnicu i izvan same zgrade.

Stalni postav, nazvan *Zbirke u pokretu*, osmišljen je u pet tematskih cjelina, „pet gotovo zasebnih izložbi“ (Beroš i Milovac 2006) čiji nazivi potječu od istoimenih djela, najčešće okosnica tih cjelina: *Projekt i sudbina*, *Umjetnost kao život*, *Umjetnost o umjetnosti*, *Velika enigma svijeta* i *Riječi i slike*. Njih prate i manje cjeline, poput cjelina *Elastični prostor*, *Otvoreni kolut*, *Panorama za lijevo i desno oko*, *Vizual – virtual*, *Slika bez kraja*, *Kap sinteze*, *Beskonačni štamp / U čast Manetu*, *Duchampova kabanića*, *Recepti za pripremu mozga*, *Misao-ne koordinacije*, *Pariški telefonski imenik*, *Vježbe volje i tijela* i *Ostavljam trag*.



Slika 1. Detalj iz cjeline *Umjetnost o umjetnosti*. Fotografirala R. Savić, ožujak 2017.

U katalogu stalnog postava *Akcenti: Zbirke u pokretu* MSU donosi pregled svih cjelina te katalog funkcionira kao vodič kroz cjeline i njihovu koncepciju. Počevši s cjelinom *Umjetnost o umjetnosti*, u kojoj umjetničko djelo predstavlja iskaz o svojoj unutrašnjoj biti, naglašava se umjetnost kao temelj nastanka nove umjetnosti i, u tom smislu, njezina ovisnost o samoj sebi. Velik dio umjetnosti 20. stoljeća nastao je upravo u dijalogu s umjetnošću prethodnih razdoblja, u obliku komentara svojega povijesnog razvoja, kritike ili pak razilaženja s njom. Cjelina se ne oslanja na stilsko-povijesne epohe niti na umjetničke pravce, a nazivom cjeline izbjegava se etiketiranje umjetnosti i od posjetitelja se ne zahtijeva poznavanje stručnih naziva razdoblja ili pravaca moderne i suvremene umjetnosti, pa se umjetnost ove cjeline teži odmaknuti od ideje nedostupnosti i udaljenosti od publike.

Cjelina *Umjetnost kao život* suprotstavlja suvremenu umjetnost tradicionalnoj i suočava se sa sve češćim pitanjima o tome kako, kada i kamo je nestalo (tradicionalno) umjetničko djelo. Pitanjima se cjelina poziva na početke 20. stoljeća kada se pojavljuju prvi kubistički kolaži i asamblaži i kada se iskoračuje iz tradicije umjetnosti, što dovodi do radikalnih pojava poput dadaizma, *ready-madea* i nestajanja umjetničkog djela kakvoga se dotad znalo. Umjetnička djela zamijenjena su mehanizmima i postupcima koji kao umjetnička djela proizvode „čisto iskustvo umjetnosti“, pa namjere, stavovi i koncepti postaju nadomjestci samih umjetničkih djela. Ova cjelina predstavlja umjetničke pojave i umjetnike koji na umjetničko djelo gledaju kao na društvenu činjenicu, a koriste se različitim medi-

jima izražavanja, od fotografije do videa i filmskih instalacija.

Projekt i sudbina bavi se umjetničkim djelima koja predstavljaju svojevrsne programe ili manifeste projektivnoga, vizionarskog obilježja i naglašava djelovanje skupine umjetnika koji su umjetničke programe izjednačili s vlastitim sudbinskim opredjeljenjem i djelovali u vremenu kasnog modernizma pedesetih i šezdesetih godina. Dok dio umjetnosti ove cjeline polazi od iskustva povijesnih avangardi (futurizma, ruske avangarde, konstruktivizma, Bauhauusa i dr.) i zalaže se za povezivanje umjetnosti s određenim oblicima društvenog djelovanja, drugi dio predstavlja opoziciju prikazujući umjetnost svojevrsnog *odustajanja* te međusobnih druženja i ostaloga *nedjelujućeg* ponašanja kao jedinstveni umjetnički iskaz (Beroš 2009: 13).

Velika enigma svijeta cjelina je koja donosi niz snažnih umjetničkih pojedinaca, koji su u velikoj mjeri bili izolirani od aktualnih strujanja i marginalizirani na estetskome i društvenom planu (Vujanović 2009). Cjelina se temelji na nazivu *individualne mitologije*, koji označuje umjetničku praksu u kojoj su teme, oblici ponašanja i postupci umjetnika u srazu s postindustrijskim društvom masovnih medija, pa se njihov govor može smatrati i kritikom konceptualističkih teorija i praksi. Pojam *individualne mitologije* u prvi plan stavlja subjektivni jezik autora, njegovu individualnost i slobodu koja rezultira izdvojenošću, neuklapanjem u postojeće društvo i izražavanjem opsjednutosti pojedinca iz koje proizlaze neka od najzačudnijih umjetničkih djela današnjice (Beroš 2009: 19). Cjelina *Velika enigma svijeta* donosi umjetnička djela kojima umjetnici zauzimaju (namjerno

i svjesno odabran) marginalni položaj u odnosu na društvo i umjetničku scenu, pa zbog toga obuhvaća *outsajdere* umjetničke scene.

Riječi i slike cjelina je posvećena međudnosu slike i teksta, slike i ideje. Vođena poznatom „slika vrijedi tisuću riječi“, cjelina se usmjerava na svakodnevnu izloženost velikom broju slika, fotografija i ostalih vizualnih podražaja koji se nalaze na svakom koraku i sve više preuzimaju komunikacijsku ulogu i mje-

sto riječi. Suvremeni vizualni umjetnici predstavljeni u ovoj cjelini proširili su svoje područje umjetničkog djelovanja i povezali ga s drugim znanstvenim, tehničkim i društvenim područjima, rušeći tako granice pojedinih medija, čime je započeo interdisciplinarni i višemedijski razvoj umjetnosti. Propitivanje odnosa riječi i slike, tj. ideje i njezina vizualnog izričaja, dovelo je do promjene *biti* umjetničkog zanimanja s onoga *kako* je nešto rečeno na ono što je rečeno. Slika



a)



a)



c)

Slika 2. Detalji stalnog postava. Fotografirala R. Savić, ožujak 2017.

a) interpretacijski tekstovi

b) prostorne pregradnje

c) signalizacija – naznaka smjera kretanja

time postaje kritika, analiza i (ponovno) tumačenje, odnosno gubi ulogu predstavljanja stvarnosti.

