



**Adresa uredništva** / Editor's Office

Muzejski dokumentacijski centar, Ilica 44, Zagreb, Hrvatska  
Museum Documentation Centre, Ilica 44, Zagreb, Croatia  
Tel: + 385 1 48 47 897  
Faks: + 385 1 48 47 913  
<http://www.mdc.hr>

**Za izdavača** / For the Publisher

Višnja Zgaga  
[vzgaga@mdc.hr](mailto:vzgaga@mdc.hr)

**Urednica** / Editor

Lada Dražin Trbuljak  
[ldrazin@mdc.hr](mailto:ldrazin@mdc.hr)

**Rubriku Kongresi, simpoziji, seminari uredila** / The section *Congresses, symposia, seminars* edited by

Goranka Kovačić

**Redakcijski odbor** / Editorial Board

mr.sc. Lucija Benyovsky, Nada Beroš, Markita Franulić, Vlasta Gracin, mr.sc. Željka Jelavić, dr.sc. Ljiljana Kolečnik, Željka Kolveshi, mr.sc. Dubravka Peić Čaldarović, Nada Premrl, Jadranka Vinterhalter, dr.sc. Žarka Vujić, Višnja Zgaga, Lada Dražin Trbuljak

**Lektor** / Language Advisor

Snježana Štefok

**Prijevod sažetaka** / Translation

Tomislav Pisk

**Dizajn, prijelom i priprema za tisak** / Design, layout and prepress

Igor Kuduz; [pinhead\\_ured](mailto:pinhead_ured), Zagreb

**Dizajn standarda prijeloma izrađen 2001.** / The standard layout was designed in 2001

cavarpayer

**Tisak** / Printed by

Kratis, Zagreb

**Naklada** / Printing run

600

**Fotografija na naslovnici** / Cover photograph

Jasenko Rasol

Lokacija budućeg Muzeja suvremene umjetnosti, Zagreb, srpanj 2003. / The location of the new building for the Museum of Contemporary Art, Zagreb, July 2003

**Tekstovi predani u tisak** / Texts handed in for printing

lipanj 2003. / June 2003

**Za stručne podatke i mišljenja odgovaraju autori** / The authors are responsible for their own data and opinions

**Svezak izlazi za 2002.** / Issue printed for year 2002

© Muzejski dokumentacijski centar & Muzeji & Autori / © Museum Documentation Center, Zagreb & Museums & Authors

Časopis su financirali i njegov izlazak iz tiska omogućili / This publication has been financed by

Gradski ured za kulturu, Grad Zagreb i Ministarstvo kulture Republike Hrvatske / The City of Zagreb, Department of Culture and the Ministry of Culture of the Republic of Croatia

Jadranka Vinterhalter	<b>Prošlost i budućnost Muzeja suvremene umjetnosti Zagreb - na razmeđu stoljeća</b> The past and future of the Zagreb Museum of Contemporary Art - At the turn of the century	6
Daina Glavočić	<b>Razgovor sa Sašom Randićem i Idis Turatom, arhitektima novog riječkog Muzeja moderne i suvremene umjetnosti</b> Interview with Saša Randić and Idis Turato, architects of the new Museum of Modern and Contemporary Art in Rijeka	14
Jolanda Todorović	<b>Muzej moderne i suvremene umjetnosti Rijeka</b> The Museum of Modern and Contemporary Art in Rijeka	17
Markita Franulić	<b>“Htio sam da muzej izgleda kao vinograd...”</b> “I wanted the museum to look like a vineyard...”	21
Višnja Zgaga	<b>Muzej Narona - Muzeološki program</b> The Narona Museum - Museological programme	23
Emilio Marin	<b>Narona - projekt uređenja arheološkog lokaliteta s muzejskim paviljonom</b> Narona - the project for developing the archeological site with a museum pavilion	31
Jakov Radovčić, Željko Kovačić	<b>Kako u Hrvatskoj graditi novi muzej</b> Building a new museum in Croatia	39
	<b>RIJEČ JE O ... / Main Feature</b>	
Peter Weibel	<b>Muzeji u postindustrijskom potrošačkom društvu (Argument za fiziku masa i protiv metafizike prisutnosti)</b> Museums in post-industrial mass society (An argument against the metaphysics of presence and for the physics of the masses)	42
Dieter Bogner	<b>Plod slučajnosti ili planska raznolikost? Koncept Museumsquartiera</b> A product of chance or planned diversity? The concept of the MuseumsQuartier	46
Hans - Martin Hinz	<b>Muzejski krajolik Berlina nakon ujedinjenja Njemačke</b> Berlin's museum landscape since German reunification	53
Martina Ivanuš	<b>Kako je izabran arhitekt Muzeja moderne umjetnosti u New Yorku</b> How the architect for the Museum of Modern Art in New York was selected	57
Lada Dražin Trbuljak	<b>Najveći izazov kustosu - muzej u digitalnome svijetu</b> The greatest challenge for a curator - the museum in a digital world	62
Asja Hafner	<b>Piano, piano do Muzeja savremene umjetnosti, Ars Aevi, Sarajevo</b> Piano, piano to the Museum of Contemporary Art, Ars Aevi, Sarajevo	64
	<b>IZ MUZEJSKE TEORIJE I PRAKSE / Museum Theory and Practice</b>	
Ivo Maroević	<b>Elementi za projektni program izgradnje muzeja</b> Elements for the project programme for building a museum	67
Markita Franulić	<b>Pregled muzejskih zgrada u Hrvatskoj</b> A review of museum buildings in Croatia	74
Miljenko Smokvina	<b>Industrijska baština Tvornice torpeda u Rijeci</b> The industrial heritage of the Torpedo factory in Rijeka	80
Maja Škiljan	<b>Što prikuplja Hrvatski povijesni muzej?</b> What is being collected by the Croatian History Museum?	88

Dubravka Peić Čaldarović	<b>Evropski muzej 2002. godine: The Chester Beatty Library, Dublin, Irska</b> The European museum of the year in 2002: The Chester Beatty Library, Dublin, Ireland	96
Koraljka Vlajo	<b>Počeci industrijskog dizajna u Hrvatskoj. Usporedba industrijskog dizajna keramičkog posuda 1950-ih u Hrvatskoj i Finskoj</b> The beginnings of industrial design in Croatia. A comparison between industrial design of ceramic ware of the 1950s in Croatia and Finland	102
Željko Jamičić	<b>Muzej policije u osnutku</b> The Police Museum in the process of foundation	109
Irena Grbac	<b>Želite li stvarnost ili mit? - priča o bjeloglavom supu</b> Do you want reality or myth? - The story of the bald-headed eagle	112
<b>KONGRESI, SIMPOZIJI, SEMINARI / Congresses, Simposia, Workshops</b>		
Što je novo u regionalnim muzejima? Godišnja konferencija ICOM/ICR, Hrvatska, 23. -28. rujna 2002.		
Goranka Kovačić	<b>Kvaliteta i standardi u muzejskoj praksi</b> Quality and standards in museum practice	115
Jane Legget	<b>Polaganje računa za kvalitetu: kako se muzeji nose s tim?</b> Accounting for quality - how do museums measure up?	119
Harald Mehus	<b>Poboljšanje muzejske kvalitete u Norveškoj pomoću programa samoprocjene</b> Improving museum quality in Norway using a self-assessment programme	123
Stephen Harrison	<b>Kultura, turizam i lokalna zajednica - baštinski identitet otoka Mana</b> The Story of Mann - the international award-winning strategy of the Isle of Man for co-ordinates heritage interpretation	127
Taja Čepić	<b>Uspostavljanje novih standarda rada u Gradskome muzeju Ljubljane, Slovenija</b> Establishing new standards of work at the Ljubljana City Museum	131
Žarka Vujić	<b>Kvaliteta i politika sabiranja</b> Quality and Collecting Policy	135
<b>ZAŠTITA / Conservation</b>		
Antonina Srša, Tamara Ukrainčik, Jelena Borošak	<b>Cehovska zastava "sv. Florijan" iz fundusa Muzeja Đakovštine, Đakovo</b> The guild flag of "St. Florian" from the holdings of the Đakovo Region Museum	138
Mirta Pavić	<b>Restauratorsko / konzervatorski seminar u Muzeju Andyja Warhola u Pittsburghu</b> Restoration and conservation seminar at the Andy Warhol Museum in Pittsburgh	141
<b>IZ DOKUMENTACIJSKIH FONDOVA MDC-a / From MDC's Documentation Holdings</b>		
Tončica Cukrov, Markita Franulić, Želimir Laszlo, Snježana Radovanlija Mileusnić	<b>Analiza izvješća o radu hrvatskih muzeja za 2001. godinu</b> An analysis of the reports on the work of Croatian museums in 2001	144
<b>POGLEDI, DOGAĐAJI, ISKUSTVA / Views, Experiences, Events</b>		
Hrvoje Mesić	<b>Posjetitelji se mole da ne diraju eksponate</b> Visitors are kindly requested not to touch the exhibits	163
Liljana Velkovska	<b>Bakropis u dječjim rukama</b> Etchings in the hands of children	165

Snježana Ivčić, Jelena Kovačević, Sanda Milošević, Bruna Bach, Lovorka Magaš, Marijana Lubin, Ana Popović, Josipa Petričić, Jasminka Piralić, Ivana Podnar	<b>S putovanja po Nizozemskoj i Belgiji</b> From a trip to the Netherlands and Belgium	166
Lidija Butković	<b>O izložbi "Hrvatske slikarice plemkinje"</b> The exhibition "Croatian Lady Painters of Noble Birth"	172
Nikolina Hrust	<b>Božena Kličinović: "Ivan Lozica 1910.-1943."</b> Božena Kličinović "Ivan Lozica 1910-1943"	173
	<b>REAGIRANJA / Reactions</b>	
Snježana Pavičić	<b>Post festum</b> Post festum	174
	<b>IN MEMORIAM / Vjenceslav Richter (1917.-2002.)</b>	
Jozefina Dautbegović	<b>Slika s vlastitom sjenom ili sjećanje na jedini susret s Vjenceslavom Richterom</b> Painting with his own shadow or remembering the only meeting with Vjenceslav Richter	175

## PROŠLOST I BUDUĆNOST MUZEJA SUVREMENE UMJETNOSTI - NA RAZMEĐU STOLJEĆA

JADRANKA VINTERHALTER □ Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb



sl.1 Portret arh. Igora Franića na lokaciji novog MSU, križanje Avenije Dubrovnik i Avenije Vječeslava Holjevca, Novi Zagreb, svibanj 2003.  
foto: Boris Cvjetanović

Pisati o izgradnji Muzeja suvremene umjetnosti u Novom Zagrebu koja će započeti 2003. godine, podrazumijeva davanje kronologije zbivanja i praćenje tijekom od prvih projekata za muzej potkraj pedesetih godina prošloga stoljeća do naših dana. Istodobno, takvo razmatranje zahtijeva i stavljanje projekta nove zgrade u kontekst svjetskih trendova muzejske arhitekture sa svim njegovim morfološkim odlikama kao i brojnim muzejskim funkcijama.

**NOVA MUZEJSKA ARHITEKTURA U SVIJETU.** Muzejska arhitektura doživjela je svoj uspon i puni procvat u drugoj polovici 20. stoljeća, kako po broju novoizgrađenih i adaptiranih muzeja, tako po raznovrsnosti njihove tipologije.

Muzeji suvremene umjetnosti tijekom vremena dobivaju sve kompleksniji program i postaju osmišljeni kao centri aktivnosti. Kako se umjetnost kraja 20. stoljeća suštinski i morfološki razlikuje od one s početka stoljeća, a koja se svodila na klasičnu sliku i skulpturu, to veličina, oblik i karakteristike novih umjetničkih djela zahtijevaju transformaciju izlagačkog prostora (1).

Prostori koji izlažu djela suvremene umjetnosti moraju imati brižljivo definirane kvalitete: fleksibilnost,

raznovrsnost i visok stupanj tehnologije odnosno sofisticirane tehnološke uvjete i opremu (2).

Razmatrajući stilske odlike muzejskih zgrada, Josep M.a Montaner (3) ističe da muzeji oblikovani krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih imaju sljedeće odlike:

- kompleksnost programa
- fleksibilnost prostora
- usavršene metode konzervacije, izlaganja i osvjetljavanja muzejskih predmeta
- urbanu ulogu muzeja kao spomenika i kao nositelja umjetnosti.

Nesumnjivo je da muzeji postaju sve kompleksniji po pitanju svog muzeološkog i globalnog programa. Ujedno, najznačajnija karakteristika suvremenih muzeja jest aplikacija visoke tehnologije.

Za muzeje sljedeće dekade Vittorio Magnano Lampugnani (4) tvrdi da je *teško uspostaviti zajednički stilski denominator za muzejsku arhitekturu devedesetih jer koegzistiraju potpuno različiti stilovi. Uz novi historizam i high-tech ekspresionizam uz postmodernizam i dekonstruktivizam, nova je karakteristika ušla na međunarodnu arhitektonsku scenu: minimalizam.* U tom smislu *Nova generacija umjetničkih muzeja čini se predodređena da ponovo služi umjetnosti, što je izraz koji u najvećoj mjeri izražava poštovanje arhitekture prema umjetnosti. Ovi muzeji su umjetnička djela u koja se pohranjuju druga umjetnička djela.*

Za Stanislausa Van Moosa (5) *Minimalistička i dekonstruktivistička muzejska arhitektura samo je ekstremna varijanta suvremenog trenda stvaranja muzejskog dizajna u bliskom dijalogu i suradnji s likovnim umjetnostima.* Po njemu, *neutralnost je ono što najviše zadovoljava profesionalce u izložbenom prostoru, čime se nadovezujemo na prošlost jer je još Jean Cassao zagovarao bijeli muzej, jednostavni, nekičeni muzej kontejner iz pedesetih kao model muzejskog dizajna koji nadilazi sve ideologije.*

Victoria Newhouse (6) definirala je četiri tipa muzeja:

- muzej kao adaptirani spomenik



sl.2 Maketa nove zgrade MSU, izradio Davor Silov  
foto: Igor Franić

- otvoreni muzej (loft ili kunsthalle)
- muzej s tradicionalnim nizom dvorana (enfilades)
- muzej kao skulpturalna arhitektura

Ravnajući se prema ovoj tipologiji, možemo istaknuti tri arhetipa muzeja suvremene umjetnosti 20. stoljeća:

Guggenheim Museum u New Yorku, prema projektu arhitekta Franka Lloyd Wrighta (1943.), koji je ustanovio organsku arhitekturu. Ovaj objekt po morfološkoj tipologiji (Victoria Newhouse) koristi motiv spirale preuzete iz Wrightove formalne gramatike.

Centre Georges Pompidou - Beaubourg u Parizu, 1971.-1978., arhitekata Renza Piana i Richarda Rogera predstavlja primjer high tech arhitekture za prezentiranje novih i dinamičnih formi kulture. Po tipologiji (Victoria Newhouse) spada u otvorene muzeje koji se počinju javljati u šezdesetima, kao *demokratski* i *user friendly*. Prostorno je neutralan te se posjetiteljima smanjuje *strah od ulaza u posvećeni muzejski prostor*. Po autoričinoj morfološkoj tipologiji Beaubourg ima koncept *grida* - koordinatne mreže jer Beaubourg je inženjerska skelna konstrukcija koja nema prethodnika u muzejskom dizajnu već vezu s industrijskom arhitekturom.

Staatgalerie Stuttgart, 1977.-1981., arhitekta Jamesa Stirlinga, polazi od obrasca klasičnih muzeja s nizom dvorana spojenih ulazima / izlazima. Ovaj objekt jednostavnog a lijepog rješenja postao je arhitektonski amblem i polazišna točka za novu generaciju muzeja u Europi, SAD-u i Japanu.

Između ovih tipova izgrađeni su mnogobrojni više ili manje uspješni muzeji, razvikani (poput Guggenheima u Bilbaou) koji također mogu poslužiti kao obrasci, rađeni prema projektima renomiranih arhitekata, ali koji se suštinski naslanjaju na navedene tipologije.

Posebnu skupinu koju ističe autorica Victoria

Newhouse čine muzeji adaptirani spomenici. To je posebice karakteristično za muzeje suvremene umjetnosti koji su smješteni u adaptiranim povijesnim zgradama, najčešće industrijske arhitekture, za što ima izvanrednih primjera: Temporary Contemporary u Los Angelesu, 1983., arhitekta Franka O'Gherija, koji je preoblikovao staro skladište (warehouse) u muzej suvremene umjetnosti. U Parizu je, na Queue d'Orsay zgrada željezničkoga kolodvora adaptirana za prihvata umjetnina iz zbirke Musée d'Orsay prema projektu arhitekta Gae Aulenti (1980.-1986.). Najnoviji je primjer Tate Modern u Londonu, gdje je za potrebe izlaganja zbirke suvremene umjetnosti znamenitog Tatea preoblikovana napuštena zgrada elektrane uz obalu Temze prema projektu arhitektonskog dvojca Jacquesa Herzoga i Pierra de Meurona (1994.-2000.).

Pothvat izgradnje novih muzeja doživio je neponovljiv stupanj političke i financijske podrške, od čega su se izravno okoristili arhitekti koji su stekli slobodu da ostvare svoje arhitektonske ambicije neovisno o njihovoj smionosti.(7)

#### **KRONOLOGIJA PROJEKTA ZA ZGRADU MUZEJA SUVREMENE UMJETNOSTI ZAGREB.**

Kronologija pokušaja osiguravanja nove ili adaptirane zgrade za zbirku suvremene umjetnosti seže od osnutka institucije, godine 1954. pod imenom Gradska galerija suvremene umjetnosti, koja je odmah započela rad kao muzejska ustanova s fundusom, i po suvremenim muzeološkim principima i potrebama svoga vremena.(8) Djelatnost nove institucije započela je 1955., u malom prostoru na prvom katu zgrade na Jezuitskom trgu br. 1, s izložbom djela iz fundusa u kojem se već tada nalazilo stotinjak umjetnina. Prva ravnateljica bila je Vesna Barbić, povjesničar umjetnosti, a likovni suradnik slikar Edo Kovačević. Fundus se ubrzano širio otkupima i donacijama: Zbirka Benko Horvat (1955.),

sl.3-6 3D simulacije s izgledom nove zgrade MSU  
Studio RNA, Zagreb



Atelje Meštrović (1959. u Mletačkoj 8), Galerija naivne umjetnosti (1959., u Ćirilometodskoj 3).

Godine 1955. Galerija se proširila na prostorije prvoga kata palače Kulmer, a godine 1960. dobila reprezentativni ulaz na Katarinskom trgu 2. Za potrebe uprave, dokumentacije i knjižnice kupljen je prostor u Habdelićevoj 2 (današnje sjedište MSU).

Kako je početkom šezdesetih institucija narasla i obimom zbirke i raznovrsnošću programa, te joj je bila potrebna zasebna zgrada, stručnjaci, na čelu s Božom Beckom kao ravnateljem, planiraju izgradnju novog objekta koji bi prema njihovoj viziji bio kompleksni kulturološki, muzejski, multimedijски i vizualno-izdavački centar. Prve projekte takvog muzeja predložili su arhitekt Grujo Golijanin, za zgradu na Vranicanijevoj poljani na Gornjem gradu, i arhitekt Vjenceslav Richter, za muzejski i multimedijски cetar na Novom Zagrebu.

Povijest institucije prolazila je brojne mijene: njezino spajanje u Galerije grada Zagreba, te razdvajanje na samostalne institucije: Fundaciju Meštrović (posebnim zakonom 1991.), Hrvatski muzej naivne umjetnosti (posebnim zakonom 1994.).

Središnja jedinica nekadašnjih Galerija grada Zagreb - GGZ, Galerije suvremene umjetnosti - GSU s vremenom je postala toliko velika i značajna po broju djela u zbirkama, te izložbenim i drugim muzeološkim aktivnostima da je prerasla i preimenovala se u Muzej suvremene umjetnosti - MSU. Ovaj naziv najprije je odobrio Muzejski savjet Hrvatske 1990., zatim Muzejsko vijeće Hrvatske 1995., a odluku je konačno potvrdila Skupština grada Zagreba 22. lipnja 1996.

Ova odluka imala je svoje puno opravdanje jer je od osnutka Muzej suvremene umjetnosti imao zbirke i razvijene sve muzejske funkcije - sabiranje, proučavanje, prezentiranje kroz dinamičnu izlagačku djelatnost, muzejski public relations, edukativnu djelatnost.

Prostor palače Kulmer na Katarinskom trgu br. 2, površine 250 četvornih metara, s nizom od sedam dvorana za izložbe, istovremeno je od useljenja do danas služio i za depo i za uredske prostorije zaposlenih. Ovaj je prostor od početka bio premalen za

sve muzejske aktivnosti, a ponajviše je nedostajao prostor za stalni postav suvremene umjetnosti te su generacije umjetnika i povjesničara umjetnosti i javnost općenito, bile zakinute za sustavno praćenje razvoja hrvatske umjetnosti od pedesetih nadalje.

Ključni događaj koji je valorizirao instituciju muzeja i dao poticaj ideji nove zgrade bila je izložba *U susret Muzeju suvremene umjetnosti - 30. godina Galerije suvremene umjetnosti* koja je održana od 21. kolovoza do 30. rujna 1986. godine na 3.000 četvornih metara izložbenog prostora u Muzejskom prostoru (danas Klovićevi dvori) s opsežnim katalogom i popisom svih do tada prikupljenih umjetničkih djela u zbirkama. Prvi i zadnji put u svojoj povijesti, MSU je javnosti predstavio djela iz svojih bogatih zbirki.

Prvu službenu inicijativu za izgradnju nove zgrade za muzej dao je Muzejski savjet Hrvatske 1979. godine. Usporedo s inicijativom za izgradnjom nove zgrade ispreplitala su se mnoge inicijative i ideje o adaptacijama postojećih zgrada za funkciju muzeja.

Jedna od tih inicijativa, iz 1985. pokušala je udomiti donaciju kipara Dušana Džamonje (donacija nikada nije realizirana) na srednjoškolskom igralištu iza škole na Rooseveltovu trgu (Muzej Mimara), kao nukleusa za budući objekt Muzeja suvremene umjetnosti.

Iste, 1985. godine govorilo se o mogućnosti dobivanja krila škole na Rooseveltovu trgu (Muzej Mimara) za MSU. Ova se ideja ponovila još 1987.

U drugoj polovici osamdesetih razmatra se i razrađuje ideja o smještanju muzeja u zgradu Paromlina jer je PUP-om Trg revolucionara Paromlin već bio određen za kulturni centar. Stručnjaci vode kampanju za adaptaciju Paromlina, što je bio (i jest) trend u muzejskog arhitekturi da se industrijske zgrade prenamjenjuju u muzejsko-galerijske funkcije. Na žalost, u požaru 8. ožujka 1988. izgorio je Paromlin, zaštićeni objekt arhitektonske baštine. U još jednom pokušaju, 1991. arhitekt Ivan Crnković je izradio idejne skice za smještaj muzeja u Paromlinu, a na temelju elaborata stručnjaka Muzeja. Ipak, na razini grada, kompleks Paromlina nije dodijeljen muzeju, te on i danas otužno životari u korovu kojim je obrasla potpuno uništena unutrašnja





struktura glavne zgrade, usprkos brojnim najavama grandioznih projekata obnove i revitalizacije ove vrijedne lokacije u centru grada.

Godine 1990. razmatra se smještanje muzeja u vilu Zagorje na Pantovčaku (današnji Predsjednički dvori), ideja koju je podržao i autor zgrade arhitekt Vjenceslav Richter. Ovo bi rješenje, da je realizirano, pružilo reprezentativan prostor i mogućnost širenja muzeja i parka skulpture na okolne zelene površine.

Stručnjaci su 1993. godine pokrenuli u javnosti razmišljanje o preinaci funkcije Otvorenog sveučilišta (bivšeg RANS Moše Pijade) u Aveniji grada Vukovara 68, zgrade koja je u katastru bila upisana kao društveno vlasništvo. Zgrada prema projektu arhitekta Ninoslava Kućana, koncipirana u maniri moderne, a prema tvrdnji autora i projektirana za izlagačku namjenu, imala je puno potencijala za uspješnu adaptaciju. Kako su stručnjaci različitih disciplina iz brojnih institucija i strukovnih udruga podržali ovu inicijativu, arhitekti Vinko Penezić i Krešimir Rogina elaborirali su godine 1994. *Program za prenamjenu Otvorenog sveučilišta u Muzej s predračunom iskoristivosti objekta*. Ovaj je program dostavljen i Ministarstvu kulture i Poglavarstvu grada Zagreba, a o njemu se raspravljalo i 1995. godine.

Kako nije bilo decidirane odluke, otvorene su mogućnosti smještaja muzeja u Studentski dom *Ivan Meštrović* na Trgu žrtava fašizma (vlasništvo HAZU), a razmatrala se i zgrada Tvornice duhana (društveno vlasništvo).

Tema nove zgrade muzeja pružala je mogućnosti mnogih kombinacija i maštovitih ideja, sve do apela Muzejskog vijeća Hrvatske 1995. Ministarstvu kulture RH i Gradskom poglavarstvu grada Zagreba za nalaženjem rješenja za smještaj muzeja s naglaskom na nacionalnom i međunarodnom značenju njegovih zbirki, koje se čuvaju u neadekvatnim uvjetima i nisu dostupne javnosti.

Godine 1997. Zavod za planiranje predložio je Muzeju suvremene umjetnosti četiri lokacije u Novom Zagrebu za izgradnju novog muzeja.



U konzultaciji s mnogim stručnjacima, od urbanista, arhitekata do eksperata za gradski promet, stručni kolegij sretno je odabrao česticu na istočnoj strani raskrižja Avenije Dubrovnik i Avenije Vjenceslava Holjevca, nasuprot poslovne zgrade INA-Naftaplina koju je projektirao arhitekt Velimir Neidhardt (1985.-89.). Premda u Novom Zagrebu, ova se lokacija nalazi na vrlo prometnoj gradskoj transverzala sjever-jug i osi istok-zapad, u neposrednoj blizini Zagrebačkog velesajma, a širenjem grada s vremenom dobiva na komunikativnosti i vrijednosti.

**Natječaj za novu zgradu MSU.** U veljači 1999. raspisivači i investitori natječaja, Ministarstvo kulture Republike Hrvatske i Poglavarstvo grada Zagreba raspisuju anonimni natječaj za izradu idejnog arhitektonsko-urbanističkog rješenja Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu. Provoditelj i organizator natječaja bilo je Društvo arhitekata Zagreb (DAZ).

Na natječaj se javilo oko 150 projekata, a ocjenjivački sud pod predsjedništvom prof. dr. Andre Mohorovičića, arhitekta kao predstavnika DAZ-a, i zamjenicom predsjednika mr. Snježanom Pintarić kao predstavnicom investitora, te članovima, dodijelilo je prvu nagradu radu pod šifrom "46" autora Igora Franića, d. i. a. Drugu nagradu dobili su arhitekti Helena Njirić i Hrvoje Njirić, arhitektonski dvojac Ivan Crnković i Miroslav Geng, dobitnik je treće nagrade, a podijeljene su i tri otkupne nagrade.<sup>(9)</sup>

Obrazloženje ocjenjivačkog suda za dodjelu nagrade arh. Igoru Franiću glasi:

*Projekt svojom urbanom koncepcijom poštuje naglašena križanja jakih magistrala, a kompozicijom svojih arhitektonskih masa ostaje suzdržan i stvara harmoniju čistih kubičnih volumena lijepih proporcija.*

*Funkcionalni raspored korisnih i izložbenih prostora je jasan, ali ovisno o konceptu objekta razvučen i prometno premalo konzistentan. Koristeći koncepciju dvaju lebdećih krila, autori su ostvarili razmjerno veliku natkritu površinu multifunkcionalnih mogućnosti koja istodobno predstavlja kontinuitet slobodnog prostora parcele.*



sl.7 Maketa nove zgrade MSU - krov,  
izradio Davor Silov  
foto: Igor Franić

*Konstruktivni sistem je logičan, čist i relativno ekonomičan u svom pravilnom rasteru te omogućuje slobodni raspored arhitektonskih volumena koji ostvaruju kompozicijski smisao.*

*Oblikovno rješenje je sredeno i pruža istaknuti arhitektonski motiv koji dominira kako jasnoćom korpusa, tako i transparentnošću svoje raščlambe.*

*Ovaj projekt predstavlja prilog rješavanju urbanističke koncepcije zadane lokacije.*

**Priprema za izgradnju - suradnja muzejskih stručnjaka i arhitekta.** Proces pripreme izgradnje MSU može poslužiti kao predložak za slične projekte, nadajući se da će novih muzejskih zgrada u Hrvatskoj u budućnosti biti u većem broju. Treba podsjetiti da je ovo druga u povijesti namjenski građena muzejska zgrada u Zagrebu, nakon 115 godina, od Muzeja za umjetnost i obrt izgrađenog 1888. godine prema projektu Hermana Bolléa. Većina zagrebačkih, kao uostalom i hrvatskih muzeja općenito, smještena je u povijesnim zdanjima, koja su neadekvatna potrebama i suvremenim funkcijama muzeja.

Slijedilo je elaboriranje muzeološke koncepcije MSU koju je realizirala radna grupa MSU: Nada Beroš, Marija Gattin, Želimir Košćević, Leonida Kovač, Mladen Lučić, Tihomir Milovac (urednik), Marijan Susovski i Nada Vrkljan Kržić (voditeljica). Uz njih su na konceptu surađivali savjetnici: arhitekti Penezić i Rogina, ing. Šulentić i ing. Heber, Urbanistički zavod grada Zagreba, prof. dr. Ivo Maroević, Filozofski fakultet, Zagreb, prof. Žarka Vujić, Filozofski fakultet, Zagreb, i prof. Željko Laszlo, Muzejski dokumentacijski centar Zagreb. Muzeološka koncepcija je završena u ožujku 1989. godine, a odobrena je na sjednici Hrvatskog

muzejskog vijeća održanoj 22. travnja 1998. godine kada je prihvaćen dopunjen Prijedlog muzeološkog programa Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu. To je značilo da se može krenuti korak dalje k izgradnji.

Kako je prvonagrađeni projekt arh. Franića po propozicijama bio idejno rješenje, slijedio je opsežan posao izrade izvedbenog projekta, na osnovi kojega je trebalo dobiti najprije lokacijsku, a potom građevinsku dozvolu.

U fazi izrade izvedbenog projekta arh. Igor Franić blisko je surađivao sa stručnim djelatnicima MSU. Kao vanjski suradnik, muzeološki savjetnik bio je angažiran prof. dr. Ivo Maroević, a na nizu radnih sastanaka kojima je ispred MSU prisustvovala mr. Snježana Pintarić, ravnateljica, i Jadranka Vinterhalter, muzejska savjetnica, raspravljalo se o mnogim muzeološkim pitanjima i problemima zgrade.

Treba spomenuti da je prilikom boravka u Zagrebu u svibnju 2001. godine i održavanja muzeološkog seminara *Prema boljim muzejima i galerijama* gospodin Barry Lord, svjetski priznati stručnjak za muzejsko planiranje i potpredsjednik tvrtke LORD Cultural Resources Planning and Management, Toronto, imao prilike upoznati se s projektom nove zgrade MSU-a te je pozitivno ocijenio projekt arh. Igora Franića i predvidio da se dinamika izgradnje može odvijati u rasponu tri do pet godina.

Posebno je bio djelotvoran i koristan zajednički rad kustosa i drugih stručnjaka MSU-a i arh. Franića. Stručnjaci su pripremili podloge i standarde za sve specijalizirane prostore koje će nova zgrada imati: konzervatorsko-restauratorsku radionicu (Mirta Pavić), audio-vizualni centar (Mladen Lučić), polivalentnu dvoranu (Tihomir Milovac), biblioteku (Željka Himbele),



sl.8 3D simulacije s izgledom nove zgrade  
MSU  
Studio RNA, Zagreb

dokumentaciju i arhiv (Marija Gattin), dvoranu za obrazovnu djelatnost i klub prijatelja MSU-a (Nada Beroš), foto atelje (vanjski suradnik Boris Cvjetanović, fotograf), dok su u raspravama o izložbenim dvoranama, prostorima za stalni postav i svim ostalim prostorima od ulaza, depoa, restorana, knjižare, museum shopa itd. sudjelovali svi kustosi i stručnjaci muzeja.

Ovi su se tematski sastanci odvijali od početka 2001. do kraja 2002. godine, kada je arhitekt Igor Franić uobličio idejni projekt. Prema njegovim riječima, bliska suradnja autora projekta i muzejskih stručnjaka bila je poticajna i utjecala je na pojedina konačna rješenja. U više detalja preoblikovan je prvi, podrumski nivo muzeja s depoima, konzervatorsko restauratorskim ateljeom, stolarskom radionicom, AV centrom i foto ateljeom. Prizemlje zgrade s glavnim ulazom pretrpilo je izmjene u smislu veće komunikativnosti i atraktivnosti.

Tako su polivalentna dvorana, restoran, museum shop, knjižara i čitaonica otvorene prema muzeju, ali imaju u samostalnoj ulaze što im omogućuje samostalno radno vrijeme neovisno od onog muzejskoga.

Najveća izmjena u projektu bila je *otvaranje* muzejskih i drugih sadržaja prema istočnoj fasadi zgrade uz koju će u perspektivi biti uređeno šetalište, te su na tom potezu predviđeni publici atraktivni sadržaji.

Jedna od tema bila je prilagođavanje muzejskih prostora osobama s posebnim potrebama - od slijepih i slabovidnih do osoba u invalidskim kolicima. Uz puno razumijevanje za buduće posjetitelje, muzejski su

stručnjaci smatrali da zgrada i arhitektonski treba pratiti njihove posebne potrebe.

Kroz radne sastanke, diskusije, pitanja i odgovore, arh. Igor Franić elaborirao je sve detalje budućeg muzeja: od njegove vanjske forme, do unutrašnje strukture, od pitanja osvjetljenja, klime, protupožarne i protuprovalne zaštite, do pregradnih zidova, podova, stropova, upotrebe nove tehnologije itd.

Treba naglasiti da je od raspisivanja natječaja novi muzej imao i ima podršku svojih financijera: Poglavarstva grada Zagreba, ujedno i osnivača institucije, i Ministarstva kulture Republike Hrvatske, u omjeru 50:50 posto.

Konferencijom za medije 27. veljače 2003. obilježen je krucijalni događaj izdavanja građevinske dozvole za izgradnju objekta MSU-a od strane grada Zagreba (14. 2. 2003.).

Usljedio je pripremanje projekta za raspisivanje natječaja za izvođača radova. Ovaj segment posla pripao je arh. Igoru Franiću, koji je pripremio predračune za sve elemente izgradnje. Kada izvođač radova bude izabran, a očekuje se do ljeta ove godine, izgradnja muzeja može i formalno započeti, postavljanjem njezina kamena temeljca.

Stručni tim očekuje kompleksni muzeološki rad na revalorizaciji zbirke MSU-a, njihovu pripremu za ulazak u novi prostor, upotpunjavanje i obogaćivanje novim akvizicijama i donacijama, i kao krunski muzeološki projekt: koncipiranje i instaliranje stalnog postava.(10)

sl.9 Portret arh. Igora Franića u studiju, svibanj 2003.  
foto: Boris Cvjetanović



## IGOR FRANIĆ

- Rođen u Zagrebu 22. 11. 1963. godine.
- Godine 1989. diplomirao na Arhitektonskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu.
- Za vrijeme studija u okviru stručne prakse radio u Münchenu, te sudjelovao na kongresima studenata Europe (EASA-Aarhus, EASA-Athens).
- Nakon diplome boravio i radio u Londonu.
- 1999. godine upisao poslijediplomski studij "Arhitektura u turizmu i slobodnom vremenu".
- Od 1993. godine zaposlen u projektnom birou Arhingtrade kao glavni projektant.
- Od 1996. godine radi na Arhitektonskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu kao honorarni asistent na predmetu Arhitektonsko projektiranje VI i VII.
- Član Izvršnog odbora Društva arhitekata Zagreba.

### Izbor realiziranih projekata:

- 1995. Stambena zgrada Sokolgradska, Zagreb
- 1995. Vrtić Ston
- 1999. Dogradnja vrtića Botinec, Zagreb

### Izbor projekata:

- 1994. Stambena zgrada Jordanovac Zagreb s V. Oluić i T. Žarnić
- 1995. Zdravstvena škola Split
- 1998. Dogradnja školske dvorane u Stonu
- 1999. Nadogradnja CKNZ Zagreb
- 2000. PPUO Ston
- 2001. Dogradnja OŠ Vugrovec
- 2001. Dom zdravlja Borovje, Zagreb

## NOVA ZGRADA MSU-A U KONTEKSTU SUVREMENE MUZEJSKE ARHITEKTURE.

Arhitektonski projekt MSU-a autora Igora Franića pripada novoj generaciji muzeja na razmeđu stoljeća koji ponovno prihvaćaju funkcionalnost kao svoj osnovni koncept, a po tipologiji su na tragu moderne koja u zagrebačkoj arhitekturi ima svoju tradiciju utemeljenu na vrhunskim objektima hrvatskih autora.

Kako je muzeološki program MSU-a bio multifunkcionalan i razrađen prema najnovijim muzejskim standardima, arh. Igor Franić ga je oblikovno pratio diskretnim, jednostavnim i funkcionalnim arhitektonskim rješenjima i u interijeru i na fasadama.

Bitni element koji morfološki određuje novu zgradu jest forma meandra koja se javlja na bočnim fasadama, istočnoj i zapadnoj. Asocijacija na meandar Julija Knifera, toj arhetipskoj formi prisutnoj u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti kao paradigma eksperimentiranja a ujedno kontinuiteta i postojanosti, neizbježna je. O tome sam autor, Igor Franić kaže: *Jedinstvo arhitektonske forme, organizacije i sadržaja u slučaju Muzeja suvremene umjetnosti nije jasna i jednoznačna kategorija da može imati tako pojednostavljen put do njegova rješenja. To znači da meandar nije bio u početku moja postavka, moram priznati ni blizu.*(11) Nadalje u istom intervjuu autor objašnjava: *Tumačenje cijele strukture u određenoj fazi kao meandar opet moram priznati da me nije ni smetala jer, ako se ona tako shvaća i interpretira na određenom nivou, onda to i jest. Mislim da je njim objekt dobio na jednostavnoj prepoznatljivosti koja ovdje nije nevažna i svakako će mu pomoći u daljnjoj funkciji i jednoznačnosti.*

Arhetip modernog muzeja Prema Stanislausu Van Moosu (12) ima tri komponente:

1. Gravitacijsko područje: prijemni prostor, predvorje, garderobu, restoran, kafeteriju

2. Područje za prezentaciju: galerije, dvorane za izlaganje

3. Urede, administraciju, depoe, atelje za konzervaciju, radionice.

Muzej je kombinacija svih triju funkcija, s time da 1. i 3. funkcija zauzimaju 2/3 prostora muzeja, odnosno, samo se 1/3 prostora koristi se za izlaganje umjetnina.

