

## SAN O ČUVAONICI

**BRANKO FRANCESCHI**

Galerija umjetnina Split

*branko.franceschi@galum.hr*

Prije negoli se dotaknem same potrebe da svoj prilog temi o muzejskim čuvaonicama počnem riječju *san*, uvodni odlomak posvetit ću pozivanju na nama potpuno suprotnu koncepciju i strategiju kakva se provodi u Sjedinjenim Američkim Državama, a koja danas prouzročuje muzeološki možda najrazvijeniju kulturnu praksu. Naravno, usporedba s kulturnom politikom zasnovanom na filantropiji pojedinaca i privatnom vlasništvu nad umjetninama, u odnosu na naš način administriranja zasnovan na uzusima javnosti sredstava i vlasništva, ne znači automatsko zalaganje za taj oblik upravljanja muzejskom praksom, već dobrodošao korektiv kod nas uobičajenog shvaćanja izgradnje, rada i održavanja muzejskih ustanova. Zahvaljujući istraživanju rada danas pokojnoga i kod nas potpuno nepoznatoga splitskog umjetnika s losanđeleskom adresom – Arsena Roje, čija se izložba planira kao jedan od vrhunaca sezone 2019. godine u splitskoj Galeriji umjetnina, bio sam u situaciji pogledati i jedan od najuzbudljivijih novih muzeja koji su supružnici Broad izgradili na Aveniji Grand u središtu, *downtownu* Los Angelesa. Zgrada muzeja Broad smještena je između proslavljene Koncertne dvorane Walta Disneyja prema projektu Franka Gehryja i zgrade Muzeja suvremene umjetnosti (MOCA). Broadovi su vlasnici zbirke s više od

2000 umjetnina u autorstvu svjetski najprestižnijih međunarodnih umjetnika nakon Drugoga svjetskog rata, s naglaskom na američke umjetnike. Supružnici Broad osnivači su istoimene umjetničke zaklade knjižnica i muzejskih zgrada od kojih je najpoznatiji Muzej suvremene umjetnosti *Broad* (BCAM) prema projektu Renza Piana, u sklopu Umjetničkog muzeja okruga Los Angelesa (LACMA). Broadovi su koncepciju i projekt muzeja svoje zbirke povjerali njujorškom studiju Diller Scofidio + Renfro, koji je u suradnji s arhitektonskim uredom Gensler ostvario zdanje koje svojom ambicijom oplemenjivanja javnog prostora, energetsom učinkovitošću te komunikacijskim i poslovnim inovacijama postavlja paradigmu muzejske ustanove našeg doba. U oštrm kontrastu s dinamično uzbibanom formom Gehryjeve arhitekture muzej Broad u osnovi je statična bijela kocka čiji su svod i oplošje razdijeljeni u saće od prefabriciranih pravokutnih elemenata s elipsoidnom perforacijom nalik na crvotočinu kojom se dnevno svjetlo uvodi u izložbene i radne prostore. Sraz ekspresivnih vijugavih oblika i statičnosti kvadratnog volumena zgrade formativno je načelo koje je očito u svim dijelovima muzeja. Pročelje se na uličnom parteru otvara valovitim uzdizanjem i spuštanjem oplošja, a u prizemlju zgrade sirovi se betonski zidovi u neprekinutome valovitom razvoju pretaču u svodove i u tunel koji publiku pokretnim stepenicama doslovno katapultira u poslovičnu „bijelu kocku“ izložbenih galerija na trećem katu. Publika koja se pri izlasku umjesto za cilindrično stakleno dizalo, postavljeno u središte prostora, odluči za stubište koje vodi kroz drugi kat s uredima i multimedijском dvoranom, proći će i pokraj