Cjeline su u prostoru naglašene uvodnim tekstovima, za što se često koristi elementima u prostoru koji nisu izložbena površina, poput nosivih stupova (Slika 2a). Svaka cjelina označena je drugom bojom, no ona se može naći samo na legendama, odnosno dio je grafičkog oblikovanja uvodnih/tematskih interpretacijskih tekstova ili tekstova određenih skupina radova i umjetničkih pokreta. Osim identifikacijske legende (s nazivom djela, autorom, godinom, tehnikom) tek su poneki radovi popraćeni tekstnim opisom ili objašnjenjem. Uz legende, pokraj istaknutijih djela, jasno je postavljena oznaka za audiovodič.

Važno je napomenuti da cjeline ne prate kronološki razvoj suvremene umjetnosti i, zanimljivo, ne zaokružuju određena kreativna razdoblja u suvremenoj umjetnosti, već su umjetnička djela grupirana u cjeline koje mogu funkcionirati samostalno (Vujanović 2009), a u prostoru su odijeljena pregradama (Slika 2b) koje omogućuju pristup s više strana i poten-

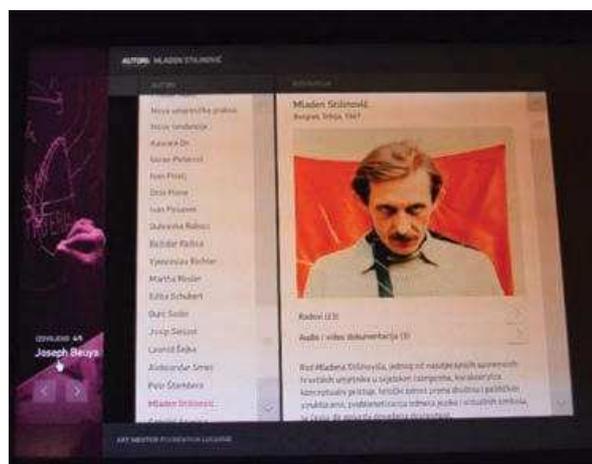
ciraju nedidaktično kretanje po prostoru, iako se ponegdje uočavaju „podne upute“ za smjer kretanja (Slika 2c).

Prateći ideju da je umjetnost odraz vremena, stalni postav izlaže upravo umjetnost vremena, a izbjegava naglašavanje pojedinih umjetnika kao nositelja određenog vremena ili pak umjetnika zvijezda. Tako su u međunarodnom postavu, koji broji više od stotinu djela, izostale osnovne informacije o najistaknutijim umjetnicima.

Na trećem katu postavljena je edukacijska zona kao mjesto za proširivanje znanja o kontekstu umjetničkih pojava, o umjetnicima i njihovim djelima, u kojoj se koristi dokumentacijom iz arhiva MSU-a i drugih dostupnih privatnih i državnih arhiva (Slika 3).

ISTRAŽIVANJE POSJETITELJA STALNOG POSTAVA MUZEJA SUVREMENE UMJETNOSTI

Nadahnuo u prvom redu knjigom *The Art of Seeing: An Interpretation of Aesthetic Encounter* i istraživanjem koje su Csikszentmihalyi i Robinson (1990) proveli među muzejskim djelatnicima



Slika 3. Edukacijska i „relaksacijska“ zona na trećem katu MSU-a (lijevo) s računalima na kojima se može pronaći širok raspon različitih informacija o umjetnicima, njihovim radovima, stilskim pravcima i sl. Fotografirala R. Savić, veljača 2017.

i stručnjacima u nastojanju definiranja estetskog iskustva, za potrebe ovog rada provedeno je istraživanje koje se koristi zaključcima dvojice autora, ali ih primjenjuje na *laike*, tj. muzejske posjetitelje koji nisu stručnjaci u području suvremene umjetnosti. Upravo se zbog tih posjetitelja rodila ideja za istraživanjem načina komunikacije koja se događa između posjetitelja i samih djela suvremene umjetnosti, kao i komunikacijskih aspekata Muzeja suvremene umjetnosti kao posrednika između djela i posjetitelja. Stoga se ovim istraživanjem pokušava odgovoriti na sljedeća pitanja: koje su razine estetskog iskustva prisutne/dominantne kod nestručnih posjetitelja, kako se mogu definirati u kontekstu muzejskog posjeta i na koje načine MSU komunicira s posjetiteljima s obzirom na razine estetskog iskustva.

Estetsko i muzejsko iskustvo

Csikszentmihalyi i Robinson u svojoj knjizi istražuju fenomen *estetskog iskustva* i uvjete pod kojima se ono događa. Njihovo istraživanje obuhvatilo je muzejske stručnjake, pedagoge, tj. sve one stručnjake na području umjetnosti koji su više ili manje bili obučeni za *opažanje umjetnosti*. Smatrajući da se više od samog opažanja umjetnost mora shvatiti, nametnula su im se u istraživanju pitanja poput onoga o samoj prirodi umjetničkog djela, o umjetničkoj vrijednosti djela ili pak pitanje što potiče nekoga da posjeduje neko umjetničko djelo. Jedno od glavnih pitanja kojim su se bavili u istraživanju bilo je upravo to je li poimanje umjetnosti nešto što je naučeno ili urođeno. I, ako je nešto što je naučeno, može li se ona uopće sasvim naučiti. Ako

se može naučiti, tko bi trebao biti taj koji će je podučavati? Pod kojim sve uvjetima umjetničko djelo, poimanje i znanje o njemu mogu dovesti do *estetskog iskustva*?

U odnosu na prošla istraživanja koja su se većinom usredotočila na muzejske posjetitelje, istraživanje Csikszentmihalyija i Robinsona među rijetkima je koje se zasniva na stručnjacima, promatračima obučenima za percepciju umjetnosti. Njihovo istraživanje polazi od pretpostavke da je mogućnost uživanja u umjetničkom djelu nešto što je naučeno, zbog čega su se odlučili istraživanje temeljiti na onim ispitanicima koji imaju to znanje. Njihovo istraživanje obuhvatilo je iscrpan intervju s pojedincima te upitnik kojim su pokušali vještine i znanja stručnjaka definirati kao elemente koji se poslije mogu prenijeti onima koji to znanje još nemaju. Na temelju njihovih ispitanika, stručnjaka u ovom području, cilj autora bio je definirati idealni tip *estetskog iskustva*, utemeljen na najvišim razinama na kojima ono može biti ostvareno. Imajući na umu da se poimanje umjetnosti događa u glavi i umu te da je riječ o subjektivnom fenomenu, što vrijedi i za laika i za stručnjaka, istraživanje su temeljili na opširnim intervjuima s ispitanicima koje su poslije detaljno analizirali. U istraživanju su Csikszentmihalyi i Robinson fenomen *estetskog iskustva* utemeljili na tri glavna pitanja: postoji li uopće estetsko iskustvo; ako postoji, koje su njegove osnovne značajke; te može li se pomoći promatračima da ga dožive češće. Značajke *estetskog iskustva* definirali su osnovnim elementima: *formalnom strukturom* umjetničkog djela, odnosno perceptivnom reakcijom na elemente umjetnosti kao što su boja, oblici, kompozicija

i sl.; *osjećajnim dojmom* koji ostavlja na promatrača; *intelektualnim referencijama* koje (do)nosi, poput teorijskih i povijesnoumjetničkih referencija, kulturnih, povijesnih i biografskih elemenata; *komunikacijskim mogućnostima* koje pruža, tj. mogućnostima koje otvara za ostvarivanje dijaloga (Csikszentmihalyi i Robinson 1990: 178). Posljednja je razina i svojevrsan vrhunac ili ideal estetskog iskustva.