Sve tri komponente u navedenom međudnosu i razmjerima sadržavat će i zagrebački Muzej suvremene umjetnosti. Novi muzej zauzimat će ukupnu površinu od 15.000 četvornih metara, od čega je za izložbene prostore predviđeno 4.800 četvornih metara.

Fleksibilnost izlagačkog prostora, kako za stalni postav tako i za povremene izložbe glavne su karakteristike interijera, kao i najsuvremenija tehnološka opremljenost svih muzejskih prostora, i javnih i onih u režimu zatvorenog prostora.

Muzej će imati sve suvremene sadržaje prema muzejskom programu, jednako kao i raznolike javne sadržaje za zadovoljavanje potreba i želja svih posjetitelja za koje je James M. Bradburne (13) ustvrdio: *Ako muzeji 21. stoljeća žele biti više od prazne opne za povremene izložbe, moraju razmišljati u terminima korisnika, a ne posjetitelja koji mogu doći samo jedanput, te nadalje: Muzeji se trebaju vratiti svojoj dvojnoj ulozi: kao mjesta neformalnog učenja i kao forum.*

U očekivanju postavljanja kamena temeljca za novu zgradu, preostaje nada da će realizacija biti u granicama planiranog te da će zagrebački Muzej suvremene umjetnosti i u skoroj budućnosti biti jedna od referentnih točki na svjetskoj mapi nove muzejske arhitekture.

## LITERATURA

- 1 Josep M.a Montaner: *New Museums*, izd. Architecture Design and Technology Press, London, 1990.
- 2 Josep M.a Montaner: *New Museums*, izd. Architecture Design and Technology Press, London, 1990.
- 3 Josep M.a Montaner: *New Museums*, izd. Architecture Design and Technology Press, London, 1990.
- 4 Vittorio Magnano Lampugnani: *Museums for a New Millenium: Concepts, Projects, Buildings*, edited by Vittorio Magnano Lampugnani i Agneli Sachs, Prestel, Munich-London-New York, 1999. drugo izdanje 2001.
- 5 Stanislaus Van Moos: *A Museum Explosion: Fragments of an Overview, Museums for a New Millenium: Concepts, Projects, Buildings*, edited by Vittorio Magnano Lampugnani i Agneli Sachs, Prestel, Munich -London-New York, 1999., drugo izdanje 2001.
- 6 Stanislaus Van Moos: *A Museum Explosion: Fragments of an Overview, Museums for a New Millenium: Concepts, Projects, Buildings*, edited by Vittorio Magnano Lampugnani i Agneli Sachs, Prestel, Munich -London-New York, 1999., drugo izdanje 2001.
- 7 Vittorio Magnano Lampugnani: *Museums for a New Millenium: Concepts, Projects, Buildings*, edited by Vittorio Magnano Lampugnani i Agneli Sachs, Prestel, Munich-London-New York, (1999.) drugo izdanje 2001.

8 Marijan Susovski, *Povijest Muzeja suvremene umjetnosti, Muzeološka koncepcija Muzeja suvremene umjetnosti, Zagreb, ožujak 1998. godine.*

9 *Muzej suvremene umjetnosti: Natječajni radovi 1999.*, izd. Društvo arhitekata grada Zagreba - DAZ, Zagreb, 1999.

10 Snježana Pintarić. *Stalni postav je najvažniji // Kontura: art magazin*, br. 75, travanj 2003., str. 27-30.

11 *Interview Igor Franić*, razgovor vodio Krešimir Purgar, *Kontura art magazin*, br. 75, travanj 2003., str. 23-26.

12 Stanislaus Van Moos: *A Museum Explosion: Fragments of an Overview, Museums for a New Millennium: Concepts, Projects, Buildings*, edited by Vittorio Magnano Lampugnani i Agneli Sachs, Prestel, Munich-London-New York, 1999. drugo izdanje 2001.

13 James M. Bradburne: *Issues Facing the Museum in a Changing World, Museum 2000: Confirmation or Challenge, Swedish Travelling Exhibitions*, ICOM Sweden and Swedish Museum Association, Stockholm, 2002.

Primljeno: 23.5.2003.

#### THE PAST AND FUTURE OF THE ZAGREB MUSEUM OF CONTEMPORARY ART - AT THE TURN OF THE CENTURY

The chronology of attempts to secure a new or refurbished building for the collection of contemporary art dates back to the founding of the institution in 1954, the institution that immediately began to operate as a museum institution with its holdings according to contemporary museological principles and the needs of the time. Since the institution expanded the scope of its collections and the diversity of its programmes in the early sixties in such a way that it required a separate building, experts began to plan the building of a new facility that would, according to their vision, be a complex cultural, museum, multimedia and image publication centre.

The rooms at the Kulmer Palace at Katarinski trg 2, with their area of 250 square metres, with seven exhibition rooms, had from the outset to this day also served as storerooms and office space for the staff. This building has from the beginning been too small for all museum activities, and the thing that was most lacking was room for a permanent exhibition of contemporary art so that generations of artists and the public at large were left without an opportunity of being able to systematically follow the development of Croatian art from the fifties to the present day.

The first official initiative for the construction of a new building for the Museum came from the Croatian Museum Council in 1979.

With an appeal to the Croatian Ministry of Culture and to the Zagreb City Hall in 1995, the Croatian Museum Council sought a way of solving the problem of housing the Museum. It stressed the national and international significance of its collections that are kept in inadequate conditions and are inaccessible to the public. In February of 1999 anonymous tenders were invited for the design of the architectural and town-planning project for the Zagreb Museum of Contemporary Art. The first prize was awarded to Igor Franić, an architect from Zagreb.

This was followed by the elaboration of the museological concept that was realised by a team from the Museum and outside advisors in 1999, as well as by the comprehensive work on developing the actual project that would serve as the basis for obtaining the necessary building permits.

During the stage of elaborating the project the architect Igor Franić closely worked with the professional staff at the Museum, who prepared the groundwork and standards for all the specialised sections of the Museum.

In February 2003 the building permit for the Museum of Contemporary Art building was issued. This was followed by preparations for inviting tenders for the contractor. When he is chosen, and this should happen by summer 2003, the construction of the Museum building can begin.

The expert team will be faced with complex museological work on the evaluation of the Museum collections, on preparing them for the new building, for completing and enhancing them with new acquisitions and donations. The crown of this museological project will be the design and installation of the permanent exhibition. Since the museological programme of the Museum has been multifunctional and based on the most up to date museum standards, the architect, Igor Franić, offered discrete, simple and functional architectural solutions both for the interior and for the facades. The essential element that morphologically defines the new building is the form of the meander that appears on the sides of the building. The association with the meander of Julije Knifer, this archetypal form that is present in contemporary Croatian art as a paradigm for experimentation as well as continuity and steadfastness, easily springs to mind.

The Zagreb Museum of Contemporary Art will have a total area of 15,000 square metres, 4,800 of them devoted for exhibition rooms. The flexibility of the exhibition rooms, both with respect to the permanent exhibition and for thematic exhibitions, is an important characteristic of the interior, along with the most up to date technological equipment for all museum areas. The museum will have all the modern facilities in line with the museum programme, as well as various public facilities that are intended to meet the needs and wishes of all visitors.

#### Arhitektonsko-urbanistički natječaji:

- 1989. Centar Forum Zadar - otkup
- 1990. ZG Banka Zagreb
- 1990. Europan 2 - Zaanstad, NL
- 1990. Stambena zgrada Pantovčak, Zagreb
- 1991. Crkva Tivat - 3 nagrada
- 1992. Europan 3 - Graz
- 1994. Prolaz Ilica - Frankopanska, Zagreb
- 1995. Bascon Centar Zagreb - pozivni natječaj
- 1996. GT Centar Zagreb - pozivni natječaj
- 1997. Farmaceutsko biokemijski fakultet Zagreb
- 1997. Vrtić Vedri dani Zagreb
- 1997. Vojni ordinarijat Zagreb - 2 nagrada
- 1999. Vrtić Novi Marof - pozivni natječaj
- 1999. MSU Zagreb - 1 nagrada
- 1999. Stadion NK Hrvatski dragovoljac Zagreb - pozivni natječaj
- 1999. Vrtić Markuševac - pozivni natječaj
- 2001. Muzej Naroni Vid - 2 nagrada
- 2001. POS Pula - pozivni natječaj
- 2002. Gospodarska škola Čakovec
- 2002. POS Gospić SPO - 1 nagrada

#### Nagrade i priznanja:

- Priznanje za sudjelovanje u Programu međunarodnog dječjeg festivala Šibenik 2000. godina.
- Priznanje za projekt na 35. ZAGREBAČKOM SALONU za natječajni rad Farmaceutsko-biokemijski fakultet - 2002 godina.

## RAZGOVOR SA SAŠOM RANDIĆEM I IDISOM TURATOM, ARHITEKTIMA NOVOG RIJEČKOG MUZEJA MODERNE I SUVREMENE UMJETNOSTI

DAINA GLAVOČIĆ □ Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Zagreb

sl.1 Arhitektonsko natječajno rješenje za novi muzej MMSU/Moderne i suvremene umjetnosti: prostorno rješenje potkrovlja MMSU, Rijeka, 2002.



**DAINA GLAVOČIĆ:** U kojoj je fazi projekt novoga riječkog Muzeja moderne i suvremene umjetnosti?

**SAŠA RANDIĆ I IDIS TURATO:** Projekt Muzeja moderne i suvremene umjetnosti (MMSU) u Rijeci nastao je još koncem 2001., u sklopu natječaja za Idejno rješenje prenamjene T-građevine, smještene u industrijskom kompleksu Rikard Benčić, u MMSU Rijeka. Nakon natječaja trebalo se pristupiti daljnjoj razradi projekta, no do ovog trenutka, dakle, travnja 2003., nismo primili narudžbu od grada Rijeke za izradu projekta. Poznato nam je, međutim, da su grad Rijeka i Ministarstvo kulture potpisali sporazum o izgradnji muzeja, pa se nadamo da će se uskoro i krenuti s projektiranjem.

**DG:** Budući da se radi o prenamjeni industrijskog objekta u definiranom okruženju, koje je također bilo predmetom natječaja, kakav je bio vaš pristup projektu?

**SR i IT:** Osnovni pristup proizlazi iz našeg razumijevanja uloge muzeja. MMSU ima, naravno, svoj osnovni muzeološki program, no s obzirom na to da prati i organizira suvremena zbivanja on je nužno i njihov aktivni protagonist. Katalitički karakter institucije u odnosu na zbivanja u grada čini takvu zgradu izuzetno urbanim sadržajem. Iz tog razloga smatrali smo da je zbog svog aktivnog odnosa prema suvremenim zbivanjima potrebno zgradu muzeja zadržati neutralnom, i u pogledu unutarnje organizacije prostora, i u pogledu prisutnosti zgrade u gradskom tkivu.

Druga važna tema jest sama lokacija muzeja. Naime riječki MMSU se ne gradi kao nova građevina, on je smješten u industrijskom kompleksu "Rikard Benčić" unutar postojeće zgrade bivše tvornice cigara, tzv. T-građevine. Tema prenamjene industrijskog prostora zahtijeva možda zasebno razmatranje, no unutar zatečenoga konteksta naša je namjera bila muzej smjestiti u kompaktnom volumenu koji se može uklopiti u postojeću matricu zgrada. Izvorna T-građevina je zadržana i pridodana su joj dva ostakljena volumena po čijim su obodima postavljene komunikacije, dok su depoi i izložbeni prostori smješteni u unutrašnjem dijelu zgrade.

Na ovakav način je aktivirano pročelje građevine prema neposrednom javnom prostoru, a s jednakim su pristupom locirani i ostali sadržaji muzeja unutar zgrade. Ulazni hal provučen je kroz prizemlje zgrade do krova gdje su smješteni javni sadržaji (biblioteka, muzejski Cafe, predavaonica itd.). Krov je zadržao izvornu geometriju, ali je zamijenjen staklenim pokrovom, čime se dobila nova urbana vizura ali i u isto vrijeme naznačila nova uloga zgrade u urbanoj matrici. Namjera je bila što snažnije naglasiti činjenicu da je muzej generator javnih događanja.

**DG:** Kako teče suradnja između muzeologa / muzealaca i vas kao arhitekata?

**SR i IT:** Projekt nije, na žalost, došao u fazu u kojoj bi se osnovna koncepcija iz natječajnog rada dalje razrađivala, pa tako nismo ni imali priliku ulaziti u raspravu o muzejskoj koncepciji. Sam projekt rađen je inače po dosta detaljnom programu, prema kojem je muzej razvijen na ukupnoj površini od 9.000 četvornih metara. Naravno, ako projekt krene u neki oblik razrade, sama institucija MMSU Rijeka trebala bi partnerski sudjelovati u njegovoj izradi.

**DG:** Koji su vam muzeji bili uzorom i na što ste obraćali pri tom najviše pozornosti?

**SR i IT:** Možda ne možemo govoriti o direktnim uzorima ili referencama. No pojednostavljeno govoreći o suvremenim muzejima, mogu se razdvojiti dva pristupa.

S jedne strane su građevine poput, primjerice, Guggenheimova muzeja u Bilbao Franka O. Gehryja, ili



sl.2 Arhitektonsko natječajno rješenje za novi muzej MMSU/Moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, 2002.

pak Libeskindova Berlina, u kojima je sama zgrada središnja tema muzeja.

Nama je, posebno kad govorimo o muzeju suvremene i moderne umjetnosti, bliži pristup u kojem se sama zgrada muzeja postavlja neutralno, kao svojevrsni uređaj za izlaganje, dok su programi i sadržaj ti koji definiraju prostor. Postoji čitav niz takvih građevina, počevši od Beaubourga do MOMA u New Yorku. Bitna razlika u ovim pristupima jest odnos prema eksponatima i programu. No, u svakom slučaju se u svim suvremenim zgradama muzeja može jasno prepoznati da su sve te zgrade izuzetno frekventni i otvoreni javni prostori. Tu je i ključno pitanje uspješnosti muzeja suvremene umjetnosti i u Rijeci i u Zagrebu, a to je koliko će ove institucije svladati prelaz iz skučenih i relativno izoliranih prostora u nove, znatno veće građevine, koje trebaju biti snažni atraktori urbanih događanja. To je manje pitanje arhitekture a više pitanje upravljanja programom.

**DG:** Koju ste ideju / koncepciju zastupali u natječajnom radu za zagrebački MSU?

**SR i IT:** Mi smo i u natječaju za zagrebački MSU krenuli od našeg shvaćanja prirode muzeja, koji čini ovu zgradu izrazito urbanim sadržajem.

Smatrali smo da je vrlo teško koncipirati muzej suvremene umjetnosti na lokaciji koja je zadana natječajem. Osovina na čijem je kraju postavljen muzej dimenzionirana je u optimističnom ozračju vizije širenja grada. Današnje projekcije dovode pak ove postavke u pitanje. Imajući to u vidu, teško je pretpostaviti kada bi se izgradila cijela osovina, i kada bi se muzej doista našao u primjerenom okruženju. Umjesto gusto

izgrađene strukture predviđene planom, lokacija će po svoj prilici dugo ostati nepromijenjena karaktera.

Sadašnji prostor karakteriziran je odsutnošću. Prostor nema urbani karakter, prostor nema ni obilježja prirodnog okoliša, prostor nema pješaka, i konačno prostor nema mjerila.

U takvom okruženju, uz ambiciozno postavljeni program, postoji opasnost zasnivanja muzeja kao svojevrsnog mauzoleja, praznog simbola na završetku kartezijanski postavljene osovine. Na taj način negira se smisao muzeja, i gubi njegova pozicija u životu grada.

Naša je zamisao bila da MSU ne smije poprimiti skulpturno-mauzolejski oblik, već ga se u ovakvom okruženju treba doživljavati kao svojevrsnu pogrešku u prostoru.

Muzej je zamišljen kao hangar, unutar kojeg je omeđen javni prostor, i koji je dematerijaliziran reflektirajućom (i refraktirajućom) fasadom. Fasada se sastojala iz različito postavljenih zrcalnih pločica u kojima se ocrtavala okolina, i kroz koje nije vidljiv unutarnji prostor, unutar kojeg je simuliran javni prostor.

Rad arhitekta Franića imao je drukčiji koncept od našeg, posebno u tretmanu okolnog prostora, no svejedno mislimo da se radi o projektu koji je kvalitetno odgovorio na postavljeni program, i da će u konačnici zagrebački muzej biti vrlo uspješna građevina.

**DG:** Što mislite o novoj muzejskoj arhitekturi i njenoj interakciji s gradskim i društveno-političkim okruženjem u kojem nastaje?

**SR i IT:** Arhitektura je uvijek odraz društvene politike, pa i onda kada takve politike nema. Činjenica je, kako

sl.3 Arhitektonsko natječajno rješenje za novi MSU/Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu (prikaz rješenja u prostoru), 1999.g.

sl.4 Arhitektonsko natječajno rješenje za novi MSU/Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu (maketa), 1999.g.



#### SAŠA RANDIĆ

- Rođen 1964. godine u Rijeci
- Godine 1990. diplomirao na Arhitektonskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu
- Godine 1992. završio poslijediplomski studij na Berlage institutu u Amsterdamu
- Član Društva arhitekata Rijeke i Udruženja komore arhitekata i inženjera u graditeljstvu

#### Nagrade i priznanja:

- 1989. nagrada na natječaju Riba Oasis, Engleska
- 1991. nagrada Europan 2, Francuska



#### IDIS TURATO

- Rođen 1965. godine u Rijeci
- Godine 1991. diplomirao na Arhitektonskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu
- Apsolvent je poslijediplomskog studija naslijeđa Arhitektonskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

#### Nagrade i priznanja:

- U tijeku studija nagrađen dvjema Rektorovim nagradama, Zagreb
- 1990. Nagrađen na međunarodnom studentskom seminaru i natječaju za "House for a media lover", Glasgow



vi navodite, da je primjetan trend korištenja upravo muzejske arhitekture u gotovo marketinškom smislu. Pitanje "brandinga" arhitekture je možda sasvim drugo pitanje, ali je neosporno da se baš kroz izgradnju muzeja, uzmimo primjerice Bilbao, ili pak Milwaukee s Calatravom, relativno manje sredine nastoje nametnuti u mozaiku svjetskih središta. Interesatno je da na taj način kultura postaje i ekonomska kategorija.

Što se Hrvatske tiče, imajući u vidu stanje u kulturi građenja tijekom 90-ih godina, pa i još uvijek prevladavajuću društvenu klimu, gotovo je nevjerojatno da je Ministarstvo kulture pokrenulo projekt izgradnje tri muzeja: u Zagrebu, Rijeci i Naroni. Nadajmo se da ovaj potez nije izolirani događaj, već označava jedan pozitivan trend transformacije našeg društva.

**DG:** Što mislite o hrvatskoj muzejskoj arhitekturi i što biste izdvojili kao primjere dobre muzejske arhitekture?

**SR i IT:** Ukupne okolnosti gradnje unutar hrvatskog društva, u koje spada i dosadašnja kulturna politika, jesu i razlog malog broja muzeja i izložbenih prostora, posebno na završetku prošlog stoljeća. Stoga je teže govoriti o nekoj posebnoj tradiciji hrvatske muzejske arhitekture, nego se mogu istaknuti samo pojedinačni primjeri.

Trebalo bi navesti nedavno rekonstruiran Dom likovnih umjetnika Ivana Meštrovića, Tehnički muzej Haberlea u Zagrebu, Kaulzarićev Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, te na žalost nedavno devastiran bivši Muzej revolucije, današnji Muzej grada Rijeke arhitekta Nevena Šegvića. Sve ove građevine su ujedno i najistaknutiji primjeri hrvatske moderne arhitekture.

Primljeno: 16. travnja 2003.

#### INTERVIEW WITH SAŠA RANDIĆ AND IDIS TURATO, THE ARCHITECTS OF THE NEW MUSEUM OF MODERN AND CONTEMPORARY ART IN RIJEKA

The project for the Museum of Modern and Contemporary Art (MMSU) in Rijeka was put forward at the end of 2001 within the framework of the competition for the Project for the conversion of the T-Building, located in the Rikard Benčić industrial complex, into the MMSU in Rijeka. The first prize was awarded to local architects Raša Randić and Idis Turato.

The authors of the project concluded that the catalytic nature of the institution with respect to events in the city make such a building an exceptional urban facility, and that because of its active relationship to contemporary events the building needs to be kept neutral, both with respect to the interior spatial organisation and with respect to the presence of the building in the fabric of the city. The second important topic that was being dealt with was the location of the museum itself. The MMSU in Rijeka will be located in the "Rikard Benčić" industrial complex within the existing building of the former cigar factory, the so-called T-building and this opens up the demanding theme of the conversion of an industrial facility. The authors decided to give the original T-building another two glass bodies whose edges hold communications links, while the storerooms and exhibition spaces are located in the interior of the building. In this way they activated the façade of the building towards the immediate public space, and a similar approach was used for other museum facilities inside the building.

The entrance hall stretches through the ground floor of the building to the roof, where public facilities are located (library, museum café, lecture-hall etc.). The roof has retained its original geometry, but it has been replaced with a glass cover, thus giving a new urban vista while at the same time indicating the new role of the building in the urban matrix.

The aim of the architects was, as they point out, to forcefully stress the fact that the museum is a generator of public events.

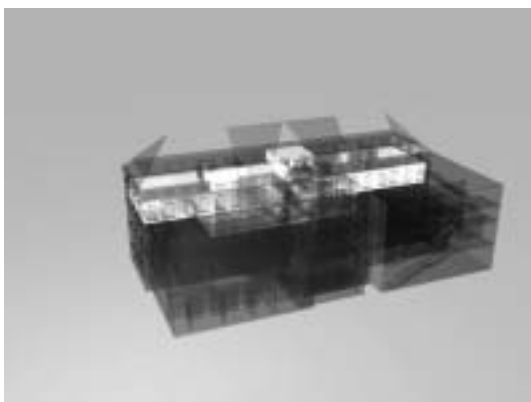


## MUZEJ MODERNE I SUVREMENE UMJETNOSTI RIJEKA

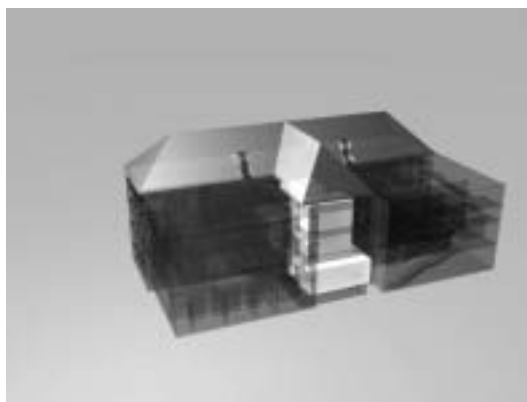
JOLANDA TODOROVIĆ □ Odjel za kulturu grada Rijeke, Rijeka

IM 33 (3-4) 2002.  
TEMA BROJA  
TOPIC OF THIS VOLUME

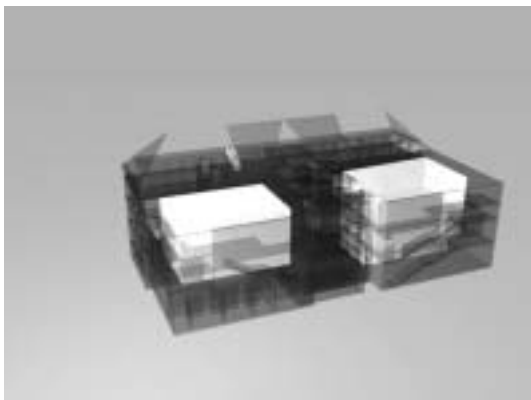
Nova hrvatska muzejska  
arhitektura  
New Croatian Museum  
Architecture



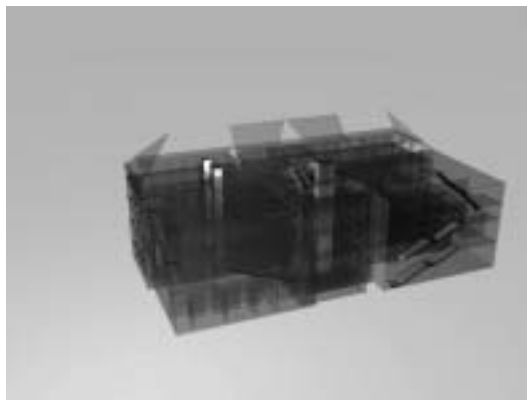
1. [http://www.randic-turato.hr/new/muzej/tlocrti/moma\\_storage.jpg](http://www.randic-turato.hr/new/muzej/tlocrti/moma_storage.jpg)



2. [http://www.randic-turato.hr/new/muzej/tlocrti/moma\\_public.jpg](http://www.randic-turato.hr/new/muzej/tlocrti/moma_public.jpg)



3. [http://www.randic-turato.hr/new/muzej/tlocrti/moma\\_exhibitions.jpg](http://www.randic-turato.hr/new/muzej/tlocrti/moma_exhibitions.jpg)



4. [http://www.randic-turato.hr/new/muzej/tlocrti/moma\\_connections.jpg](http://www.randic-turato.hr/new/muzej/tlocrti/moma_connections.jpg)

sl.1-4 MMSU, Rijeka - 3D prikaz muzejske  
zgrade  
[www.randic-turato.hr](http://www.randic-turato.hr)

Moderna galerija Rijeka osnovana je kao muzejska ustanova 1948. godine. Tada - Galerija likovnih umjetnosti nalazila se na katu Guvernerove palače (danas Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja), a 1956. godine preseljena je na drugi kat Naučne, sada Sveučilišne knjižnice na adresi Dolac 1, gdje se nalazi i danas. Od 1962. godine djeluje kao Moderna galerija Rijeka, a od prošle godine, na zahtjev stručnog vijeća, preimenovana je u Moderna galerija Rijeka - Muzej moderne i suvremene umjetnosti.

Skupljačka politika Muzeja orijentirana je prema slikarstvu i kiparstvu druge polovice 19. i cijelog 20., te 21. stoljeća, s posebnim naglaskom na međuratno raz-

doblje i opuse riječkih autora čije se djelovanje već duže vremena sustavno istražuje i prezentira izložbenim projektima poput onog o Romolu Venucciju, Jakovu Smokvini i Carlu Ostrogovichu.

Ova se generacija slikara nadovezuje na riječke slikare druge polovice 19. stoljeća i onaj značajan dio fundusa koji čine radovi Simonettija, Angelovića, Pavačića i drugih.

U zbirci su potom zabilježene gotovo sve najznačajnije umjetničke pojave u hrvatskoj umjetnosti 20. stoljeća djelima Babića, Bukovca, Becića, Csikos-Sessije, Ivekovića, Kraljevića, Meštrovića, Račkog, Šulentića,



sl.5-7 Nagradeno arhitektonsko natječajno rješenje autora Saše Randića i Idis Turata; 3D prikaz izložbenoga prostora MMSU Rijeka, 2002.

Tartaglie, Dobrovića, Joba, Mišea, Hermana, K. Hegedušića, Svečnjaka, Tiljka, Tompe te djela autora druge polovice stoljeća Augustinčića, Dogana, Džamonje, Glihe, Kinerta, Kulmera, Murtića, Price, Radauša, Vanište, Kaline.

Od posebne je važnosti zbirka crteža jer ona svjedoči o tri i pol desetljeća dugoj manifestaciji: Međunarodnoj izložbi originalnog crteža na kojoj su izlagali Picasso, Mortensen, De Chirico, Tápies, Vasarely, Messagier, Alviani i brojni svjetski i jugoslavenski autori.

Više od 2.000 umjetničkih predmeta raspoređenih u sedam zbirki čuva se djelomično na navedenoj adresi, a dijelom u dislociranom depou. O mogućnostima izlaganja stalnog postava nemoguće je govoriti unutar postojećih 1.300 četvornih metara koji su do sada bili na rasplaganju muzejskim i izložbenim programima Muzeja, od kojih je samo 650 četvornih metara izložbenog prostora.

Potrebna nalaženja adekvatnog prostora za riječki Muzej stara je koliko i sama ustanova. Nekoliko je ideja za preuređenje postojećih objekata u gradu koji su čekali prenamjenu sadržaja zastalo u fazi inicijative. Posljednji je prijedlog inicirala sama Moderna galerija 1997. godine. Formirala je radnu grupu za izradu inicijalnog elaborata o preseljenju u "T objekt" tvorničkog kompleksa "Rikard Benčić" u sastavu koje su bili: dr. Ivo Maroević, Jadranka Vinterhalter, prof., Hrvoje Giaconi,



d.i.a. iz Konzervatorskog odjela Državne uprave za zaštitu kulturne baštine Rijeka, Berislav Valušek, prof., i Daina Glavočić, prof. iz Moderne galerije Rijeka. Uvid u stanje i analiza potreba rezultirali su priložima o muzeološkim pretpostavkama za smještaj MGR u renovirani T-objekt. Bila je to tek još jedna inicijativa ustanove da joj se dodijeli prostor koji bi mogao postati novo sjedište u kojem bi se stekli prostorni preduvjeti za daljnje djelovanje i razvoj same ustanove.

Kako je grad Rijeka, nakon prestanka proizvodnje metaloprerađivačke tvornice Rikard Benčić i napuštanja tvorničkoga kompleksa koji se nalazi nasuprot željezničke stanice, na adresi Krešimirova 28, stekao imovinsko pravo nad cjelinom ex tvornice, 1998. raspisan je anketni natječaj za izradu *Programskog rješenja kompleksa u cilju aktiviranja prostora bloka i njegova integriranja u centralni gradski prostor*. Temeljem prvonagrađenog rada arhitekta Daria Gabrića, izrađen je *Detaljni program sadržaja, zahvata i izgradnje kompleksa Benčić*, kojim su predviđene osnovne urbanističke postavke, te predloženi sadržaji i namjene napuštenih objekata. Prijedlozi su se uglavnom odnosili na kulturne sadržaje, sadržaje za mlade te poslovnu namjenu. Urbanistička cjelina Benčića ovim je rješenjem podijeljena u dva dijela od kojih je južni gusto ispunjen objektima i bogat sadržajima, dok se na sjevernom dijelu nalazi trg-park na kojem je centralno pozicioniran T-objekt - sjedište Muzeja.

Odjel gradske uprave za kulturu i Odjel gradske uprave za urbanizam, ekologiju i gospodarenje zemljištem grada Rijeke definirali su projektni zadatak za izradu idejnog rješenja prenamjene T-objekta u sjedište Moderne galerije Rijeka - muzeja moderne i suvremene umjetnosti. Projektni zadatak sadržavao je: Urbanističko-arhitektonске odrednice lokacije, Smjernice za projektiranje, Preliminarne konzervatorske smjernice, Smjernice za organizaciju muzejskog prostora, te nužne priloge.

Polazište za razradu muzeološkog dijela projektnog zadatka bili su prilozi dr. Ive Maroevića i Jadranke Vinterhalter iz 1997. godine, kao i programska vizija



sl.8 Nagradeno arhitektonsko natječajno rješenje autora Saše Randića i Idis Turata; 3D prikaz ulaza u novu zgradu MMSU, Rijeka, 2002.

Moderne galerije Rijeka. Kao konzultanti na pripremi i uobličavanju projektnog zadatka surađivali su prof. dr. Ivo Maroević i prof. dr. Tomislav Šola.

Budući da se radi o zgradi, 1882. godine izgrađenoj kao proizvodni pogon Virginia cigareta, čija ukupna površina iznosi 4.875 četvornih metara otvorena je mogućnost dogradnje ili korištenja površine ispod pristupnog trga kako bi se postigla površina potrebna za funkcioniranje muzeja. Natječaj za idejno rješenje bio je prilika za još jedno preispitivanje mogućnosti korištenja ove zgrade za muzejsku namjenu, kako po njezinim prostornim kapacitetima, tako i po zadanostima prostora: na svakom su katu longitudinalno poredana po dva niza stupova od lijevanog željeza, a sva četiri zida perforirana su gustim ritmom prozora. Izuzetno važan dio u ovoj fazi bio je što preciznije definirati potrebe muzeja ne samo u prostornom već i u funkcionalnom smislu.

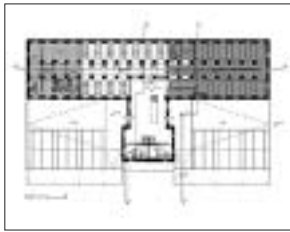
Zato su smjernice za organizaciju muzejskog prostora sadržavale:

- Muzeološke pretpostavke za muzej suvremene umjetnosti (osnovne grupe muzejskih sadržaja i prioritete, uvjete smještaja i izlaganja zbirki, oblike vertikalne komunikacije)
- Odnose među grupama sadržaja
- Tok kretanja posjetilaca, osoblja i materijala unutar zadanih režima
- Predviđene prostore po grupama sadržaja te rekapitulacija svih prostora u kategorijama javnih, polujavnih i zatvorenih sadržaja s neto kvadraturom potrebne površine za svaku pojedinu namjenu.

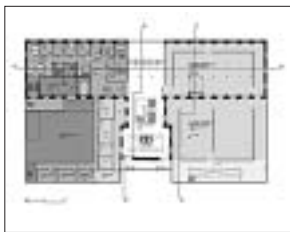
Pokazalo se da tako kvantificirane prostorne potrebe Muzeja iznose od 6.995 - 8.245 četvornih metara.

Grad Rijeka je 23. listopada 2001. objavio državni, opći i pozivni, u jednom stupnju *Natječaj za izradu idejnog arhitektonskog rješenja prenamjene T-gradevine u Muzej moderne i suvremene umjetnosti te trga i javne garaže unutar kompleksa Rikard Benčić*. Imenovani su članovi Ocjenivačkog suda: predsjednik prof. dr. Ivo Maroević, Ljubica Dujmović Kosovac, prof. ravnateljica Muzeja, Srđan Škunca, d.i.a. i g., ravnatelj direkcije za Urbanizam i ekologiju grada Rijeke, Jolanda Todorović, prof., vodeća suradnica za muzejsko-galerijsku djelatnost Odjela za kulturu grada Rijeke (sve predstavnici raspisivača), Igor Franić, d.i.a. (predstavnik Društva arhitekata Rijeka), dr. Dražen Juračić, d.i.a. (predstavnik Udruženja hrvatskih arhitekata) i Hrvoje Giacconi, d.i.a., pročelnik Konzervatorskog odjela Rijeka (predstavnik Ministarstva kulture RH), te zamjenik člana Nenad Kocijan, d.i.a. (predstavnik Društva arhitekata Rijeka).

Na natječaj koji je trajao do 14. siječnja 2002. prispjelo je 11 radova. Sagledavanjem i raspravom o pristiglim radovima tema natječaja još jednom se potvrdila kompleksnim i problemski vrlo složenim zadatkom, s višeznačnim funkcionalno-tehničkim i ambijentalnim zahtjevima. Po mišljenju Ocjenivačkog suda ni jedno od pristiglih rješenja nije imalo kvalitetu koja bi bila honorirana nagradama iz raspisa, ali isto tako je uočeno da se među pristiglim radovima prepoznaje određeni broj onih koji nose elemente čijom bi se detaljnijom razradom moglo doći do prihvatljiva rješenja. Uz konzultacije sa stručnim institucijama definirani su uvjeti provedbe drugoga kruga natječaja u koji su ušla četiri rada. Zadržavajući anonimnost natječaja određen je rok



Suteren



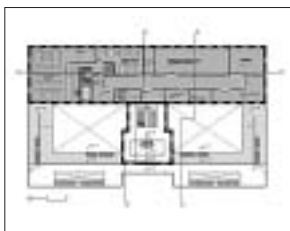
Prizemlje



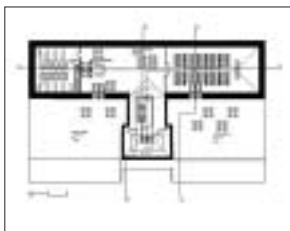
1. kat



2. kat



3. kat



Krov

trajanja drugoga kruga. Ocjenjivački sud je po završetku drugoga kruga odabrao rad pod rednim brojem 04 i nagradio autore: Sašu Randića, d.i.a., i Idisu Turata, d.i.a., te koautoricu Leoru Dražul, d.i.a. iz Rijeke.

Razlozi zbog kojih je upravo ovaj rad izabran i izdvojen je rješenje po kojem se ne koristi razizemna etaža (ostala su rješenja uglavnom razizemlje koristila za smještaj depoa i zatvorenih sadržaja muzeja), nego je konceptom "black outa" - rješenjem kuće u kući, s novom dogradnjom, dobivena potrebna površina, a istodobno je unutar cjelovita korpusa jasno izražen integritet starog objekta, što je bila jedna od konzervatorskih smjernica u projektnom zadatku. Prema ocjeni Ocjenjivačkog suda, autori su kvalitetno riješili i tehnološke prijedloge ostakljenja krova i ostakljenog novog pročelja, odnos nekadašnjeg perimetralnog zida u novom prostoru, shemu kretanja kroz otvorene i zatvorene sadržaje muzeja, kao i urbanistički aspekt rješenja koji nudi dvije situacije - jednu unutar postojeće strukture okruženja i drugi u konačnici realizacije rješenja cijeloga kompleksa. Naime, Gabrićevim prijedlogom urbanističkog rješenja predviđeno je uklanjanje pojedinih objekata koji se sad nalaze oko T-zgrade. Drugim konceptom odnosa prema ovom prostoru predlaže se sačuvati nekadašnji industrijski kompleks kao netaknutu cjelinu. Idejno rješenje autora Saše Randića i Idis Turata prihvatljivo je u oba slučaja razvoja situacije oko same zgrade. Tako je ovaj rad preporučan investitoru kao onaj koji je dao kvalitetan odgovor na postavljene programske zahtjeve i predložen da bude podloga za izradu kompletne dokumentacije budućeg muzeja. Grad Rijeka prihvatio je prijedlog Ocjenjivačkog suda.

U riječkome Malom salonu otvorena je 28. lipnja 2002. izložba svih natječajnih radova i održana javna rasprava.