velikih, zastakljenih otvora kroz koje se pruža pogled na čuvaonicu u kojoj je po strogim muzeološkim uzusima pohranjena cjelokupna zbirka muzeja. Zbog nepravilnih, organski vijugavih rubova otvora stječe se dojam da se poslovično neprobojni zidovi muzeja jednostavno tope u nastojanju razotkrivanja dosad nevidljivih i iz svijesti javnosti potisnutih sadržaja muzejskog poslovanja. Ekvivalent ovom otvaranju čuvaonice oku posjetitelja u fizičkom prostoru na mrežnoj je stranici muzeja vidno istaknut pretraživač zbirke po imenima umjetnika. Zanimanje koje muzej Broad posvećuje predstavljanju dosad nevidljivih muzejskih poslova nije izdvojen slučaj, već je riječ o trendu koji u sklopu pragmatičnih anglosaskih muzeoloških postavki nije slučajna. Već nekoliko stotina metara niže niz Aveniju Grand, u Muzeju suvremene umjetnosti, iskazan je javnim prikazom restauratorskih radova na slavnoj Pollockovoj slici *Broj 1* (1949.), što se uz iscrpno muzeološko objašnjenje oglašava i provodi kao svojevrsni performans u neposrednom kontaktu publike, restauratora i umjetnine tijekom radnog vremena izložbenih prostora. Izbor ikoničke slike američkog ekspresionizma za javno čišćenje i zaštitu fantastičan je *case study* razmišljanja američkih muzealaca čija svaka odluka nepogrešivo obrađuje višestruku problematiku restauracije djela suvremene umjetnosti s obzirom na netipičnost materijala i metodu izvedbe, uz povijesnu važnost i značenje akcijskog slikarstva za svjetsko postavljanje i suverenost američke umjetnosti visokog modernizma. Naravno, na primjeru koji će domaćoj publici biti intrigantan. Ova dva usporedna i fizički bliska poslova primjera upućuju na sve učestaliju praksu otvaranja cjelokupnog pogona

muzejskih ustanova iskustvu posjetitelja, a primjer Broad pokazuje da ova programska strategija ne samo utječe na muzejsku arhitekturu već je i mijenja. Očito je da su sklonosti muzejskih ustanova odmak od autoritarnog modela jednosmjerne komunikacije stalnog postava kao neupitnoga kustoskog izbora najvažnijih umjetnina zbirke prema višekanalnoj komunikaciji kojoj je cilj što bogatije, slojevitije i intenzivnije iskustvo publike, i to vođeno što širim područjem logistike vizualne kulture. Cilj je osvješćivanje činjenice da se vizualna kultura ne iscrpljuje samo na ikoničkim umjetninama i umjetničkim zvijezdama, već se širi na mnogobrojne discipline, postupke i potrebe za koje se dosad vjerovalo da su neprimjereni za oči posjetitelja. Sada ih se smatra važnima za doživljaj institucijskog bogatstva i njegove kulturne važnosti. Za razliku od ove vidljivosti koja je pokazatelj shvaćanja važnosti cjelokupnosti institucijskoga muzejskog djelovanja, kod nas se, s iznimkom zagrebačkog MSU-a, planiraju, grade i otvaraju logistički nezaokružene ustanove poput splitske Galerije umjetnina (2008.), u Ulici kralja Tomislava 15, i još više riječkog MMSU-a (2017.) u Krešimirovoj ulici, kojemu je izgradnja čuvaonica, u kojima se po uzusima čuva prosječno 90 % zbirke, odgođena za neke daljnje faze izgradnje, koje će se „možda ostvariti“. To znači da je više od 90 % muzejskog fundusa ne samo nedostupno javnosti (koja je u praktičnom smislu njegov vlasnik) već i teško pristupačno stručnoj valorizaciji i tumačenju.<sup>1</sup> Već ove činjenice pokazuju da se u praksi formiranoj po našem kulturnom svjetonazoru muzejske ustanove u prvom redu doživljava s obzirom na njihovu predstavljачko-interpretativnu funkciju te da se zbog nedostatka ostalih aspekata djelatnosti, od kojih su