Csikszentmihalyi i Robinson odlučili su se za holistički pristup u kojemu je razumijevanje fenomena impliciralo poznavanje funkcioniranja mreže iskustava koja proživljavaju ispitanici te kako je ona povezana s njihovim mislima, osjećajima i ciljevima, tj. htjeli su znati što se događa u glavama ispitanika kada se susretnu s umjetničkim djelom. Autori tvrde da razumijevanje onoga što vidimo potiče dodatna pitanja o tome koja je priroda estetskog iskustva i je li ono jednako za sve ili se mijenja ovisno o promatraču i njegovim individualnim razlikama. Cilj njihova istraživanja bio je prepoznati opće podatke i elemente koji bi stvorili određeni teorijski model, a koji se poslije može prenijeti dalje kao „ključ“ za doživljavanje *estetskog iskustva* jer, kako tvrde, bez učenja i treninga mogućnost *gledanja* i interpretacije onoga što vidimo ostaje latentna.

Razgovori s muzejskim stručnjacima i provođenje upitnika pokazali su da reakcija na umjetničko djelo, koja može rezultirati *estetskim iskustvom*, uvelike ovisi o vještinama koje promatrač posjeduje. Teorijski model tako potvrđuje da je promatrač s tek osnovnim vještinama, sposobnostima i znanjem, koji nije prakticirao uspoređivanje ili vrednovanje nekoga umjetničkog djela, u mogućnosti sa-

vladati jedino osnovne oblike i na osnovi njih doživjeti estetsko iskustvo. Tek kada su *izazovi* koje umjetničko djelo postavi pred promatrača i njegove vještine analiziranja, usporedbe, otkrivanja vrijednosti i sl. na jednakoj razini, promatrač je u stanju *suočiti* se s umjetničkim djelom i posvetiti mu punu pozornost. Istraživanje je također pokazalo da osjećajna reakcija na umjetničko djelo ovisi i o znanju o određenom razdoblju, kulturi u kojoj je djelo nastalo, umjetniku, ali i o želji i mogućnostima komunikacije s umjetničkim djelom i njegovim sadržajem. O navedenim vještinama i znanju ne ovisi interakcija s umjetničkim djelom, ali one svakako mogu utjecati na intenzitet *estetskog iskustva*. Razina i složenost estetskog iskustva naposljetku ovise o broju dimenzija koje sudjeluju u tumačenju umjetničkog djela. Istraživanja Csikszentmihalyija i Robinsona pokazala su kako većinu promatrača u prvom redu privuče izgled samoga umjetničkog djela, njegove formalne značajke, neobičan oblik, intenzivne boje i sl. Biografske referencije i osjećaji slijede nakon primjećivanja formalnih svojstava, a intelektualna dimenzija dolazi na kraju. Zanimljivo, istraživanje je pokazalo i da neki izbjegavaju intelektualnu dimenziju vjerujući da će povijesni, biografski i slični detalji onemogućiti puni doživljaj i skrenuti središte sa samog iskustva. Pa ipak, najintenzivnije *estetsko iskustvo* ostvaruje se onda kada se objedine sve njegove razine. Prethodna istraživanja iznjedrila su tvrdnju da ne postoji točan red savladavanja navedenih vještina koje bi običnog promatrača dovele na razinu stručnjaka. Promatrajući one koji se bave umjetnošću, zanimljivo je vidjeti razliku među njima jer neki nikada ne mijenjaju

vještine koje posjeduju i uvijek umjetnost promatraju isto, dok drugi uz stalne susrete s umjetnošću razvijaju nove vještine i uče, zbog čega im se mijenja i način njezina poimanja, pa i *estetsko iskustvo*. Sa stajališta psihologije potonje promjene trebale bi se događati onima kojima su takva iskustva osobno važna, ali i biti nepovratne. Imajući to na umu, *estetsko iskustvo* bilo bi određen oblik neprekidnog iskustva (engl. *flow experience*), osnovanoga na ostalim iskustvima sličnih strukturnih elemenata (dubokoj koncentraciji, osjećaju istodobne kontrole i slobode), koji je omogućen jer su vještine promatrača na razini izazova umjetničkog djela, a sve je popraćeno razvojem važnog iskustva. Csikszentmihalyi i Robinson tvrde da povećanje pojedinaca koji mogu tako odgovoriti na izazove umjetnosti i koji mogu povećati svoje interpretativne vještine nije jednostavno. Riječ je o pojedincima koji bi trebali imati dovoljno vremena koje bi uložili u proučavanje, tumačenje i učenje o umjetnosti ili već imati razvijen senzibilitet za vizualne podražaje. Pa ipak, iako *estetsko iskustvo* umnogome ovisi o samom promatraču, važna je i *dostupnost* samoga umjetničkog djela, a upravo je tu bitna uloga muzeja.

Budući da je muzejsko iskustvo različito za različite skupine posjetitelja i ovisi o osobnome, društvenom i fizičkom kontekstu (Falk i Dierking 2011) te o identitetima posjetitelja (Falk 2009), teško je pretpostaviti da će svi biti zadovoljni ako je ponuđeno jednoobrazno rješenje za doživljaj umjetnosti, bez obzira kojeg usmjerenja – komunikacijskoga, estetskog, didaktičnog, zabavnog ili nekog drugoga.

Vlastitim istraživanjem htjela sam ispitati koliko je Muzej suvremene umjetnosti

u tom smislu prilagođen laicima, koliko elementima na koje može utjecati omogućuje komunikaciju između umjetničkog djela i promatrača i je li uopće moguće laiku tijekom posjeta stalnom postavu MSU-a proživjeti *estetsko iskustvo*.

Metodologija

Istraživanje se provodilo u stalnom postavu Muzeja suvremene umjetnosti viškendima od 17. veljače do 1. travnja 2017. U istraživanju je sudjelovalo 29 posjetitelja koji su Muzej posjetili samostalno, u paru ili u skupinama s tri i najviše četiri osobe. Samo istraživanje objedinilo je tri metode: *praćenje* posjetitelja uz bilježenje njihova kretanja, *intervju* nakon obilaska stalnog postava te *anketni upitnik* kao posljednji dio istraživanja. Sve su metode svojim preklapanjem istaknule holistički pristup istraživanju.