Na jednom od svojih prvih posjeta Rijeci kao ministar, dr. sc. Vujić je tijekom 2000. godine bio upoznat s potrebama riječke Moderne galerije za nalaženje rješenja njezina preseljenja u adekvatniji prostor. Ministarstvo kulture RH prepoznalo je Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci kao projekt od državnog značaja. Stoga je od samog početka prihvatilo prijedlog sufinanciranja izgradnje Muzeja sredstvima iz državnog proračuna. Ministar kulture RH dr. sc. Antun Vujić u ime Ministarstva i gradonačelnik mr.sc. Vojko Obersnel u ime grada Rijeke potpisali su 7. prosinca 2002. u Rijeci Sporazum o sufinanciranju realizacije prenamjene T-građevine u Muzej moderne i suvremene umjetnosti Rijeka.

Primljeno: 15. travnja 2003.

#### THE MUSEUM OF MODERN AND CONTEMPORARY ART IN RIJEKA

**The Modern Gallery in Rijeka - formerly the Gallery of Fine Arts - was founded as a museum institution in 1948. From 1962 it has been operating as the Modern Gallery in Rijeka, and it was renamed last year so that it is now called the Museum of Modern and Contemporary Art.**

**The collecting policy of the Museum is oriented towards painting and sculpture from the second half of the 19th, the entire 20th and the 21st century, with special emphasis placed on the period between the world wars and the work of authors from Rijeka. Since a permanent exhibition of the holdings could not be presented within the existing 1,300 square metres that have been available for museum and exhibition programmes, there was a pressing need for finding an adequate space for the Museum in Rijeka.**

**Since the ownership of the metalworking plant "Rikard Benčić" passed to city of Rijeka after production was stopped and the building complex vacated in 1998, the city invited tenders for the elaboration of a *Programme Solution*. Since this is a building that was built in 1882 for the production of Virginia cigarettes, whose total area covers 4,875 square metres, the opportunity presented itself to make additions to the building or use the area under the entrance plateau in order to obtain an area required for the functioning of the museum.**

**In 2001 the city of Rijeka initiated a state-wide general invitation of *Tenders for the elaboration of the project of the architectural solution for the conversion of the T-building into the Museum of Modern and Contemporary Art as well as the square and the public garage within the Rikard Benčić complex.***

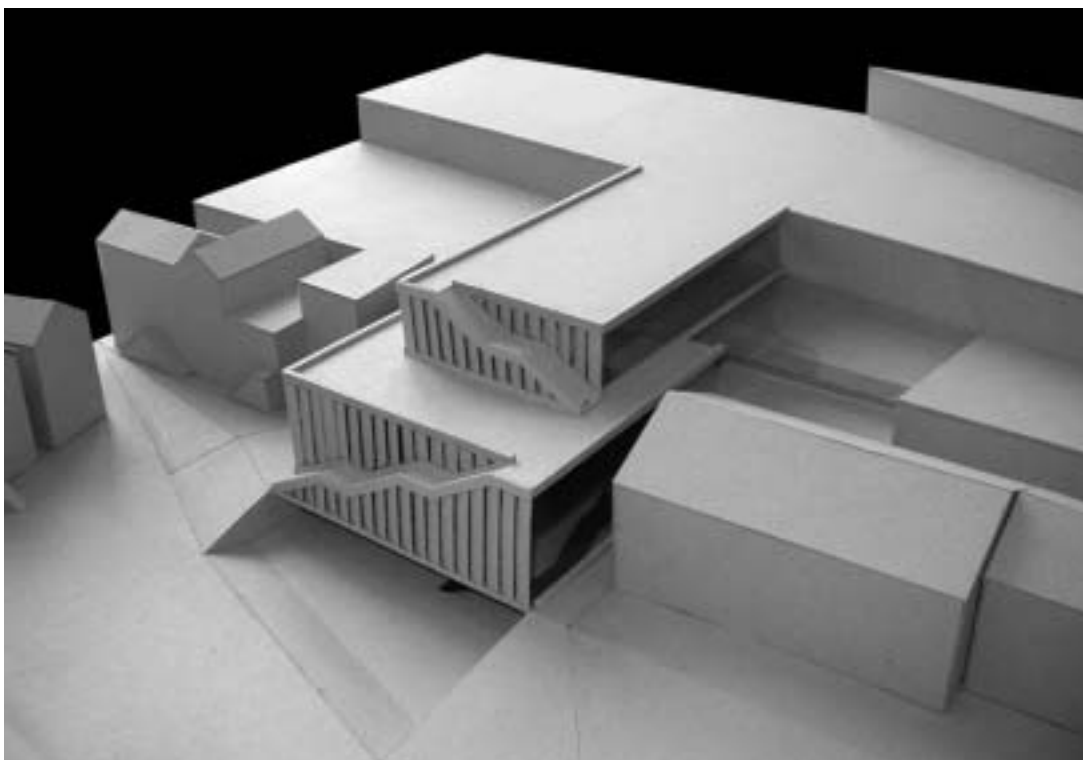
**The panel selected the project and awarded prizes to the authors Saša Rendić and Idis Turato, as well as the co-authoress Leora Dražul from Rijeka.**

## “HTIO SAM DA MUZEJ IZGLEDA KAO VINOGRAD...”

MARKITA FRANULIĆ □ Muzejski dokumentacijski centar, Zagreb

IM 33 (3-4) 2002.  
TEMA BROJA  
TOPIC OF THIS VOLUME

Nova hrvatska muzejska  
arhitektura  
New Croatian Museum  
Architecture



sl.1 Nagradeno arhitektonsko rješenje  
Muzeja Narone, Vid, arh. Goran Rako

**MARKITA FRANULIĆ:** Kako je projekt nastao i u kojoj je fazi njegova realizacija?

**GORAN RAKO:** Projekt je nastao za javni arhitektonski natječaj za izradu idejnog rješenja Muzeja Narona na koji se javilo 40-ak radova. Žiri od 9 članova odabrao je ovaj rad kao najbolji u rujnu 2001. godine. Nakon toga obavili smo razgovore s gradom Metkovićem koji ispred Ministarstva kulture imao zadatak realizacije objekta. Potpisali smo ugovor s gradom i sad se rade projekti. Očekujemo da ćemo imati građevnu dozvolu u svibnju 2003. godine, te bi u lipnju ili srpnju mogli započeti radovi na muzeju.

**MF:** Koja je bila vaša osnovna ideja, misao vodilja prilikom projektiranja muzeja, s obzirom na mjesto (muzej in situ), vrijeme i ostale zadane elemente, ali i na vašu autorsku viziju?

**GR:** Mislim da su mjesto i vrijeme vrlo značajni ne samo

kod ovog projekta, nego kod svakog projekta. I mjesto u prostoru i mjesto u vremenu vrlo su specifični. Ta su dva mjesta, da ih tako nazovem, prostorno mjesto i vremensko mjesto ugrađeni u ideju ovog muzeja.

Bar se nadam da jesu jer sam to želio ostvariti. Mjesto u prostoru je mjesto iznad arheološkog nalaza iz rimskog doba koje je bilo otprilike 1500 godina zatrpano ispod vrtova i za koje nitko nije znao. Drugo, to je mjesto u prostoru u malenome mjestu Vidu nedaleko od Metkovića, koje ima svoje mjerilo, koje je daleko manje od mjerila koje je nekad imala Narona.

I zatim, to je mjesto u vremenu. Dakle, prelazimo iz 20. u 21. stoljeće, u vremenu u kojem se grade muzeji kako bi objašnjavali, pojašnjavali i dokazivali postojanje civilizacije na ovom tlu, ili na bilo kojem drugom, i tako dokazivali našu pupčanu vezu s europskom civilizacijom koja je stvarna i realna, a ne proklamatorska ili prigodnička.



#### GORAN RAKO

- Rođen 1952. u Imotskom
- Osnovnu Školu završio 1967. U Podgori
- Srednju tehničku Školu završio 1972. u Zagrebu
- Diplomirao na Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu 1978.
- Zaposlen u projektnom birou Konstruktor d.d. u Zagrebu
- Od 2003. docent i zaposlen na Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu

#### Značajniji projekti i realizacije:

- 1978.-1980. Kuća Periskop, Podgora
- 1991.-1992. Kongresni centar Nara, Japan 1. nagrada (s B. Radonić)
- 1994.-1997. Opća bolnica Nova Bila, BiH (s A. Kuzmanić, D. Marasović i B. Radonić)
- 1995. Južne arkade Mirogoja 2. nagrada (s B. Radonić)
- 2001. Muzej Naronu, Vid, Metković 1. nagrada
- 2001. Stambena zgrada Špansko, 1. nagrada (s N. Jakšić)

#### Nagrade i priznanja:

- 2003. nagrada "Viktor Kovačić" za najbolju realizaciju 2002. godine za stambenu zgradu na Gornjem Zametu u Rijeci

Dakle, ta dva mjesta, u vremenu i prostoru dovela su do toga da je ovaj muzej baš ovoliko koliki je i ovakav kakav je. I druga mjerila dovela su do ovog rezultata. Kao prvo, imamo mjerilo arheoloških izložaka koji su određenih dimenzija, recimo sobnih. Drugo, imamo mjerilo Augusteuma koji je iskopan na ovome mjestu i to tako da su kuće otkupljene te porušene kako bi se ispod njih moglo naći ono što se željelo naći. Zatim postoji mjerilo Vida, mjesta koje je nekad bilo tipično malo mediteransko mjesto. Danas je to, pa recimo blago, estetski kaos. Tu je i mjerilo tipičnih mediteranskih vrtova i terasa s kamenim gomilama, koji se penju sve do vrha sela i koje su meni bile glavno polazište u korištenju oblika. Nisam želio i nisam tražio oblike kako bi ovaj muzej izgledao kao kuća. Htio sam da muzej izgleda kao vinograd i da je on, zahvaljujući stubištima, u službi pješaka odnosno posjetitelja, koji se mogu nedjeljom ili po noći kada muzej ne radi po njemu penjati, vidjeti dolinu Neretve, Metković koji je nekoliko kilometara udaljen. Dakle, ta mjesta i mjerila su me dovela do ovakvog projekta. Naravno, postoji još čitav niz važnih stvari koje su nezaobilazne, na primjer, osvjetljenje. Za razliku od nekih muzeja koje gradimo u Zagrebu ili slično, gdje treba dati što više svjetla, u Dalmaciji gotovo da treba učiniti obratno jer je svjetla u tolikom obilju da se treba štiti od njega. A veći je problem štiti se od svjetla nego ga tražiti. Zbog toga su stakleni otvori isključivo na sjevernoj strani, dok su ostale strane zaštićene sistemom "kamenih škura". Osim tog, koristimo i druge materijale koji nas približavaju onome što osjećamo kao mediteransko.

**MF:** Kakva je bila suradnja između arheologa ili muzeologa koji su radili muzejsku koncepciju i vas kao arhitekta?

**GR:** Do sada nismo imali nikakvih problema. Volio bih da isto potvrdi i arheolog Emilio Marin, koji je i najzaslužniji za sve ovo što se događa, jer je on otkrio ovo mjesto, on je iskopao Naronu. Mislim da su se naše koncepcije susrele jer i on želi da arheologija koju je donio na svjetlo dana bude što bolje, što jednostavnije, što autentičnije prezentirana javnosti. Isto tako i ja mislim da su ti arheološki nalazi toliko snažni da oni moraju i dalje ostati dominantni. Tako sam odabrao izraz koji je skromniji, nazvao bih ga pristojniji ili, opet jedna krupna riječ, civiliziraniji od nekih muzeja koji su postali popularni u Europi i drugdje, koji više slave zgradu nego eksponate. Naprosto nije u mojoj prirodi da tako razmišljam. Mislim da sam ja ovdje kao arhitekt u drugom planu, a da je arheologija u prvom.

**MF:** Kako doživljavate ulogu arhitekta koji projektira muzej? Naime, postoje teze da je u posljednjih dvadesetak godina uloga arhitekta koji projektira muzej na neki način posvećena uloga jer se muzej doživljava kao svojevrsna katedrala novog vremena, a umjetnost kao nova religija. Stoga vas pitam što mislite o muzejskoj arhitekturi kao izjavi o identitetu neke sredine, određenog prostora, vremena, pa i politike?

**GR:** Osobito u posljednjih desetak godina došlo je do gotovo potpune podjele na dvije vrste muzeja, na jedne koji slave izložke i naprosto su kontejner, odnosno sadrživač izložaka, a izloščima daju maksimum svjetlosti, dobru klimu, ostvaruju dobre komunikacije i tako dalje, dakle sve što tim izloščima treba.

Druga vrsta muzeja pretvorila se, po mome mišljenju, u karikaturu pa je potpuno nevažno što se nalazi u muzeju, nego je važna sama zgrada. Tko god ode u Bilbao priča kako izgleda muzej, a kad se vrati doma gotovo se uopće ne sjeća što je u muzeju vidio. Ja sam protiv takvog holivudskog shvaćanja muzeja koji su prava čuda privatne vizije arhitekata i potpuno je nevažno što se u njima nalazi. Moj je stav suprotan.

Ako na jednoj strani opisujem arhitekturu kakvu radi Frank O'Ghery, onda na drugoj strani govorim o Renzu Pianu, koji je po meni odličan primjer autora one druge vrste muzeja. Takav je njegov muzej u Baselu i pogotovo njegova zgrada Menil kolekcije u Houstonu, koja je naprosto savršeno sagrađeni izložbeni prostor za tu kolekciju. Svi značajni arhitekti ne mogu da ne odu u Houston, a da ne pogledaju taj muzej, dok se svi "obični" ljudi koji odu pogledati postav, uopće ne sjećaju muzeja. Što se one druge vrste muzeja tiče, jedino "opraštam" Franku Lloyd Wrightu i njegovu Muzeju Guggenheim u New Yorku u kojem sam bio dok se održavala jedna izuzetna izložba ruskih konstruktivista, ali sam ih jedva gledao, iako ih obožavam. Stalno sam se muvao po rampi, spuštao se i zagledao prostor koji me potpuno okupirao. Ali mislim da to nije dobro. Nije dobro da arhitekti uzimaju toliko prostora za sebe.

Primljeno: 18. travnja 2003.

"I WANTED THE MUSEUM TO LOOK LIKE A VINEYARD..."

**Goran Rako is the author of the award-winning project devised for a public invitation of tenders for elaborating the project for the Naronu Museum in Vid near Metković, the construction of which is scheduled to begin in mid 2003. Naronu is today one of the best-known archaeological sites from antiquity in Croatia. Its significance and exceptional nature of the discovered Roman sculptures and the architecture at site of the Forum/Augusteum make it a part of the world heritage.**

**An interview with the architect Goran Rako brings answers to questions concerning his basic idea, the thought that inspired him with respect to the place (in situ museum) and the time, as well as his vision as the author.**



sl.1 Augusteum - rimski hram posvećen carskom kultu

### POVIJESNI PREGLED

**Situacija.** Sporadična arheološka istraživanja vode se na lokalitetu Naron (selo Vid kod Metkovića) već od početaka dvadesetog stoljeća. Splitski Arheološki muzej preuzeo je sa svojim stručnim timom ingerenciju nad istraživanjima, nadzorom, zaštitom i prezentacijom nalaza tako da je već 1968. godine tadašnji ravnatelj muzeja Nenad Cambi započeo prva sistematske arheološka istraživanja, a sadašnji ravnatelj Emilio Marin ih je nastavio u razdoblju od 1988. do 2000. godine. Arheološkim nalazima uspjela se dokumentirati povijest tog naselja od helenističkog emporija iz 2. st. pr. Kr., rimskog procvata grada, kasnoantičkog razdoblja, te doba kršćanstva i seobe naroda.

Zbog velikog arheološkog značaja selo Vid (Naron) ima svojstvo spomenika kulture, zaštićeno je prema Zakonu o zaštiti i očuvanju kulturnih dobara 1971. godine te se upisuje u Registar nepokretnih spomenika kulture Ministarstva kulture, Uprave za zaštitu spomeni-

ka kulture, Konzervatorskog odjela Split, pod brojem 496.

**Zona zaštite.** Zaštićeno područje omeđeno je granicama: na istočnoj strani rječicom Norin, te od Norinskog mosta cestom Vid-Prud do starih gradskih bedema, sjeverna strana ide starim gradskom bedemima do župne crkve obuhvaćajući crkvu, odatle do Erešove kule, zatim preko Križa do rječice Norin uključujući lokalitete Erešove bare i Crkvene bare u prostoru koji omeđuje rječica Norin na istoku.

**Značaj Narone.** Naron je jedan od važnijih antičkih gradova na istočnoj obali Jadrana koji je neprekidno živio gotovo osam stoljeća; Naron je danas jedan od najpoznatijih arheoloških lokaliteta u Hrvatskoj, a prema važnosti i iznimnosti nalaza i jedan od važnih lokaliteta svjetske antičke arheologije.

Arheološkom baštinom Narone bavili su se strani i naši znanstvenici i istraživači: Frane Bulić, Mihovil Abramić, Ivan Marović, Jean Marcade, Geza Alfoeldy, Nenad



sl.2 Skulptura glave cara Vespazijana otkrivena tijekom istraživanja 1978 .g. Skulptura se nalazi u Arheološkoj zbirci u Vidu.

sl.3 Glava Livije, Ashmolean Museum, Oxford

Mramornu Livijinu glavu pronašao je u Naroni 1878. g. Sir Arthur Evans.

sl.4 Merkurova glava, Ashmolean Museum, Oxford



Cambi, Julijan Medini, Radomir Jurić, Frane Buškariol i Emilio Marin.

**Arheološka zbirka Narone.** "Arheološka zbirka Narona u Vidu, arheološki lokalitet Narona" službeni je naziv jedne od 11 zbirki Arheološkog muzeja Split. U prostoru prizemlja škole i dječjeg vrtića u Vidu izložena je građa vezana uz arheološka istraživanja različitih lokaliteta Narone. U kronološkom slijedu obrađuju se određene sadržajne cjeline i prezentiraju nalazi vezani uz pojedine lokalitete.

Od 1220 predmeta koliko se vodi u Knjizi ulaska inventirano je 817 (podatak iz Registra 1998. i Revizije 1999.), a na izložbi je prezentirano oko 700 primjeraka.



Dosta muzejske neobrađene građe čuva se u prostorima čuvaonica, a dio se, dakako, nalazi i u Arheološkom muzeju u Splitu.

Uz taj izložbeni prostor Arheološki muzej koristi i radnu prostorija s čuvaonicom, jednu manju čuvaonicu, te sanitarni čvor.

**Arheološki nalazi i nalazišta.** Prostor naselja Vid (Narona) može se prema arheološkim nalazima i lokalitetima, odnosno prema djelima visokog umjetničkog standarda graditeljstva, skulpture, slikarstva i mozaika, te sitnih predmeta vrlo visoko valorizirati.

Brojne arheološke nalaze s lokaliteta Narona možemo podijeliti u dvije osnovne grupe; nepokretne i pokretne, te nalaze arhitekture i arheološke predmete.

Od nepokretnih nalaza do sada su istraženi:

- starokršćanska bazilika na mjestu crkvice sv. Vida
- gradski bedemi u Gornjem gradu
- rimski forum
- starokršćanska bazilika Bare
- rimska villa rustica Bare
- gradski bedemi u donjem gradu (djelomično istraženo)
- naselje koje je prethodilo rimskoj Naroni (ispod razine Foruma - djelomično istraženo)
- Augusteum - Forum - Akropola
- starokršćanska bazilika na trasi vodovoda (djelomično istražena)
- villa rustica uz bedeme Gornjega grada (djelomično istražena)

Radi se dakle o spomenicima arhitekture od kojih su neki istraženi i prezentirani "in situ", a o nekima istraži-





vanje tek slijedi. Treba svakako naglasiti da je prilikom svih navedenih arheoloških istraživanja nađen i velik broj predmeta (točni podaci još uvijek nepoznati), od kojih naglašavamo neke markantne cjeline, na primjer:

- ulomci kamenog i crkvenog namještaja starokršćanske crkve
- arhitektonski ulomci rimske arhitekture
- ostava Urbicae zlatnoga bizantskog novca i nakita (južni dio Foruma)
- nalazi keramike, stakla, novca (s lokaliteta ex-trase vodovoda)
- kasnoantički i gotski grobovi (1994)
- galerija statua julijevsko-klaudijevske dinastije (Augusteum).

Mnogo je i slučajnih nalaza, a za neke predmete se zna da su otuđeni i da su izvan naše zemlje.

Vrijedni su i nalazi koji su potkraj prošlog i već početkom ovog stoljeća završili u inozemnim zbirkama i muzejima. To se prije svega odnosi na Portret Livije, Merkurrove biste i brončane figurine jelena (donacija A. Evansa) iz Ashmolean Museum u Oxfordu, i gotske kacige koje se čuvaju u Kunsthistorisches Museum u Beču.

Od hrvatskih muzeja građa se nalazi u splitskom Arheološkome muzeju, zadarskom Arheološkome muzeju, a izuzetno vrijedan mramorni torzo Tiberija(?) i statua žene bez glave nalaze se u obližnjem mjestu, u Opuzenu.

U najvišu spomeničku kategoriju spadaju i nalazi "ostave Urbicae", zlatnoga bizantskog novca i nakita (rijetki su nalazi u svijetu koji imaju mogućnost tako direktne datacije, 62 kom. novca), nalazi istočno-gotskih lučnih fibula s tzv. Gotske nekropole i svakako 16 kamenih skulptura julijevsko-klaudijevske dinastije.

No izuzetno i spektakularno otkriće koje je pokrenulo ideju o gradnji arheološkog muzeja kao muzeja na lokalitetu (site-museum) jest nalaz rimske skulpture i arhitekture na mjestu Forum/Augusteum.



sl.5 Nalaz antičkih statua u Augusteumu 1996. god.

sl.6 Crno - bijeli podni mozaik otkriven je na Zapadnom rubu Foruma tijekom istraživanja 1951. g.

**SITE-MUSEUM (arheološki parkovi): hrvatska situacija.** Prostor Hrvatske je zbog specifičnih povijesnih uvjeta izuzetno bogat arheološkim lokalitetima (nalazištima) i arheološkom građom (nalazima). Naši najstariji muzeji i gradnja prvih muzejskih zgrada usko je povezana upravo su razvojem arheologije.

Prezentacija arheološkog lokaliteta i nalaza na istome mjestu novija je pojava u praksi prikazivanja arheološke baštine. Pedesetih godina ovog stoljeća UNESCO donosi i posebnu preporuku koja naglašava važnost i potrebu osnivanja muzeja na samom arheološkom nalazištu. Ovakav tip muzeja naziva se site-museum, najbliže našim terminima "arheološki park" ako se radi o arheološkoj građi. Takva promjena pristupa nalazu i nalazištu ima uporište u muzeološkoj teoriji prema kojoj se nastoji, u što je moguće većoj mjeri, prezentirati nalaze "in situ", dakle ne lišavati ih autentičnih ambijentata nastanka. Štoviše, razradom takva pristupa šire se i teme muzejske prezentacije. One mogu obuhvaćati i sadržaje iz domene istraživanja i tjeka arheoloških istraživanja, programe i tehnike konzervacije i rekonstrukcije i dr.

Poznatiji pod nazivom "arheološki parkovi" ti muzeji na otvorenom uglavnom se ograničavaju na prezentaciju dvaju sadržaja: arhitekture ili pak arhitekture i zbirke predmeta nađene na tom lokalitetu.



sl.7 a/b Torzo imperatora Tiberija?,  
Opuzen; Statua žene, Opuzen



Navodimo neke primjere: lokalitet Aquae lasae (Varaždinske toplice), gdje je godinama skrbio zagrebački Arheološki muzej, izlaže djelomično građu u Zavičajnome muzeju Varaždinske toplice i u zagrebačkom Arheološkome muzeju. Taj muzej brine i za arheološki park Andautonia (Ščitarjevo), rimski grad čija se građa također nalazi u muzeju. Antički i starokršćanski grad Salonae prezentira svoje nalaze u zgradi Arheološkog muzeja u Splitu (koji je i nastao iz potrebe čuvanja i prezentiranja tih nalaza), a na samom lokalitetu, na Manastirinama, već je Frane Bulić sagradio zgradu tzv. "Tusculum" za potrebe arheologa i njihova istraživačkog rada. Danas je u toj zgradi memorijalna zbirka don Bulića, ali i radna soba kustosa, priručna biblioteka, crtačko-arhitektonski odjel i čuvaonica spomenika. Na značajnom arheološkom lokalitetu Nin (Aenona) već je 1910. godine don Luka Jelić osnovao zbirku kamenih spomenika s tog nalazišta, a na istarskom lokalitetu u Nesactiumu (Vizače) prezentirana je arhitektura i manja zbirka arheoloških nalaza, dok se najznačajniji nalaze u Arheološkome muzeju Istre koji brine o lokalitetu.

U situacijama kad je prezentirana samo arhitektura kao što su npr. Veli Brijuni, rimski ljetnikovac u uvali Verige ili bizantski kastrum na istoimenom otoku, osjeća se velika potreba za cjelovitijom i sadržajnijom prezentacijom i interpretacijom lokaliteta.

Osim takvog pristupa, danas već i u našoj zemlji s pravom govorimo i o relativno novim pojmovima kao što su "urbana arheologija" i "pejzažna arheologija". Ne samo da je već 1995. godine održano u Međunarodnom istraživačkom centru za arheologiju, "Brijuni" u Medulinu savjetovanje "Urbana i pejzažna arheologija", već su dva urbanističko-arhitektonska natječaja gradova Osijeka i Siska prihvatila urbanistička rješenja koja respektiraju arheološka nalazišta i njihovu prezentaciju "in situ".

Pristup idejnom arhitektonskom rješenju Muzeja Narona treba, dakle, uključivati prezentaciju najznačajnijeg lokaliteta "in situ", suvremeno prezentirati ostale zbirke predmeta s lokaliteta te strogo respektirati sliku naselja.

**MUZEJ NARONA.** Najznačajniji nalaz oko kojeg se formira muzej je prostor antičkoga hrama s nalazima rimske skulpture.

**Opis.** Taj nalaz po svojoj monumentalnosti, okolnostima nalaza i vrijednosti spada u najvišu kategoriju i pretpostaviti je da će znanstvenom obradom koja je u tijeku i prezentacijom predloženom ovim projektom dobiti zaslužen, svjetsko značenje.



Naime, tijekom višegodišnjih istraživanja (poglavito 1995. i 1996.) u Naroni na lokalitetu "Plaćaševе štale", na spoju Donjeg i Gornjeg grada pronađeno je 16 kamenih skulptura iz 1. i 2. st. poslije Kr. Pretpostavlja se da su skulpture bile dio hrama sagrađenog oko 10. god. 1. st. pr. Krista koji je služio carskom rimskom kultu (Augusteum).

**Opis skulptura.** Mramorne statue julijevsko-klaudijske dinastije su dekapitirane i u većem broju nadnaravne veličine. Predstavljale su careve, pripadnike carske obitelji i ugledne predstavnike gradske aristokracije. Pretpostavlja se da su skulpture namjerno pobacane, zasute žbukom i zemljom, a da su im glave prethodno odrubljene (pokidane) tijekom ili krajem 4. st. Ne može se utvrditi da li su glave potpuno uništene, jer postoje one ranije nađene s ovog lokaliteta koje (očito?) pripadaju ovoj grupi (glava cara Vespazijana, nađena prije dvadesetak godina, izložena je danas u Arheološkoj zbirci u Vidu, a glava carice Livije, pronađena prije stotinjak godina danas je u Oxfordu). Također su tijekom istraživanja u hramu pronađeni ulomci glava ovih stauta. Jedna, za koju se pretpostavlja da predstavlja Germanika, pripada samom vrhu antičke skulpture.



sl 8 a/b Prednja i bočna strana are, Opuzen

**Opis hrama.** Hram se nalazio u središnjoj poziciji foruma. Sačuvano je popločenje pred ulazom u hram, ulazni prag hrama, zidovi hrama u visini od 1-3m, sa žbukanim pločama koje imitiraju mramor i kaneliranim ugaonim pilonima. Pod hrama izrađen je u mozaiku (bijeli s crnom bordurom). Uzduž hramskih zidova protezao se parapet (tribina) visine oko jedan metar koji je funkcionirao kao postament za hramske kipove. U hramu su bili i zavjetni natpisi koji označavaju privatni kult. Dva zavjetna postamenta indiciraju prikaz božice Venere iz sredine 2 stoljeća. Život hrama je nasilno prekinut tijekom ili krajem 4. stoljeća.

**Opis foruma.** Ustanovljene su dimenzije foruma 38 m (I-Z), i 55 m (S-J) s pozadinom (prva terasa Gornjega grada) na kojoj se nalaze dvije apsidalne građevine.



sl.9 a/b Stalni postav Arheološke zbirke Narona, Vid, Metković

**PRIJEDLOG FUNKCIONALNIH CJELINA MUZEJSKOG PROGRAMA.** Ovaj muzejski program nastoji na optimalan način povezati i unaprijediti sadašnju razinu čuvanja, prezentacije i interpretacije muzejske građe s prijedlogom zaštite prostora antičkoga hrama-Augusteuma.

#### Lokacija muzeja:

1. prostor stare škole (cca 170 m<sup>2</sup>)
2. dio Foruma - Augusteum - Gornje njive - ex-kuća Plečaš (cca 800 m<sup>2</sup> površina čestice)

#### Program obuhvaća rješavanje 4 muzeološke cjeline:

- Izložbeni prostor
- Informacijsko-komunikacijski prostor
- Radni prostor - Uredski prostor
- Muzejska čuvaonica, preparatorska-konzervatorska radionica

Projektni zadatak obuhvaća prijedlog adaptacije prostora stare škole (dosadašnji izložbeni, skladišni i radni prostor) u prostor muzejskih čuvaonica i preparatorsko-konzervatorske radionice (D), kao i arhitektonsko rješenje nove muzejske zgrade (A+B+C).

**A/ IZLOŽBENI PROSTOR.** Izgradnjom muzejskog objekta na samom lokalitetu Augusteuma - Ex Plečaševe štale i dio rimskog Foruma integrirala bi se prezentacija prostora hrama s nalazima rimske skulpture, izložba (postav) ostalih najznačajnijih nalaza s lokaliteta (građa iz sadašnje zbirke u prostoru škole kao i ona iz

Arheološkog muzeja Split, a i ostalih muzeja).

Osim izložbenog dijela, koji dakle jedan dio građe prezentira "in situ", a drugi kao klasičan muzeološki postav, ovdje bi trebalo projektirati i prostor za povremene izložbe.

Izložbeni prostor predviđa 3 cjeline:

**A-1.-** središnja izložbena dvorana je prezentacija "in situ" nalaza rimskog hrama-Augusteuma i skulptura, a prema muzeološkoj koncepciji "uspon i pad jednog carstva", autora E. Marina

**A-2.-** stalni postav lokaliteta Narone s najznačajnijom građom: kontinuitet života od gotovo osam stoljeća s posebnim naglaskom na visoke umjetničke domete arheološke građe

**A-3.-** prostor za povremene izložbe (izložbe prate rezultate budućih arheoloških istraživanja, ili gostujuće izložbe iz drugih muzeja).

Prva i druga cjelina zahtijevaju posebnu muzeološku razradu.

Treba osigurati siguran prostor opremljen protupožarnim, alarmnim i klima uređajima; u stalnom postavu preporučena temperatura je 19-20°C, relativna vlažnost 50-60 posto, uz eliminaciju direktne sunčeve svjetlosti. Valja osigurati logičnu organizaciju kretanja i što kraću komunikaciju od ulaza do izložbenih prostorija. Posebnu pozornost treba obratiti rješavanju mikroklimatskih uvjeta u izloženom prostoru 1.

Treba postojati izravna veza s ulazom u muzej. Prostor je javne namjene, dostupan širokoj publici.

Normalan stupanj sigurnosti.

#### B/ INFORMACIJSKO-KOMUNIKACIJSKI DIO

- parkirališni prostor
- glavni ulaz, garderoba, recepcija
- prostor za vodičku službu (po lokalitetu i muzeju)
- muzejska prodavaonica
- kafeterija
- sanitarni čvor
- apartman (2) za goste-istraživače muzeja. Ovaj prostor treba imati vlastitu ulazno-izlaznu komunikaciju.

Posebno treba organizirati prostor za cjelovite informacije o spomenicima šireg prostora lokaliteta koji su do sada istraženi ili djelomično istraženi. Predlaže se display karte područja Narone s označenim lokalitetima.

Prostor (B) je javne namjene, dostupan širokoj publici. Normalan stupanj sigurnosti.

Prostori javne namjene, izložbeni i informacijsko-komunikacijski mogu zauzimati 50-80 posto ukupno izgrađene površine.

Suvremena muzeološka praksa preporuča da se javni



sl.10 a/b Dvije čuvaonice u Arheološkoj zbirnici Narona sa nalazima ahreoloških istraživanja.

prostori muzeja artikuliraju prema načelima fleksibilnosti, adaptabilnosti i transparentnosti.

### C/ RADNI PROSTOR

▫ uredski prostor za upravu, radna soba za kustosa (2), priručna knjižnica i dokumentacijski centar, sanitarni čvor

Prostor je polujavni i dostupan samo zaposlenicima u muzeju i stručnim korisnicima.

Tehnički prostor

- energana
- kontrola sigurnosti i telekomunikacijska centrala

**D/ MUZEJSKA ČUVAONICA I PREPARATORSKO-KONZERVATORSKA RADIONICA.** Predlaže se da se funkcioniranje ovog sadržaja riješi u dosadašnjem prostoru Arheološke zbirke u staroj školi.

Ta zgrada ima potrebnu infrastrukturnu mrežu kao i slobodni pristup vozila i mogućnost parkiranja.

Treba projektirati 2-3 muzejske čuvaonice (za kamene spomenike, te za keramiku, metal i staklo), 1 prostor za privremeno odlaganje materijala, 1 preparatorsko-konzervatorsku radionica, 1 uredski prostor, sanitarni čvor.

U ovom prostoru treba osigurati apsolutnu kontrolu ulaza i izlaza. Ovaj prostor mora osigurati visoki režim čuvanje i zaštitu od krađe i štetnih utjecaja, treba biti

opremljen protupožarnim, alarmnim i klima uređajima. Preporuča se temperatura od 18 do 20°C i vlažnost zraka 50-60 posto. Dnevnu i umjetnu svjetlost kontrolirati i omogućiti prirodno provjetranje prostora.

Iz čuvaonice treba isključiti sve dovodne i odvodne cijevi vode i grijanja, osim nužnog hidranta i opreme za zagrijavanje i provjetranje u skladu sa standardom.

Prostori imaju zatvoreni režim, što znači da su pristupačni samo nekim zaposlenicima. Potreban je poseban transportni ulaz.

### LITERATURA

- 1 *Museum international*, no. 169, Paris, 1991.
- 2 *Museum international*, no. 198, Paris, 1998.
- 3 *Histria Antiqua*, sv. 1, Pula 1995.
- 4 Nemeth-Ehrlich, Dorica. *Aquae lasae, Varaždinske toplice, Vizualizacija rimske arhitekture*. // Arheološki muzej, Zagreb 1997.
- 5 Cambi, Nenad. *Antička Narona - urbanistička topografija i kulturni profil grada*.
- 6 Demo, Željko. *Ostrogotic Coinage from Collections in Croatia, Slovenia and Bosnia & Herzegovina*. // Narodni muzej, 1994. Situla 32
- 7 Uglešić, Ante. *Istočnogotski grob antičke Narone*. // Radovi Filozofskog fakulteta Zadar, Zadar, 1995.
- 8 Marin, Dr. Emilio. *Muzeološko-arhitektonski koncept za budući muzejski paviljon na lokaciji Augsteum-Forum-Akropola Narone, Vid Metković*. // (elaborat), 31. kolovoza 1999.

9 Marin, Emilio. *Muzej Narone*. // elaborat, 21. rujna 2000.

10 Marin, Emilio. *Ave Narone*. // Zagreb, 1997.

11 Patch, Carl. *Povijest i topografija Narone*. // Metković, 1996. /Predgovor E. Marin/

**\* Tijek rada na projektu izrade programa i arhitektonske podloge Arheološkog muzeja u Naroni.**

Na konstituirajućoj sjednici Hrvatskoga muzejskog vijeća 21. prosinca 1998. godine osnovano je Povjerenstvo za definiranje muzeološkog programa kao podloge za idejno-arhitektonsko rješenje Muzeja Narone. Imenovani su članovi, dr. Emilio Marin, ravnatelj Arheološkog muzeja Split i voditelj arheoloških istraživanja na lokalitetu Narona od 1998. do 1999. godine, Ante Rendić Miočević, prof. ravnatelj Arheološkog muzeja u Zagrebu, mr. Branka Šulc, pomoćnica ministra kulture RH, dr. Nenad Cambi, red. prof. Antičke arheologije na Filozofskom fakultetu u Zadru, d. i a. Vinko Peračić, Radomir Jurić, prof., ravnatelj Arheološkog muzeja u Zadru, i Višnja Zgaga, prof. ravnateljica Muzejskog dokumentacijskog centra.

Muzejski dokumentacijski centar imenovan je koordinatorom izrade muzeološkog programa i arhitektonske podloge za Arheološki muzej Narona.

Održana su četiri sastanka Povjerenstva i obilazak postojeće arheološke zbirke Narona i sela Vid s arheološkim lokalitetima Sv. Vid, Augusteum - Forum/Akropola, Gradski bedemi s Erešovom kulom, Bazilika i vila u Erešovim barama, Bazilike u ex-trasi vodovoda.

Povjerenstvo se upoznao sa željama i stavovima lokalne uprave grada Metkovića, te mišljenjem predsjednika Hrvatskog muzejskog vijeća Vinka Ivića. Članovi povjerenstva posebno su razmatrali elaborat dr. E. Marina *Muzeološko-arhitektonski koncept za budući muzejski paviljon na lokaciji Augusteum-Forum-Akropola Narone, Vid, Metković*, te o njemu dali pismena mišljenja, koja su korištena u izradi ovog prijedloga.