primjerene čuvaonice tek najbolnji dio, u suštini njima ne koristi kao upotrebljivim rezervoarima kulturološki relevantnog materijala i stručnih znanja, čija bi programska aktivacija uvelike doprinijela razvoju njihove obrazovne funkcije i u konačnici boljitku javnosti koja ih nesvjesno financira. Usporedba ovih dvaju kulturoloških obrazaca pokazuje da onaj zasnovan na filantropiji i privatnom vlasništvu bolje promišlja svoje društveno poslanje od našega, zasnovanog na javnom vlasništvu nad kulturnim dobrima. Pogrešno bi bilo misliti da je sve u novcu koji je raspoloživ. Mnogo toga ovisi o političkoj volji i pravilnoj percepciji društvene uloge kulture i rada postojećih ustanova te potreba njihova razvoja i ostvarivanja zakonski točno određenih materijalnih preduvjeta rada kako bi se potpuno ostvarila njihova društvena funkcija i svrha stvaranja slobodnomislećih, informiranih i obrazovanih građana.

Dok gledamo postignuća zrelijih sredina, kao ključno pitanje postavlja se što mi koji radimo u ustanovama možemo napraviti unutar gabarita određenih sadašnjim, nedovoljno razvijenim organizacijskim i financijskim okvirima djelovanja, u koje se odlično uklapa poslovična bezidejnost i intelektualna tromost muzejskog osoblja. Pretpostavljam da mi se neće zamjeriti što se pozivam na projekte koje sam u području veće vidljivosti fundusa i funkcionalnosti čuvaonica odradio ili namjeravam napraviti za vrijeme svojih ravnateljskih mandata.

U riječkome MMSU-u, u kojemu sam radio kao ravnatelj od 2004. do 2008. godine, uz jednostavne zahvate koji su poboljšali uvjete u postojećim čuvaonicama te planiranje čuvaonica u sklopu, srećom, neizvedenog projekta nove muzejske zgrade po projektu arhitekata Randića i

Turata, zahvaljujući isključivo radu kolegice Diane Zrilić (najprije volonterke, a danas više dokumentaristice), uspjeli smo postati prvi umjetnički muzej u Hrvatskoj s potpuno digitaliziranom zbirkom koja je danas otvorena i za mrežnu pretragu fundusa. Moja ideja da se svi umjetnički muzeji moderne i suvremene umjetnosti bivše države umreže s pomoću umjetnika koje imamo u fundusu, a koju sam iznio na nekim neslužbenim susretima ravnatelja iz regije, nije ostvarena jer tada nijedan muzej osim riječkoga nije imao digitaliziran fundus. Uskoro sam shvatio da digitalizacija fundusa ima i negativnih učinaka. Raspoloživost podataka na internoj muzejskoj mreži i na internetu prouzročila je rjeđe posjete čuvaonicama i slabiji pregled stvarnog materijala. No, mogućnosti i prednosti mrežnog pristupa fundusu iskoristio sam za svoju završnu izložbu u Muzeju kojom je obilježena šezdeseta godišnjica njegova osnutka. Središnja tema izložbe bila je promišljanje rada budućeg Muzeja, a u svojem je višemjesečnom trajanju uključivala više usporednih cjelina raspoređenih kroz izložbeni prostor: od predstavljanja 10 % fundusa tjednom izmjenom postava, serije izložbi koje su radili vanjski kustosi (uključujući i studente povijesti umjetnosti pod mentorstvom kolegice Jolande Todorović), predstavljanja povijesti ustanove te, konačno, do predstavljanja umjetnina po želji publike, izabranih na osnovi mogućnosti mrežnog pretraživanja fundusa. Sinergija s publikom u konačnici je potpuno opravdala trud digitalizacije i mrežnog predstavljanja fundusa. Posjetitelji su izbor umjetnine mogli odrediti pretraživanjem fundusa u svojem domu ili na računalu u izložbenom prostoru. Naziv djela potom bi dostavljali e-poštom ili ostavili kod

dežurnog čuvara. Točan datum i trajanje izlaganja tražene umjetnine bilo im je javljeno povratnom porukom, odnosno navedeno u izložbenom prostoru i na mrežnoj stranici Muzeja. Na samu ideju izlaganja umjetnina po izboru publike nadahnuo me koncept Charlesa Eschea, koji sam vidio tijekom posjeta Muzeju *Van Abbe* u Eindhovenu te ga prilagodio mogućnostima koje je pružila digitalizacija zbirke.