Sve tri metode provedene su na uzorku od 29 posjetitelja u prostoru Muzeja, a kriterij odabira bio je njihov pristanak na istraživanje. S obzirom na mali broj posjeta, mali odaziv posjetitelja i vremensku ograničenost za istraživanje (osobne prirode), podatci za ovaj broj posjetitelja mogu se shvatiti kao pokazatelj, posebno s obzirom na različitost motivacija i iskustava pojedinih posjetitelja, o čemu će biti više riječi u sljedećim poglavljima. Triangulacija, odnosno primjena triju različitih metoda prikupljanja podataka, međutim, pruža veću vjerodostojnost istraživanju i dobivenim podatcima, bez obzira na njihovu ilustrativnu prirodu.

Praćenje posjetitelja metoda je kojom se detaljno bilježi kojim se putem posjetitelji kreću u muzejskom prostoru i što točno čine za vrijeme posjeta. Ovom metodom mogu se dobiti bihevioristički podatci (promatranje što i kako posjetite-

lji čine) i kvantitativni podatci (mjerenje određene aktivnosti kao što je primjerice promatranje i/ili korištenje određenim izlošcima ili interpretacijskim materijalom) (Yalowitz i Bronnenkant 2009).

Moguće je istražiti nekoliko važnih elemenata posjeta s obzirom na njihova prostorno-vremenska obilježja, kao što su:

- prosječno vrijeme potrebno za obilazak stalnog postava
- način na koji se posjetitelji kreću kroz stalni postav
- dijelovi prostora, pojedine točke i umjetnička djela na kojima se posjetitelji najčešće zaustavljaju te na kojima se najduže, a na kojima najkraće zadržavaju
- dijelovi prostora koji su zanemareni i/ili koji se najčešće preskoče
- uvodni tekstovi koje posjetitelji čitaju te trajanje čitanja.

Potrebno je također naglasiti da se posjetitelji mogu promatrati nenametljivo, kada nisu svjesni da ih se promatra, ali je isto tako moguće pitati ih za pristanak. Vrlo je moguće da se kretanje posjetitelja uz njihov pristanak na sudjelovanje u istraživanju može razlikovati od kretanja posjetitelja koji nisu dio istraživanja ili nisu svjesni da ih se prati, kao i to da će posjetitelj koji je svjestan praćenja u određenoj mjeri promijeniti svoje ponašanje (primjerice da će se zaustaviti kod onih radova koji su možda poznatiji ili da će pogledati više radova iako ga možda ne zanimaju i sl.).

Tijekom ovog istraživanja svi su posjetitelji bili svjesni praćenja i za njega su dali svoj pristanak. Ovaj način odabran je zbog etičnih razloga te argumenata iz literature koji potvrđuju da se posjet duži od dvadeset minuta ne produžuje kada su posjetitelji svjesni praćenja (Nurse Ra-

inbolt, Benfield i Loomis 2012). Budući da se stalni postav MSU-a proteže na tri kata, pretpostavljeno trajanje posjeta bilo je duže od dvadeset minuta, pa su se posjetitelji obavijestili, odnosno zatražili za dozvolu praćenja na samom početku posjeta.

Praćenje je pokazalo da posjetitelji u prosjeku u Muzeju provedu 117 minuta. Očekivano, potvrdilo se da posjetitelji s najviše pozornosti i koncentracije prolaze prvi i drugi kat stalnog postava dok većina posjetitelja treći kat obiđe u kraćem vremenu u odnosu na prva dva, ali i s kraćim zaustavljanjem kod pojedinih umjetničkih djela. Dio je to stalnog postava koji je puno izazovnije od ostatka, a veličinom i brojem djela ne zaostaje za drugim katovima. Također, iako većina posjetitelja prati sličan opći *put* kroz stalni postav, postoje razlike u kretanju posjetitelja na određenim dijelovima postava, do kojih dolaze većinom jer se kreću po načelu onoga što uoče i što im se najviše sviđa (slike 4a, 4b i 4c).

Na kretanje tako ne utječu ni signalizacija u prostoru ni tekstovi – ni oni veći koji označuju nove cjeline, ni manji o skupini djela, ni predmetne legende. Pokazalo se da većinu posjetitelja najčešće privuče određeno djelo ili skupina umjetničkih djela, nakon čega tek naknadno „traže“ dodatne informacije ili u potpunosti preskoče tekstove. Kod evaluacije programa i istraživanja posjetitelja naglašava se važnost poznavanja načina kretanja posjetitelja kroz prostor i izložbu jer muzeji tako mogu pratiti kako se publika koristi određenim elementima izložbe i prati li ciljani koncept (Yalowitz i Bronnenkant 2009). Osim toga, poznavanje dijelova na kojima se posjetitelji najviše ili najmanje zadržavaju važna je osnova za daljnji

razvoj i moguće promjene u postavu, to više što je postav kao *Zbirke u pokretu* osmišljen upravo kao dinamičan, pokretan i u svakom trenutku spreman za nove promjene.

Nakon obilaska stalnog postava vođeni su *intervjui* s posjetiteljima u prosječnom trajanju od petnaest minuta. Svi razgovori su snimani, za što su sugovornici dali svoje odobrenje, potom su transkribirani i tematski obrađeni. Intervjuiranje je korisna metoda za dobivanje opsežnijih informacija o posjetiteljevim iskustvima. Otvorenim pitanjima i potpitanjima nastojao se pojasniti način korištenja Muzejom te nijanse u doživljajima sadržaja i odnosu prema umjetničkim djelima. Također su se opažala njihova očekivanja od Muzeja i suvremene umjetnosti koja su imali prije samog posjeta, ispitali su se dojmovi nakon obilaska stalnog postava, ali i otkrile dodatne potrebe koje su možda osjetili tijekom obilaska, a koje bi njihovo cjelokupno iskustvo posjeta Muzeju učinile još boljim. Intervjui su kao metoda spretno nadopunili i objedinili druge dvije metode (praćenje i upitnike), ali su i uputili na moguće prostore za poboljšanja određenih elemenata stalnog postava. Potrebno je naglasiti i da su *intervjui* ciljano uvijek bili provedeni između praćenja i anketnih upitnika kako bi posjetitelji mogli razgovarati o stalnom postavu bez vremenskog odmaka.

Anketni upitnici, kao posljednji dio istraživanja, pokušaj su formalnijeg vrednovanja onoga što se pokazalo tijekom praćenja i u intervjuima.

Pitanja u anketnom upitniku bila su podijeljena na tri dijela. Prvi dio odnosio se na demografski i geografski profil posjetitelja (uobičajena pitanja o spolu, dobi, obrazovanju i državi iz koje dolaze).