Tijekom jednogodišnjeg rada Povjerenstva sustavno su rješavani i uvjeti za raspisivanje javnog natječaja za idejno-arhitektonsko rješenje Muzeja Narone:

- budući da nije postojala adekvatna prostorno-planska dokumentacija Vida (Narone), Poglavarstvo grada Metkovića raspisalo je u drugoj polovici 1999. godine natječaj za izradu prostornog plana;
- dr. Emilio Marin izradio je elaborat *Muzeološko-arhitektonski koncept za budući muzejski paviljon na lokaciji Augusteum-Forum-Akropola Narone, Vid-Metković*, u kolovozu 2000.;
- Poglavarstvo grada Metkovića financiralo je kolovoza 1999. godine otkup kuće Plečaš kako bi se proširio prostor za potrebe izgradnje muzeja;
- Ministarstvo kulture osiguralo je u 1999. godine dodatnih 200.000 kn Arheološkome muzeju u Splitu kako bi se izvršila cjelovita arheološka istraživanja na lokalitetu;
- srušena je "kuća Plečaš", izvršena su arheološka istraživanja te je tako dobiven veći prostor za izgradnju muzeja;
- U Arheološkome muzeju u Splitu je u postupku obrada arheo-

loške građe nakon višegodišnjih istraživanja kao i najnovijih nalaza, njena katalogizacija i valorizacija. Tako su u tijeku restauratorsko-konzervatorski radovi na mramornim kipovima s lokaliteta "Plečaševе štale" koje vodi Ivo Donelli, viši konzervator, obrada numizmatičkih nalaza, koje obrađuje Maja Bonačić Mandinić, viši kustos, keramike koje obrađuje kustos Jagoda Mardešić, kao i kustosi Z. Buljević, S. Ivčević i A. Piteša.

□ Pubiciran je vodič *Narona*, autora E. Marina, Metković-Split 1999. godine a upravo je u izdanju Arheološkog muzeja Split promovirana epigrafska studija *Corpus Inscriptionum Naronitanarum - I*, natpisa s Erešove kule u Vidu, međunarodne grupe autora; E. Marina, M. Mayer, G. Paci, I. Roda i A. Duplančića.

**THE NARONA MUSEUM / The Museological Programme**

**The museological programme of the Narona Museum is the result of deliberation that has taken into account a number of various factors: the significance of the town that continuously existed over a period of eight centuries and left archaeological finds from various periods; the exceptional finds of Roman sculpture and architecture discovered at the Roman Forum / Augusteum, in the broader area of the protected locality of Narona that includes some objects that have already been presented; the archaeological sites that still need to be explored. The exceptional value of the site itself, the pronounced location of Narona on the way to the international pilgrimage site of Medugorje, as well as the interest shown by the local and state authorities are all elements that make the investment in the building of the museum well-founded and real.**

## NARONA - PROJEKT UREĐENJA ARHEOLOŠKOG LOKALITETA S MUZEJSKIM PAVILJONOM

EMILIO MARIN □ Arheološki muzej, Split

IM 33 (3-4) 2002.  
TEMA BROJA  
TOPIC OF THIS VOLUME

Nova hrvatska muzejska  
arhitektura  
New Croatian Museum  
Architecture

U Hrvatskoj postoje brojni arheološki lokaliteti koji se istražuju već od 19. stoljeća. Na mnogim lokalitetima sudjelovali su ne samo hrvatski već arheolozi iz drugih europskih centara, primjerice Beča, Pariza, Londona i Rima. U proteklih nekoliko godina Ministarstvo kulture Republike Hrvatske poklonilo je punu pozornost razvoju tih lokaliteta. Osobito se ističu oni na jadranskoj obali, od kojih je na vrlo primjeren način uređen lokalitet Arheološkog muzeja Istre u Puli - antički Nezakcij.

Arheološki muzej u Splitu, kao najstariji hrvatski muzej, skrbi o tri vrlo značajna lokaliteta: Saloni (Solinu), Issi (Visu) i Naroni. Salona je najveći hrvatski arheološki lokalitet, koji ima zaštićenu najveću površinu, u okviru koje se nalaze uređeni i prezentirani brojni arhitektonski sklopovi (episkopalni centar, Manastirine, Marusinac, amfiteatar itd.). Muzej se zalaže već niz godina za ograđivanje cjelokupne arheološke zone i time njezino definitivno očuvanje, kao i za dodatno vrednovanje glavnog ulaza u tu zonu, koji se nalazi na Manastirinama, gdje je i muzejska zgrada Tusculum. Međutim, posebna pozornost u proteklih desetak godina polaže se i na uspostavljanju arheološke zone Narona, s obzirom na to da je u tom razdoblju bilo brojnih i značajnih otkrića na tome mjestu.

Ostaci antičkoga grada Narone nalaze se na prostoru mjesta Vid, na udaljenosti 3 km od Metkovića. Prva arheološka istraživanja vodila su se početkom 20. stoljeća. Karl Patsch napisao je i 1907. godine u Beču objavio prvu monografiju o Naroni. Nakon Drugog svjetskog rata radove su vodili stručnjaci Arheološkog muzeja u Splitu. Ti radovi su se osobito intenzivirali od 1988. godine. U tom razdoblju od posljednjih deset godina postavljena je stalna arheološka zbirka, nastavljeno i dovršeno arheološko istraživanje starokršćanske bazilike i ostataka vile rustike na lokalitetu Bare, nastavljeno i dovršeno istraživanje gradskih bedema u Gornjem gradu (uz cjelovitu prezentaciju, paralelno s podizanjem suvremenog spomenika hrvatskom knezu Domagoju, na najvišoj točki Gornjega grada, ali izvan gradskih bedema), započeto istraživanje gradskih bedema u Donjem gradu, izvršeno arheološko istraživanje velikog dijela rimskog foruma, uključujući i istraživanje naselja koje je prethodilo rimskoj Naroni, a kojega



sl.1 Ulaz u selo Vid kraj Metkovića

su ostaci otkriveni ispod razine foruma (sve to na mjestu današnjeg mjesnog trga, zbog čega je promijenjen i smjer ceste koja je tuda prolazila, kako bi se dobio prostor za prezentaciju forumskog sklopa u okviru budućega muzejskog paviljona). Istraženo je nekoliko groblja iz 6. stoljeća, te jedno kasnosrednjovjekovno. Konačno je i u cijelosti istražen rimski hram u čast cara Augusta - *Augusteum*, uz zapadni rub foruma (koji će biti središte spomenutoga budućeg paviljona). Ti opsežni radovi stubokom su promijenili zaštitu i prezentaciju spomenika kulture u Vidu, a u velikoj mjeri su promijenili i s mnogo novih spomenika nadopunili naše poznavanje antičke Narone. (Jedini poznati veliki sklop koji nije bilo moguće dosad istražiti jest sklop starokršćanskih bazilika koje su bile otkrivene u trasi regionalnog vodovoda 1985. godine.)

Antička Narona bila je značajni grad u svojevrsnoj transverzali od Jadrana do Save i Podunavlja, još od vremena kada je u razdoblju helenizma stvorena prva urbanistička struktura, a osobito u doba Rimskog Carstva, kada je Rim širio svoj teritorij i utjecaj do Dunava.

**TEMELJNE SMJERNICE.** Stoljeće arheoloških istraživanja u Vidu kod Metkovića (arheološki lokalitet Narona),



sl.2 Erešova kula sagrađena na antičkom bedemu

sl.3 Pogled s istočnog dijela Foruma prema Zapadu gdje je bila građevina s mozaicima



a osobito posljednje desetljeće, tijekom kojega je Arheološki muzej - Split proveo izuzetno opsežna arheološka istraživanja, konzervacije i prezentacije spomenika i spomeničkih sklopova, donijelo je na svjetlo dana potpuno nove vrijednosti bogatog arheološkog lokaliteta i učinilo je mogućim novu, kako znanstvenu, tako i muzeološku obradbu Narone i njezinih spomenika.

Polazeći od čvrsto definiranih principa i opsega rada, pridržavali smo se gotovo u cijelosti programa koji smo zacrtali u vrijeme preuzimanja ravnateljstva Arheološkim muzejem i arheološkim radovima u Naroni. Samo jedna točka iz našeg programa nije i ostvarena: istraživanje i prezentacija starokršćanskih bazilika u ex trasi vodovoda (dosadašnji pokušaji rješavanja imovinsko pravnih pitanja te lokacije od oko 2 tisuće četvornih metara nisu urodili plodom).

Takav pristup učinio je mogućim da se Naronu prikaže u nekoliko zasebnih cjelina, od kojih su neke, srećom vrlo velike prostorno a bogate sadržajem svojih spomenika, tako da se uspješno može nadoknadi nesretna okolnost da integralna arheološka zona ovdje nije moguća (za razliku od Salone ili Isse). Naime, unatoč konzervatorskom rješenju o zaštiti, područje Narone je iskorišteno za intenzivnu gradnju. Realno sagledavanje stanja upućuje nas na nužnost prakse koju smo iskazali u proteklom desetljeću i koju valja nastaviti sa sljedećim postulatima:

1. arheološka zbirka na lokalitetu
2. arheološki nadzor nad građevinskim ili zemljoradničkim radovima, kao minimum, kad se već ne mogu uvjetovati arheološka istraživanja; ona bi

ionako morala stopirati sve građevinske radove u pravoj arheološkoj zoni.

3. u nemogućnosti da se stvori cjelovita, stvaranje nekoliko arheoloških zona, koje će - ovisno o nedostatnoj samodefiniranosti spomeničkog sklopa - biti u većoj ili manjoj mjeri ograđene, te će sve zajedno, s arheološkom zbirkom na lokalitetu, odnosno, pojedinim lokalitetima, činiti cjelinu prezentacije antičkoga grada Narone.

4. ondje, gdje ne postoji mogućnost da pronađeni spomenici budu prezentirani pod vedrim nebom, a gdje ih ima značajnih i u značajnom broju, na samom lokalitetu, odnosno, na više lokaliteta, podignut će se muzejski paviljon. Na taj će se način vrednovati sam lokalitet u svojoj cjelini, izbjegavajući stvaranje muzeja, koji je u takvoj koncepciji samo nužno zlo. Prilika je u Naroni upravo ostaviti ovaj suvremeni postulat.

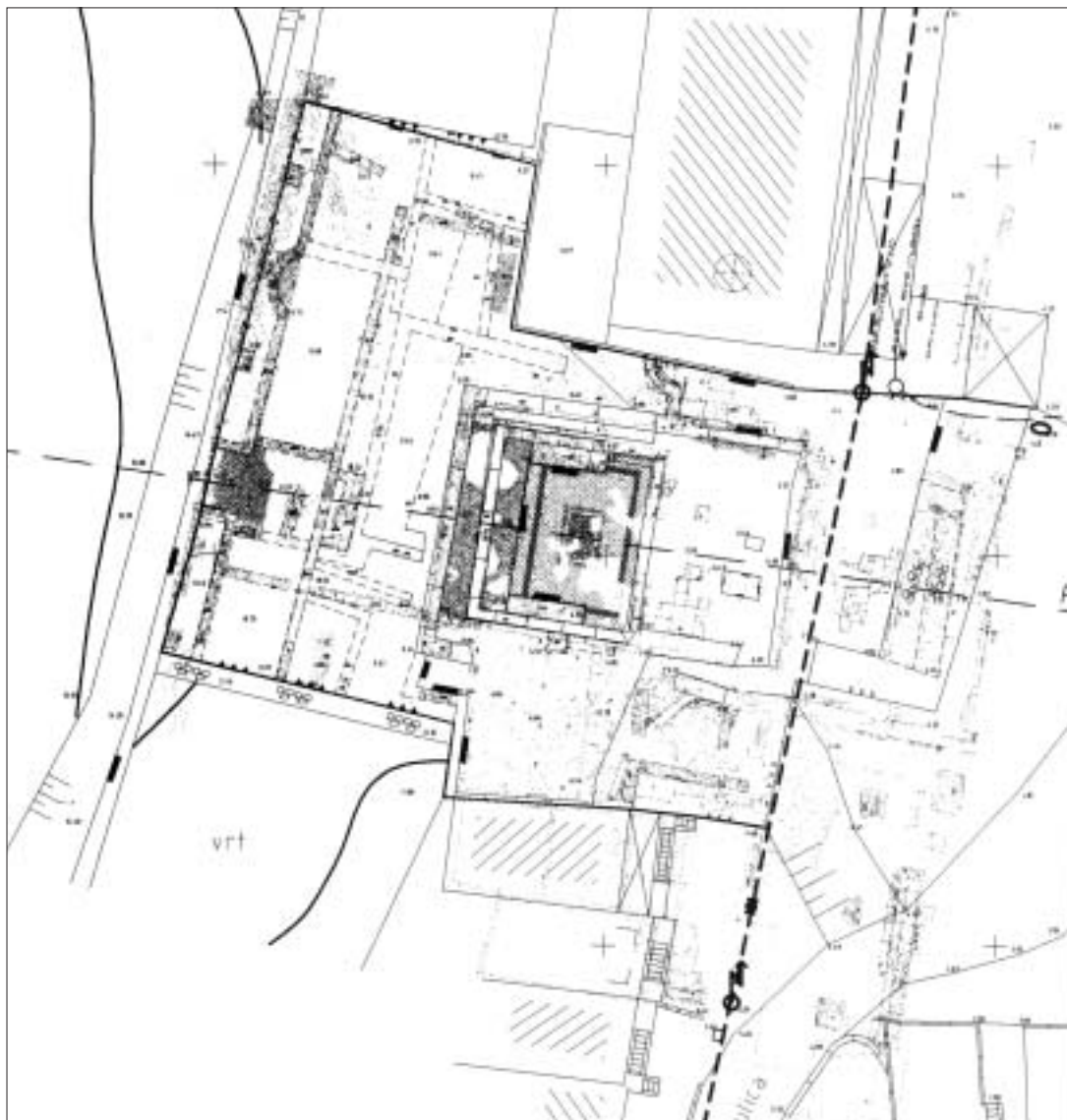
Dakle, buduća Naronu, funkcionirala bi kao jedinstvena cjelina niza definiranih ili ograđenih spomeničkih sklopova, dok bi se nad nekima koji bi zahtijevali zakrovljenje sagradio muzejski paviljon.

U ovom je trenutku to kako slijedi:

1. SV. VID
2. AUGUSTEUM - FORUM / AKROPOLA
3. GRADSKI BEDEMI S EREŠOVOM KULOM
4. BAZILIKA I VILA U EREŠOVIM BARAMAMA
5. BAZILIKA U EX TRASI VODOVODA

Na taj način sačuvat će se disperzija turističkih sadržaja





sl.4 Tlocrt Foruma

kako i zahtijeva pristup prezentaciji nekadašnjega grada, te će se izbjeći premještanje spomenika i njegovo smještanje u jedan isključivi arheološki muzej. Osim Erešove kule, postoji u Vidu još niz kuća koje imaju ugrađene antičke spolije i koje mogu poslužiti kao moduli za izlaganje nekih spomenika s njihova područja, ako se za to ukaže potreba, dakle, već izgrađeni "muzejski paviljoni" (od tih je najatraktivnija, danas napuštena i u propadajućem stanju, kuća Markota).

Prema toj koncepciji, gradnja na mjestu "ex Plečaševe štale i gornje njive" nije gradnja arheološkog muzeja Narona, dakle zgrade u kojoj bi bilo smješteno naronitansko spomeničko blago, već zakrovljenje arhitektonske situacije, bez kojeg ne bi bilo moguće in situ prezentirati brojem i vrijednošću, na tome mjestu nađeno, spomeničko blago. Na taj se način smanjuju troškovi gradnje, projekt je arhitektonski jednostavniji, a ostavlja se mogućnost perpetuiranja takvog modula na

možebitnim drugim lokacijama u Naroni (već sada bi kao mini arheološku zonu trebalo ograditi trapezoidni prostor koji se uzdiže nad "gornjim njivama" do podno crkve Ledene Gospe, što je posljednja dragocjena prilika za cjelovitom prezentacijom značajnog dijela naronitanske akropole - Gornjega grada).

**PREZENTACIJA LOKALITETA.** Nakon završenih istraživanja i prezentacije vrlo složenog sklopa (poseban elaborat), u obnovljenoj crkvi sv. Vida postavljena je stalna izložba nalaza s lokaliteta a u svezi sa starokršćanskom crkvom, dok je putem panoa prikazana i polikromna fresko krstionica (koja je ostala pod zemljom, dok je na današnjoj razini terena napravljena simulacija s originalnim kamenim dijelovima poligonalnog vijenca), kao i srednjovjekovno groblje koje je nastalo nad ruševinama crkve sv. Vida.

Sve planove uređenja koje je u posebnom elaboratu

## sl.5 Otkriće kolosalnog Imperatora

sl.6 dr. Emilio Marin, ravnatelj Arheološkog muzeja Split i voditelj arheoloških istraživanja na lokalitetu Narona od 1995. godine



predstavila Sanda Božić, tada arhitekt u Arheološkome muzeju, bilo je potrebno prilagoditi postojećim uvjetima (prirodni, financijski, tehnički i dr.), prvenstveno najvišoj godišnjoj koti vodostaja Norina. Voda doseže i do 0,8 m iznad nivoa antičkog poda, tj. 0,1 - 0,2 m ispod poda današnje crkve. Ovom činjenicom onemogućeno je svako ukopavanje tj. spuštanje do antičkog nivoa, pa je starokršćanska bazilika prezentirana 1 m iznad svog originalnog nivoa, odnosno na današnjoj koti terena. Najsačuvaniji, a vjerojatno i najzanimljiviji nalaz, oslikana oktogonalna krstionica, ostaje i dalje nevidljiva. Na njeno postojanje ukazivat će samo kameni vijenac (originalni i rekonstruirani dijelovi), postavljen na nivou terena 1 m iznad svog originalnog mjesta.

Starokršćanska bazilika u Erešovim barama, koja je nastala nad ruševinama rimske vile rustike, izvan gradskih bedema, prema jugozapadu, istražena je, konzervirana i prezentirana, premda se nalazi na privatnom posjedu (zasad ta okolnost nije poteškoća). Kako se s razlogom pretpostavlja da su neke spolije u Erešovoj kuli, s obzirom na posjed, iz ove bazilike, bilo bi najprikladnije njima pridružiti i nalaze s istraživanja, tako da ih se izloži u Erešovoj kuli, bude li ona otkupljena. Ova bazilika je u itinereru lokaliteta Narone u svezi s bedemima u Donjem gradu, koje smo također u dobroj mjeri istražili i prezentirali. Moguće je nastavak istraživanja od tih bedema prema bazilici, u tzv. Popovim barama (crkveni posjed), za što voditelj istraživanja ima dozvolu župnika. Mjestimično se istraživalo i u slijedećim, Šiljegovim barama, gdje su također nađeni ostaci rimske vile rustike.

Izuzetno značajan i dobro sačuvan arhitektonski sklop starokršćanskih bazilika (zidovi sačuvani i po nekoliko metara u visinu), otkriven je probijem bagera u trasi regionalnog vodovoda te zaštitnim istraživanjem koje je u ime Arheološkog muzeja iz Splita vodio pok. Frane Buškariol 1985./1986., nije ni istražen, pa slijedom toga ni prezentiran, jer do danas nisu riješena imovinska pitanja. Sklop se, naime, nalazi na oko 2 tisuće četvornih metara privatnog posjeda. Najznačajniji nalazi keramike, stakla, numizmatike i sl. izloženi su u Arheološkoj zbirci Narone u Vidu u posebnim vitrinama (preparator Ika Prpa-Stojanac). Imajući na umu da je tolika množina nalaza bila samo iz vrlo skućenog



zaštitnog istraživanja same arhitekture, jednoga dana bilo bi je najprikladnije prezentirati in situ, u sklopu paviljona koji bi mogao biti podignut na samom lokalitetu starokršćanskih bazilika.

Ereševa kula - otprilike po sredini zapadnih bedema akropole - sastoji se zapravo od tri zgrade koje su međusobno povezane: sjeverne, koja je najviša i koja je zapravo eponimna: ona se doista doima kao kula, južne, te treće zgrade, koja je između njih. Srednja je naslonjena na sjevernu, a južna na srednju. Dvije manje građevine, južna i srednja, u vlasništvu su Mandice Ereš, a veća, sjeverna, u vlasništvu Mate Ereš, međutim i u njoj mali dio pripada prije spomenutoj. Dakle, do danas su se zadržale u lozi Ereša. Uspoređujući najstarije fotografije i današnje stanje, ne zapažamo nikakve bitne razlike, osim što su na istočnom zidu južne zgrade dodane (početkom pedesetih godina ovog stoljeća) betonske stubbe sa željeznim rukohvatom, koje naravno, nagrdjuju izvorni izgled zgrade. (Tim povodom, dotadašnji prozor je preuređen kako bi služio kao vrata.) Tako možemo sa sigurnošću pretpostaviti da je ovakvo zdanje sagradio don Bariša Ereš 1825. godine. Erešova je kula zapravo najstariji muzej Narone. U njoj je ugrađeno niz latinskih natpisa, dva hrvatska natpisa i više drugih spomenika.

Mišljenja smo da su sačuvane antičke zidine Erešove kule iz 2. st. pr. Kr. One pripadaju četvrtoj, odnosno trećoj kvadratnoj istraženju kuli (računajući od vrha). Te kvadratne kule, pa tako i kula na koju se naslonila Erešova građevina, izlaze su 5,5 m iz linije bedema, dok su u tlocrtu bile oko 7x7 m. (Pravokutna, izdužena, kula, druga od vrha, jest nadodana kasnijem razdoblju obrambenog života Narone.) Linija bedema je bila blago slomljena negdje između posljednje dokumentirane točke na potezu bedema koje smo istražili i kule na koju se naslonilo Erešovo zdanje.

Zbog svega navedenog, trebalo bi otkupiti Erešovu kulu, zaštititi je i pretvoriti je u muzejski paviljon. U njemu bi bila mala recepcija za turiste s mjestom za osvježenje (koje je nužno nakon obilaska, osobito u ljetnom razdoblju), bili bi izloženi nalazi iz bazilike i vile u Erešovim barama, kao i nalazi s istraživanja bedema. Dakle, time bi se uz minimalni trošak, sredstvima



sl.7 Dekapitirane statue julijevsko-klaudivske dinastije trenutno se restauriraju u Arheološkom muzeju Split, travanj 2003.

muzeja, omogućila zaštita i prezentacija same helenističke kule, te bi se dobio paviljon za izlaganje nalaza s potezom bedema.

**BUDUĆI MUZEJSKI PAVILJON.** Otkriće Augusteuma u Plećaševim štalama 1995. i njegovo istraživanje 1996. bilo je generator ideje o muzejskom paviljonu na njegovoj lokaciji i to iz dva razloga: ostaci arhitekture Augusteuma, osobito ugaoni piloni i žbukane ploče, koje imitiraju mramor (konzervator Borko Vješnica), nužno traže zakrovljenje; pronađena galerija statua julijevsko-klaudivske dinastije, ukoliko se želi njena prezentacija in situ, zahtijeva gradnju muzejskog paviljona, koji će moći pružiti sve uobičajene standarde za skulpturu najvišega ranga vrijednosti (do ispunjenja tih uvjeta, skulpture će biti u Arheološkome muzeju u Splitu na proučavanju, konzervaciji i restauraciji, prema posebno sačinjenom elaboratu). Središnje mjesto koje je Augusteum imao u okviru foruma podno akropole stare Narone, a i imaju ga danas njegovi ostaci u okviru trga mjesta Vid, dodatni je razlog za budući muzejski paviljon. Upravo zbog toga, te kako je on na samome ulazu u mjesto Vid (veliko parkiralište se stvara neposredno pred trgom, prije nego se mostom prijeđe Norin), te kako će sadržavati najatraktivnije eksponate, taj će paviljon biti sigurno najposjećeniji od svih naronitanskih pojedinačnih lokaliteta, pa u okviru njega treba projektirati i glavnu recepciju za turiste. (To je uobičajeno na svim velikim svjetskim arheološkim lokalitetima da su neki dijelovi više posjećeni.)

Oko 10. god. 1. st. pr. Kr. bio je podignut hram koji je služio carskom rimskom kultu. Sačuvao je popločenje

pred ulazom u hram, ulazni prag hrama, zidove hrama u visini od 1 do 3 metra (sa žbukom u velikom dijelu površine dobro sačuvanom), podu hramu izrađen u mozaiku (bijeli s crnom bordurom), svojevrsnu tribinu oko 1 metra koja je išla uzduž hramskih zidova i koja je služila kao postament za hramske kipove. Pronađeno je 16 mramornih kipova, većinom nadnaravne veličine. Ni na jednom nema glave. Međutim, otkopano je nekoliko glava ili njihovih ulomaka. Jedna bi mogla pripadati Germaniku, posinku Tiberija, iz drugog desetljeća 1. st. ili njegovu sinu Neronu, što bi onda bilo iz trećeg desetljeća. Ta skulptura predstavlja vrh antičke umjetnosti svog doba. Glava cara Vespazijana, nađena prije dvadesetak godina, pripada jednoj od statua. Glava carice Livije, koja je nađena prije stotinjak godina i nalazi se u Oxfordu, također je pripadala jednoj od statua u Augusteumu. Kipovi su iz 1. stoljeća, dapače većinom iz prve polovice tog stoljeća, a predstavljali su careve, pripadnike carske obitelji i ugledne predstavnike gradske aristokracije. U hramu su bili i zavjetni natpisi koji označuju privatni kult: dva zavjetna postamenta za kip privatne osobe prikazane u liku božice Venere iz sredine 2. stoljeća. Natpis, odnosno tumačenje kakvo mu se može utemeljeno dati, ukazuje na to da su Venerine statue bile od srebra.

Naronitanski forum imao je dimenzije oko 38 m u pravcu istok-zapad i 55 m u pravcu sjever-jug. Augusteum se nalazi u središnjoj poziciji. U njegovoj pozadini, na prvoj terasi Gornjega grada, nalazi se arhitektonski sklop od dvije apsidalne građevine između je, kojih pačetvorinastih međuprostor točno u osi samog Augusteuma, a i, očito i foruma - trijem. Forum je zacijelo projektiran kao pačetvorina, po

uobičajenim standardima, ali se izgleda spotaknuo o implementaciju u konkretni teren, pa je realiziran s malim otklonom prema sjeverozapadu, kako bi se uskladio s tijekom Narona.

Osnovno je pitanje kakav će biti odnos između muzejskog paviljona i ostatka objekta na nekadašnjem forumu, današnjem mjesnom "trgu" u Vidu. Kolika će biti osmoza između sadržaja unutar i izvan Augusteuma, koji bi trebao biti srž paviljona ako ne i njegova cjelina. Hoće li se sadržaji u paviljonu / Augusteumu učiniti transparentnim, ili će se njihov sadržaj namjerno zatvoriti, poput bisera u školjci? Grosso modo postavio sam žičanu ogradu na gabaritu za koji sam smatrao da treba ući u sastav budućeg paviljona: dio Plečaševa tora, koji je otkupljen, zajedno s "gornjim njivama", plus dio javne površine ispred tora, na trgu, gdje je nekoć bio spomenik u svezi NOB-a.

Ako bi navedeno u donjem registru, dakle bez "gornjih njiva", ušlo unutar muzejskog paviljona, omogućilo bi se budućim posjetiteljima da se nađu u sredini nekadašnjeg dijela foruma pred Augusteumom i u samom Augusteumu, dok bi sve ono što bi ostalo extra muros tog paviljona činilo kontaktnu zonu između tog sjecišta svih spomeničkih tangenata stare Narone, poznatih i istraženih i prezentiranih i onih koji će to tek biti u doglednoj ili daljoj budućnosti. Moj je osjećaj da je bolje da tu osmoza bude što manja, ili da je uopće ne bude. To je praktički jedino mjesto gdje je moguće ostvariti iluziju antičkoga grada bez kontakta sa današnjicom, pa zašto da tu iluziju ne iskoristimo? Vjerujem da neće biti problem zakroviti Augusteum u visinskom gabaritu kakav nam se danas pruža pogledu s mosta preko Norina, odnosno s njegova početka, na mjestu današnjeg trga /starog Forum/ nekadašnje tzv. Kekovice, što je otprilike visinska točka/kota rimskog Forum: odatle se pruža pogled preko krovšta (kakvo je bilo?) na monumentalizaciju na prvoj terasi Gornjega grada ("gornjih njiva"). Pod tim krovom mogao bi, dakle, ostati dio foruma i cijeli Augusteum. Granice tog prostora mogli bi činiti zidovi temenosa, svetog ogradnog prostora hrama, koji su sačuvani otprilike u istoj visini kao što su to i zidovi samoga hrama vanjskim oblogama u štuko pločama koje u maniri rimske arhitekture kraja Republike imitiraju mramorne ploče.

Kakav bi bio postav skulptura unutar Augusteuma, drugo je pitanje, i ono nije nužno u svezi s ovim, može se rješavati i odvojeno i naknadno. To će proizaći završetkom studijske obrade i restauracije kipova. Kolosalni August u sredini, njegovi nasljednici na desnoj strani. Livija i carska obitelj s lijeve strane. U svakom slučaju, ja nisam za to da 2000. godine obnovljamo Augustov hram! Mi želimo podignuti muzejski paviljon u kojem će biti predstavljen *rise and fall* Augusteuma. Zato će se prikazati i kako se nad porušanim Augusteumom i prvom terasom akropole, nakon stoljeća zaborava, pokopalo tijekom cijelog 6. stoljeća.

Alternativno, čitav sklop može ući u sastav paviljona, dakle, biti zakrovljen. Na taj način dobila bi se mogućnost smještaja i recepcije s izložbenim prostorima i depoima. Naime, za ovu alternativnu koncepciju bitan element koji zapravo sve određuje je niveleta prve terase akropole na kojoj su sagrađene apsidalne konstrukcije. Ta niveleta bi bila prvi kat muzejskog paviljona. Ono što ostaje ispod nje - predaugusteumsko vrijeme - bilo bi u prizemlju muzejskog paviljona, iza i do samog Augusteuma. Prvi kat paviljona sadržavao bi djelomično rekonstruiranu apsidalnu konstrukciju, sad je možemo definirati: to je trijem koji je oblikovan potkovičasto, naglašenim središnjim dijelom u osi foruma i Augusteuma; simetrično su dva trijema, svaki s apsidom, otvoreni prema forumu. Pretvaranje čitave ove terase u prvi kat muzejskog paviljona omogućilo bi stvaranje velike izložbene dvorane u kojoj bi se izložili spomenici koji su nađeni u ovom aurealu (forum-Augusteum-akropola) iz vremena Augusteuma (osim same galerije kipova, koja bi, naravno bila prezentirana u samom Augusteumu), dok bi oni iz vremena prije Augusteuma bili izloženi u prizemlju paviljona (helenističko-republikanski nalazi). Pruža se time rijetka mogućnost da i tzv. sitni materijal (keramika, staklo, numizmatika) bude izložen u svom vremenskom i prostom kontekstu! Osim takvog materijala, tu su i kameni spomenici: rostra, oltar kojega je dio trenutno uzidan u most prema Sutonu, natpisi koji su nađeni na tom prostoru, a koji govore o graditeljskoj djelatnosti i munificijencijama. Razmeđe prvog milenija prije Krista i prvog milenija poslije Krista bit će materijalizirano tim podom koji će dijeliti prizemlje i kat muzejskog paviljona - to je "milenijski" rezultat koji nam pruža gradnja muzejskog paviljona po ovom konceptu.

Razine u budućem paviljonu bile bi u osi Augusteuma kako slijedi:

1. forum, koji je popločan;
2. predvorje Augusteuma, koje je popločano, s njegovom unutrašnjošću, koja je s mozaičkim podom: na njemu je kameni cipus s natpisom u čast božanskog Augusta, na kojem je, prema mojoj interpretaciji bio procesionalni Augustov kip ili vaza; lijevo i desno od njega bila su u 2. st. postavljena dva postolja za kipove privatnih osoba u obliku Venere;
3. tribina u Augusteumu, koja je građena u dvije faze: na njoj su mramorni kipovi julijevsko-klaudijevske dinastije, u sredini s kolosalnim 2,9 m visokim Augustom i do njega 2,6 m visoki Tiberije; još dva cara su tu: Klaudije i Vespazijan, kojemu se od tih jedinom sačuvala glava. Napomenuti je da je originalna glava Augustove žene Livije u Oxfordu, te da mi posjedujemo gipsanu kopiju, kao i da je torzo, po mojoj hipotezi, Tiberija, posuđen Arheološkome muzeju - Split od Opuzena (tom opuzenskom originalu, mi smo na Augusteumu pronašli pterigu, dio imperatorske odore s postoljem). Valja voditi računa da neki od kipova nema-

ju sačuvan oslonac, pače čak i sam August nema sačuvane noge (visinu, koju smo prethodno naznačili, proračunali smo rekonstruirajući idealnu visinu kipa.) Također, znatan broj ulomaka ne može se spojiti s kipovima, pa će biti prikazani odvojeno. Način konzervacije je potpuno utvrđen, potvrđen od više eksperata iz svjetskih centara, te je konzervacija u tijeku (vodi I. Donelli). Način restauracije nije još u cijelosti utvrđen, za sada se spajaju dijelovi koji se izravno sastavljaju. (Želi se postići da statue mogu biti, kao galerija ili pojedinačno, izlagane na nekoj izložbi, a i u samom budućem muzejskom paviljonu.) Analize mramora su u tijeku, uključujući i kamenolome iz kojih potječu. Proučavanje statua, temeljem dogovora Arheološkog muzeja - Split s Arheološkim muzejem - Zadar i Autonomnim sveučilištem u Barceloni je u tijeku (E. Marin, Marija Kolega, Isabel Rodà, Amanda Claridge);

4. podnica koja je u hodniku između Augusteuma i njegova temenosa, koja je napravljena uz sustav odvodnje oborinskih voda;

5. podnica terase s trijemom, koja je pri vrhu sačuvanog temenosa: prvi kat muzejskog paviljona s izložbom nalaza iz razdoblja 1.-4.st. (Nalaze obrađuju kustosi Arheološkog muzeja - Split M. Bonačić-Mandinić, J. Mardešić, Z. Buljević, S. Ivčević, A. Piteša.) Pri vrhu ovog kata, tj. u njegovu gornjem dijelu (tako da zadržimo ovu jedinstvenu mogućnost prezentacije vertikalne stratigrafije) prikazati groblje 6. st. nad porušenim ovim dijelom Narone, te jedan zid, koji je mogao nastati i nakon tog groblja, dakle u ranom srednjem vijeku, pa bi onda bio najmlađi nalaz u sklopu;

6. terasa nad prvim katom muzejskog paviljona, tj. razina sljedeće terase akropole: prvi kat paviljona mogao bi imati visinu na kojoj je sada druga, sljedeća, terasa akropole; na toj terasi, pod vedrim nebom, mogla bi biti kafeterija i vidikovac. Odatle bi se pružao pogled na Donji grad, ali i na Gornji grad, pogotovo ako/kad u budućnosti budu otkupljivane i istraživane i sljedeće terase akropole Narone.

Razine u osi sjeverno od Augusteuma, između temenosa i susjedne kuće Bukovac bile bi:

1. isto kao gore, uključujući po toj razini i apsidalnu građevinu (kuriju?)

2.,3.,4. vjerojatno će biti jedinstvena razina: vrijeme predaugusteumsko, dakle 2.-1.st. pr.Kr. (helenizam-republikansko razdoblje) sa svojih nekoliko faza. Ovo će, najvjerojatnije biti jedinstveni izložbeni prostor u kojem će biti prezentirani helenističko-republikanski nalazi. (Nalaze obrađuju kustosi Arheološkog muzeja - Split M. Bonačić-Mandinić, J. Mardešić, Z. Buljević.)

5. isto kao gore

6. isto kao gore.

**POSTOJEĆA ARHEOLOŠKA ZBIRKA.** Nalazi se u prizemlju Osnovne škole u sadašnjem postavu deset godina. Prema ovom konceptu, ona ne bi bila napuštena ni rasformirana. Neki bi njezini dijelovi ušli u sastav budućeg muzejskog paviljona (ili budućih muzejskih paviljona), dok bi preostali dio i dalje bio ovdje izložen, uključujući i njezin lapidarij. S vremenom će ona postati poglavito studijska zbirka, dok će turisti posjećivati glavni muzejski paviljon, ako i kad budu podignuti, kao i same spomeniče sklopove.

Sada se zbirka sastoji od velike izložbene dvorane, radne prostorije i malog depoa, sa sanitarnim čvorom. U velikoj izložbenoj dvorani dio predmeta je izložen u slobodnom prostoru (kamen, amfore, panoj), a dio u vitrinama. U jednoj velikoj vitrini izloženo je najvrjednije od starog fonda, s dodatkom jednog para fibula koje smo pronašli na tzv. gotskoj nekropoli. U drugoj velikoj vitrini i u vitrinama koje su postavljene uza zid nalaze se eksponati koji su izabrani od nalaza prigodom zaštitnih arheoloških radova u trasi regionalnog vodovoda na područja prostiranja starokršćanskih bazilika.

Arheološka zbirka i lokalitet Narone imaju i dvojezični (hrvatsko-engleski) vodič za posjetitelje, te hrvatsku i englesku videokazetu *Ave Narona*.

Po svemu sudeći, opisani prostor mogao bi funkcionirati kao arheološki park i privlačiti velik broj turista - hodočasnika zahvaljujući također i blizini Međugorja, kamo hodočaste tisuće ljudi iz cijelog svijeta. Međunarodna suradnja, toliko dobrodošla u arheologiji, mogla bi se proširiti i na područje ornitologije. Grad Metković, naime, u posjedu je ornitološke zbirke s primjercima neretvanskih močvara. Riječka dolina, koja se proteže 20 km, stanište je poznato od ranog 19 st. po bogatstvu ptičjih vrsta. Močvara je opkoljena visokim planinama. Plodno tko i pogodna klima potiču razvoj poljodjelstva. U selu Vid može se uživati u slikovitom Norinu - pritoku Neretve (antičko ime Naron). Tako se akcija zaštite i izlaganja kulturne baštine u Naroni može uskladiti s iznimno zahtjevnim projektom zaštite okoliša.

*Napomena: Tekst Narona - projekt uređenja arheološkog lokaliteta s muzejskim paviljonom je napisan u rujnu 2000. godine kao materijal potreban za raspisivanje natječaja za idejni projekt Muzeja Narone, za dio koji je u sastavu i nadležnosti Arheološkog muzeja Split.*

#### NARONA - THE PROJECT FOR DEVELOPING THE ARCHAEOLOGICAL SITE WITH A MUSEUM PAVILION

Croatia has numerous archaeological sites that have been explored since the 19th century. The Archaeological Museum in Split, the oldest Croatian museum, is charged with caring for three very important sites: Salona, Issa and Narona.