Situacija koju sam zatekao u Galeriji umjetnina u Splitu bila je radikalno drukčija. Dok je u Rijeci izgradnja cjelovitog Muzeja još bila u fazi planiranja, u Splitu je 2008. godine adaptacijom bivšeg Muzeja narodne revolucije otvoren umjetnički muzej s dogradnjom uredskog trakta s knjižnicom i restauratorskom radionicom. Izgrađeni izložbeni prostor bio je namijenjen stalnom postavu, a za treću fazu izgradnje, zamišljenu proširenjem muzeja u barokni bastion Cornaro, ostavljeni su čuvaonica, prostor za povremene izložbe, multimedijaska dvorana, prostor za radionice, igraonice i tehničku pripremu izložbi s rješenjem tehničkog ulaza za dopremu umjetnina – drugim riječima, esencijalni dijelovi za poslovanje po suvremenim muzeološkim standardima. Deset godina poslije stvari nisu napredovale unatoč usuglašenom projektnom zadatku i mogućnosti korištenja fondovima EU-a. To je, nažalost, tipičan obrazac izgradnje kulturnih ustanova u fazama. Danas su čuvaonice Galerije umjetnina smještene na njezinoj staroj lokaciji u Lovretskoj ulici, u dvokatnici izgrađenoj na prijelazu stoljeća, zgradi neriješenog vlasništva u čijem potkrovlju s obitelji bespravno stanuje bivši muzejski domar. Iako nije riješeno održavanje mikroklimatskih uvjeta, čuvaonica barem ima dovoljno prostora pod protuprovalnom i protupožarnom zaštitom, a muzejski teh-

ničari i restauratorice dužni su je redovito obilaziti. S mojim dolaskom počelo je saniranje postojećeg prodora oborina i vlaženja prostorija te nabava potrebnoga dodatnog namještaja za smještaj umjetnina, pa fundus nije zbijen i nagomilan kao u većini drugih muzeja. Ipak, situacija je daleko od zadovoljavajuće. U ovom trenutku problem čuvaonice rješavamo usporedno u više smjerova: sanacijom zgrade u Lovretskoj ulici, redefiniranjem treće faze proširenja prema zahtjevu konzervatora, kojim se smanjila površina ranije planirane čuvaonice, te promicanjem ideje središnje čuvaonice koja bi riješila i probleme neprimjerenih čuvaonica svih ostalih gradskih muzeja. Sanacija postojeće zgrade u ovom je trenutku najizgledniji izbor i njezino, makar djelomično, uređenje te uspostava sigurnosnog sustava u cijeloj zgradi otvaraju niz programskih mogućnosti, od dana otvorene čuvaonice s povremenim studijskim izložbama ili izložbama djela po izboru publike, u trenutku kada digitalizirana zbirka bude dostupna na mreži, pa sve do smještaja čuvaonice još jedne gradske muzejske ustanove. Naravno, za sve navedeno potrebna je politička volja i rješenje pitanja vlasništva, odnosno iseljenje ilegalnog stanara što je, dok ovo pišem, u završnici sudskog procesa. Koncept središnje čuvaonice, koji bi riješio probleme svih gradskih ustanova, u zemlji u kojoj država raspolaže s tisućama objekata za koje se ne može pronaći odgovarajuća namjena, paradoksalno ne nailazi na razumijevanje ni kod upravnih tijela ni kod muzealaca. Zgrada ili kompleks zgrada koje bi po načelu nužnog uređenja sa zadovoljavajućim sigurnosnim i mikroklimatskim pokazateljima sveobuhvatnim zahvatom riješile desetljećima nagomilavane probleme očito se ne smatraju do-

voljno vrijednima truda, a ni sredstava. Ovakvo stajalište, koje se uvijek opravdava lošim ekonomskim stanjem države, u suštini je zasnovano na neshvaćanju svrhe i važnosti muzejskih ustanova.