Drugi dio, koji je uključivao izjave s kojima se posjetitelji slažu, ne slažu ili nisu sigurni, odnosio se na razine estetskog doživljaja, a treći, jednako oblikovan način ispitivanja, odnosio se na sklonosti prema vrstama informacija i stavove o stalnom postavu i komunikaciji Muzeja. Anketom i intervjuom dobile su se informacije o tome kako posjetitelji doživljavaju umjetničko djelo, što osjećaju dok ga promatraju te što misle o elementima prostora Muzeja i samoga stalnog postava, kao što su preglednost prostora ili razumljivost tekstova u prostoru.

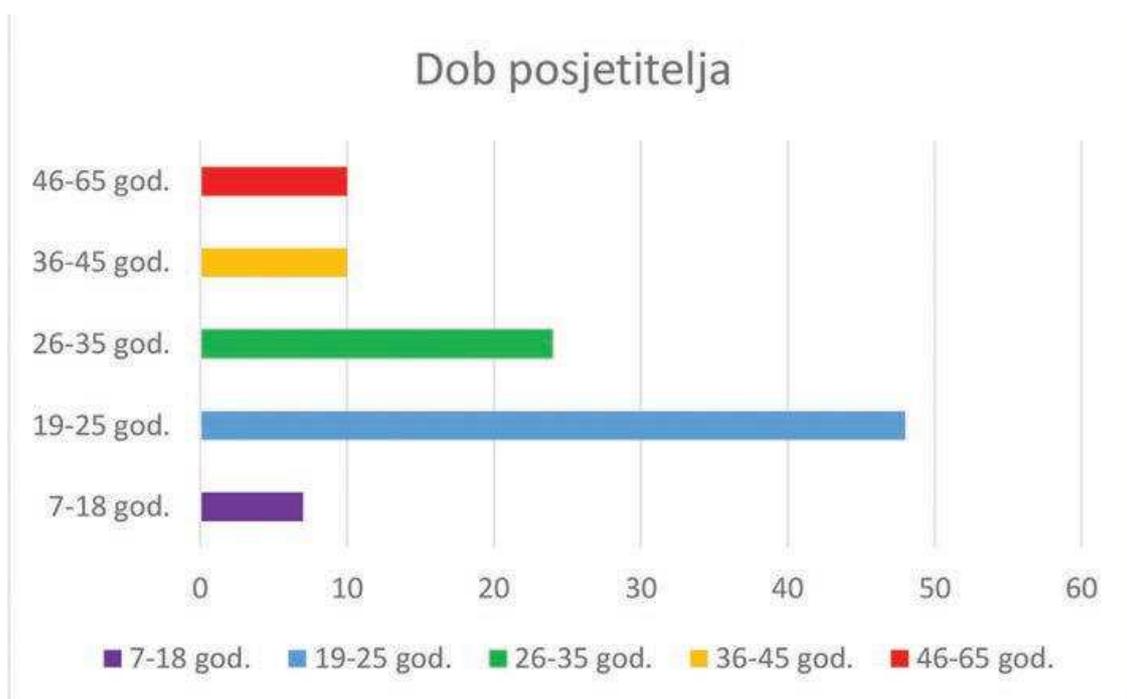
Analiza i tumačenje podataka

Prema demografskim podacima dobivenim iz ankete posjetitelji MSU-a u podjednakoj su mjeri domaći posjetitelji (stanovnici Hrvatske, u najvećem postotku Zagreba) i strani državljani koji su Muzej posjetili kao kulturni turisti ili pak studenti na međunarodnoj razmjeni (44 % izvan Hrvatske, 56 % u Hrvatskoj). Prema dobi mogu se podijeliti na pet skupina (Grafikon 1) od kojih je najzastupljenija skupina posjetitelja između 19 i 25 godina, a najmanja je skupina od 7 do 18 godina koju čine djeca viših razreda osnovne škole koja su Muzej posjetila s roditeljem.

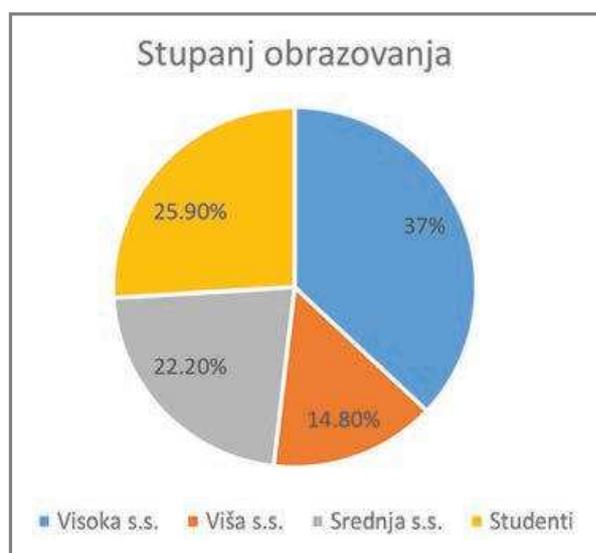
Prema stupnju obrazovanja (Grafikon 2) najveći je broj posjetitelja visokoobrazovan ili na putu da to postane (studenti).

Od ukupno 29 posjetitelja 15 je bilo onih kojima je ovo prvi posjet Muzeju, a 14 posjetitelja posjetilo ga je dvaput ili više, što se u analizi nije pokazalo ključnim za razlike u percepcijama i doživljajima ni Muzeja ni umjetničkih djela.

Skupina anketnih pitanja koja su se odnosila na estetsko iskustvo analizirana je u odnosu na podatke dobivene inter-



Grafikon 1. Dob ispitanih posjetitelja



Grafikon 2. Stupanj obrazovanja posjetitelja

vjuiranjem i praćenjem kako bi se dobio odgovor na istraživačko pitanje o tome koje su razine estetskog iskustva prisutne/dominantne kod nestručnih posjetitelja i kako se mogu definirati u kontekstu muzejskog posjeta.

Imajući na umu *estetsko iskustvo* koje Csikszentmihalyi i Robinson definira-

ju osnovnim elementima – *formalnom strukturom* umjetničkog djela, *osjećajnim dojmom* koji ostavlja na promatrača, *intelektualnim referencijama* i *komunikacijskim mogućnostima* koje predstavlja – velik naglasak ovog istraživanja bio je i na *snažnom doživljaju umjetničkog djela (suvremene umjetnosti)* koji je izjednačen upravo s pojmom *estetskog doživljaja*. Treba naglasiti da su četiri osnovna elementa svakoga estetskog iskustva ujedno bila i nit vodilja cijelog istraživanja te da se na njihovoj osnovi trima spomenutim metodama istraživanja pokušalo odgovoriti na istraživačka pitanja.