The remains of the ancient town of Narona are located at Vid, three kilometres from Metković. Ancient Narona was an important town on the route from the Adriatic to the river Sava and the Danube plain from the time when the first urban structure was created in the Hellenic period, and especially during the period of the Roman Empire, when Rome extended its territory and influence all the way to the Danube.

A century of archaeological exploration, which was especially intensive over the past decade, during which time the Archaeological Museum from Split carried out extensive archaeological exploration, conservation and presentation of monuments and monument complexes, brought to light completely new values of the rich archaeological site and enabled a new scholarly and museological treatment of Narona and its monuments.

The discovery (in 1995) of the Augusteum, a temple that served the imperial Roman cult approximately 10 B.C. and its exploration (in 1996), when a gallery of statues from the Julian and Claudian dynasties were discovered, served as an impetus for the idea for building a museum pavilion.

In this text the author outlines the concept according to which construction at the site of the former stable of Plećaš and the upper field would not represent the building of the Narona Archaeological Museum, a building to house the Naronian treasures, but the roofing over of the architectural situation, without which it would be impossible to present, on location, the monumental treasures found at the site in any great number or in their full value. In this way the costs of construction would be smaller, the project would be architecturally simpler, and we would have the possibility of perpetuating the model at other potential locations in Narona. This approach would enable Narona to be presented in several separate entities, some of which are spatially large and contain a wealth of monuments; this would successfully compensate for the unfortunate situation that it is impossible to have and integral archaeological zone here (in contrast to the situation in Salona or Issa).

All things considered, this location could function as an archaeological park and attract large numbers of tourists - thousands of pilgrims from all over the world that pass nearby on the way to Međugorje. International cooperation, which is indeed welcome in archaeology, could be extended to the field of ornithology. The town of Metković holds an ornithological collection with species from the Neretva swampland. In this was the drive to protect and present the cultural heritage at Narona could be brought in line with the exceptionally demanding project of preserving the environment.

## KAKO U HRVATSKOJ GRADITI NOVI MUZEJ

JAKOV RADOVČIĆ □ Hrvatski prirodoslovni muzej, Zagreb

ŽELJKO KOVAČIĆ □ dipl.ing. arhitekture, Zagreb

Godine 1999. navršilo se je puno stoljeće od kada je znameniti hrvatski paleontolog i geolog Dragutin Gorjanović-Kramberger na lokalitetu Hušnjakovu u Krapini otkrio i svijetu objelodanio otkriće *diluvijalnoga čovjeka*. Otkriće pračovjeka i tadašnje spoznaje o nepobitnoj evolucijskoj prošlosti ljudi svrstavaju Krapinu u europske znanstveno-povijesne toponime, a sam lokalitet je sinonim jednog od najbogatijih i najznačajnijih svjetskih paleoantropoloških nalazišta.

Mnogi ljudi rado dolaze u Krapinu kako bi na mjestu čuvenog pretpovijesnog staništa i sami stekli vlastita iskustva što ih pruža posjet jednom autentičnom, posebnome mjestu europskoga kulturnoga zemljovida. Tu se ljudi našeg novog milenija nadaju iščitati poruke i protumačiti krhotine što su možda stare stotinjak prošlih tisućljeća, a naš zadatak bio je da im koncipiranjem novog muzejskog postava što životnije, jasnije i svestranije prezentiramo puni fluid *muzeja*, našeg, trećeg tisućljeća. Kao autorski tim od početka smo promišljali da kao informacijsku okosnicu izravnog susreta s povijesnim i pretpovijesnim razdobljima budućim posjetiteljima moramo posve iznova, vizualno i sadržajno, predočiti svu zamršenu problematiku našeg postanka, mnoge znanstvene paradigme i kulturološka obzorja iščitavanja najstarije prošlosti čovjeka, a onda pomoću znanstvenog instrumentarija rekonstruirati čitav splet povijesnih i pretpovijesnih vremena što su vezana uz taj povijesni lokalitet, otkriće pračovjeka, osobu istraživača i enigmatsko vrijeme krapinskih neandertalaca.

Premda je već davno i sam Dragutin Gorjanović-Kramberger u svojem *naputku* o očuvanja krapinskoga diluvijalnoga lokaliteta sam razvidno jasno smjerao osmisliti svojevrsnu muzeološku prezentaciju Hušnjakova, a grad Krapina - kroz različite postavljene okvire djelovanja tzv. Muzeja evolucije - već desetljećima nastoji - shodno svojim mogućnostima prezentirati mnoge značajke ovog mjesta, mnogima je u hrvatskoj kulturnoj i znanstvenoj javnosti - stoljeće nakon otkrića Krapine - bilo jasno da suvremena muzejska djelatnost svijeta danas traži potpuno novi pristup prezentaciji takvoga paleoantropološkoga lokaliteta.

Kao autorima koji smo već otprije u više prilika



osmišljavali izložbene i muzeološke projekte koji se odnose na prezentaciju daleke prošlosti bilo nam je jasno da je naš zadatak razviti posve novi kulturološki, a svakako i razvojni projekt značajan za grad Krapinu u Hrvatsku. Umjesto već otrcanih, necjelovitih i *nesvrstanih* projekata muzejskih postava u obično neuspješnim adaptacijama derutnih objekata od početka smo promišljali da Krapina kao svjetski značajan lokalitet zaslužuje potpuno novu, u punom smislu riječi, svjetsku razinu muzeološke prezentacije lokaliteta.

Kad su neke računice pokazale da bi puna adaptacija skromnog i već potpuno devastiranog objekta podno Hušnjakova premašila troškove izgradnje novog muzeja, još 1998. godine izrađena je nova koncepcija Muzeja krapinskih neandertalaca,<sup>1</sup> a odmah potom i idejni projekt nove zgrade Muzeja, koncept uređenja Hušnjakova kao pretpovijesnog parka.

Ubrzo se prišlo izradi i ostale izvedbene projektne dokumentacije, a s mnogim relevantnim svjetskim institucijama i stručnjacima dogovorena je suradnja i pripomoć na realizaciji Muzeja. O Muzeju krapinskih neandertalaca, kao novom hrvatskom kulturološkom projektu izvijestili su brojni mediji, pa i ovaj časopis<sup>2</sup>. O njemu su se pozitivno izjasnili mnogi meritorni stručnjaci, a mnoga priznanja doživjeli smo od stranih stručnjaka. No, naše imovinsko-pravne zavrzlake, nejasni propisi i nedorečeni organizacijski okviri institucije Muzeja, bili su dobra podloga da stari birokrati odlože sve spise u samo njima dostupne ladice. Još se uvijek navodno ne

IM 33 (3-4) 2002.  
TEMA BROJA  
TOPIC OF THIS VOLUME

Nova hrvatska muzejska  
arhitektura  
New Croatian Museum  
Architecture

sl.1 Autori novoga Muzeja krapinskih neandertalaca, Jakov Radovčić, muzejski savjetnik, voditelj Zbirke krapinskog pleistocena Geološko-paleontološkog odjela Hrvatskoga prirodoslovnog muzeja u Zagrebu i arhitekt Željko Kovačić na mjestu gradnje.

1 Službeni naziv muzeja je Muzej evolucije i nalazište pračovjeka Hušnjakovo. Pod tim nazivom vodi se i u Registru muzeja i galerija MDC-a.

Slijedi objašnjenje g. Kovačića naziva muzeja koji se koristi u tekstu.

“Naziv **Muzej krapinskih neandertalaca** kreirali smo Jakov i ja. Stari je naziv neadekvatan, predugačak i ne pokazuje pravu temu muzeja i postava koji smo zamislili. Predložili smo naziv koji u sebi ima magičnu riječ **neandertalci** (atraktivnu kao npr. **dinosauri**) koja je još uvijek jako intrigantna, te je taj naziv pravi naslov za projekt našeg muzeja.”

2. Radovčić, Jakov; Kovačić, Željko. Muzej krapinskih neandertalaca. // Informatica Museologica 30, 1/4, 1999., str. 7-14.

sl.2a/b/c Simulacije:

Prilaz muzeju; Ispred muzeja;

Interijer - ulazno predvorje s projekcijom.

## ŽELJKO KOVAČIĆ

- Rođen 10. rujna 1951.g. u Sisku.
- Na Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu 1976. diplomira s temom *Pješačka zona centra Siska*. Jedno vrijeme radi u Željezari Sisak, zatim u njenom projektnom birou, pa u GZRO "Uzor" iz Petrinje.
- Godine 1981. godine prelazi u samostalne projektante.
- Od 1983. do 1986. predaje na Građevinskom školskom centru
- Od 1. veljače 1987. ima status slobodnog umjetnika.
- Godine 1989. sa Željkom Borčićem, Sašom Novkovićem i Tomislavom Šolom osniva TRZ SYNTHESIS - kulturni inženjering.
- Godine 1993. osniva poduzeće BAŠTINA d.o.o.
- Od 1999. ima status ovlaštenog arhitekta - samostalna djelatnost.

### Značajniji projekti:

- Tvornica slobodnog vremena
- Renault centar
- Arheološki park i Muzej vučedolske kulture
- Muzej krapinskih neandertalaca (u realizaciji)
- Muzej Naron (natječaj)
- Gradski muzej Vukovar u kompleksu dvorca Eltz

### Značajnije realizacije:

U početku karijere projektirao je uglavnom obiteljske kuće, vikendice, uređenja stanova, javne objekte (kuće: Kovačić, Serdar, Fišer, Dujmović, javni prostori: Ham-Ham, Globtour, Legant, sv. Blaž...)

- Interijeri trgovina Legant
- Uređenje Moderne galerije u Zagrebu
- Adaptacija i rekonstrukcija Starog grada Ozalj

### Stalni postavi muzeja:

- Muzej grada Zagreba (nagrada Bernardo Bernardi za 1997.)
- Gorenjski muzej, Kranj, Slovenija
- Memorijalni centar Miroslav i Bela Krleža, Zagreb
- Nalaz s Vele Svitnje, Vis
- Muzej Sisak, Sisak



zna da li je lokalitet Hušnjakovo tek krapinska ili hrvatska nacionalna baština, nejasno je zašto bi taj muzejski sklop u jednoj aglomeraciji različitih muzejskih institucija zasluživao atribute nacionalnoga, državnoga muzeja, a kao možebitna samostalna institucija potpadao bi tek pod mjesnu samoupravu.

Izgradnja i realizacija Muzeja krapinskih neandertalaca još jednom nam je pokazala kako su organizacijski okviri u kojima bi se dinamički trebala razvijati naša kulturna ili znanstvena djelatnost, sputana oštrim, birokratiziranim, gotovo metalnim poveznicama i spregama

mnogih činovnika što u pojedinom projektu imaju svoje interese. Tako će i realizacija ovoga projekta, kao investicijski plan, umjesto planirane dvije ili tri godine, vjerojatno trajati puno desetljeće. I dok takve zavrzlane naših neodredivih propisa određuju tempo i realizaciju tog svakako hrvatskog razvojnoga projekta, tu najmanje odlučuje struka, a još manje autori koji su projekt osmislili.

Nepobitno je, međutim, da projekt izgradnje Muzeja krapinskih neandertalaca podupire većina kulturnih i znanstvenih djelatnika, kao i šira javnost. Ali, svima nama, kaže se, propisi određuju naše ponašanje. Nama je čudno, na primjeru izgradnje jednog muzeja, ljudima iz svijeta što posjećuju Krapinu objasniti efikasnost našeg sustava, a još čudnije da se betonska tvorevina na Hušnjakovu ipak pomalo gradi. Nama kao autorima toga projekta, premda ćemo se s njime baviti još dugo, neshvatljivo je kako za realizaciju ovog muzejskog projekta treba jedno desetljeće. Kao ljudima koji smo već uveliko orisali vizije tog projekta kalendar bi možda, kao i neandertalcima, mogao biti posve upitna dimenzija promišljanja, no kao autorima Muzeja krapinskih neandertalaca ostaju nam ipak potajne nade da ćemo s vama čitateljima ovog časopisa novim muzejem prošetati u proljeće 2006. godine, točno stoljeće i pol od otkrića prvoga neandertalskoga kostura u Njemačkoj i stotinu godina od objave Gorjanović-Krambergerova monumentalnog djela o diluvijalnom čovjeku iz Krapine. Možda su nam prigodničarski impulsi i proslave obljetnica važniji impulsi negoli efikasnost našeg sustavnog djelovanja.





sl.3 Izgled gradilišta budućeg muzeja 15. svibnja 2003. godine

### Postavi izložaba, stalnih muzejskih postava te projektiranje novih muzeja:

Potkraj osamdesetih, poslije svog prvog postava izložbe *Krapinski pračovjek*, ulazi u novo područje muzejskog projektiranja, u kojem osim postava izložaba, počinje raditi i na stalnim muzejskim postavama ali i projektiranju novih muzeja:

- *Vučedol; Gundulićev san; Temporibus domno Branimero; Ja Dmitar koji se zovem i Zvonimir; Brusina, naš suvremenik; La Nave Va; Antičko staklo Argyruntuma, Zašto su leptiri šareni; Idoli; Komunalni otpad grada Zagreba; 26. Zagrebački salon arhitekture - 1991; Oči istine; Nastup Hrvatske na Esposizione Internazionale Cristoforo Colombo, Genova; 10 godina uspjeha MGC-a; Čudesni svijet Franje Košćeca; Bitka kod Siska; Hrvatsko domobranstvo; Zlatna Bula; Die Neandertaler und die anfänge Europas; Kroatien - Bestrittene identität; Zagreb prije Zagreba; štand Hrvatske na sajmu knjiga u Frankfurtu 1995,1996; Vučedolska golubica se vraća kući; Neandertalci iznova; Budinjak; Šime Radović; Slike mira; Stoljeće promjena; Vučedolski Orion; Sjećanje na domovinski rat;*
- *Muzej grada Zagreba, Gorenjski muzej Kranj, Muzej krapinskih neandertalaca, Moderna galerija, Muzej Samobor, Muzej Sisak, Muzej Nin, Branič kula Dubovac, Muzej Prigorja Sesvete ...*

It was clear to Jakov Radovčić, a curator at the Croatian Natural History Museum, and Željko Kovačić, an architect from Zagreb, that their task was to develop a completely new culturological and development project of great significance for the town of Krapina as a significant site in a global framework.

When estimates showed that the full adaptation of the modest and already devastated facility under Hušnjakovo would surpass the costs of building a new museum, a new concept for building a new Museum of Krapina Neanderthals was developed as well as the concept of developing Hušnjakovo as a prehistoric park.

The remaining project documentation was elaborated and cooperation in implementing the project has been negotiated with numerous relevant international institutions and experts. However, problems regarding the ownership of the land, unclear regulations and the incomplete organizational framework of the institution are reasons why we still do not know whether the site of Hušnjakovo is only a part of the heritage of Krapina or a part of the national Croatian heritage.

And so the implementation of this project, as an investment plan, will probably not be finalised over the next two to three years as envisaged, but, what is more likely, over the next decade. Nevertheless, since the concrete object at Hušnjakovo is under slow construction, the authors of the Museum of Krapina Neanderthals are quietly expressing the hope that they will be able to stroll through the Museum in the spring of 2006, a full century and a half after the discovery of the first Neanderthal skeleton in Germany and a hundred years after Gorjanović-Kramberger published his monumental work on the prehistoric man from Krapina.

### Oblikovanje linije "Baština":

Dizajn je nešto što se javilo kao prateća potreba uz projekte arhitekture, ali i kao samostalni zadatak. Nakon dizajniranja i osmišljavanja projekta *Kravata-Croata* i načina njegove prezentacije, formirala projekt *BASTINA* u kojem razrađuje primjenu elemenata hrvatske tradicije u modernim modnim i interijerskim programima.

### Nagrade:

- Bernardo Bernardi za najbolji interijer u Hrvatskoj 1997. (Muzej grada Zagreba)
- Nagrada ZAF 93 Hrvatski suvenir,
- Velika nagrada 37. Zagrebačkog salona (za postav izložbe *Vučedolski Orion*)

ADRESA: Radnički dol 9, Zagreb, tel/fax 01 48 23 035

### BUILDING A NEW MUSEUM IN CROATIA

The year 1999 marked a full century from the time that the prominent Croatian palaeontologist and geologist Dragutin Gorjanović-Kramberger discovered the remains of prehistoric man at Hušnjakovo in Krapina. The discovery of prehistoric man and the contemporary knowledge concerning the indisputable evolutionary past placed Krapina among the group of European scientific and historical toponyms, while the site as such became a synonym of one of the richest and most significant palaeoanthropological sites in the world.

## MUZEJI U POSTINDUSTRIJSKOM POTROŠAČKOM DRUŠTVU

### Argument za fiziku masa i protiv metafizike prisutnosti

PETER WEIBEL<sup>1</sup> □ Medienwissenschaft Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Njemačka

Ako želimo otkriti zašto su se promijenila mišljenja o muzejima i način korištenja muzeja u postindustrijskom potrošačkom društvu, moramo arhitektima, umjetnicima, kustosima i javnosti postaviti neka nova pitanja o ulozi umjetnosti, izložaba i zbirki.

U skladu s očito romantičkom idejom, pretpostavljamo da nam umjetnost, tj. arhitektura i izložena umjetnička djela, nešto govore jedni o drugima. Ta je ideja vjerojatno zajednički cilj svih zaposlenih u muzejskom sektoru, stoga do eventualnih neslaganja dolazi tek kad se postavi pitanje kako taj cilj postići. Naime, mišljenja o tome kako bi arhitektura, odnosno zgrada koja okružuje izložena umjetnička djela, trebala utjecati na njih bitno se razlikuju a ponekad su čak i dijametralno suprotna. Umjetnici i kustosi uglavnom su skloni arhitekturi pridavati tek pomoćnu ulogu, dok se arhitekti tome oštro suprotstavljaju, inzistirajući na umjetničkom karakteru zgrade. I dok arhitektima umjetnost uglavnom dosađuje, umjetnici i kustosi arhitekturu često smatraju nametljivom, a time i napornom.

Nas, dakle, zanimaju različiti stavovi o ulozi umjetnosti i arhitekture. S obzirom na već opisano stanje stvari, možemo zaključiti da su svaka izložba, svaki prikaz, svako izlaganje u službi neke ideologije i da je najgora vrsta ideologije ona koja tvrdi i vjeruje da to nije. Nema neutralnog izlaganja. Čak i ono najneutralnije, u tzv. *bijeloj kocki*, predstavlja određenu ideologiju, određeni stav o ulozi umjetnosti, makar i stav da umjetnost mora biti neutralizirajuća. Svako izlaganje i svaki prikaz mogu naglasiti druge vidove umjetničkog djela, mogu neutralizirati neke njegove sastavnice a istaknuti neke druge osjećajne ili spoznajne aspekte, mogu umjetničko djelo svesti na umjetnosti svojstveno estetsko iskustvo ljepote ili, pak, razviti njegove društvene i kritičke dimenzije. Svaka arhitektura i svaki prikaz nameću određene oblike uživanja i raspoznavanja. Ideologija koja tvrdi da je pragmatična i anti-ideološka, koja slijedi moto čavao u zid, a *sliku na čavao*, svodi umjetničko djelo na predmet čisto vizualnog značenja i lišava ga svih drugih aspekata. Ukratko, uskraćuje mu njegov umjetnički karakter te se time dokazuje kao izrazito ideološka, zapravo diktatorska, jer uživanju u umjetnosti dopušta samo neke povlastice. Antiideološko shvaćanje umjet-

ničke izložbe u osnovi je diktatorska ideologija koja se suprotstavlja svim drugim ideologijama. Svako će drugo shvaćanje, dakle, biti isključeno.

Na sličan način nedostatak kriterija čini današnje kustose svemoćnima, jer bez kriterija njihova osobna diktatura mišljenja pod krinkom *intuicije* postaje ozakonjena. Pod prividom pluralizma krije se tiranija osobnog izbora. Tako izlošci i same izložbene zgrade postaju bojno polje različitih ideologija, mjesto gdje se one sukobljavaju još žešće nego u drugim područjima društvenog života, ali i mjesto gdje se ideološki pogledi mijenjaju češće nego drugdje. Ključne ličnosti "muzejske revolucije" 60-ih, tijekom koje su muzeji trebali biti dignuti u zrak i razlika između umjetnosti i života izbrisana, 80-ih su naglo promijenile mišljenje i zahtijevale da muzeji budu skloništa za umjetnost.<sup>2</sup> U 60-ima umjetnost se smatrala zarobljenom u muzeju i muzej se nazivao zatvorom. U 80-ima umjetnost se stvarala upravo za muzeje. Smještanje umjetnosti u muzej nije više izazivalo neprijateljske komentare kao u 60-ima, već se, naprotiv, smatralo poželjnim, a muzejski su kustosi podržavali tu promjenu mišljenja.<sup>3</sup> Kao što se u prošlosti smatralo naprednim osloboditi umjetnost muzeja, tako je danas najvažnije osloboditi muzej umjetnosti i zamijeniti je nečim drugim. Procvat "izložbenih događanja" u 80-ima vrlo dobro ocrtava taj proces zamjene. Suprotna stajališta o ulozi muzeja, izložbe i umjetnosti te način na koji su se ta stajališta, koja su zastupali potpuno isti ljudi, mijenjala od muzejske revolucije 60-ih do muzejskog procvata 80-ih, dokaz su radikalne promjene načina razmišljanja o muzejima. Međutim, takva stajališta također dokazuju da, što se prostora namijenjenog umjetnosti i umjetničkih izložaba u muzejima tiče, sama umjetnost nije jedini bitni element, niti je ikad bila u središtu pažnje. Predstavlja li muzej za umjetnost zatvor ili sklonište, ovisi o osobnom poimanju umjetnosti. Hoćemo li muzej smatrati prestižnom zgradom ili naprosto višenamjenskom galerijom, ovisi o našem shvaćanju uloge umjetnosti. Izgled prostora namijenjenog umjetnosti ovisit će o tome koristimo li umjetnost da bismo promijenili društvo i život. Za određenje izložaba i prostora namijenjenog umjetnosti nije bitna samo rasprava o arhitekturi: ako umjetnost smatramo prikazom i ogledalom

<sup>1</sup> Peter Weibel rođen je 1944. u Odessi, a živi i radi u Beču i Karlsruheu.

<sup>2</sup> Harald Szeemann napisao je u katalogu koji je popratio njegovu utjecajnu izložbu *Wenn Attitüden Norm werden (Kad stavovi postaju norme)* održanu u Bernskoj Kunsthalle od 22.3. do 24.2.1969.: *Istovremeno se javila želja da se raznese i trokut umjetnosti atelijer-galerija-muzej.* U istom katalogu Scott Burton piše: *Ova izložba nam pokazuje kako nestaje granica između umjetnosti i života.*

<sup>3</sup> *U Arbivu br. 3 (Archiv, No.3), 1988., str. 9, H. Szeemann kaže u razgovoru s Robom de Graafom i Antje von Graevenitz: Umjetnost je krbka, a sve ostalo u našem društvu podložno je potrošnji i obnavljanju. Stoga umjetnost mora biti zaštićena, a muzeji je prikladno mjesto za to.*

društva, rasprava o muzejima postaje zapravo rasprava o sastavu samog društva i načinu njegova djelovanja.

Preobrazbe postindustrijskog društva zasnovanog na protoku informacija nedvojbeno su odredile ne samo kulturno ponašanje nego i odnos umjetnosti i društva na kraju 20. stoljeća. Izazovi modernog potrošačkog društva nametnuli su kulturi nove obveze. Modernizam i mase stanovništva promjenjivo su i dramatično poglavlje u knjizi 20. stoljeća, poglavlje koje obuhvaća promjene stanja od negacije masa i određenja umjetnosti kao posljednjeg utočišta elite do prihvaćanja napredne civilizacije i popularne kulture. Mnogi su, od Nietzschea do Baudrillarda, pokušali objasniti odnos moći masovnih medija, uloge kulture u modernom potrošačkom društvu i propisanih standarda ponašanja.<sup>4</sup> Rasprava o postmodernizmu koristila je masovnu kulturu kao pokretača i razotkrivatelja te je na taj način uklonila dio predrasuda o njoj. Pažnja postmodernističkog društva bila je poklonjena masovnoj kulturi, posebno arhitekturi (vidjeti: Venturi, *Learning from Las Vegas; Učimo iz primjera Las Vegasa*). Arhitektura je pokazala razumijevanje društvenih promjena i njihovih kulturnih posljedica. Razvila je višejezični kod koji je objedinio popularne i elitističke oblike te na taj način omogućila različita poimanja fenomena masovne kulture. Postmodernistička je arhitektura, igrajući se suprotstavljenim kodovima popularne i elitističke kulture, smanjila stah od masovne kulture te od gubljenja umjetničke neovisnosti i napredne civilizacijske tradicije, posljednjeg traga antike u postmodernističkom razdoblju. Povijesna je razlika između likovne umjetnosti i takozvane masovne kulture u postmodernizmu postala nejasna, što je stvorilo nekoliko problematičnih područja, ali i nekoliko mogućih rješenja.<sup>5</sup>

Zbog nestanka razlike između likovne umjetnosti i masovne kulture, javio se prirodan i opravdan strah da bi se kritički odmak, negativnost i subjektivnost, koji su dotad bili zaštitni znak moderne umjetnosti, mogli početi zanemarivati. Usto, smatralo se da je masovna kultura prvenstveno okrenuta potrošaču. Širenje kulture pomoću ideje da je sve umjetnost i da je svatko umjetnik te sveopća preobrazba svih stvari, čak i umjetničkih djela, u robu bili su dio logike kulture kasnoga kapitalizma, tj. multinacionalnoga kapitalizma zasnovanog na elektroničkoj proizvodnji. Stoga prezir prema masovnoj kulturi okrenutoj potrošaču postaje izazov na koji treba kritički odgovoriti.

S druge, pak, strane, veza klasnog društva i podjele umjetnosti na "visoku" (umjetnost povlaštenih klasa) i "nisku" (umjetnost masa) vrlo je očita. Uspon industrijskog potrošačkog društva okončao je takvu podjelu, a razne su revolucije na području masovnih komunikacija pridonijele procesu. Zbog toga je prijelaz od klasnog na potrošačko društvo te od klasne na masovnu kulturu povijesno neizbježan i prije svega ukazuje na to da rasprava o postmodernističkom razdoblju nije samo

estetska, već prije svega politička. Toliko oplakivani gubitak neovisnosti u umjetnosti i drugdje, u brojnim se slučajevima zapravo svodi na naricanje nad izgubljenim povlasticama određene klase. Na radikalnu promjenu u načinu razmišljanja o muzejima nadasve je utjecala rasprava o postmodernizmu i promjena kulturnog ponašanja ovog potrošačkog društva, ponašanja koje se trenutno nalazi negdje između povijesnog elitizma i konzumerizma. Takva kulturna promjena prisilila je prvenstveno klasičnu muzejsku arhitekturu i izložbenu kulturu na niz dalekosežnih promjena.<sup>6</sup> Asimilacija tih promjena u novo "Kopno" (Gilbert Seldes, 1936.) u bezličnom postindustrijskom društvu značila bi prihvaćanje prava masa na kulturu te prihvaćanje promjene samog poimanja kulture, koja iz tog prava proizlazi. Morali bismo, dakle, prihvatiti nestajanje razlika između likovne umjetnosti i umjetnosti masa, ali istovremeno ne bismo smjeli potpuno odbaciti sva moderna razmišljanja o kritičkoj negativnosti. Umjesto klasične muzejske arhitekture namijenjene ostarjeloj elitističkoj publici, danas nas prvenstveno zanimaju muzeji koji su postali dio turističke industrije. Procvat muzejskih zdanja započeo je 1980-ih kako bi se stvorili novi prostori za to novo kulturno ponašanje masa koje umjetnost smatraju vrstom zabave, slobodnom aktivnošću i razigranom kreativnošću, nečim poput vikend-tečaja. Ukratko, promjena prostora odgovor je na promjenu kulturnog ponašanja. Kao rezultat svega toga, možemo uočiti jedan glavni trend: arhitekti, kustosi i umjetnici usmjeravaju svoj rad zajedničkom cilju, iako svaki od njih, uglavnom zbog čestih sukoba interesa koji se tijekom rada javljaju, vjeruje da djeluje u potpuno različitom smjeru i iz vlastitih razloga. Drugim riječima, sve se svodi na neku vrstu egzibicionizma, a kako bi svi željeli sjediti u prvom redu na toj egzibicionističkoj izložbi, često gaze jedni drugima po nogama. Zahtjevi masa stvorili su zabavnu industriju masovnih medija u koju se umjetnost integrirala. Slijedeći svoja demokratska uvjerenja, današnja muzejska arhitektura taj rastući interes javnosti (tj. masa i masovnih medija) za umjetnost kao dio organiziranoga slobodnog vremena potrošačkog društva nastoji privući i zadržati naglašavajući svoj zabavljajući karakter ili, točnije, postmodernističku višestrukost arhitekturnih kodova. Taj je trend stvorio novi stil uređenja izložbenog prostora koji inzistira na scenskim karakteristikama. Velike izložbe za velik broj posjetitelja postavljene su u takvom novostvorenom izložbenom prostoru. Izložbe su postale predstave. Taj novi izložbeni prostor i predstave koje se u njemu održavaju, to jedinstvo dramatizirane muzejske arhitekture i izložbene arhitekture, znatno su pridonijeli porastu broja posjetitelja. Te su izložbe-predstave i pripadajući im kazališni izložbeni prostor prvi pokušaj pomirenja potreba umjetnosti i masa. Sukobi koji izbijaju između arhitekta, kustosa i umjetnika prirodna su posljedica njihova nastojanja da osvoje što više publike u toj borbi za što veću pozornost javnosti. Prilikom otvaranja svog Wexner centra za vizualne

4 Norbert Krenzlin (urednik), *Zwischen Angstmetapher und Terminus. Theorien der Massenkultur seit Nietzsche (Između metafora straha i stručnih izraza: teorije masovne kulture prema Nietzscheu)*, Akademie, Berlin, 1992.

5 Fredric Jameson, *Post-modernism - Concerning the Logic of Culture in the Late Capitalistic Era (Postmodernizam - o logici kulture u razdoblju kasnog kapitalizma)*, u: A. Hyssen, K.R. Scherpe (urednici), *Post-Modernism. A Sign of Cultural Change (Postmodernizam, znak kulturne promjene)*, Rowohlt, Hamburg, 1986.

6 Na ovu temu mogu preporučiti sljedeća djela koja smatram posebno nadahnutim analizama dvaju suprotnih stajališta: Umberto Eco, *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur (Apokaliptičari i integratori: o kritičnoj kritici masovne kulture)*, M. Fischer, Frankfurt, 1986., te Rosalind Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museums (Kulturna logika kasnokapitalističkih muzeja)* u: *Texts about Art (Tekstovi o umjetnosti)* br. 6/lipanj, Köln, 1992.

umjetnosti građenog između 1982. i 1989. u Columbusu, Ohio, Peter Eisenman izrazio je mišljenje brojnih arhitekata rekavši: *Ovdje bismo željeli izložiti umjetnost, no moramo li to nužno činiti kao što se to uvijek dosad činilo: ispred neutralne pozadine? Drugim riječima, treba li arhitektura biti pozadina za prikazivanje umjetnosti? Mora li arhitektura služiti umjetnosti? Moj odgovor na to pitanje je: nikako ne. Arhitektura treba izazivati umjetnost. Moramo odbaciti to određenje arhitekture kao uslužne djelatnosti. Čim počnemo dovoditi u pitanje način na koji muzejski kustosi izlažu umjetnička djela i način na koji kritičari o njima pišu, poremetili smo ravnotežu. Kritičari preziru moju građevinu, kustosi također. Zašto? Jer ih prisiljava da preispitaju odnos slike i prostorije. Što se muzeja tiče, čak bi i najradikalniji umjetnici voljeli podrediti arhitekturu i svesti je na podnožje ili slikarski štafelaj.*<sup>7</sup>

Arhitekt bi i sam volio biti umjetnik sa svim povlasticama koje mu pripadaju, poput kritičke negativnosti, neovisnosti itd. Arhitekt se, poput modernog umjetnika, ne želi uklopiti u okolinu, društvo, život. Naprotiv, želi kritizirati društvo, ali i umjetnost. Arhitekturna kritika umjetnosti rijetko je usmjerena na spoznajne nedostatke samih umjetničkih djela. Ona se obično bavi scenskom i senzacionalističkom vrijednošću umjetnosti. U našem "društvu spektakla" (prema riječima Guya Deborda), umjetnost i arhitektura postaju suparnice u borbi za masovnu popularnost i nastoje vizualno biti što privlačnije. Arhitekt koji u toj borbi protiv umjetnosti zastupa postmodernističke eksterijere pribjegava modernom poimanju neovisnosti i negativnosti interijera. Muzejski eksterijer može funkcionirati kao dijalog, nastojeći pomiriti i poništiti razlike. Interijer, naprotiv, ipak ostaje neovisan. Muzejska se arhitektura time izdvaja od arhitekture u cjelini: ona je, naprosto, poseban oblik arhitekture kao dizajna interijera. Inače uobičajeno jedinstvo vanjske i unutarnje građe može dovesti do sukoba s umjetnošću u toj postmodernističkoj bitci za scensku vrijednost. Naravno, posve je ispravno doživljavati eksterijer arhitekturne građevine kao umjetničku skulpturu, čak i u njegovoj postmodernističkoj verziji veće scenske vrijednosti. Međutim, ako je arhitekturni interijer osmišljen tako da bude samostalno umjetničko djelo koje istodobno kroz sam izložbeni prostor zadovoljava rastuću postmodernističku potrebu za scenskim, postoji mogućnost da će izložbeni prostor konkurirati izloženim umjetničkim djelima.

Arhitektura se bori za pravo da i sama bude umjetnost, arhitekturna umjetnost, što se može uvelike kositi s pravima izloženih umjetničkih djela iz dva razloga. Prvo, umjetnička djela traže da ih se ostavi na miru i ona jedino mogu funkcionirati u neutralnoj bijeloj kocki jer i sama služe određenoj modernističkoj ideologiji. Drugo, umjetnička su djela i sama postmodernistička, što ih dovodi u sukob sa stilom izložbenog prostora i predstave u njemu. Ipak, i novi izložbeni prostor i nova

pravila prikazivanja umjetnosti pokazuju istu sklonost prema scenskim izložbama i kazališnom izložbenom prostoru. Pravilo je postalo da arhitekt i kustos zajednički stvaraju novi muzej "Kopna" koji podrazumijeva muzej, izložbenu dvoranu te izložbu kao pustolovni park i zonu događanja, kao dio slobodnog vremena i turističke i zabavne industrije. Iza rasprave između arhitekta i kustosa treba li umjetnost služiti arhitekturi ili arhitektura umjetnosti, skriva se činjenica da obje služe istoj stvari - kulturi opsjednutoj događanjima. Peter Eisenman definira zajednički credo arhitekata i izlagača: *Stvarno vrijeme nije više vrijeme tromosti, vrijeme povijesti, vrijeme ove prostorije. Radi se o drugoj vrsti vremena, o vremenu događaja.*<sup>8</sup>

Većina izlagača namjerno ili silom prilika, svjesno ili nesvjesno, na izazov modernizma proizašao iz masovne kulture odgovara isto kao arhitekti: naglašavanjem događajnog i iskustvenoga karaktera izložbe. Samo je takav izmijenjeni način prikazivanja i doživljavanja umjetnosti podređen masovnoj kulturi uspio stvoriti različite specifične oblike u izložbenoj djelatnosti i u muzejskoj arhitekturi. Novi scenski način izlaganja umjetnosti u posebnim izložbenim prostorijama stvorio je novu vrstu izložbe i novu izložbenu strategiju. One su, pak, potpuno izmijenile ili poništile klasične recepte izlaganja i doživljavanja umjetnosti, kao što su genealogija, kronologija i stilistički razvoj. Prava tragedija tog razvojnog tijeka jest da su upravo oni izlagači koji se najoštrije suprotstavljaju postmodernističkoj arhitekturi u ime moderne umjetnosti svojim izložbenim strategijama modernu umjetnost izdali potpunije od postmodernističkih arhitekata. U ovoj su kulturološkoj razmirici oni postali fundamentalisti.

Nova vrsta izložbe odgovor je fundamentalističkih izlagača na zahtjeve koje kulturi postavlja potrošačko društvo i nova vrsta proizvodnje koja se ne bavi opremom umjetnosti, već programskom podrškom, tj. načinima na koje su umjetnička djela međusobno povezana. Ta je proizvodnja ušla u mentalnu fazu. Arhitekturni fizički postmodernizam usmjeren naglašavanju iskustvene dimenzije približava se izlagačkom mentalnom postmodernizmu, koji također želi naglasiti iskustvo inzistirajući na metafizičkoj prisutnosti. Metafizika poništava kontinuitet povijesti, kronologije, genealogije, uzročno-posljedičnih odnosa, razvoja. Izlošci više nisu organizirani prema tzv. vremenskim kriterijima jer, ako se vrijeme svodi na vrijeme događanja, izložba postaje samo događaj i prestaje biti prozor kroz vrijeme. Želi se postići bliskost sa sadašnjošću, bliskost koja inzistira na neposrednosti, osjećajnosti, čistoći i jednostavnosti. Suglasja, skupovi, sklonosti, međudjelovanja i odjeci stvaraju se posve subjektivno i intuitivno i zamjenjuju povijesne kategorije genealogije, razvoja, kronologije. Vječna sadašnjost vlada muzejima "Kopna". Nova je vrsta postmodernističke izložbe, od Rudija Fuchsa do Harald Szeemanna, u biti vrsta postmodernističkog fundamentalizma (iako se

<sup>7</sup> Peter Eisenman, *Weak Form (Slabi oblik)*, u: Peter Noever (urednik), *Architektur im Aufbruch. Neue Positionen zum Dekonstruktivismus (Arhitektura u nastajanju: novi stavovi o dekonstruktivizmu)*, str. 39, Prestel, München, 1991.

<sup>8</sup> U istom djelu, str. 37.

samozavarava smatrajući se modernističkom) i kao takva je apovijesna.<sup>9</sup> Ta apovijesna vrsta izložbe pogođuje pojačanju voajerizma te svodenju umjetničkog djela na puki osjetilni oblik iskustva, koji očito zadovoljava potrošačke potrebe masa, a istodobno laska elitišćkoj svijesti stručnjaka i izlagača.