Kada govorimo o umjetničkim muzejima, suštinsko je pitanje, naravno, što s umjetničkim djelima kojih su pune neprimjerene muzejske čuvaonice u Hrvatskoj. Odgovor je kao i uvijek jednostavan i zahtijeva pojačano zalaganje muzejskoga kustoskog tima. Treba odustati od koncepta stalnog postava zbirke koji je uvijek osmišljen oko remek-djela muzejskog fundusa i koji se, s obzirom na to da predstavlja ono najvrednije, ne bi trebao nikada mijenjati. Suвременa muzeološka praksa suprotstavila je niz mogućnosti ovakvomu jednosmjernom *ex cathedra* nizanju umjetnina po kronološki predstavljenoj evoluciji stilova i proizvoljno određenoj estetskoj vrijednosti djela. Fundus se može tumačiti nizom problemskih položaja čija je granica samo imaginacija kustoskog tima. Sagledavanje različitih aspekata ljudskog iskustva u umjetničkim djelima postavlja cijeli fundus u središte kustoskog zanimanja, otvara mogućnosti multidisciplinarnog tumačenja, a umjetnost čini publici bližom, razumljivijom i povezanom s njezinim svakodnevnim životnim iskustvom. Time umjetnost kao suštinski spoznajna disciplina ostvaruje svoje istinsko poslanje širenja ljudske svijesti i znanja, a naposljetku i ljudske sposobnosti opstanaka. Uostalom, što raditi s umjetničkim nasljeđem svojom su umjetničkom praksom pokazali i sami umjetnici čije radove izlažemo. Braco Dimitrijević svjetski uspješnom serijom instalacija *Triptychos Post Historicus* od 1976. godine redefinira uobičajenu muzejsku praksu i širu kulturološku hijerarhiju vrijednosti. Ci-

klusom *Data Recovery* Dalibor Martinis u vezu dovodi i rekontekstualizira različite artefakte preuzete iz neiscrpnih službenih i osobnih arhiva. Kao što smo rekli, jedina granica je mašta, a dok muzejski djelatnici sami ne promijene odnos prema djelima u svojim fundusima i ne potaknu njihovu cirkulaciju prema publici, čuvaonice će ostati nedosanjani san.

## BILJEŠKE

<sup>1</sup> K tomu je takva sudbina umjetnina dodatno zacementirana forsiranjem koncepcije „stalnog postava“ usmjerenog na remek-djela zbirke, što znači da više od 90 % umjetničkih djela i po mišljenju muzejskih radnika, jednom nakon što su inaugurirana u muzejski fundus, više nikada ne bi trebala ugledati svjetlost dana.

## A DREAM ABOUT A STORAGE

*The paper begins with the personal experience – visit and description of the architecture of a new art museum Broad in Los Angeles. We are gradually led into the topic of the museum storage, which opens to the visitor of this museum intentionally designed in its interior. It then describes an example of public presentation of restoration works on the famous Pollock's painting Number 1 (1949) in the Museum of Contemporary Art in this city. Both examples witness the new approach to the action of art museums in the West which outgrows permanent layouts and periodical exhibitions and spreads the communication and visual activity to its entire operation, space and environment of the museum, with the participation of the entire staff and audience. Opposed to this is the picture of operation of our art museums, described in detail by the author on the examples of institutions that he had managed or is still managing – the Museum of Modern and Contemporary Art in Rijeka and the Art Gallery in Split. The spatial condition of the storage of the latter institution inspired him for the final reflection, that is, the dream about a central museum storage in Split, for which neither the museum experts nor politics have shown yet any understanding.*