Kada je riječ o aspektima estetskog iskustva, potrebno je naglasiti i njihovu zastupljenost u odgovorima posjetitelja. Budući da su pitanja tražila od ispitanika izraz slaganja, neslaganja ili nemogućnost procjene, tumačena su s pozitivnom, negativnom i nultom vrijednošću. Izraženi postotci srednje su vrijednosti postotaka pozitivno odgovorenih pitanja (odnosno

slaganja s izjavama) koja se odnose na određene razine estetskog iskustva. Dominantnim se pokazao osjećajni aspekt (68,7 %), slijede ga intelektualni (58 %) i komunikacijski (54,82 %), a formalni je aspekt najmanje zastupljen (26,63 %).

Csikszentmihalyi i Robinson određuju osjećajni aspekt kao trenutak emocionalnog sklada, sublimacije osjećaja i želja u društveno prihvatljivom obliku (1990: 132), a kvaliteta emocionalne reakcije ovisi o vremenu provedenom s djelom i ispred njega te o utjecajima ili predrasudama koje promatrač ima o boji, stilu i temi djela. Ova su se razmatranja potvrdila kod posjetitelja: „Svako djelo sigurno vam daje nešto za razmišljanje jer osjetite po sebi odmah da vas ono odbija ili se nečemu možda i nasmijete“ (Posjetitelj 12). Za razliku od komunikacije između djela i stručnjaka, koja je uvijek individualna zbog prirode posla (istraživanja, tumačenja djela radi komunikacije s drugima), tijekom muzejskog posjeta osjećajna reakcija može biti splet formalnih elemenata i komunikacije među posjetiteljima. Vrlo često posjet se događa u paru ili skupini te se za vrijeme posjeta razgovorom o djelima potiču osobna sjećanja, asocijacije, medijske slike i sl.

„Nekiput nas je nešto asocijalo na nešto... na nešto iz nekog filma, da, na film ili smo nešto vidjeli... Puno toga vidiš i onda ti prođe kroz glavu“ (Posjetitelj 1).

„Ono tamo gdje je onaj čovjek nad grobovima, to su mogli napraviti kao da je Hitler“ (Posjetitelj 2).

Na suprotnom polu od osjećajne razine, sudeći po odgovorima u anketi i intervjuima, nalazi se formalna razina. Izrazito mali broj posjetitelja smatra formalnu razinu najvažnijom u promatranju djela. Pretpostavka za pojavljivanje ovakvih od-

govora može biti u samoj prirodi suvremene umjetnosti koja, za razliku od primjerice historijskog slikarstva, manje privlači svojim skladnim bojama i vještinom prikazivanja neke svima poznate stvarnosti. I iako se većina posjetitelja složila s tim da ih na detaljnije promatranje djela na prvome mjestu privuku svojim izgledom, formalne značajke tek su poticaj za druge razine iskustva, kao što su osjećajna, intelektualna ili komunikacijska.

Druga je razina intelektualna i odnosi se na teorijske, povijesnoumjetničke i kontekstualne informacije. Većina posjetitelja ima potrebu za određenim informacijama o djelima koje im mogu pomoći da kognitivno smjeste djela u određeni društveno-povijesni kontekst. Ovo posebno vrijedi za posjetitelje koji već imaju znatna iskustva umjetničkih muzeja i kod kojih je samo vizualno iskustvo potrebno nadograditi informacijama kako bi se uspostavile razlike u značenjima i relevantnosti djela. Neki od posjetitelja izrazito su svjesni razlike u svojim reakcijama kada imaju dodatne informacije o djelima i kada ih nemaju: „Kada bismo imali više informacija o kontekstu, jednostavnije bismo razumjeli neka djela, a u suprotnome se većinom možemo samo emocionalno povezivati s umjetničkim djelom“ (Posjetitelj 10).

Komunikacijski aspekt kod Csikszentmihalyija i Robinsona višedimenzijsko je iskustvo koje spaja današnji trenutak promatrača i nekadašnji trenutak umjetnika integracijom vizualnih, osjećajnih i intelektualnih aspekata. Kada bi se ova razina primijenila na posjetitelje, većina bi bila sigurna i samostalna u komunikaciji s umjetnikom preko njegova djela, bez obzira na vrstu informacija na koje naiđu, jer otvaraju unutrašnju komunikaciju preskačući teorijski, kontekstualni

dio. Intelektualni aspekt djela (kontekst nastanka i poruke) ili dobro poznaju ili zanemaruju.

„Volim pogledati djelo i obavezno pročitam njegov naslov. To je vrlo znakovito i mislim da je umjetniku naslov bitan čak i ako je djelo nazvano *Bez naslova* – i to je određena poruka. Tako gledamo djela očima umjetnika, a s naslovom se stavljamo u stanje duha u kojemu je bio umjetnik dok ga je stvarao“ (Posjetitelj 4).

„Nekako me najviše zanimaju skulpture i instalacije. Dok njih promatram nekako imam više osjećaja, ali i ispred slika koje mi se posebno sviđaju. Najčešće razmišljam o slikarima i vremenu u kojemu je slika nastala“ (Posjetitelj 25).

Sigurnost u samostalno komuniciranje s djelima iskazala se i u intervjuima i u anketnim pitanjima: 75,8 % posjetitelja složilo se s tvrdnjom da se oslanjaju na vlastito mišljenje i prosudbu suvremene umjetnosti, 20,7 % posjetitelja nije moglo procijeniti koliko se mogu osloniti na osobno mišljenje, a tek je jedan posjetitelj potvrdio da mu je potrebna vanjska prosudba. Manji postotak „u sebe nesigurnih“ posjetitelja ili ima malo iskustvo umjetničkih muzeja ili u muzeje, pa tako i u ovaj, dolazi po nešto dublje obrazovno iskustvo, stoga od same ustanove očekuje da bude ona koja će jasno definirati i prenijeti cilj izložbe i obrazložiti zašto su određeni predmeti odabrani kao njezin dio.

Dakle, jasno se pokazuje da ne postoji univerzalno estetsko iskustvo i samo jedan način na koji se može postići. Stoga je uloga muzeja da, s obzirom na različite profile i očekivanja svojih posjetitelja, stvori i razvije mnogostruke strategije kako bi osnažio posjetitelje.

Posljednja skupina anketnih pitanja pozivala se na komunikacijske elemente

stalnog postava Muzeja suvremene umjetnosti, te je također analizirana u odnosu na podatke iz intervjuja i praćenja, a odgovara na istraživačko pitanje kako MSU komunicira s posjetiteljima s obzirom na razine estetskog iskustva.