Apovijesna je vrsta izložbe poput presjeka sadašnjosti ili događaja u univerzalnom prostoru te sadašnjosti: sve prikazuje istodobno, mameći mase lažnim nadama modernog doba. Izdaja dostignuća modernizma, poput genealogije, razvoja, originalnosti ili neovisnosti, potpunija je u apovijesnoj izložbi nego u dramaturgiziranoj ili izloženoj arhitekturi. Tradicionalna kronološka organizacija, genealoška organizacija zasnovana na stilu ili, pak, organizacija zasnovana na razvoju, zamijenjene su patetičnim i prenaplašenim smjesama i usporedbama, zasnovanim isključivo na subjektivnom ukusu kustosa i njegovu osobnom poimanju svijeta, što odražava tiraniju subjektiviteta kustosa u ime sentimentalizma.<sup>10</sup>

Pluralistički potpuri takvih prenaplašenih subjektivnih izbora, presjeci sadašnjosti, zemljopisni presjeci, subjektivna samovolja suglasja, kombinacija i sklonosti, koji su zamijenili usporedbe, promatranje, zaključivanje i analize, pripremaju teren za kulturu zasnovanu na spektaklima i avanturama. Na tom terenu djeluje dramaturgizirana postmodernistička arhitektura, koja i sama priprema teren za društvo nestabilnih osjećaja, trenutno desničarski orijentirano. Opijeni iskustvom teturamo od sobe do sobe, što je rezultat izlagačeve fundamentalističke metafizike prisutnosti i postmodernističkog postavljanja na scenu izložene arhitekture, jer ta su dva elementa samo naizgled suprotstavljena, a u biti djeluju u istom smjeru. Zajedno su postigli nepobitan uspjeh i premostili jaz između modernizma i masa, između umjetnosti i zabavne industrije. Ipak, ostaje pitanje jesmo li iskoristili sve mogućnosti i koja je cijena tog uspjeha. Moramo se zapitati i žrtvuje li taj muzej iskustva, muzej-zoološki vrt, umjetnost masama ili mase manipulaciji onako kako je to činio nacistički režim, samo na malo drukčiji, demokratski zakonit način. Je li ono što mase posjetitelja muzeja "Kopna" i izložaba službenog stila doživljavaju još uvijek umjetnost ili je umjetničkom djelu neutralnim izlaganjem u takvim muzejima uskraćena svaka mogućnost kritike, negativnosti, odmaka i neovisnosti? Je li spektakularni iskustveni i reprezentativni stil gradnje koji podržava apovijesne iskustvene izložbe još uvijek sposoban prenijeti te osloboditi ili izgraditi smisao i značenje umjetničkog djela, ili zapravo zatire i ujednačuje umjetnost? Mogu li se još uvijek stvoriti odnosi i kontekst koji su tim djelima osigurali istinsko značenje koje je činilo naš kulturni kapital i znanje?

Može li se tamo još uvijek stvoriti kulturna kompetencija ili se sve utapa u historiji doživljavanja? Nije li dekonstruktivistička igra tektonikom i silom teže posljednja kap u čaši voajerizma, u kojoj se umjetničko djelo izobličuje u predmet voajerizma, svodi na svoju najos-

novniju scensku komponentu? Zakonita preobrazba pojma kulture kroz postmodernizam i masovnu civilizaciju predstavlja zapravo proširenje pojma umjetnost.

U ovom smislu Centar Pompidou (koji nije samo muzej, već i kino, knjižnica, željeznička stanica, kazalište, drogerija, zoološki vrt i arhiv) predstavlja bit postmodernističkog muzeja, mjesto prosvjetljenja i zabave. Centar je, naime, arhitektonski i funkcionalno oličenje neprirodnosti i hipotetičnosti kulture. Ne postoji sveta bijela kocka, ali ni povijesna izložba. Postoji samo ta arhitektura koja pretjerano dramaturgizira vlastitu prozirnost, ali svejedno omogućuje znanstveno utemeljen pristup umjetnosti. Postmodernistički eksterijer (koji istodobno ima nekoliko uloga, od knjižnice do promatračkog tornja) omogućuje proizvodnju izložaba koje privlače postmodernističke mase, a istovremeno ispunjavaju klasične zahtjeve modernizma, poput analize i genealogije. Na taj se način može izbjeći prikazivanje pukog osobnog osjećaja kao nečeg univerzalnog u sadašnjosti. Istodobnost multikulturalnih potreba i metoda umjetničke proizvodnje ne mora se nužno pretvoriti u apovijesni izložak koji inzistira na događanju i iskustvu. Naprotiv, takva se istovremenost može udaljiti od svojih izvora. Tipologija izložaka i muzeja koja bi naglasak stavila na pokuse i laboratorije, a ne na prikazivanje i događanje, ne na djelovanje medija na daljinu, ne na metafiziku prisutnosti, mogla bi ponuditi neke nove odgovore na problem preobrazbe kulture kroz masovnu civilizaciju. Mogla bi barem ocrtati i naznačiti otvorene oblike budućnosti.<sup>11</sup>

Preuzeto iz: Weibel, Peter. *Museums in the Post-industrial Mass Society - An argument against the metaphysics of presence and for the physics of the masses.* // *Texts and Projects by Artists*, edited by Kunsthaus Bregenz.

[page numbers / stranice broj: 113 - 120].

Reproduced by permission of the author. / Tekst objavljen uz odobrenje autora.

Translated from English by / Prevela s engleskog jezika: Ana Babić

9 Deborah Meijers, *The Museum and the "Abistorical" Exhibition* (Muzej i "apovijesna" izložba), u: Ine Gevers (urednica), *Place, Position, Presentation, Public* (Mjesto, položaj, prezentacija, javnost), Akademija Jan van Eyck, 1993.

10 Za primjer vidjeti izložbu *Ahistorische Klanken H.* Szeemanna, Muzej Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1988. te Dokumentu IX Jana Hoeta, Kassel, 1992.

11 Članak je prvi put izašao u: Peter Weibel (urednik), *Quantum Daemon. Institutionen der Kunstgemeinschaft* (*Quantum Daemon: Urednja umjetničkih društava*), str. 23-33, Passagen, Beč, 1996.

## PLOD SLUČAJNOSTI ILI PLANSKA RAZNOLIKOST?

### Koncept MuseumsQuartiera

DIETER BOGNER □ bogner.cultural consulting, Beč, Austrija

sl.1 Glavno dvorište: Leopold Museum (lijevo), KUNSTHALLE wien i Hall E+G (u sredini), MUMOK (desno)  
© Rupert Steiner; MuseumsQuartier Wien



Suvremena umjetnost i arhitektura, eksperimentalno kazalište i ples, teorija umjetnosti i informacije o umjetnosti, eksperimentalna medijska praksa i alternativni kulturni rad, dječja i omladinska kultura, prostori inovacije i razvitka, isto kao i restorani, knjižare i kavane definiraju kulturnu ponudu MuseumsQuartiera. Postoji li razvijeni koncept usred tog zamalo preobilnog bogatstva, je li to rezultat planiranja s određenim ciljem ili je posrijedi kaotični ishod nekog slučajnog procesa?

Sa stanovišta direktora (do 1994. godine) *Društva za osnivanje i upravljanje MuseumsQuartier*,<sup>1</sup> koji je bio odgovoran za razvijanje koncepta, odgovor je sasvim jasan. Vizija koja se u nizu koraka razvila 1989. godine progurana je i postala je stvarnost! Konfrontirajući se s opozicijom na raznim frontovima, pod pritiskom nazadnih interesa i prebrodivši mnogostruke promjene političke klime, MuseumsQuartier, multidisciplinarni centar za umjetnost i kulturu, otvoren za procese promjena, razvio se u kompleksu nekadašnjih Carskih staja u povijesnom centru Beča. Nije postignuto sve ono što se planiralo, možemo se potužiti na bolne propuste. Ali "toranj" dolazi! Muzej moderne umjetnosti bit će proširen! Ima prostora za još zgrada i iznad i ispod zemlje! Trijumfirat će "Mentalitet Quartiera", zasnovan na permanentnoj promjeni; umjetnost i kultura ne poznaju mirovanje i MuseumsQuartier mora biti kadar reagirati na tu činjenicu. Protivnici projekta, domaće i strane grupe povjesničara umjetnosti, samozvani konzervacionisti, fijakerski biznismeni, anonimni polemičari novinskih izdavača, prevrtljivi političari i nemali broj kolaboracionista ne mogu progurati svoje ni zahtjeve za beskompromisnom konzervacijom postojeće supstance niti svoj pristup, koji cijeni prošlost više od

sadašnjosti i budućnosti zajedno. Međutim, a to je činjenica zbog koje možemo samo žaliti, bili su kadri nanijeti projektu dosta štete, a nadasve urbanom arhitektonskom projektu Ortnera & Ortnera. Vertikalni znak, koji je u MuseumsQuartier trebao upisati toranj medija i čitaonice, pao je žrtvom rasprava zajedno sa sistemom podzemnih dostava koji bi cijelo područje očistio od prometa! Protivnici koncepta MuseumsQuartiera nisu svojim djelovanjem ni sačuvali niti stvorili bilo kakve kulturne vrijednosti bilo kakve kvalitete.<sup>2</sup>

Interesantno je da se tijekom konfrontacija oko arhitektonskog projekta, koje su već postale legendarne, malo raspravljalo o sadržaju i filozofiji naseljavanja MuseumsQuartiera i da je ta tema jedva bila dotaknuta. Najznačajnija kvaliteta je u planiranoj složenosti i u bogatim kontrastima u kulturnoj mreži odnosa, koja izvodi svoju snagu i suvremenu kvalitetu iz povezivanja samo dva muzeja, Muzeja moderne umjetnosti i Leopoldova muzeja, s mnoštvom srednjih i malih, topološki veoma različitih kulturnih prostora i inicijativa suvremene orijentacije. Odlučujući aspekt je to da su oni sasvim nezavisni jedni od drugih u smislu sadržaja i financiranja. Sada oko 20 kulturnih ustanova djeluje na 60.000 četvornih metara Carskih staja. U budućnosti će se broj korisnika znatno povećati s dolaskom Quartiera 21, koji se sada gradi, i stvaranjem skupine ureda koji se bave kulturom. Najvažniji aspekt ovoga kulturnoga kompleksa što se tiče razvojnog potencijala je da svaka od autonomno djelujućih ćelija koje su se ovdje smjestile daje svoj individualni doprinos slici kao cjelini. Područje djelovanja koje je diferencirano u smislu sadržaja, gledano kao proces i složeno od različitih

<sup>1</sup> U svojstvu direktora MuseumsQuartiera, društva za osnivanje i upravljanje, u razdoblju od 1990. do 1994. godine, Dieter Bogner je bio odgovoran za razvitak projekta u smislu kulturne politike i sadržaja; dr. Günther Bischof je bio direktor za građevinske radove, pravne i ekonomske poslove od 1990. do 1999. godine.

<sup>2</sup> Opširnu kronologiju prvih "vreljih" godina (do 1994.) možemo pročitati u "Die Bilanz der Sirenen, zusammen" Johanne Hofleitner, u "Zur Sache. MuseumsQuartier, Zeitschrift für Kunst - und kulturpolitik", 1. godište, br. 0/95, str 6.-9.



kulturnih aspekata, reagira mnogo brže i na raznolikije načine na kritična društvena kretanja nego monolitni muzejski biznisi kakvi se danas grade. Ta politika kolonizacije u MuseumsQuartieru nadomješta tradicionalni vertikalni proces donošenja odluka i centralizirane administracije idejom labave konfederacije i horizontalnom hijerarhijom koja se odlikuje složenosti i kontrastira koordinaciju autonomnog načina rada jednog uz drugoga, jednog s drugim i jednog protiv drugoga. Ona računa s produktivnom snagom blistave konfiguracije veoma različitih inicijativa i pojedinaca. Nije važno rade li oni jedan s drugim ili jedan protiv drugog, ignoriraju li ili podupiru jedan drugog, sve dok je sigurno da se uvjeti neprestano mijenjaju. Taj cilj čuva jedinstvenu kvalitetu MuseumsQuartiera koja je tako odlučujuća za njegovu budućnost. Proces kolonizacije MuseumsQuartiera nipošto nije završen i zaista nikada ni ne bi trebao biti završen. U uvodu u specifikacije za drugi stupanj arhitektonskog natječaja, Republika Austrija je objavila nakanu da organizira kolonizaciju čitavog tog područja u nizu koraka. Nije se zahtijevalo homogeno i jasno definirano ukupno rješenje, već stvaranje mogućnosti održavanja dinamičnog procesa "koloniziranja" onoliko otvorenim koliko je to samo moguće.<sup>3</sup>

Koncept MuseumsQuartiera uspješno je položio ključni ispit davno prije svog službenog otvorenja. Sredinom devedesetih godina dvadesetog stoljeća, dok se još vodila bitka oko arhitektonskog projekta, *Društvo za osnivanje i upravljanje* započelo je naseljavati inovativne i eksperimentalne kulturne inicijative u ruševne zgrade



nekadašnjih Dvorskih staja. Društvo je funkcioniralo kao inicijalna iskra, dalo je impuls važnim prostorima suvremene produkcije i posredovanja, a što je najvažnije, dalo je dom novoosnovanim kulturnim ustanovama. Takav je pristup u skladu s osnovnim konceptom, koji prvenstveno zamišlja ispunjavanje praznina u bečkoj ponudi suvremene umjetnosti, prije nego davanje prostora proširivanju elitnih institucija. Neke od najvažnijih inicijativa obuhvaćaju inkorporaciju Dječjeg muzeja i arhitektonske galerije u koncept MuseumsQuartiera<sup>4</sup>, inkorporaciju Kunstrauma Wien, inicijative Saveznog umjetničkoga kustosa Markusa Bröderlina i *basis.wien*, koju je osnovala Stella Rolling. Nekoliko godina kasnije na istoj lokaciji se Depot, koji je izgradio Wolfgang Zingg, razvio u međunarodnu kovačnicu teorije suvremene umjetnosti, a javni se Public Netbase učvrstio kao važan činilac na području elektronskih medija. Institut za kulturnu znanost pojavio se kao obrazovna institucija za one koji žele raditi na području

sl.2 MuseumsQuartier, Beč, pogled iz zraka, kolovoz 2002.

© Popelka; MuseumsQuartier Wien

sl.3 MuseumsQuartier Wien Hauptfassade, glavna fasada

© Rupert Steiner; MuseumsQuartier Wien

<sup>3</sup> Arhitektonski natječaj "Messepalast". Lokacija nekadašnjih Dvorskih staja u Beču, objavljen po Republici Austriji, dokumenti natječaja, 2. stadij, Beč, 1989.

<sup>4</sup> Dječji muzej je koncipirala Claudia Haas, a Architektur-Zentrum Wien Dietmar Steiner.



sl.4 KUNSTHALLE wien

© Rupert Steiner; MuseumsQuartier Wien

sl.5 KUNSTHALLE wien, Hall E+G, glavno predvorje, podzemna razina

© Rupert Steiner; MuseumsQuartier Wien

muzeja, a T-junction se uselila sa svojim suvremenim plesom i performansima. Već je davno zaboravljeno da je inicijativa za osnivanje fotografskog arhiva, koji je bio planiran kao početni zamah za osnivanje Austrijskog muzeja fotografije, doživjela neuspjeh - još jedna od izjalovljenih nada kao rezultat političkih borbi oko MuseumsQuartiera. Neuobičajeni radni i pravni odnosi između autonomnih inicijativa s jedne strane i vodeće tvrtke koja je stanodavac odgovoran za mješavinu korisnika, izazivali su, sve do nedavno, neka sukobljavanja i krize. Politika naseljavanja koja se zasniva na heterogenosti i individualnosti koje su kadre proizvesti uzbudljive rezultate ne može se primjenjivati a da ne izazove trvenja. Onima koji su pripremili put kojim je, u kulturnom smislu, krenuo MuseumsQuartier, godine osnivanja nisu bile postelja od ruža (a unatoč uspješnom radu u smislu sadržaja nekima još uvijek nije nimalo lako). Nekolicina korisnika opetovano se zaplitala - i ne samo u skorije vrijeme - u probleme koji su nastajali radi njihovih političkih opredjeljenja. Ali što

bi bio suvremeni kulturni centar bez takvih kritičnih stavova?

Sredinom devedesetih godina MuseumsQuartier se predstavio kao mnogoslojni program izložaba, plesnih izvedbi, kazališnih produkcija, predavanja i rasprava, akcija i produkcija umjetnika, obrazovnih programa i još mnogo toga. To nije samo MuseumsQuartieru donijelo međunarodnu reputaciju kao lokaciji, već se on prije svega učvrstio u mjesnom stanovništvu i potvrdio razvojne mogućnosti koje su urođene kolonizacijskom konceptu.

Međutim, osobita kvaliteta MuseumsQuartiera nije samo u sadržaju koncepta, već prije svega u strukturi njegova djelovanja i donošenja odluka. Društvo za osnivanje i upravljanje MuseumsQuartier radilo je u ime vlasnika, Republike Austrije i grada Beča, kao ugovorni poduzetnik. Otvorilo je čitavu lokaciju, podiglo nove zgrade namijenjene raznim korisnicima, obnovilo povijesnu građevinsku osnovu i izgradilo infrastrukturu orijentiranu prema posjetiocima. U početku su bili definirani samo veliki muzeji i Kunst und Veranstaltungshalle. Selekcija mnogih drugih korisnika zasnivala se na otvorenom, multidisciplinarnom razumijevanju kulture i umjetnosti koje prekoračuje granice, na izazovu mobiliziranja sinergija i na želji da se sačuva potencijal za promjene u što većem opsegu, omogućujući time reagiranje na nova zbivanja u suvremenoj kulturi.

Postizanje kulturno produktivne i privlačne mješavine korisnika ujedno je i zadaća i cilj MuseumsQuartiera. Svaka ustanova ostaje pravno, ekonomski i konceptualno potpuno nezavisna od upravljajuće tvrtke. Njezine zadaće obuhvaćaju administraciju čitavoga kompleksa





kao i identificiranje onih zadaća koje se odnose na posjetioce, kao što su to sistem vođenja posjetilaca, izgradnja djelotvornog sistema informacija za posjetioce, planiranje i administracija reklamnih površina za korisnike, uspostavljanje neophodne komercijalne i ugostiteljske infrastrukture i prije svega djelotvorni marketing, osobito za korištenje velikih javnih prostora. Stoga je čitav kompleks MuseumsQuartiera bliskiji nekom komercijalnom gradu nego tradicionalnom kulturnom centru. Ta usporedba opetovano izaziva proteste na kulturnoj sceni jer se shvaća kao nešto što se odnosi na kulturu, a ne na strukturu, što je stvarna namjera. Namjeravana prednost toga koncepta jest što bitno otežava politički utjecaj i sprečava akumulaciju moći u rukama jednoga "generalnog direktora". Na taj način, koliko je god to moguće u austrijskim uvjetima, trebao bi se razviti pluralistički, demokratskiji sistem, koji nudi kontrast kretanjima na bečkoj muzejskoj sceni. Za sada izgleda da na njoj o kretanjima odlučuje zakon džungle, to jest (manje više prijateljsko) preuzimanje manjih jedinica i agresivno širenje područja utjecaja i moći nadvladavanjem konkurencije. Želja za poduzimanjem drastičnih vertikalnih mjera i vizija raznolikosti pojedinačnih proizvođača kulture koju je teško kontrolirati, radikalno se suprotstavljaju jedna drugoj.

Povijest MuseumsQuartiera započinje u ranim osamdesetim godinama dvadesetoga stoljeća.<sup>5</sup> U to vrijeme je grad Beč planirao preurediti lokaciju u trgovački centar i hotelski kompleks. Bečka umjetnička i kulturna zajednica se pokrenula, uspješno se suprotstavila tom planu i bila je kadra spriječiti komercijalizaciju ovog vrlo vrijednog područja. Muzejski stručnjaci godinama su radili



na konceptu nove organizacije Saveznih muzeja u kojoj su prostori u prizemlju koje nude Dvorske staje imali središnju ulogu.<sup>6</sup> Pisane su teze i protuteze, rasprave i službena ispitivanja slijedili su jedno za drugim, u taj proces se uključivalo sve više i više pojedinaca i grupa. Na kraju su pobijedile želje direktora Saveznih muzeja. Za Dvorske staje planirani su Muzej moderne umjetnosti, Galerija umjetnosti devetnaestoga stoljeća (iz zbirke Austrijske galerije i Muzeja povijesti umjetnosti), ostavština Fritza Wotrube, kombinacija antropoloških i prethistorijskih zbirki Prirodoslovnoga muzeja pod naslovom *Čovjek u svemiru*, izložbe Etnološkog muzeja u kontekstu *Museuma humanuma*, preseljenje lapidarija Antičke zbirke s Heroonom iz Gölbasije u središtu, Filmski muzej i multifunkcionalni izložbeni centar kao i radionice za restauraciju, središnje radionice za tekstil i različite obrazovne ustanove i objekti za rasonodu. Taj je plan, koji su kritičari opisivali kao koncept "selidbe", 1986. godine poslužio kao osnova za raspisivanje arhitektonskog natječaja u dvije faze.<sup>7</sup> Arhitektima je

sl.6 KUNSTHALLE wien  
© Rupert Steiner; MuseumsQuartier Wien

sl.7 KUNSTHALLE wien  
© Rupert Steiner; MuseumsQuartier Wien

5 Prve zamisli o smještanju Muzeja moderne umjetnosti na područje Dvorskih staja datiraju još od Wernera Hofmanna, osnivačkog direktora Muzeja dvadesetog stoljeća.

6 Hermanna Fillitza, Oswalda Oberhubera, Rolanda Rainera, Alfreda Reitera, Haralda Sterka, Hansa Dichanda i Johna Sailera. Razvojni stadij je trajao od 1981. do 1985. godine.

7 Herman Fillitz, Oswald Oberhuber, Roland Rainer, Alfred Reiter, John Sailer, Harald Sterk: Koncept za novo strukturiranje saveznih muzeja (Museumskonzept), Beč, 1984. - 1985., proširen je da bi obuhvatio stavove grada Beča, domaćih i stranih stručnjaka i koncept Austrijskog saveza kritičara umjetnosti.



sl.8 MUMOK  
© Rupert Steiner; MuseumsQuartier Wien

sl.9 Pogled na terasu i MUMOK  
© Rupert Steiner; MuseumsQuartier Wien

sl.10 MUMOK, Kuppelsaal  
© Rupert Steiner; MuseumsQuartier Wien



dopušteno da prošire zadani broj funkcija izabirući iz predložene selekcije prema vlastitom nahođenju kako bi stvorili sveukupni koncept. Godine 1987. međunarodni žiri je izabrao osam projekata.<sup>8</sup> Nije donesena nikakva odluka o budućem smjeru natječaja, nije postignut dogovor ni o mješavini sadržaja niti o financiranju. Godine 1988. je novi ministar, koji je izrazio želju za niskobudžetnom verzijom, izazvao komešanje među arhitektima. Na kratko se pojavio na brzinu izrađeni koncept Muzeja naroda i kultura, ali je nestao kao zvijezda repatica, kao i prijedlog za Muzej budućnosti. Političari nisu znali što bi. Kraj prvoga čina.

Drugi čin je započeo s promjenom ministara. U proljeće 1989. godine Eduard Busek je zatražio da se obrazuje novi konceptni tim. Povjesničaru umjetnosti i muzeologu Dieteru Bogneru i kritičaru arhitekture Dietmaru Steineru povjereno je da pripreme jasne odrednice u smislu sadržaja za drugi stadij natječaja i za primjenjivu strategiju kolonizacije koja bi se zasnivala na kritičkoj analizi prethodnoga rada i njegovih rezultata. Iz te strategije trebali su izvesti selekciju načina upotrebe i

precizni muzejski, prostorni i funkcionalni sažetak. Nekoliko mjeseci nakon toga, umjesto povijesno orijentiranog "selidbenog koncepta", pojavila se definirana strategija da se lokacija posveti fenomenima moderne i suvremene umjetnosti i kulture. U programskim kategorijama trebalo je prvenstveno osnovati ustanove s "pretežno eksperimentalnom perspektivnom orijentacijom", uzimajući osobito u obzir komunikaciju orijentiranu prema posjetiocima. Kvalitete koje je trebalo postići bile su nehomogenost u smislu sadržaja i sposobnost da se uvode promjene. Okosnica koncepta je bila povezivanje već postojećeg Muzeja moderne umjetnosti i foruma novih medija na oko 10.000 četvornih metara prostora. U svojoj biti koncept je imao viziju medijskoga centra koji bi se bavio suvremenom kulturom svakodnevnice, koji bi se bavio eksperimentalnim praćenjem kretanja u medijima i konfrontacijom s njihovim sadržajima i tehnologijom. Tome je trebalo pridodati pristupačnu knjižnicu suvremene kulture i medija, osigurati povezanost s Filmskim muzejem i Filmskim arhivom i koncentrirati austrijske fotografske zbirke.

<sup>8</sup> Georg Friedler, Ernst Hiesmayr, Rudolf Prohazka, Hans Hollein, Stefan Hübner, Werner Krakora, Laurids i Manfred Ortner, Oswald Mathias Ungers.



sl.11 Leopold Museum

© Rupert Steiner; MuseumsQuartier Wien

sl.12 Leopold Museum, izložbeni postav

© Rupert Steiner; MuseumsQuartier Wien

sl.13 Oktogon, Architekturzentrum Wien

© Rupert Steiner; MuseumsQuartier Wien

Izgradnja Kunsthalle (umjetničkog centra) za Grad Beč s povezanim izložbenim prostorom za modernu i suvremenu umjetnost, ples i kazalište, planirana je kao značajno središte djelovanja. Trebalo je razviti sposobnost komuniciranja kulturnih informacija i ponuditi ih kao servis diljem Austrije u kulturnom obrazovnom centru koji je također trebalo osnovati. Koncept Bognera i Steinera dodjeljivao je muzeju "Povijesti ideja austrijske moderne" zadaću da predstavlja produktivne odnose između pionira na kulturnom i ekonomskom polju u Austriji i njihovo značenje u kulturnom razvitku u dvadesetome stoljeću.

Namjera je bila da to bude intelektualni i povijesno-umjetnički izložbeni i istraživački centar MuseumsQuartiera, koji bi pružao kulturnu podlogu suvremenim pojavama u umjetnosti. Tako bi Leopoldova zbirka, o čijoj su se kupnji u to vrijeme već vodili pregovori, bila smještena u multidisciplinarni kulturni kontekst.<sup>9</sup>

U jesen 1989. godine započela je druga faza arhitek-

tonske natječaj. Završena je u proljeće 1990. godine s preporukom žirija da se izgradi projekt Laurids i Manfreda Ortnera. S tom odlukom završava drugi čin, koji se zatim bez vidljivoga prijelaza pretapa u treći. Dieter Bogner je imenovan koordinatorom koncepta, zajedno s Güntherom Bischofom, direktorom Društva za osnivanje i upravljanje MuseumsQuartier.

Zatim su uslijedile godine borbe oko primjene i daljnjeg razvitka sadržajnih smjernica. Nastojanja da se pronađu javni i privatni financijeri i izvođači doživljavala su promjenjivi uspjeh. Dječji muzej, čija je jezgra već postojala u kulturnom obrazovnom centru, započeo je raditi 1994. godine. Kasnije su se u neposrednu blizinu uselili dječje kazalište i dječji informativni centar (wienXtra-kinderinfo). Napori uloženi u uvjeravanje političara urodili su integracijom jedne arhitektonske galerije koja je počela prikazivati svoje prve izložbe 1993. godine pod nazivom Architektur Zentrum Wien.

Političari su razbijali cjeline koje su bile kompletne u smislu sadržaja. Planirani medijski forum pao je žrtvom

<sup>9</sup> Vidi: Dieter Bogner: Prijedlozi za strukturiranje i definiranje odgovornosti za Savezne zbirke umjetnosti 19. i 20. stoljeća.

inicijative grada Beča, koji je zahtijevao da se podigne na Donauplatte, koji je u to vrijeme bio u stadiju planiranja. Tako je taj projekt zamro. Čeka svoju realizaciju negdje u Beču. Pod imenom "čitalački toranj" Knjižnica za suvremenu kulturu i medije postala je simbolom borbe za MuseumsQuartier. U kampanji koju je protiv izgradnje vodio Kronenzeitung nije pala žrtvom sama ideja, već toranj. Centar za suvremene galerije u Fischerovu traktu morao je biti napušten nakon nekoliko mjeseci planiranja. Godine 1994. učinjen je važan korak u pravcu stvaranja širokoga spektra suvremenih aktivnosti s dodjeljivanjem projektnih prostora Saveznim kustosima koji su imenovani u to vrijeme. Osnovani su Basis:Wien i Kunstraum Wien, a kasnije će se na njihovoj lokaciji razviti Depot. Osnovan je Public Netbase, mali ali izvanredno dinamični i uspješni medijski centar, i poduzeti su prvi koraci prema osnivanju zajednice ureda za kulturu. U MuseumsQuartier su se doduše uselili programski sadržaji, koji su se po prvotnom planu trebali smjestiti u toranj, koji bi bio izdaleka vidljiv, ali su na tipično bečki način skriveni u modificiranom obliku iza baroknih zidova. Ta "želja da se ne vidi", to skrivanje suvremene arhitekture i sadržaja, tipični su za dugotrajne borbe oko MuseumsQuartiera.<sup>10</sup> Glavni planirani volumeni su izgubljeni, ali žilavi su pregovori doveli do smještanja u stare zgrade posrednika umjetnosti i kulture koji su odgovarali u smislu sadržaja. Tanzquartier Wien, forum za koreografiju i performance, uspio se useliti, ali plesna inicijativa T-junction morala se iseliti. Integracija Saveza austrijskih galerija, Saveza kritičara umjetnosti i uredništva časopisa za umjetnost Springerin namjerava izgraditi jednu sinergiju koja bi smanjila troškove i stvoriti zajednicu ureda za kulturu. Raznorazni posredni izvještaji odražavaju postupno napredovanje tog plana.

Godine 1996. počeo se nazirati završetak projekta. Ministarski savjet je jednoglasno prihvatio koncept kolonizacije, koji je bio neprekidno razrađivan u smislu sadržaja i u smislu organizacije. Tako je konačno dano zeleno svjetlo ostvarivanju programa MuseumsQuartiera i njegovu razvitku.<sup>12</sup>

Oslanjajući se na ovaj članak, današnji bi direktor MuseumsQuartiera Wolfgang Waldner mogao progurati ostvarenje koncepta Quartier 21. Taj koncept označava ispunjenje bitne ideje u izvornoj strategiji naseljavanja MuseumsQuartiera. Za autore koncepta, Markusa Weilanda i Vitusa Weha, on predstavlja "modularnu platformu djelovanja za nezavisne male institucije, umjetničke urede i privremene inicijative, mjesto kritičkog diskursa i sučeljavanja sa suvremenom kulturom i njezinom proizvodnjom, kao i platformu za one koji tek počinju raditi u kulturi".<sup>(12)</sup> Q21 trebao bi biti element "neizvjesnosti, fleksibilnosti i permanentnog iznenađenja" u završenom kompleksu MuseumsQuartiera. On mora "obuhvaćati provizorno, konačno utvrditi vlastitu prosječnu vrijednost i najbolje može crpiti zahtijevanu dinamiku iz malih struktura

individualno odgovornih i konstruktivno kompetitivnih poduzetnika u danom sadržaju. Q21 bi mogao, na području većem od četiri tisuće četvornih metara, ostvariti osnovnu ideju MuseumsQuartiera u, da ga tako nazovemo, "idealnom obliku" i, ujedno kao kritički potencijal i savjest, dnevno pružati ogledalo "velikom" MuseumsQuartieru s njegovim sklonostima prema institucionalizaciji. Optimizam je tu umjestan jer koncept Q21 znači da je nova, mlađa generacija preuzela zadatak da osigura ostvarenje MuseumsQuartiera u sadržajnom smislu. To obilježava prijelaz iz trećega čina u četvrti, koji, nadajmo se, nikada neće svršiti.<sup>14</sup>

Preuzeto iz: Bogner, Dieter. Zufallsergebnis oder geplante Vielfalt? Das Konzept des MuseumsQuartiers (A Product of Chance or Planned Diversity? The Concept of the MuseumsQuartier.) // Architektur aktuell, issue 6/2001.

Reproduced by permission of the author. / Tekst objavljen uz odobrenje autora.

Translated from English by / Prevela s engleskog jezika: Zdenka Ungar

DIETER BOGNER

bogner.cc

Krügerstraße 17/2

A 1010 Wien

e-mail: office@bogner-cc.at

www.bogner-cc.at

<sup>10</sup> Tijekom godina s uspjehom se odupiralo Zbirka Essl i Dichand, kao i Saveznoj gliptoteci, iz ere Ringstrasse, Muzeju voštanih figura, Heroonu iz Gölbasije i ostalim ekspanzionističkim željama Prirodoslovnog muzeja i Muzeja povijesti umjetnosti.

<sup>11</sup> Christian Zillner: MuseumsQuartier. Stand der Dinge (Stanje stvari) u: Falter, br. 1/2/92; Dieter Bogner, MuseumsQuartier Wien, Koncept korištenja na osnovu internih rasprava, 1993.

<sup>12</sup> Ministarski dokument se zasniva na konceptualnom članku koji je napisao Dieter Bogner: MuseumsQuartier Wien: Grundzätzlichen Bemerkungen zur Besiedlungsphilosophie (Temeljne primjedbe na politiku naseljavanja), Beč 1996.

<sup>13</sup> Markus Wailand i Vitus Weh, Strukturkonzept für Q21, Beč, listopad 2000.

<sup>14</sup> Razvitak i ishod projekta MuseumsQuartier možda se ne čini tako ružičast svima koji u njemu sudjeluju. Ali bez vizije ništa se ne bi dogodilo i ništa se ne bi moglo dalje razvijati.

## MUZEJSKI KRAJOLIK BERLINA NAKON UJEDINJENJA NJEMAČKE

IM 33 (3-4) 2002.  
RIJEČ JE O ...  
MAIN FEATURE

HANS - MARTIN HINZ □ Predsjednik Njemačkog nacionalnog komiteta ICOM / President of ICOM - Germany, Berlin, Njemačka

Ponovnim stjecanjem njemačkoga državnoga jedinstva 3. listopada 1990. godine i ponovnim ujedinjenjem Berlina završilo je razdoblje u kojemu je kulturni krajolik toga grada bio podijeljen na dva dijela. Riječi koje je izrekao nekadašnji Savezni kancelar Willy Brandt: *Sada ono što spada zajedno može zajedno rasti* pokazale su se vidovitima što se tiče berlinskih muzeja, kao i još mnogih drugih društvenih sfera.

U Berlinu se nalazi gotovo 180 muzeja i zbirki. Stoga je taj grad jedno od najznačajnijih mjesta na svijetu za materijalnu predaju kulture - pa ipak njegovi muzeji ne odražavaju samo raznolik, stoljećima staru povijest berlinskoga kolekcionarstva već i desetljeća za kojih je taj grad bio podijeljen. U razdoblju hladnoga rata, i jedna i druga polovica Berlina imale su zadatak da igraju ulogu "izloga" političkog sistema koji je u njima vladao. Da bi postigle taj cilj središnje vlasti obje njemačke države - zajedno s lokalnim vlastima u podijeljenome gradu - obilato su investirale u kulturnu infrastrukturu. Zbirke koje su nekada bile cjeline rasule su se za Drugog svjetskog rata. Za vrijeme bombardiranja Berlina bile su evakuirane u različite regije, i one koje nisu bile uništene ili odnesene u druge zemlje za trajanja neprijateljstva kasnije su se pojavile bilo u zapadnom bilo u istočnom dijelu Berlina.

U onim slučajevima kada je originalna lokacija zbirki bila s druge strane gradske granice, kao i za novoskupljene zbirke, osnivani su novi muzeji, i često su za njih građene nove zgrade. Tako je u poslijeratnom periodu osnovan velik broj, nazovimo ih tako, "protumuzeja". Jedan od primjera je Nova nacionalna galerija u Zapadnom Berlinu - pandan slavnoj originalnoj ustanovi, staroj Nacionalnoj galeriji na istočnoberlinskom Muzejskom otoku. Gradski muzej u istočnoberlinskom Märkisches muzeju stekao je blizanca s druge strane granice: Berlinski muzej u zapadnom okrugu Kreuzberg. Mogli bismo lako nabrojiti još mnogo takvih protu-ustanova, i proširiti to nabranje i na ostala kulturna i visokoobrazovna područja. Neobični berlinski kulturni krajolik bio je u velikoj mjeri odraz političke podijeljenosti toga grada.

Unatoč Berlinskom zidu, muzeji su bili na dobitku zbog uloge Berlina kao neke vrste dvostrukoga kulturnoga glavnoga grada. Nije se radilo samo o kvantiteti - koja



sl.1a/b Deutsches Historisches Museum / Njemački povijesni muzej, Berlin (Zeughaus) i nova zgrada muzeja za povremene izložbe (arhitekt Leoh Ming Pei.)

© Deutsches Historisches Museum, Berlin

je, usput budi rečeno, sa sobom donijela i visoki stupanj kvalitete - već i o dva suprotna načina shvaćanja i interpretacije kulture i predaje povijesti. Kao što znamo, komparativna opcija bila je dostupna samo stanovnicima Zapada. Tipične su bile ekskurzije zapadnonjemačke školske djece, koje su bili koncipirane tako da pokažu što dvije Njemačke imaju zajedničko a što ih dijeli. Te su ekskurzije često obuhvaćale posjete povijesnim i političkim izložbama i u Zapadnom i u Istočnom Berlinu. Međutim, među stanovništvom Istočne Njemačke izložbe s takvim temama koje su se održavale u Istočnom Berlinu, "glavnom gradu Demokratske Republike Njemačke", nisu bile dobro prihvaćene zbog jednostranih stavova koje su projicirale. Nakon političkih promjena koje su se zbile 1989. godine, mnogo je takvih izložaba bilo preuređeno ili čak zatvoreno. Pad Zida 1989. godine omogućio je muzejima i njihovu osoblju s istoka i sa zapada da se konačno susretnu i surađuju. To se približavanje odvijalo na mnogim razinama, uključujući i mješovita istočno-



zapadna povjerenstva (kasnije regionalna povjerenstva), koja su raspravljala o zajedničkoj budućnosti. Ti su razgovori bili usmjereni prema razmatranju prijašnje politike, preuređenju zbirke, odlukama o lokacijama i povezivanju organizacijske strukture institucija na svim razinama. Jedno od naslijeđa podjele bilo je i to da se veći broj najslavnijih zbirki - premda u fragmentiranom stanju - nalazilo u bivšem istočnom dijelu grada; također, tkivo muzejskih zgrada u istočnome dijelu grada trpjelo je od ozbiljnijih nedostataka u usporedbi sa zapadnim standardima; a muzejsko osoblje je bilo znatno brojnije na Istoku negoli na Zapadu. Dijelom je to bila posljedica razvijenije i tješnje povezanosti među muzejima i sveučilištima na Istoku nego na Zapadu.