Intervjui i praćenje posjetitelja pokazali su da se publika MSU-a sastoji od onih koji dolaze u Muzej radi društva/zabave pa sve do onih koji žele naučiti o suvremenoj umjetnosti. I dok prve označuje naglašena želja za ugodno provedenim vremenom i umjetničkim djelima u kojima pronalaze zabavu i inspiraciju, odnosno koja im zadovoljavaju različite osobne potrebe, posjetitelji koji u prvom redu dolaze u Muzej radi izobrazbe više su usmjereni na (muzeološke) elemente poput same organizacije prostora ili pak informacija koje su im na raspolaganju. Većina posjetitelja nije doživjela prostor kao jedan od medija koji doprinosi tumačenju i shvaćanju pojedinih cjelina, a isti posjetitelji većinom nisu čitali tekstove niti su pratili koncept tematske razdiobe stalnog postava. Zanimljivo, dobio se podatak da 31 % (devet) posjetitelja prostor smatra zbunjujućim, a praćenje je pokazalo da je nekolicina njih (šest) preskočila određene dijelove stalnog postava iako su u intervjuima naveli da su sve vidjeli. Treba dodati i da je praćenje pokazalo da je većina posjetitelja odabirala određena umjetnička djela kod kojih su se zadržavali duže vremena bez čitanja tematskih tekstova. Ovime se potvrđuje da se posjetitelji oslanjaju na vlastitu prosudbu o umjetničkom djelima, ali i upućuje na dovoljno poznavanje građe bez oslanjanja na kustosku interpretaciju ili nezainteresiranost za tematsku podjelu kakvu su zamislili kustosi. Sve tri metode pokazale su da se većina posjetitelja na izložbi

koncentrira na ona djela koja im privuku pozornost svojim izgledom. Kao i prije s prostorom, sličan zaključak izvodi se i iz podataka da 51,7 % (15) posjetitelja smatra da su cjeline u postavu dobro označene te da 62 % (18) tvrdi da je lako prepoznati skupinu umjetničkih djela kao određenu cjelinu, iako u intervjuima nisu mogli navesti ni opisati nijednu.

S tematskim cjelinama usko su povezani i tekstovi kojima su one naznačene u prostoru. Na pitanje o jednostavnosti razumijevanja uvodnih tematskih tekstova 55,2 % (16) posjetitelja slaže se da je tekstove bilo lako razumjeti, 20,7 % (šest) se ne slaže, a 24,1 % (sedam) ne može procijeniti. Iako je veći broj posjetitelja naveo da je tekstove bilo lako razumjeti, praćenje je pokazalo da većina ipak ne čita tekstove ili pročita tek nekolicinu interpretacijskih tematskih legendi i legendi o određenoj skupini predmeta (24,1 %).

Tekstovi i cjeline u prostoru osnova su kustoskog koncepta stalnog postava. Ipak, istraživanje je pokazalo da je tek manji broj posjetitelja (24,2 %) usmjeren na kustoski koncept i na informacije koje se nalaze u prostoru. Također, neki su posjetitelji u anketi naveli negativan stav o jasnoći prostora, načinu označivanja cjelina i razumljivosti uvodnih tekstova, a svoje potrebe navode u intervjuima i rješenje vide u pružanju dodatnih informacija o umjetničkim djelima, kontekstu i samim umjetnicima.

„Pomalo je kaotično... Nisam bio siguran kako se točno trebam kretati. Na početku sam mislio da postoji određen red i podjela po određenim grupama, čak i kronološki, ali onda opet nije tako. Neki dijelovi ipak nisu jasni. Pomoglo bi mi kada bih mogao negdje vidjeti plan Muzeja s različitim razinama, bolje bih se

organizirao i pripremio na ono što me čeka“ (Posjetitelj 20).

„Tekstovi na koje smo naišli usmjerili su nas na koji način bismo trebali 'čitati' to djelo, ali u tekstovima nedostaje kontekst i primjerice cilj umjetnika... Kada bismo imali više informacija, i umjetnička djela bismo doživjeli na drukčiji način“ (Posjetitelj 17).

„Bilo bi nam sigurno zanimljivije kada bi postojale i neke općenite informacije o hrvatskoj suvremenoj umjetnosti. Vidjeli smo već dosta slovenske, pa i balkanske umjetnosti, pa vjerujemo da je važno imati i takve informacije da bi se djela bolje razumjela“ (Posjetitelj 3, izvan Hrvatske). S obzirom na ove rezultate svih triju metoda prikupljanja podataka, za većinu posjetitelja Muzeja posjet je društvenog obilježja i dovoljna im je osjećajna reakcija na djelo koja proizlazi iz njihovih osobnih potreba, znanja i asocijacija, a detaljnije im informacije nisu nužne da bi komunicirali s djelom.

„Sviđa mi se prostor Muzeja, imala sam osjećaj kao da uvijek mogu još nešto dodatno otkriti. (...) Nisam imala potrebe za dodatnim informacijama ili tekstom, sama djela su mi dovoljna. Uvijek interpretiram djelo na svoj način, onako kako ga ja razumijem“ (Posjetitelj 6).

„Sviđa mi se što nema previše ljudi kao u nekim drugim muzejima koje smo posjetili. Sve je nekako mirno i prepušteno nama, imamo više vremena i možemo se posvetiti samim djelima“ (Posjetitelj 14).

„Ovo je velik muzej i, s obzirom na količinu umjetnosti koju treba pregledati, više teksta od ovoga trenutčno bi bilo previše“ (Posjetitelj 15).

S druge pak strane, za one posjetitelje kojima je bitna kontekstualizacija i koji su svjesni visoke kodiranosti suvremene

umjetnosti, Muzej ne osigurava dovoljan pomak s osjećajne na intelektualnu razinu iskustva kako bi se, u konačnici, sve to prošlo i doseglo komunikacijsku razinu.

Logično se nameće i pitanje je li MSU uspio ostvariti jedan od ciljeva suvremene umjetnosti i kod posjetitelja potaknuti razumijevanje same umjetnosti, a time i sadašnjosti. Intervjui i anketna pitanja navode da posjetitelji, čak nešto više od polovice, odnosno 55,2 %, ne mogu procijeniti je li im Muzej uspio dati novi pogled na suvremeno društvo i život, dok njih 34,4 % smatra da jest, a 10,3 % tvrdi da nije.