Tim se konglomeratom pitanja oko sadržaja, odluka o lokacijama, građevinskih projekata i financijskih i organizacijskih zahtjeva nisu bavili samo muzeji nego već i političari na saveznoj razini i na razini grada Berlina - koji nije samo grad već je i jedna od njemačkih Zemalja, država koje konstituiraju njemačku federaciju. Taj proces još ni danas nije priveden kraju, i još nije pronađena definitivna ravnoteža između različitih sfera političke odgovornosti. To je stanje djelomično posljedica definicije odgovornosti za kulturu u Njemačkom ustavu, a djelomično - ili čak u najvećoj mjeri - posljedica financijskih pitanja. Da bismo razumjeli sadašnje stanje, moramo imati na umu financijsko stanje Berlina, u kojemu se posljedice podjele još i danas snažno osjećaju. U razdoblju hladnoga rata, više od 50 posto

zapadnoberlinskog državnog proračuna pokrивao je savezni proračun. Bez toga novca taj polugrad ne bi bio u stanju preživljavati. Međutim, nakon ujedinjenja je financiranje iz saveznog proračuna postupno ukinuto. Istovremeno su ukinute i savezne gospodarske subvencije, poput 8 posto dodatka na plaću koji su nekada dobivali stanovnici Zapadnog Berlina. Te su promjene u devedesetima dovele do gubitka oko tristo tisuća radnih mjesta u Zapadnom i Istočnom Berlinu, stavljajući tako Berlin na vrh ljestvice nezaposlenosti u Njemačkoj. Grad je sada u porođajnim mukama brzog i intenzivnog procesa restrukturiranja koji bi ga trebao učiniti središtem komunikacija i medija. Ali još nije prispjelo dovoljno novih tvrtki i nije otvoreno dovoljno radnih mjesta da bi se nadoknadili spomenuti gubici - tako da je prihod od poreza još uvijek prenizak u usporedbi s odgovornostima koje snosi grad u javnom proračunu. Porezki prihodi pokrивaju samo 40 posto gradskoga proračuna.

Za vrijeme ponovnog ujedinjenja Zemaljska berlinska vlada se jako trudila da taj proces bude društveno podnošljiv. Za razliku od drugih pet zemalja bivše Istočne Njemačke, u istočnom dijelu Berlina su se nadnice i plaće državnih službenika na osnovi kolektivnog ugovora podigle na razinu na kojoj su bile u zapadnome dijelu. Drugim riječima, muzejski su službenici na istoku primali jednaku plaću za jednaki rad. To je osobito važno u Berlinu, jer istočnjaci često sjede za istim stolom sa svojim zapadnjačkim kolegama. Međutim,



sl.3 Jewish Museum / Židovski Muzej,  
Berlin (arhitekt Daniel Libeskind)  
© Jewish Museum, Berlin

dok su plaće izjednačene službenicima Zemaljske vlade, Berlinčani zaposleni u saveznom ustanovama još uvijek nisu bili jednako plaćeni za jednaki rad - premda se ta razlika u posljednjih nekoliko godina smanjila sa 40 na 14 posto. S druge strane, Berlin već mnogo godina masivno smanjuje broj javnih službenika u nastojanju da konsolidira svoj proračun. Kulturna domena u tome nije nikakav izuzetak, a posljedice smanjivanja broja službenika su neke muzeje već davno svele na apsolutnu donju granicu kapaciteta koji je neophodan da bi se mogli održati na životu.

Današnju berlinsku situaciju s financijskoga gledišta nadalje komplicira i Njemački ustav na osnovi čijih odredaba su pojedine zemlje suverene u sferama obrazovanja i kulture. To znači da je Berlinska zemaljska vlada odgovorna za ustanove koje se nalaze u Berlinu čak i onda kada one imaju nadregionalni značaj. Jedna od takvih ustanova je, na primjer, "Stiftung Preussischer Kulturbesitz", Zaklada pruske kulturne baštine. Zaklada predstavlja okvir za upravljanje nekadašnjim državnim muzejima u Pruskoj, kojima bez ikakve sumnje pripada status nacionalnih muzeja. Po svojoj prilici uzimajući preveliki zalogaj, berlinska je Zemaljska vlada obećala da će snositi 50 posto od dva bilijuna maraka koji su namijenjeni izgradnji, rekonstrukciji i obnovi u svijetu dobro poznatog Muzejskog otoka. Što se tiče građevinskih radova na memorijalnom muzeju "Topografija terora" na mjestu središta nacističke sile, porušenom Gestapovom glavnom stanu, tu se sasvim

sigurno ne radi o ustanovi namijenjenoj samo mjesnoj povijesti. U takvim se slučajevima kulturna politika susreće s potrebom da razvije novo shvaćanje financijskih kompetencija. Savezna vlada već daje veliki doprinos projektima u Berlinu, barem razmjerno s trošenjem na kulturu u Njemačkoj kao cjelini, ali morat će se obavezati još mnogo određenije nego ranije prema ustanovama nacionalnog i međunarodnog značaja. Deset godina nakon ponovnog ujedinjenja broj muzeja u Berlinu ostao je otprilike isti. Veoma ih je malo zatvoreno, dok su male, nekoć nezavisne institucije preživjele udružujući se u veće. A što je najvažnije, pojavili su se i novi muzeji.

U Novom Berlinu, koji je već dvije godine sjedište Skupštine i Vlade, turizam je u velikom porastu. Muzeji i galerije (premda ne sve te ustanove podjednako) imaju od tog turističkog vala više koristi nego ostala kulturna područja. Trenutačni muzejski bum ima najveći utjecaj na same muzejske zgrade, bilo da se radi o obnavljanju starih ili o izgradnji novih zgrada. U posljednjih dvadeset godina izgrađeno je ili prošireno više od dvadeset muzeja. U času dok ovo pišem, berlinskim muzejskim krajolikom dominiraju dizalice, i ta se slika još neko vrijeme neće promijeniti. Među najznačajnijim građevinskim projektima - projektima koji sudjeluju u oblikovanju novoga lica Berlina - nalaze se novosagrađeni ili reorganizirani muzeji Kulturnog foruma u blizini Postdamer Platz, uključujući tu i Galeriju slika, i muzeji neevropskih kultura, koji se nalaze u zapadnom predgrađu

Dahlem. Nakon mnogo godina pregrađivanja, Poštanski muzej iz devetnaestog stoljeća u Leipziger Strasse ponovno je otvoren kao Muzej komunikacija. Među njegovim izlošcima nalazi se originalna marka "plavi Mauricijus". Njemački tehnološki muzej doživio je veliko proširenje, koje je gotovo udvostručilo njegov izložbeni prostor - u njemu će biti izložene pomorske i aeronautička zbirke. Njemački povijesni muzej dobiva novu zgradu namijenjenu povremenim izložbama, koju je dizajnirao kineskoamerički arhitekt I. M. Pei, zvijezda među svjetskim arhitektima; jednom kada budu završeni opsežni restauratorski radovi, stalni postav Njemačke povijesti biti će otvoren u susjednoj oružarnici, koja je stara tri stotine godina.

Privlačna lokacija u nekadašnjoj pivovari u Kreuzbergu priprema se za Berlinsku galeriju, a samo prije nekoliko tjedana svoja je vrata otvorio Židovski muzej, koji je projektirao Daniel Libeskind. Novootvoreni Muzej filma već više od godinu dana dočekuje svoje posjetioce na Postdamer Platzu, novom berlinskom filmskom centru.

Najveća berlinska riznica svakako je Muzejski otok. Njegovih pet velikih muzeja, koji su izgrađeni u razdoblju između 1830. i 1930. godine, čuvaju diljem svijeta slavne Bliskoistočne i Istočnomediteranske zbirke, kao i istaknutu zbirku slika iz devetnaestoga stoljeća. Sadašnji rekonstrukcijski radovi na tom kompleksu - koji se nalazi na UNESCO-vu popisu svjetske baštine - predstavljaju za Berlin najambiciozniji pothvat desetljeća. U roku deset godina Muzejski otok trebao bi biti restauriran u svom punom sjaju na osnovi glavnoga plana koji je donesen 1999. godine.

Međutim, svi berlinski muzeji ne gledaju u tako ružičastu budućnost. Prirodoslovni muzej, na primjer, čuva najveću prirodoslovnu zbirku nakon Londona i Pariza, i predstavlja jednu od najvećih gradskih dragocjenosti još od vremena Alexandra von Humboldta. Danas je njegova zgrada u lošem stanju, a izložbe ne uspijevaju uvijek zadovoljiti moderne standarde prezentacije - dok Humboldtovo sveučilište, koje je vlasnik muzeja, jednostavno nema financijskih sredstava za opsežnija poboljšanja. Možemo biti ljubomorni na Francuski prirodoslovni muzej, osobito na način na koji su francuske vlasti preuzele odgovornost za taj muzej. Francuski prirodoslovni muzej je tako impresivno preuređen da je danas jedna od velikih pariških atrakcija.

Međutim, i mnogi muzeji koji su u vlasništvu berlinske zemaljske vlade nalaze se pod jakim pritiskom zbog loše financijske situacije. Zbog te loše situacije mnogi od njih više nemaju sredstava za akvizicije i povremene izložbe.

Mjesta koja komemoriraju patnje koje su prouzročile dvije njemačke diktature u dvadesetome stoljeću obrazuju još jedan dio berlinskoga muzejskoga krajolika. U pravilu su ti memorijalni muzeji izgrađeni na mjestima koja su povezana s počinocima zločina ili s njihovim žrtvama. Tako će se posjetilac susresti sa sistemom nacističke državne strahovlade na memorijalnim

lokacijama Topografija terora i Kuća konferencije na Wannseeu, dok su žrtvama nacizma komemoracije u memorijalnome Muzeju njemačkog otpora i na mjestima nekadašnjih koncentracijskih logora izvan Berlina.

Povijesna mjesta koja nas podsjećaju na drugu njemačku diktaturu još su uvijek u procesu razvitka. Podjelu Njemačke komemorira memorijalni Muzej Berlinskoga zida koji se nalazi u Bernauer Strasse, ulici koja je nekada bila podijeljena Zidom, kao i muzej na Checkpoint Charlie, a iz perspektive okupacionih snaga to razdoblje prezentira Saveznički muzej.

Informacije o svenadzirućoj državi Demokratske Republike Njemačke mogu se saznati u nekadašnjem glavnom stanu Državne sigurnosne službe. Svatko tko želi znati što se zbivalo s političkim protivnicima Demokratske Republike može steći predodžbu o državnoj brutalnosti za obilaska ćelija u nekadašnjem zatvoru Berlin-Hohenschönhausen.

Unatoč ujedinjenju, berlinski kulturni i povijesni spomenici se još uvijek ne doživljavaju kao cjelina. Ustanove, osobito one novijeg datuma, nisu još dovoljno opremljene, a neke nemaju ni stalnog postava. Proučavanje tih povijesnih mjesta također je još u ranim fazama, a suradnja između memorijalnih muzeja i povijesnih muzeja još uvijek nije dovoljno snažno razvijena.

Klima promjena također djeluje na mjesne muzeje u gradskim okruzima. Među njihovim dužnostima je i bavljenje transformacijama okoliša u kojemu živi mjesno stanovništvo. U razdoblju brzih strukturalnih promjena to je vrlo važno ovlaštenje - koje se u nekim slučajevima veoma uspješno sprovodi, ali u nekim drugim se još uvijek hrva s osakaćujućim nedostatkom financijskih sredstava.

Deset godina nakon ponovnog ujedinjenja Berlina, strukturalna transformacija muzeja je manje-više završena što se tiče pitanja koncepcije i lokacije. Proces izgradnje je u toku. Veći dio će biti završen za sljedećih pet godina, premda će Muzejski otok morati nešto duže pričekati završetak rekonstrukcije. Radeći pod osobitim pritiskom gradskih financijskih nedaća, muzeji će se morati trajno baviti pitanjem mogu li i na kakav način održati postojeću lepezu usluga, ili trebaju poduzeti još veće strukturalne prilagodbe.

Sve veće zanimanje posjetilaca - prilikom zadnjeg pregleda bilo je osam milijuna posjetilaca godišnje - potvrđuje da berlinski muzeji isijavaju snažnu privlačnost, a također i da će riješenost da se sektor još više unaprijedi platiti dividende, kako samim muzejima tako i kulturnoj politici kao cjelini.

Reproduced by permission of the author. / Tekst objavljen uz odobrenje autora.

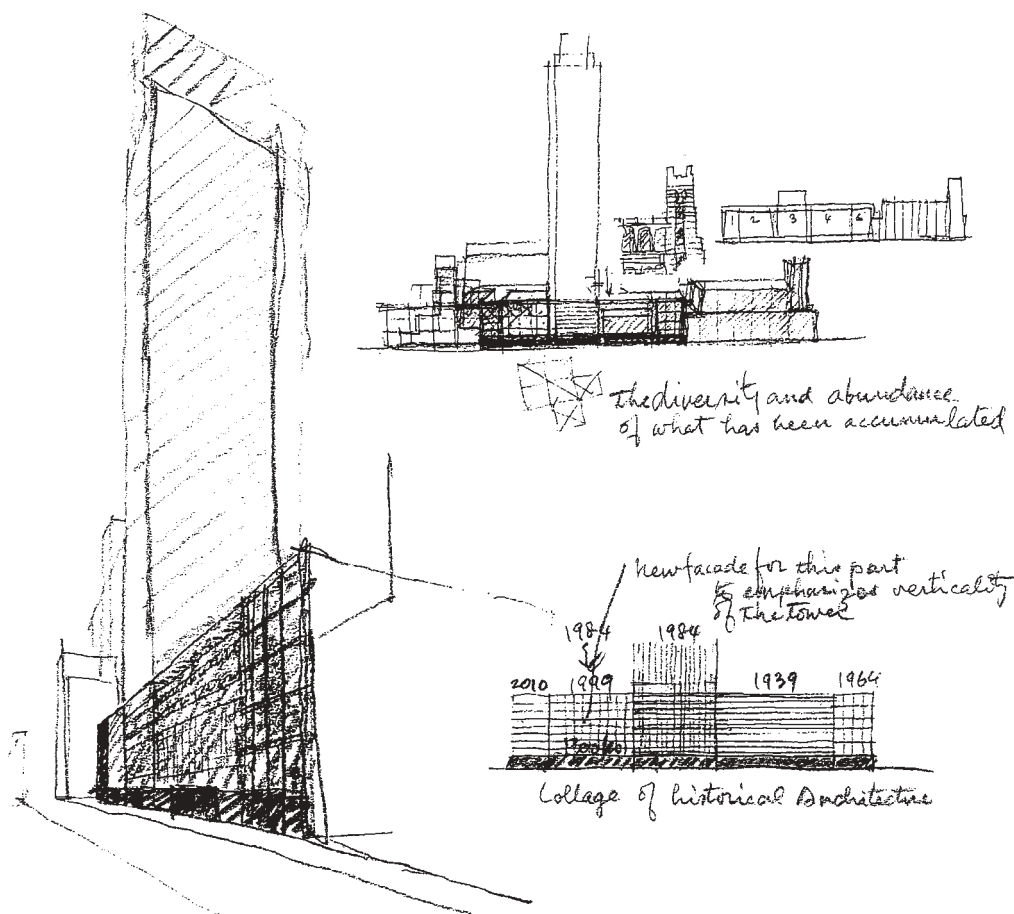
Translated from English by / Prevela s engleskog jezika: Zdenka Ungar



## KAKO JE IZABRAN ARHITEKT MUZEJA MODERNE UMJETNOSTI U NEW YORKU

IM 33 (3-4) 2002.  
RIJEČ JE O ...  
MAIN FEATURE

MARTINA IVANUŠ □ Zagreb



sl.1 Crtež MOMA-e Yoshio Taniguchija, objavljen u The New York Times Magazine, 12. travanj, 1998.

Muzej moderne umjetnosti (MOMA) osnovali su 1929. godine tri bogate kolekcionarke umjetnosti Lillie P. Bliss, Abby Aldrich Rockefeller i Mary Quinn Sullivan. Za direktora je izabran mladi povjesničar umjetnosti Alfred H. Barr, koji je sa svojim suradnicima predodredio da ovaj muzej postane prva internacionalna kolekcija moderne umjetnosti u svijetu. U ranim godinama kolekcija je izrazito europska, a američki predstavnici ulaze u kolekciju s apstraktnim ekspresionizmom, Frankom Stelom i Jasperom Johnsom u 50-ima. Godine 1932. muzejska kolekcija se seli iz šest soba poslovnih zgrada na 57. ulici u dvije stambene kuće na

Zapadnoj 53. ulici da bi se 1939. godine otvorila muzejska zgrada izgrađena na mjestu stambenih kuća. Muzej je izgrađen u internacionalnom stilu, a projektirali su ga Philip Goodwin i Edward Durell Stone. Glavne karakteristike zgrade bile su modernističko stubište, eliptična nadstrešnica iznad ulaza i vrt sa skulpturama. Iako su mnogi bili iritirani njegovom pompoznošću, do 1950. godine muzej je postao jedan od popularnijih odredišta u gradu. Raspored galerija usmjeravao je posjetitelje da prolaze kroz stalni postav u određenom redu, mnoge izložbe su bile interpretirane kao lekcije iz dobrog ukusa, a ulaznice su bile (i ostale) skupe. To je

sl.2 Selektori nagrađenog arhitektonskog rješenja: Ronald S. Lauder, Agnes Gund and David Rockefeller Srov., Glenn Lowry, Marshall S. Cogan, Jerry I Speyer and Sid R. Bass

sl.3 Finalisti natječaja (s lijeva): Jacques Hercog i Pierre de Meuron; Bernard Tschumi i Yoshio Taniguchi, fotografija objavljena u *The New York Times Magazine*, 12. travanj 12, 1998



bio muzej s „karakterom“, sa svojim kustosima primadonama koji su svoje odjele vodili pomalo diktatorski. No, bez obzira na ekskluzivnost i tiransku sofisticiranost, muzej je postao dio svijeta u kojemu su školorani Njujorčani živjeli.

U cjelini gledano, interijer muzeja se nije isticao, osim vrta skulptura koji je 1953. godine redizajnirao Philip Johnson. Kolekcija je bila važna, ali istini za volju, vrt je zaslužan za simpatije stanovništva. To svjetovno ali ipak sveto mjesto s djelima Rodina i Miróa ima određenu spokojnost klaustura.

Jednu činjenicu je važno spomenuti; iako se modernizam dogodio u Europi, prva internacionalna kolekcija sustavno skupljana stvorena je u Muzeju moderne umjetnosti u New Yorku, što je i jedna od zasluga za premještanje kulturnog centra na Novi kontinent. A time se ovaj muzej jako ponosi.

Tijekom godina muzej se pomalo širio, a 1984. izgrađeno je njegovo zapadno krilo koje je projektirao Cesar Pelli, udvostručen je galerijski prostor, otvorena je nova kino dvorana, dva kata uredskih prostora te četverokatni stakleni atrij koji gleda na vrt skulptura. Kako bi se skupila sredstva za ovu renovaciju, prodana su prava na zračni prostor iznad muzeja te je izgrađen stambeni neboder, tzv. Muzejski toranj.

Od samog osnutka cilj je bio muzej kao edukativna institucija ali i institucija koja skuplja novu umjetnost, čak je jedno kraće vrijeme postojao sporazum s Metropolitan muzejem da oni preuzimaju ‘starije’ umjetnine tj. klasike modernizma. Da se taj sporazum nastavio, kolekcija bi započinjala s Jacksonom Pollockom. Ne samo da se dogovor nije održao nego se i interes preusmjerio sa sadašnje, suvremene, na modernu umjetnost. Ta uvjetna nezainteresiranost za suvremenu umjetnost, iako često kritizirana, zadržala se dosta dugo zahvaljujući i tome što muzej nije raspolagao adekvatnim prostorom za njeno prezentiranje. Tako na primjer, iako donirano 1993., djelo *Intersection*



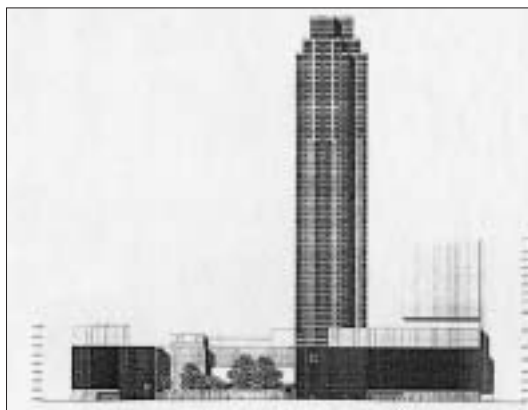
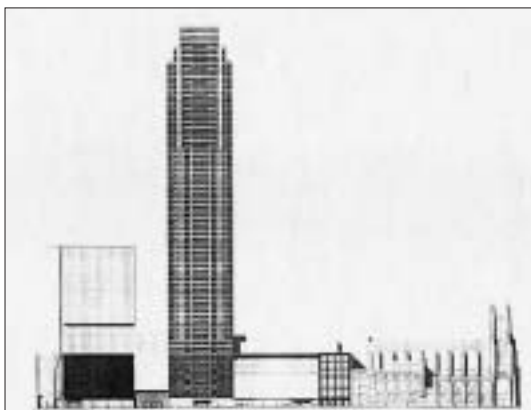
// Richarda Serre nikada nije bilo izloženo zbog dimenzija (120 tona, 17x4 metra).

Tijekom 1980-ih počele su se tražiti lokacije za galerije suvremene umjetnosti, i 1995. s dolaskom Glenna Lowryja na mjesto direktora, osim što je pomlađeni kustoski kadar, odlučeno je i da se proširi prostor. Njegovim dolaskom potaknute su brojne rasprave o budućnosti muzeja i postignut je konsenzus da suvremena umjetnost mora imati privilegiran položaj u odnosu na stalni postav, što je zahtijevalo veliku rekonstrukciju muzeja kako bi se dobili prostori za izlaganje suvremene umjetnosti.

Terence Riley, glavni kustos Odjela arhitekture i dizajna, predložio je da se pozovu arhitekti i svojim prijedlozima pomognu definirati potrebe muzeja. Odlučeno je da se ne raspisuje uobičajeni natječaj nego da se radije pozove određeni broj arhitekata da prisustvuju određenoj vježbi oblikovanja kroz koju bi na slobodan način podijelili misli o svojim vizijama novog muzeja i njegovim potrebama. Međutim, nastao je novi problem - koje arhitekte pozvati?

Privatnim avionom ispunjenim stotinama knjiga o arhitekturi, Riley i ostali članovi odbora za izbor arhitekata (članovi muzejskog upravnog odbora) letjeli su Europom. Misija im je bila da detaljno razgledaju građevine desetaka arhitekata, redom top arhitekata današnjice kao što su Meier, Gehry, Eisenman. Nakon Europe, nastavili su putovati Amerikom i Japanom.

Arhitekti koji su bili pozvani na sudjelovanje u natječaju su Rafael Vinoly, Bernard Tschumi, Steven Holl, Tod Williams i Billie Tsien - svi Njujorčani, zatim Jacques Herzog i Pierre de Meuron, Dominique Perrault, Rem Koolhaas i Wiel Arets, te Yoshio Taniguchi i Toyo Ito.



sl.4-7 Prikazi 3D arhitektonskih rješenja Yoshioa Taniguchija za novu zgradu Muzeja moderne umjetnosti / MOMA u New Yorku.  
© MOMA, New York

Na neslužbenim “kladionicama” je vodio radikalni šik Rema Koolhaasa.

Izabrana su tri finalista Bernard Tshumi, Herzog & de Murion i Yoshio Taniguchi. Od njih se tražilo da svoje ideje prezentiraju u formi skice uz koju su morali priložiti i pismeni opis.

Od tri finalista, najslobodumniji projekt predložio je Bernard Tshumi upotrijebivši metaforu vulkana za opis odnosa suvremene umjetnosti i stalne kolekcije, zatim prijedlog on-line muzeja te ateljea i radionica za umjetnike. Herzog & de Murion su prikazali dvije vizije muzeja, jednu muzeja kao sela i drugu koju su oni nazivali konglomeratom. I Herzog & de Murion i Bernard Tshumi predložili su gradnju vrta na krovu muzeja kao važan dio svog prijedloga.

Međutim, Taniguchi je ponudio prijedlog u kojem je podijelio muzej na dva volumena koja predstavljaju glavne funkcije: izlagačka i edukativna. U eseju je većinom govorio o praktičnim stvarima, o potrebi za različitim galerijama i očuvanju povijesti muzejskog razvoja ali istodobno i o potrebi postizanja snažne jednostavnosti.

Idući korak je bio da finalisti prilože jedan detaljno izrađen nacrt. Najkonzervativniji prijedlog došao je od Bernarda Tshumija dok su Herzog & de Murion, arhitekti poznati po originalnoj upotrebi metalnih i staklenih okvira na fasadama predali senzacionalan nacrt, najbliži onome što je odbor imao na umu za vrijeme

putovanja i odabira arhitekata. Njihov prijedlog sadržavao je kombinaciju pokretnih dijelova i staklenih fasada, što stvara efekt raskošnosti. Najinteresantniji je bio toranj s uredima kustosa, koji se uzdizao uz Muzejski toranj, apstraktnog skulpturalnog oblika.

Taniguchijev nacrt bio je najsličniji njegovu prvom prijedlogu i na prvi pogled izgledao je najkonzervativniji. Model je najviše ličio na originalnu zgradu Goodwina i Stonea tako da su se mnogi zapitali što se uopće i promijenilo. Međutim, nakon detaljnog proučavanja, njegov se je nacrt pokazao najradikalnijim. Za početak, on je, uglavnom ignoriran, Muzejski toranj izbacio u prvi plan, kao glavni akcent nove građevine. Čak je jedan ugao tornja spustio kroz stakleni krov u unutrašnjost muzeja, a naravno da je i sam neboder vidljiv iz unutrašnjosti. Na taj način Taniguchi je zbitost prostora dinamično rastvorio donoseći vertikalnu energiju New Yorka u horizontalu muzeja. Galerije je osvijetlio prirodnom svjetlošću, a uvlačenjem glavnoga hola, dobio je i prostor za vrt skulptura.

Postavljanjem galerije za suvremenu umjetnost na prvu etažu donio je radikalnu promjenu u dosadašnji postav muzeja. Posjetitelji su prvo pozvani razgledati suvremenu umjetnost, a nakon toga odlaze u gornje, intimnije galerije vidjeti stalni postav remek djela moderne umjetnosti.

Nakon prve fascinacije ekstravagantnim oblicima i duljeg razmišljanja, odbor je shvatio da projekti Bernarda

sl.8-11 Prikazi 3D arhitektonskih rješenja Yoshio Taniguchia za novu Muzeja moderne umjetnosti / MOMA u New Yorku.  
© MOMA, New York



Tshumija i Herzog & de Murion ne zadovoljavaju praktične zahtjeve te je prednost dao Yoshio Taniguchiju.

Izvan muzeja reakcija na izabranog arhitekta bila je različita. Iako su mediji izbor uglavnom ocijenili pozitivno, negodovanje se moglo čuti iz avangardnih krugova i starije generacije arhitekata koji su bili isključeni s natječaja. Kao bit negodovanja navodilo se propuštanje prilike da se izgradi jedna hrabra suvremena građevina koja bi bila još jedna znamenitost grada. U to vrijeme, zadnji arhitektonski hit bili su Gheryjev Guggenheim u Bilbaou i Meierov Getty muzej u Los Angelesu pa je takvo nezadovoljstvo i bilo razumljivo.

Važno je naglasiti da je Taniguchijev projekt stvoren za zbijenu građevinsku česticu na kojoj bi neka ekstravagancija bila gotovo nemoguća. Međutim, način na koji Taniguchi postiže ljepotu često je suptilan, javlja se iz rafiniranog osjećaja za svjetlost i sjenu, a građevine ne vrište o egu arhitekta. Njegov arhitektonski izraz gotovo je nepoznat i najrazumljiviji je u kontekstu japanskog modernizma koji se razvio odvojeno i ima drukčiji sustav vrijednosti nego modernizam na zapadu.

#### VAŽNI DATUMI.

- prosinac 1997. / izbor Yoshia Taniguchija
- lipanj 2000. / početak rušenja Dorset hotela
- proljeće 2001. / započeta gradnja novoga Muzeja
- ljeto 2002. / muzejska djelatnost seli u MOMA QNS, na Long Island City
- ljeto 2002. / otvorena izložba Collection Highlights - remek djela iz zbirke Muzeja moderne umjetnosti
- krajem 2004. i početkom 2005. / otvara se novi Muzej
- ljeto 2006. / dovršenje uređenje čuvaonica i studijska centra na Long Island City, Queens

**OPIS PROJEKTA.** Izgradnja i renovacija muzeja.

**LOKACIJA.** 11 west 53rd Street, između 5. i 6. Avenije

**ARHITEKT.** Yoshio Taniguchi & Associates, Tokyo

**ARHITEKTONSKI TIM.** Izvršni arhitekt: Kohn Pederson Fox, New York; Stručni savjetnici: Cooper, Robertson & Partners, New York

**IZVOĐAČ.** Amec, New York (bivši Morse Diesel)

#### GLAVNE KARAKTERISTIKE NOVOGA MUZEJA.

- Veće i fleksibilnije galerije za suvremenu umjetnost
- Odvojene galerije za remek-djela moderne umjetnosti
- Centar namijenjen znanstvenom i edukativnom radu
- Rekonstrukcija muzejskih, arhitektonsko vrijednih atrakcija kao npr. Abby Aldrich - Rockefeller vrt skulptura, Goodwin i Stone fasada, stepenište Bauhaus koje postaje veza između galerija pojedinih odjela.
- Veliki pješački prolaz koji povezuje 53. i 54. ulicu, a služi i kao



pristup do odjela informacija, prodaje karata, garderobe, muzejskog dućana, restorana i galerija. Posjetitelji će se kretati kroz dramatičan lobi (lobby) visok 9 m s pogledom na vrt i veliko stubište koje se diže do drugog nivoa. Na drugom nivou galerije okružuju atrium koji se uzdiže do 30 m iznad razine ulice.

▫ Uredski prostori smješteni iznad galerija kako bi svi djelatnici bili na jednoj lokaciji.

**BUDŽET.** 650 milijuna dolara - pokriva troškove izgradnje novog Muzeja moderne umjetnosti, što uključuje kupnju zemljišta (na Manhattenu i u Queensu), gradnju i troškove poslovanja muzeja MOMA QNS.

#### **POVEĆANJE MUZEJSKOG PROSTORA.**

Sadašnja veličina. 35,148 m<sup>2</sup>

Planirana veličina. 58,529 m<sup>2</sup> u 53. ulici; 14,400 m<sup>2</sup> skladišnog prostora i istraživačkog centra na Long Islandu City-u

#### **POVEĆANJE GALERIJSKOG PROSTORA.**

Sadašnji prostor. Oko 7,900 m<sup>2</sup>

Prostor u novom muzeju. Planira se 11,613 m<sup>2</sup>

Preuzeto iz: Building Project Fact Sheet, Museum of Modern Art, New York, svibanj 2001.

Primljeno: 28. veljače 2003.

#### **HOW THE ARCHITECT FOR THE MUSEUM OF MODERN ART IN NEW YORK WAS SELECTED**

**The Museum of Modern Art (MOMA) was founded in 1929 by three art collectors: Lillie P. Bliss, Abby Aldrich Rockefeller and Mary Quinn Sullivan.**

**Over the years the Museum gradually expanded, but it was only during the 1980s that the search began for locations for a gallery of contemporary art. With the appointment of Glen Lowry as the Museum's director in 1995 numerous discussions were initiated with respect to the Museum's future and the consensus view was that contemporary art needs to have a privileged position with respect to the permanent exhibition; this, in turn, required a major reconstruction of the Museum in order to have room for exhibiting contemporary art.**

**Terrence Riley, the chief curator of the Department of Architecture and Design, proposed that architects be called upon to help define the needs of the Museum with their suggestions. It was decided not to invite tenders but to invite a certain number of architects to participate in a charette through which they could freely exchange their views concerning their visions for the new museum and its needs. However, another problem arose - which architects to invite?**

**The authoress of the text has tried to give a summarised overview of the stages that followed; she explains how the three finalists - Bernard Tshumi, Herzog & de Murion and Yoshio Taniguchi - were selected, presents their suggestions and describes why after the initial fascination with the extravagant forms and after lengthy consideration, the Committee realised that the projects proposed by Bernard Tshumi and Herzog & de Murion do not meet practical requirements and decided in favour of Yoshio Taniguchi.**

sl.12 Početak gradnje novoga Muzeja moderne umjetnosti u New Yorku  
© MOMA, New York

## NAJVEĆI IZAZOV KUSTOSU - MUZEJ U DIGITALNOME SVIJETU

Razgovor vodila:

LADA DRAŽIN TRBULJAK □ Muzejski dokumentacijski centar, Zagreb



sl.1 Terence Riley za vrijeme boravka u Zagrebu, u studiju arh. Igora Franića, lipanj, 2003.  
Snimila: Nada Beroš

**LADA DRAŽIN TRBULJAK:** Arhitekt po profesiji; počeli ste 1991. godine raditi kao kustos, a od 1992. godine ste kustos voditelj Odjela arhitekture i dizajna MoMA-e, u New Yorku. Kako ste sjekali kustoska znanja?

**TERENCE RILEY:** Prije nego što sam došao u MoMA-u bio sam ravnatelj Galerija arhitekture na Sveučilištu Columbia.

**LDT:** Jesu li sve temeljne muzejske funkcije - zaštita, proučavanje i komunikacija jednako zastupljene u radu Vašeg odjela? Kako je on organiziran i koliko kustosa radi u njemu?

**TR:** U mom odjelu osim mene kao glavnoga kustosa rade kustosi Paola Antonelli i Peter Reed, te pomoćni kustosi za istraživanje i zbirke Tina di Carlo i Bevin Cline.

Također imamo nadzornika za studijski centar i od pomoćnog osoblja dvoje zaposlenika. Muzejski konzervatorski odjel surađuje s nama na konzerviranju zbirke, dok Pedagoški odjel surađuje s nama na razvoju programa povezanih sa zbirkama i izložbama. Nadzornik studijskoga centra koordinira pristup zbirkama za potrebe istraživača.

**LDT:** Zbirka arhitekture i dizajna formirana je vrlo rano, 1932. godine. Danas, gotovo nakon osamdeset godina postojanja, jesu li kriteriji za skupljanje muzejskih predmeta promijenjeni ili su ostali isti? Možete li nam nešto reći o politici skupljanja? Koje predmete Muzej ne skuplja?

**TR:** Kriteriji za zbirku osjetno su se promijenili, kao i vremena. U razdoblju prije Drugog svjetskog rata Muzej je smatrao da je njegova uloga u podupiranju ostvarenja moderne utopije za koju su svi smatrali da je u procesu nastanka. Tijekom pedesetih godina razvilo se drukčije viđenje iz radikalnijih vizija dvadesetih i tridesetih godina u smislu da modernizam preoblikuje liberalne demokracije, a ne da ih zamjenjuje.

Proteklih desetljeća Muzej se postavio kao alternativa postmodernizmu i kao zagovornik novih tendencija u arhitekturi.

Skupljamo predmete koji se odnose na oblikovanje, grafičko oblikovanje, tekstil, na pokretna djela i arhitektonska djela iz cijelog svijeta koja predstavljaju najistaknutije primjere modernog oblikovanja od 1850. do danas.

Ne skupljamo modu, nakit, predmete umjetničkog obrta, luksuzne predmete ni oružje.

**LDT:** U izjavi o poslanju MoMA-e istaknuto je da je muzej osnovan 1929. godine kao edukacijska ustanova. Jeste li tijekom prošloga stoljeća uspjeli formirati zbirku koja danas odražava senzibilitet za povijest i kulturu ne samo New Yorka, Sjedinjenih Američkih Država već i svijeta? U kojoj mjeri je zbirka središnje mjesto za istraživanje arhitekture i dizajna dvadesetoga stoljeća?

**TR:** Donekle je Zbirka oblikovanja ostala jedinstvena referentna točka. Iako danas u svijetu postoje muzeji moderne arhitekture i oblikovanja, mislim da je ona



sl.2 MoMA QNS, New York,  
dio Zbirke oblikovanja  
© MoMA, New York

najsveobuhvatnija. Dakako, to ne znači da je i kompletirana. I dalje intenzivno skupljamo djela koja popunjavaju praznine da bismo dobili zaokruženu sliku.

**LDT:** Kustos ste iznimno značajnih izložaba posvećenih ne samo radu velikih autora/arhitekata (*Frank Lloyd Wright: Arhitekt*, 1994., *Mies u Berlinu*, 2001.), muzejskih tema suvremene arhitekture (*Light Construction*, 1995., *The Un-Private House*, 1999., *Tall Buildings*, 2003. - u pripremi) već i radu manje poznatih i mladih arhitekata. Kakve izložbe treba raditi danas?

**TR:** Sve do devedesetih godina 20. stoljeća naše su izložbe bile monografske izložbe suvremenih dizajnera. Bila je to vrijedna uloga jer je arhitektima bilo teško prenijeti svoju poruku.

Sad kad su mediji otkrili arhitekturu, mislim da više nije toliko važno priređivati monografske izložbe koliko je važno predstavljati tematske izložbe koje javnosti omogućavaju uvid ne u smislu osoba i njihovih radova nego u razloge zašto rade to što rade. Osim toga, tematske su izložbe veoma dobar način za predstavljanje mladih arhitekata koji inače možda nemaju dovoljno radova za predstavljanje u monografskoj izložbi.

Monografska retrospektiva ostaje veoma važno sredstvo za ponovni povratak u prošlost i razmatranje ključnih likova iz prošlosti i načina na koji njihov rad danas utječe na nas.

**LDT:** U praksi a pogotovo u literaturi malo je pisano o ulozi muzejskih profesionalaca u kreiranju projektnih programa za nove muzejske zgrade. Sudjelovali ste u radu tima koji je izabrao rješenje koje je u natječaju predložio Yoshio Taniguchi. Na koji način je vaše mišljenje bilo korisno i poticajno? Jeste li se konzulirali i sa suvremenim umjetnicima?