ZAKLJUČAK

Čitajući katalog stalnog postava, može se zaključiti da Muzej, barem na papiru, ispunjava svoj cilj i da se zajedno sa zgradom prilagođuje posjetitelju čineći stalni postav prilično proizvoljnim i nenametljivim iskustvom. No, je li ono što je navedeno u katalogu svima razumljivo i u samom postavu, odnosno u prilagođenosti postava zgradi i publici? Iščitavaju li se navedene cjeline lako i pozivaju li uopće na ponovni posjet Muzeju? Analizirajući stalni postav, lako je uočiti određen stupanj raskoraka između navedenoga u katalogu i stvarnoga stalnog postava. Prostor Muzeja jest prohodan i prilagodljiv, ali upravo manje pregradnje čine ga na trenutke nepreglednim i donekle zbunjujućim. Podjela stalnog postava na tri razine nije lako uočljiva pri prvom susretu s prostorom, što dovodi do pada koncentracije kada se o na usporedi na početku i na kraju obilaska stalnog postava. Također, pregradnje su, uz neobičan oblik same zgrade, rezultirale formiranjem manjih prostora koji se

lako mogu previdjeti, a umjetnička djela smještena u njima ostati zanemarena pri obilasku. Vrlo važna točka u postavu – ona na kojoj se mogu dobiti detaljne informacije – smještena je na trećem katu i nedovoljno označena, zbog čega se redovito preskoči. Umjetnička djela podijeljena po cjelinama ne tvore dovoljno homogenu skupinu, pa se cjeline međusobno nedovoljno razlikuju, čak ni uz pomoć postojećih tekstova koji, po mišljenju nekih posjetitelja, ne nude ni očekivane osnovne informacije ili opći kontekst.

Ipak, treba naglasiti da i MSU i suvremena umjetnost imaju publiku koja zna što može očekivati od Muzeja i stalnog postava, pa se više oslanja na emocije nego na formalne značajke djela. Također, upoznata s otvorenim obilježjem suvremene umjetnosti, većina se posjetitelja upravo oslanja na svoju prosudbu o samim djelima, ali i dalje očekuje određenu količinu i vrstu informacija, koje su za dobar dio posjetitelja izostavljene. Iz svega se daje zaključiti da se većina posjetitelja odlučila na posjet MSU-u više radi druženja i zabave dok je manjem dijelu posjetitelja motivacija bila pretežito edukacija, koju nisu u potpunosti uspjeli zadovoljiti.

Na kraju se postavlja pitanje jesu li stalni postav i sam Muzej donekle ugroženi ako pristaju na povremene posjetitelje koji će vidjeti nešto novo, ali i koji se možda ipak više neće vratiti jer njihova očekivanja nisu ispunjena te iz Muzeja izlaze s jednakim nepoznicama i pitanjima koje su imali i prije posjeta, ili čak i s više njih. Informativni, pa i obrazovni aspekti muzeja, koji uvijek mogu (i trebaju!) pratiti želju za zabavom i ugodno provedenim vremenom, i dalje su nedovoljno zastupljeni, pa se iz istraživanja zaključuje da Muzej, ako želi pružiti nova

iskustva onima koji ih traže, ali i privući one posjetitelje koji ne dolaze, svako treba i nešto promijeniti. Otvorenost, dinamičnost, socijalna osviještenost i na prvome mjestu igra glavne su značajke stalnog postava i suvremene umjetnosti koji bi, osim u katalogu Muzeja, ipak u prvom redu trebali živjeti u njegovu prostoru zajedno s interpretacijskim pomagalicama te tako privući posjetitelja na istraživanje slojevitosti značenja djela jer, kako tvrde Csikszentmihalyi i Robinson, učenje je ono što potencijal gledanja i interpretacije iz latentnog stanja prebacuje u područje stvarnoga estetskog iskustva.

LITERATURA

Bago, Ivana. 2012. Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse kao antikapitalističke institucionalne kritike u Jugoslaviji tijekom 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 36. 235–248.

Beroš, Nada (ur.). 2009. *Akcenti: Zbirke u pokretu*. Muzej suvremene umjetnosti. Zagreb.

Beroš, Nada; Milovac, Tihomir. 2006. Zbirke u pokretu: Muzeološka koncepcija stalnog postava Muzeja suvremene umjetnosti, Zagreb. *Informativa Museologica* 37/1–4. 82–101.

Csikszentmihalyi, Mihaly; Robinson, Rick E. 1990. *The Art of Seeing: An Interpretation of the Aesthetic Encounter*. The J. Paul Getty Museum. Los Angeles.

Duh, Matjaž; Zupančič, Tomaž. 2009. Komunikacijske mogućnosti suvremene umjetnosti u okviru likovno-pedagoškog rada. *Informatologia* 42/3. 180–185.

Falk, John H. 2009. *Identity and the Museum Visitor Experience*. Routledge. London – New York.

Falk, John H.; Dierking, Lynn D. 2011. *The Museum Experience*. Left Coast Press. Walnut Creek, CA.

Laszlo, Želimir. 2000. Zašto su muzeji dosadni? – rasprava o izložbama. *Informativa Museologica* 31/3–4. 98–100.

Maroević, Ivo. 2002. Upravljanje promjenama: novi teoretski pristupi muzejskoj praksi. *Informativa Museologica* 33/1–2. 73–77.

Nurse Rainbolt, Gretchen; Benfield, Jacob A.; Loomis, Ross J. 2012. Visitor Self-Report Behavior Mapping as a Tool for Recording Exhibition Circulation. *Visitor Studies* 15/2. 203–216. Dostupno i na: <https://doi.org/10.1080/10645578.2012.715035> (pristupljeno 12. svibnja 2016.).

Pintarić, Snježana. 2005. Nova zgrada Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu – veliki marketinški izazov. *Informativa Museologica* 36/1–2. 16–23.

Škorić, Gordana. 2009. Pitanja suvremene umjetnosti – Ortega y Gasset. *Filozofija Mediterana*. Ur. Kukoč, Mislav. Hrvatsko filozofsko društvo – Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu. Zagreb – Split.

Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Horetzky – Vlees & Beton. Zagreb – Ghent.

van Mensch, Peter. 2003. Obilježja izložbi. *Informativa Museologica* 34/3–4. 6–12.

Vujanović, Barbara. 2009. Muzej za metropolu. *Vijenac* 410. Dostupno i na: <http://www.matica.hr/vijenac/410/Muzej%20za%20metropolu/> (pristupljeno 25. srpnja 2016.).

Yalowitz, Steven S.; Bronnenkant, Kerry. 2009. Timing and Tracking: Unlocking Visitor Behavior. *Visitor Studies* 12/1. 47–64. Dostupno i na: <https://doi.org/10.1080/10645570902769134> (pristupljeno 25. srpnja 2016.).

MREŽNI IZVORI

Deeth, Jane. 2014. *What's wrong with contemporary art: Jane Deeth at TEDxHobart* [video, 13:54, postavljeno 28. siječnja 2014.]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Hjh7b5y-P2Vc> (pristupljeno 15. srpnja 2016.).

Pantelić, Ksenija. 2016. *What is Contemporary Art and How Can We Define it Today?* Widewalls. <http://www.widewalls.ch/what-is-contemporary-art/> (pristupljeno 1. kolovoza 2016.).

The J. Paul Getty Museum. s. a. *About Contemporary Art*. http://www.getty.edu/education/teachers/classroom_resources/curricula/contemporary_art/background1.html (pristupljeno 15. srpnja 2016.).