**TR:** U razvijanju programa za muzej, Uprava se savjetovala sa svim osobljem da bi se utvrdilo kakvu zgradu trebamo. Nakon što je izabran Taniguchi, on je blisko surađivao sa svim kustosima kako bismo dobili izložbeni prostor kakav trebamo.

Prije odabira arhitekta također smo se savjetovali s umjetnicima, muzejskim ravnateljima, kritičarima i drugim arhitektima u vezi s time kakav muzej želimo.

**LDT:** Što je po Vašem mišljenju najveća promjena koja se proteklih dvadesetak godina dogodila u viđenju uloge kustosa, i kako vidite ulogu kustosa u 21. stoljeću?

**TR:** Danas je kustosu najveći izazov steći znanje o tome kako muzej može biti djelotvoran u digitalnome svijetu.

Muzej više nije jedini izvor obavijesti u vezi s arhitekturom i oblikovanjem pa kustosi moraju do najvišega stupnja razviti učinkovitost ustanove u tom smislu.

Napomena: G. Terence Riley je u lipnju 2003. godine boravio u Zagrebu u organizaciji Muzeja suvremene umjetnosti te je tom prilikom održao predavanje pod nazivom *MOMA se kreće: i ovamo i onamo*.

## PIANO, PIANO DO MUZEJA SAVREMENE UMJETNOSTI, ARS AEVI, SARAJEVO

ASJA HAFNER □ Muzej savremene umjetnosti, ARS AEVI, Sarajevo, Bosna i Hercegovina

sl.1 Već više godina traje suradnja s talijanskim arhitektom Renzom Pianom na projektu izgradnje ARS AEVI Muzeja u Sarajevu.

### UMJETNICI U KOLEKCIJI MUZEJA SAVREMENE UMJETNOSTI ARS AEVI, SARAJEVO:

ABRAMOVIĆ MARINA  
ACCARDI CARLA  
APFELBAUM POLLY  
ASLAN NORA  
BADIOLA TXOMIN  
BAŁKA MIROSLAW  
BALKENHOL STEPHAN  
BASSIRI BIZHAN  
BEUYS JOSEPH  
BIANCHI DOMENICO  
BOETTI ALIGHIERO  
BOLTANSKI CHRISTIAN  
BRUS GÜNTER  
BUREN DANIEL  
CABRITA-REIS PEDRO  
CALLE SOPHIE  
CANNAVACCIUOLO MAURIZIO  
CANO EUGENIO  
CASTELLANI ENRICO  
COMPAGNUCCI ANDRÉS  
CRAGG TONY  
DAKIĆ DANICA  
DEACON RICHARD  
DESSI GIANNI  
DIBBETS JAN  
DIMITRIJEVIĆ BRACO  
DROZDIK ORSHI  
FRIEDMANN GLORIA  
FRIZE BERNARD  
GECHTMAN GIDEON  
GOLDIN NAN  
HADŽIFEJZOVIĆ JUSUF



Po nekima je naše vrijeme - vrijeme muzeja. Što se, s druge strane, može učiniti i kao vrijeme u kojem se, uvjetno rečeno, "svode računi", u smislu smještanja i definiranja stvari i pojava. U tom i takvom vremenu pomalo je kontradiktorno da muzeji, kulturne institucije za kakve su se do sada smatrali, doživljavaju svoju ekspanziju kroz ideje i tokove u suvremenoj umjetnosti koja je još od '60. kritizirala instituciju muzeja i tvrdila da on negativno konzervira umjetnost, pretvarajući ga tako u zombi-izložak.

Od '77. i Pianova i Rogersova Beaubourga dogodila se revolucija u arhitekturi i poimanju muzeja. Beaubourg se smatrao "tvornicom za produkciju" umjetnosti, a ne više trezorom za pohranjivanje umjetničkih djela i raznih drugih vrijednosti.

I na pitanje može li izdvojiti neki od svojih projekata ili ga okarakterizirati kao svojevrsnu prekretnicu u karijeri, sam Piano će vam reći da je to upravo Beaubourg.

*Kada sam se počeo baviti arhitekturom, bio sam dobro upućen u tehnologiju. Ta kovanica "hi-tech" arhitekta se veže vjerojatno više za St. Pompidou, jer on tako i izgleda.*

*Konstrukcija s dosta metala, ali to nije bio svemirski brod. To je bila zgrada kreirana da privuče pažnju i interesiranje i želju za pokušajem jedne drukčije zgrade. I uvijek kada su ljudi govorili ovo je kao tvornica, ovo je kao rafinerija, bio sam zadovoljan jer je to bila provokacija.*

Danas, kada se u odnosu na ove i mnoge druge

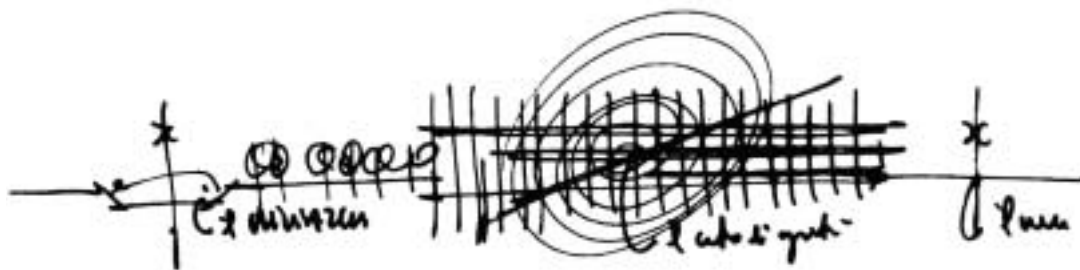
nepomenute muzejsko-arhitektonsko-umjetničke relacije i konotacije upetlja Projekat ARS AEVI, inicijativa za izgradnju muzeja za suvremenu umjetnost u Sarajevu, koja je nastala 1992. godine u okruženju totalne destrukcije, genocida i urbicida ideja muzeja i njegove funkcije poprima humaniju perspektivu i ulazi u novu dimenziju djelovanja. Prema riječima samog arhitekta, Renza Piana, sarajevski muzej *...Ima veće šanse od Beaubourga da postane "tvornica" za produkciju umjetnost jer mislim da će umjetnici više voljeti ovu kuću.*

Toliko netipično i potpuno obratno ustaljenim tokovima procesa oformljavanja jednog muzeja glede ARS AEVI je i to da je kolekcija tu, aktivnost je tu, u Sarajevu, ali nema kuće. Višegodišnja suradnja na projektu izgradnje ARS AEVI muzeja u Sarajevu s talijanskim arhitektom Renzom Pianom poznatim po svojim (uglavnom) uspješnim eksperimentima i ponovnim uspostavljanjem arhitektonskih standarda u svakom smislu, protekle, 2002. godine ušla je u novu fazu izgradnjom pješačkog mosta ARS AEVI preko rijeke Miljacke. Most povezuje stambeno naselje Grbavica s Vilsonovim šetalištem na lokaciji predviđenoj za izgradnju muzeja. Piano most još naziva i "vrata muzeja" i dodaje: *Nemamo novca da to drukčije uradimo i ne želimo da tražiti novac oko od svakoga. Ne želimo to uraditi jer to je pitanje dostojanstva. I siguran sam da će se san ostvariti, ali to će se dogoditi korak po korak. Nemamo zgradu, ali most je tu. Dakle, to je work in progress. Važno je razmišljati, imati viziju. To je suština.*

Viseći, pješački most je lagane konstrukcije. Tipično za Piana, koristila se neobična kombinacija prirodnih materijala, metala i drva koji se skladno uklapaju u okruženje.

Tako je na desetu obljetnicu ideje za inicijativu izgradnje muzeja za suvremenu umjetnost u Sarajevu, ARS AEVI, otpočela prva etapa izgradnje muzeja. Od 22. do 25. lipnja prošle godine u Sarajevu se dogodio FORUM ARS AEVI 92-02, na kojem su pored inauguracije mosta organizirani i mnogi radni susreti prijatelja i podržavaoca ove ideje, kao i najava za svjetsku kampanju za izgradnju muzeja. Tokom tih par dana inaugurirani su i prvi stupovi budućeg muzeja. Slogan ovog





sl.2 Skica Renza Piana

sl.3 Crtež Renza Piana za projekt ARS AEVI Muzeja u Sarajevu



dogadjanja bio je "Museum in progress", što sarajevski muzej uistinu jest, a takvim ga čini i plan rada, odnosno mogućnost koju dopušta idejno i izvedbeno rješenje projekta - izgradnju u etapama.

*U svojim prethodnim iskustvima uvijek sam volio vidjeti projekt u razvoju, projekt koji se nikada ne završava. Mislím da je divno zamišljati kako nešto napreduje, nešto se razvija, nešto što se pretvara u dio grada.*

Kao inspiracija Renzu Pianu za ideju muzeja ARS AEVI dao je rad Daniela Burena *Polje zastava (Les Places des Drapeaux)*, koji je uvršten 1996. u kolekciju Prato, jednu od sedam nukleusa kolekcije ARS AEVI.

*Potpuno je jasno da ne možete raditi projekt bez dodavanja neke simbolične vrijednosti. Arhitektura se tiče gradnje solidne zgrade, ali isto tako i pričanja priče. Isto je i kada pišete ili snimate, samo ovdje pričate priču kroz zgradu.*

Naime, ideja je da se omogući korištenje zgrade koja još neće biti potpuno dovršena. To dopušta upravo izgradnja 116 nosećih stupova koji bi dijelili jedan dio zgrade od drugog i tako omogućili ulazak u prostore i smještanje kolekcije i prije potpunog završetka izgradnje.

Još 1999. godine, kada je potvrdio da će se prihvatiti zahtjevnog posla projektiranja i izgradnje budućeg sarajevskog muzeja ARS AEVI, tokom svog boravka u Sarajevu, o lokaciji određenoj za muzej (lokacija u središtu grada, na mjestu gdje se već nalazi bivši Muzej revolucije i danas Historijski muzej Bosne i Hercegovine), svom odnosu prema projektu, Piano je o urbanističko-arhitektonskom konceptu projekta rekao: *Naravno da je izbor dobar. Greška je pokušati staviti muzej u centar grada, jer su tada ograničenja mnogo veća, kao i izbor da se muzej smjesti izvan grada. Ove*

*industrijske zgrade i blizina vojnih kasarni (bivša vojarna Maršal Tito, od koje se predviđa napraviti studentski/univerzitetski kampus) mijenjaju njegovu svrhu. Promijenit će se u veliki univerzitetski kampus, tu je i blizina stambenog naselja preko puta rijeke.*

*Zbog svega toga to je dobra lokacija.*

*Moj san je da ovaj muzej bude mjesto koje ljudi posjećuju, ljudi koji ne žele ništa drugo od šetnje, samo da prođu i odu na tramvaj. Ovaj muzej bi trebao biti shvaćen ne kao muzej već kao prolaz kroz muzejske paviljone. Sve u svemu, na neki način model muzeja koji mi poznajemo je nešto što pruža smiraj i kontemplaciju. Bit će mjesta i za to, ali ovaj muzej bi trebao biti mjesto susreta s urbanom stvarnošću, i tek onda će postati glavni instrument urbanog planiranja.*

Muzej u smislu kolektivne memorije pomaže izgradnji budućnosti, ali kada govorimo o suvremenom prošlosti nema, sve se događa sada...Od ideje do realizacije trebalo je nekoliko godina i mnogo dobre volje mnogih. U izgradnji mosta, uz RP Building Workshop sudjelovale su talijanske građevinske firme - Intergroup Italia, Garboli-Conicos, Imprefond, Favero-Milan Ingegneria i Merk, kao i Zavod za izgradnju Kantona Sarajevo i Hidrogradnja.

Predviđeno je da objekt koji projektira Renzo Piano bude dužine 110 metara, odnosno da ima ukupnu površinu od 11 tisuća kvadratnih metara. Objekt bi imao dvije etaže, s tim da bi donja etaža bila ujedno i *passage*.

S preciznijom vizijom od one 1999. Piano je u Sarajevu 2002. ovako objasnio svoju ideju: *Mislím da su muzeji veoma interesantna mjesta, rekao bih da imaju dva dijela jedan je sveti, drugi profani. Mjesto gdje pokazuje umjetnost je mjesto s tišinom, sa svetošću, sa*

HÄFSTRÖM JAN  
MYONG-OK HAN  
MYONG-OK HAN  
HARTLEY ALEX  
HATOUM MONA  
INSPECTION MEDICAL  
HERMENEUTICS  
IRWIN  
JOKANOVIĆ-TOUMIN DEAN  
JÜRGENSSEN BIRGIT  
KABAKOV ILYA  
KAJINIĆ ANTO  
KAPOOR ANISH  
KAUFMANN MASSIMO  
KEMPINGER HERWIG  
SOUN-GUI KIM  
KOMAR & MELAMID  
KOPYSTIANSKY SVETLANA  
KOSUTH JOSEPH  
KOUNELLIS JANNIS  
KOWANZ BRIGITTE  
KOZARIS DIMITRIS  
KUSHNER ROBERT  
LAVIER BERTRAND  
LIBOVAC FIKRET  
BUL LEE  
UFAN LEE  
LEUPOLD-LÖWENTHAL  
DANIELA  
LEVINI FELICE  
LEWITT SOL  
LIV LENA  
MATTIACCI ELISEO  
MULASICS LÁSZLÓ  
MUÑOZ JUAN  
MUNTEAN/ROSENBLUM  
NAGASAWA HIDETOSHI  
NONAS RICHARD

sl.4 Godine 2002. izgrađen je pješački most ARS AEVI preko rijeke Miljacke. Most povezuje stambeno naselje Grbavica sa Vilsonovim šetalištem na lokaciji predviđenoj za izgradnju muzeja. Piano most još naziva i "vrata muzeja".



NUMANKADIĆ EDIN  
OPALKA ROMAN  
OPIE JULIAN  
OPPENHEIM DENNIS  
PALADINO MIMMO  
PANAMARENKO  
PARKER CORNELIA  
PETERCOL GORAN  
PINAUD PASCAL  
PINCZEHELYI SANDOR  
PIRRI ALFREDO  
PISTOLETTO MICHELANGELO  
PLENSA JAUME  
POTRČ MARJETICA  
PRIGOV DMITRI  
RAKOCI DUBRAVKA  
SALLE DAVID  
SALVADORI REMO  
SCHÜTE THOMAS  
SCULLY SEAN  
SERRANO ANDRES  
SHERMAN CINDY  
SKOPLJAK MUSTAFA  
SPALLETTI ETTORE  
ŠERIĆ NEBOJŠA-ŠOBA  
TADIĆ RADOSLAV  
TROCKEL ROSEMARIE  
VADIM FISHKIN  
V.S.S.D.  
VEDOVA EMILIO  
VIOLA BILL  
WALDE MARTIN  
WEINBERGER LOIS  
WEINER LAWRENCE  
WEST FRANZ  
YOUNG-SEOK YOON

*samoćom. Sami ste kada ste nasuprot umjetnosti. To je ograničen prostor na neki način.*

*A drugi dio, koji nazivam profanim prostor je gdje se odvija sve drugo. Profani prostor je prostor gdje srećete ljude, kupite knjigu. Gdje se odvija svakodnevni život i otvoren je put prema javnom gradskom prijevozu prema gradu. To je ono što nazivamo profano. Ali ove dvije dimenzije života jedna pored druge su koncept. Profani nivo je nivo ulice, nivo piace, urbani nivo.*

*Druga ideja se mnogo više tiče umjetničkog rada. Posebna funkcija ovog muzeja je da bude kao tvornica. Možda je referenca na tvornicu previše smijesna ili previše teoretična, ali ja i dalje mislim da će ovo biti i jest mjesto za umjetnost, ne samo za elitnu umjetnost već i za umjetnost koja se razvija. Ovo je grad s mnogo mladih umjetnika, svi ti ljudi trebaju kuću.*

U tekstu su korišteni citati iz intervju koji je Asja Hafner vodila s Renzom Pianom za emisiju INVENTURA za Federalnu Televiziju BiH, 2002., Sarajevo, i iz govora Renza Piana 1999. godine na inauguraciji terena za budući Muzej savremene umjetnosti u Sarajevu Ars Aevi.

#### PIANO, PIANO TO THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, ARS AEVI IN SARAJEVO

In a non-typical fashion and in complete contrast to regular processes of forming a museum, the ARS AEVI is notable in that it has a collection, it is active here in Sarajevo, but it has no building. The initiative for building a Museum of Contemporary Art in Sarajevo was put forward in 1992 in an atmosphere of total destruction, genocide and uricide.

Last year, in 2002, with the construction of the ARS AEVI pedestrian bridge across the river Miljacka, the long-term cooperation on the project with the Italian architect Renzo Piano, who is known for his successful experiments and re-establishing architectural standards, entered a new stage. The tenth anniversary of the idea marked the beginning of the first stage of the building of the museum. In June 2002 the Forum ARS AEVI 92-02 was held; along with the inauguration of the bridge there were many working meetings between the supporters of the idea as well as an international campaign for the building of the museum. The slogan of the event was "Museum in progress" - building in stages. The aim is to construct 116 support columns that would separate one section of the building from another and to enable access to the rooms and the housing of the collection before construction is completed.

The idea concerning the museum and its function today take on a more humane perspective and slowly, slowly enter a new dimension of activity.

IVO MAROEVIĆ □ Filozofski fakultet, Katedra za muzeologiju, Odsjek za informacijske znanosti, Zagreb

**UVOD.** Već sam prije deset godina u svojoj knjizi *Uvod u muzeologiju*, u poglavlju o organizaciji muzejske ustanove, vrlo načelno ali s dosta detaljnih uputa, pisao o organiziranju prostora muzeja (Maroević, 1993:86-88). Već je tada bilo razvidno da temeljne muzejske funkcije *zaštita, proučavanje i komunikacija* muzejske građe traže posebne prostorne uvjete u kojima bi se mogle odvijati i razvijati na optimalan način. Pridodamo li im prostore za administrativne i tehničke poslove, tada je struktura grupa sadržaja unutar muzeja uglavnom određena. Administrativni se dio može sadržajno vezati uz rad kustosa i proučavanje građe, a tehnički dio dijelom uz funkciju zaštite, a dijelom uz onu komunikacije muzejske građe. Već je tada bilo jasno da bi odnos temeljnih muzejskih sadržaja s pridruženim im sadržajima trebao biti ravnopravan, što će reći da se trećina raspoloživoga zatvorenog prostora može planirati ili koristiti za svaku od tri temeljne sadržajne grupe. Logično je bilo zaključiti da će se moći pojaviti stanovišta odstupanja u svakom od pojedinačnih primjera konkretnog muzeja, jer će svaki od njih imati potrebu da prostorno definira i neke od svojih specifičnosti. Iskustva pri izradi i razmatranju pojedinih projektnih programa za izgradnju ili adaptaciju muzejskih zgrada pokazuju opravdanost elastične primjene temeljnog odnosa među sadržajnim grupama.

Temeljni je problem u ustaljenom stereotipu da je muzej prostor za izlaganje i prihvata publike i da sadržaji za komunikaciju s publikom trebaju dominirati u prostoru muzeja.

Svi bi ostali prostori trebali biti sekundarni i u funkciji onog prvog. Nije čudno da tako misli javnost, jer ona u pravilu i vidi tek onaj dio muzeja u koji ulazi da bi konzumirala različite oblike muzejske poruke. Čudno je kad muzejska struka zanemaruje svoju važnu usporednu djelatnost i infrastrukturu (Durey, 2000:18), bez koje nema ni kvalitetnog odnosa prema publici. Stoga nije na odmet detaljnije razraditi ulazne prostorne parametre za projektni program izgradnje ili adaptacije muzeja, s jasno istaknutom razlikom da je pri adaptaciji riječ o mnogo više zatečenih zadanih elemenata, posebice kad je posrijedi zgrada koja je zaštićena kao kulturno dobro (spomenik kulture).

Zanimljivo je već ovdje spomenuti da se u poznatim anglosaksonskim priručnicima za kustose, arhitekturi muzeja i ulozi muzejskog osoblja u kreiranju projektnog programa za adaptaciju povijesne ili izgradnju nove muzejske zgrade posvećuje vrlo malo pozornosti. Posebice se to odnosi na ulazne parametre, za koje bi se muzejsko osoblje trebalo pobrinuti, te na verifikaciju nečega što možemo zvati "muzejskom tehnologijom". Tako Gary Edson i David Dean u svojem *The Handbook for Museums (Priručnik za muzeje)* iz 1994. godine tek nekoliko rečenica posvećuju tom problemu, dok će Max Hebditch u tekstu *The management of premises (Upravljanje prostorijama)* u poglavlju *Management and Administration (Upravljanje i administracija)* priručnika *Manual of Curatorship (Priručnik za rad kustosa)*, što ga je kao jedan od nakladnika izdala British Museum Association (Britanska muzejska udruga), više prostora posvetiti adaptaciji povijesnih zgrada u muzeje, a manje novim zgradama. On će tamo u uvodu, u jednoj veoma znakovitoj rečenici, reći kako kustos u pravilu ignorira shvaćanje arhitektonske prakse i estetike kao opasnost (1984:498). To gotovo znači da kustos prihvaća muzejsku arhitekturu kao zadani okvir unutar kojega raspoređuje svoju djelatnost, a da se previše ne upliće u određivanje tog okvira. Često se smatra da je to zadatak uprave muzeja i investitora, pa će se i Hebditch u svojem tekstu više orijentirati na temeljne sheme nastanka projekta (s elementima utvrđivanja troškova i cijena) nego na muzeološke parametre koje bi trebalo čvrsto odrediti. On će isto tako u svojoj shemi odnosa funkcionalnih elemenata u muzejskom planu gotovo potpuno eliminirati prostore čuvaonica (1984:501) smatrajući da bi ih trebalo locirati na posebnim mjestima izvan gradova (1984:500). Stoga nije čudno da se u izgradnji novog krila Victoria & Albert muzeja u Londonu više pažnje posvećivalo obliku Libeskindove "spirale" nego funkciji tog dijela muzeja, čemu skošeni zidovi i nepravilni oblici prostorija nimalo ne pridonose, a rasprava je bila više poznata po sukobu onih koji su smatrali da taj novi oblik nije primjeren cjelokupnom okruženju devetnaestostoljetnog Bloomsburyja i onih, prvenstveno iz muzeja, koji su se zanosili oblikovnom konkurencijom Gehryjevu muzeju Guggenheim u Bilbaou (Maroević,

2001:75; Vrgoč, 2001:15). O muzeološkom programu za projektirani prostor bilo je najmanje riječi.

Stoga će se ovaj tekst pokušati baviti definiranjem "muzejske tehnologije" koja bi trebala biti osnovna linija projektiranja i prema kojoj bi trebale težiti sve programske smjernice za izradu projekta. Iako usporedba nije direktno primjenjiva, možete li zamisliti projektiranje bolnice bez udovoljavanja temeljnim i posebnim prostornim zahtjevima specifične tehnologije pojedinih njezinih odjela i bez suradnje liječnika?

**POVIJESNE PRETPOSTAVKE.** Izgradnja muzejskih zgrada počinje u stvari tridesetih godina 19. stoljeća kad se muzeji institucionaliziraju i kad pretežito postaju državne ustanove. U njima se čitavih stotinu godina izlaže pretežiti dio muzejskih zbirki, pri čemu se specijalizacijom muzeja usmjerava određena muzejska građa u pojedine muzeje. Spremišta su tek mjesta za pohranu novopridošle građe koju valja proučiti prije izlaganja. Temeljni se pomak događa nakon Madridske konferencije 1934. godine, kad se konceptualno dijeli materijal za izlaganje od onog za čuvanje, s jakim interakcijama koje se očituju u promjenama stalnih postava i u instaliranju povremenih izložaba. Izrazite promjene u muzejskom svijetu u drugoj polovici 20. stoljeća ukazuju na nužnost promjena i u muzejskim prostorima. Arhitektura, pretežito umjetničkih muzeja nastoji sebe vidjeti kao najveći muzejski eksponat. Natječaji za muzejske zgrade postaju veliki izazov kako za oblikovanje arhitekture tako i za funkcioniranje muzejskih sadržaja. Ekstremni je primjer najnoviji Židovski muzej u Berlinu, za kojega njegov autor arhitekt Daniel Libeskind kaže da može služiti kao prenositelj muzejske poruke i bez izložaka (Maroević, 2001:73).

Upravo povijesni razvitak svjedoči o dva temeljna usmjerenja u rješavanju smještaja muzejskih ustanova. Jedan je u izgradnji novih zgrada koje s vremenom postaju neprikladne za prihvaćanje novih i promjene tradicionalnih muzejskih načina djelovanja, a drugi u smještaju muzejskih sadržaja u povijesne zgrade koje više nisu u stanju očuvati svoju izvornu namjenu. Međustupnjevi su više nego očiti. Adaptacije povijesnih muzejskih zgrada i njihove dogradnje često se mogu mjeriti s adaptacijama drugih povijesnih zgrada za muzejske sadržaje. Dovoljno je pogledati veliki muzejski centar kakav je London, gdje je izgrađena jedna od prvih muzejskih zgrada u Europi, zgrada Britanskog muzeja 1830. godine, gdje je šezdesetih godina 20. stoljeća uz veliki prirodoslovni muzej, podignut u drugoj polovici 19. stoljeća, izgrađeno novo krilo zbog nedostatka prostora, ili gdje se planira graditi novo krilo Victoria & Albert muzeja kako bi se zadovoljile njegove nove potrebe. Istodobno se veliki kompleks napuštene industrijske arhitekture preuređuje za novu Tate galeriju. Neću govoriti o Parizu, Berlinu ili Beču, bez obzira na to što su to iskustva koja valja uzimati u obzir, unatoč

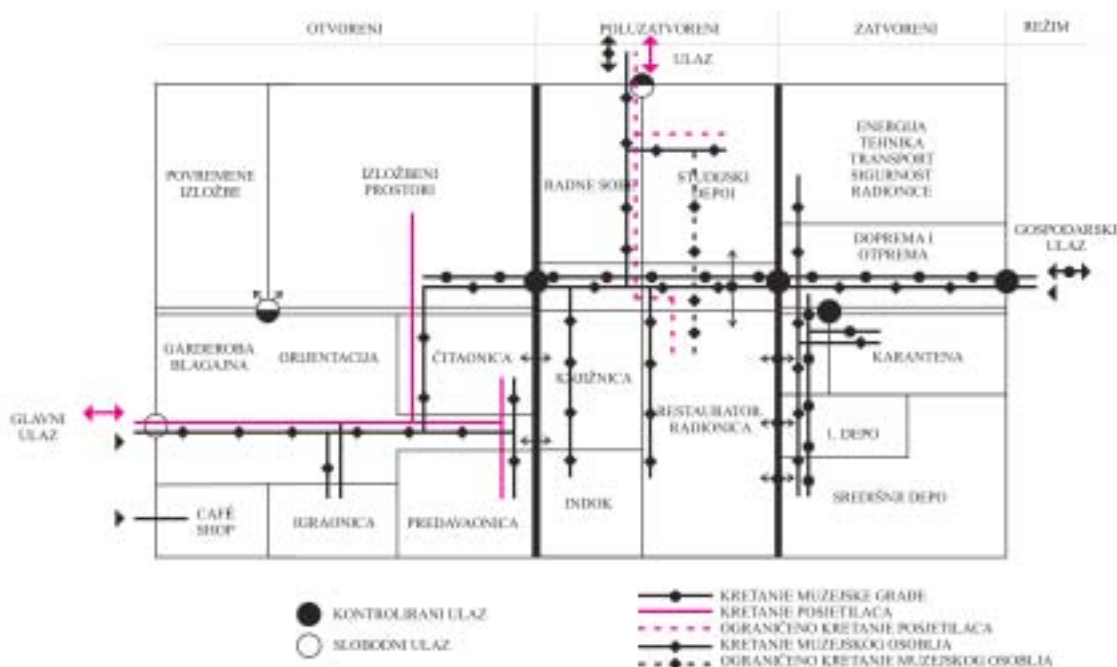
činjenici da su naše potrebe i mogućnosti znatno manjih dimenzija, pa su i direktne usporedbe gotovo nemoguće.

U Hrvatskoj je relativno malo zgrada koje su izgrađene posebno za smještaj muzejskih ustanova. Nije ih teško nabrojiti, od onih najstarijih iz početka 20. stoljeća poput Arheološkog muzeja u Splitu ili Etnografskog muzeja u Zagrebu (izvorno Trgovačko-obrtnički muzej), do najnovijih kao što su Arheološki muzej u Zadru, Muzej hrvatskih arheoloških spomenika u Splitu, Muzej grada Rijeke (izvorno Muzej revolucije) i Galerija naivne umjetnosti u Hlebinama. Izgrađeno je i nekoliko zgrada koje su tek u jednom dijelu služile muzejskoj namjeni, kao što su Strossmayerova galerija i Muzej za umjetnost i obrt, a donekle i Hrvatski školski muzej u Zagrebu i Meštrovićeva galerija u Splitu.

Svi ostali muzeji u Hrvatskoj smješteni su u adaptiranim zgradama, koje su pretežito zaštićene povijesne građevine. Nabrojio bih samo zagrebačke primjere i neke od značajnijih primjera izvan metropole. To su Muzej grada Zagreba u bivšem samostanu klarisa, Muzej Mimara u bivšem srednjoškolskom centru, Arheološki muzej i Moderna galerija u palačama grofova Vranyczany, Tehnički muzej u novijem dijelu negdašnjega Zagrebačkog velesajma, Hrvatski prirodoslovni muzej u dograđenoj zgradi negdašnjega kazališta, Muzej suvremene umjetnosti u palači Kulmer, a Hrvatski muzej naivne umjetnosti u baroknoj palači Raffay na Gornjem gradu. Izvan Zagreba zanimljivi su primjeri Muzej Slavonije u Osijeku u zgradi Gradskog poglavarstva u Tvrdi, Zavičajni muzej Našice u dvorcu Pejačević, varaždinski Gradski muzej u srednjovjekovno-renesansnom Starom gradu, a njegovi odjeli u baroknim palačama Hercer i Sermagej muzej grada Šibenika u Kneževu dvoru, Muzej grada Splita u palači Papalić i okolnom sklopu zgrada unutar Dioklecijanove palače, a Etnografski muzej u negdašnjoj gradskoj vijećnici, Dubrovački muzej u Kneževu dvoru, a njegovi odjeli u tvrđavi sv. Ivana i žitnici Rupe, Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja u Guvernerovoj palači u Rijeci, Etnografski muzej Istre u srednjovjekovnom kaštelu u Pazinu, Povijesni muzej Istre u Kaštelu u Puli, Zavičajni muzej Kaštela u kaštelu Vitturi u Kaštel Lukšiću, Muzej seljačkih buna u dvorcu grofova Oršić u Gornjoj Stubici, Muzej Međimurja u Starom gradu Zrinskih u Čakovcu i niz drugih većih i manjih muzeja diljem Hrvatske.

Povezivanje muzejske funkcije sa starim povijesnim zgradama isto je tako s vremenom postao stereotip, koji na jednoj strani pomaže svojevrsnoj revitalizaciji povijesnih građevina i povijesnih gradskih jezgri, a na drugoj strani potiče na zaključak da je starim stvarima mjesto u starim zgradama. Usput se, istinabog vrlo rijetko ali zato ponekad i vrlo uspješno, same povijesne građevine muzeološki interpretiraju i prezentiraju posjetiteljima, usporedno s muzejskom građom koja rela-

## HEMA FUNKCIONIRANJA MUZEJA



sl.1 Shema funkcioniranja muzeja;  
izradio Goran Zlodi

tivno često pomaže stvaranju ugođaja za puni doživljaj povijesne građevine. U jednom se dijelu to dogodilo prigodom najnovije adaptacije Muzeja grada Zagreba, u međusobnom prožimanju rezultata tada provedenih arheoloških istraživanja i prezentiranja povijesnog razvitka grada. U određenim se slučajevima poistovjećuje muzejski izložbeni sadržaj sa sadržajem povijesne građevine pri čemu dolazi do međusobnog prožimanja poruka pokretne (muzejske) i nepokretne (građiteljske) baštine. Primjeri dvorca Trakošćan ili Galerije Meštrović u Splitu pokazuju da su i te mogućnosti otvorene. Dimenziju tog problema osjetio je i Međunarodni komitet ICOM-a za regionalne muzeje kad je o tome nedavno raspravljao na posebnoj tematskoj konferenciji, što je spomenuto na skupštini Hrvatskoga nacionalnoga komiteta ICOM-a u ožujku ove godine u Zagrebu.

Povijesne pretpostavke i dosadašnja iskustva u načinu osiguravanja prostora za muzejsku namjenu svjedoče prvenstveno o smještaju muzeja u napuštene ili zanezarene povijesne građevine, potom u vrijedne povijesne građevine kojima je komplementaran muzejski sadržaj koji u njih ulazi i tek na kraju u nove, namjenski sagrađene građevine, koje će u danom trenutku maksimalno zadovoljiti muzejske potrebe. Europska su iskustva vrlo slična, s time da se u posljednje vrijeme u odnosu na ranija razdoblja gradi nešto više novih muzejskih zgrada.

**AKTUALNA HRVATSKA ISKUSTVA.** Pratimo li situaciju u Hrvatskoj u posljednjih nekoliko godina, svjedoci smo

europskih procesa ali u skromnijim razmjerima. Raspisani su natječaji i odabrani projektanti za tri nove muzejske zgrade. Jedna je za Muzej evolucije i nalazišta pračovjeka Hušnjakovo u Krapini (projektant Željko Kovačić), druga je za Muzej Narone u Sv. Vidu pokraj Metkovića (projektant Goran Rako), a treća za Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu (projektant Igor Franić). Prva su dva vezana uz lokaciju i nisu muzeji u klasičnom smislu riječi, jer se u njima povezuje prezentiranje prirodoslovnog i arheološkog lokaliteta s pripadajućim nalazima i primjerenim kontekstom, dok je treći specijalni muzej s veoma suvremenim i dijelom iznimnim, ali u konačnici ipak klasičnim muzejskim sadržajem. Istodobno se nastavlja tendencija prenamjene povijesnih građevina u muzejske sadržaje. Spomenuo bih tek nedavno provedeni natječaj za prenamjenu "T građevine" bivše tvornice R. Benčić u Rijeci u Muzej moderne i suvremene umjetnosti (projektanti Saša Randić i Idis Turato), već ranije izrađeni projekt adaptacije negdašnjeg Doma JNA u Muzej Sinjske alke u Sinju, projekt uređenja zgrade kavalira u Brodskoj tvrđavi za donaciju kipara Branka Ružića Galeriji umjetnina u Slavonskom Brodu, aktualno projektiranje širenja Muzeja Slavonije u Osijeku na susjedne građevine unutar osječke Tvrđe i nedavno dovršenu neprimjerenu adaptaciju stambene historicističke jednokatnice za Muzej Đakovštine u Đakovu.

Temeljna značajka svih projektiranih i provedenih adaptacija može se očitati kao napor u postizanju triju ciljeva, koji nisu istog intenziteta, niti se iskazuju u istom međusobnom omjeru. Ponajprije je to usmjerenje prema što boljem funkcioniranju muzejske namjene, u

skladu sa zahtjevima pojedinog muzejskog sadržaja. Zatim se prepoznaje nastojanje da se postigne maksimalni autorski kreativni doprinos u zadanim uvjetima, koji odražava profesionalne afinitete projektanta. Na trećem je mjestu očuvanje, a vrlo rijetko težnja prema prezentiranju uočenih vrijednosti povijesne građevine i onih koje je svojim uvjetima precizirala nadležna konzervatorska služba. Međusobni odnosi spomenutih ciljeva ovise o vrijednosti, sposobnosti i sklonostima projektanta, o vrijednosti povijesne građevine ili sklopa u koji se intervenira i o složenosti muzejskih funkcija koje valja zadovoljiti, a koje se razlikuju od muzeja do muzeja. Moglo bi se navesti nekoliko ostvarenih muzeja u kojima su odnosi intenziteta i razine dosega pojedinih od navedenih ciljeva iznimno dobri, no teško bi bilo sada ulaziti u njihovu analizu. Spomenuo bih samo Muzej grada Zagreba, Muzej grada Splita i varaždinski Gradski muzej u Starom gradu kao one koji su unatoč određenim nedostacima postigli najvišu razinu ostvarenja muzejskih adaptacija u nas.

Nedavno provedeni natječaji (spomenuo bih tri od njih, i to onaj za Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, za Muzej Narone i za prenamjenu "T objekta" tvornice R. Benčić u Rijeci u Muzej moderne i suvremene umjetnosti) otvorili su neka zanimljiva pitanja. Ponajprije je tu ono o vrsti natječaja. Za zagrebački je muzej bila jasno izražena želja da natječaj bude međunarodni. Na natječaj za adaptaciju industrijske arhitekture u muzej u Rijeci javilo se tek deset autora ili autorskih grupa, dok je u slučaju Muzeja Narone bilo velikih nejasnoća u definiranju projektnog programa, gdje je jedna od dilema bila natkriveni arheološki lokalitet ili muzej. Kod prvog natječaja, dilema o međunarodnoj participaciji još uvijek nije umrla, iako je izdana građevinska dozvola za izgradnju muzeja i gradnja će uskoro početi. Kod drugog je još uvijek upitna sudbina čitavoga kompleksa tvornice, što će bitno utjecati na dimenziju značenja i očuvanja vrijednosti "T objekta" kao elementa sklopa. Kod trećeg se nakon niza stručnih prijedora i autorskih ustupaka približavamo konačnom rješenju. Zbog čega je to tako?

Usudio bih se reći da se pretežiti dio problema javlja kad projektni program, a prvenstveno njegov muzeološki dio, nije dovoljno precizan ili bolje bi bilo reći, kad nije dovoljno uravnotežen u odnosu na cjelovitost i posebnost muzejskih potreba.

**ELEMENTI ZA MUZEOLOŠKI PROGRAM.** Muzej kao institucija ima tri temeljne zadaće: zaštitu i očuvanje građe koju posjeduje i akumulira, proučavanje te građe i širenje njezina opsega i znanja o njoj i napokon komuniciranje građe svim razinama publike na sve raspoložive načine (van Mensch, 1992:155).

Pokušamo li prostorno definirati netom navedene zadaće, tada je potpuno nedvojbeno da će zaštita i očuvanje građe tražiti maksimalno siguran prostor i

zatvoreni režim u odnosu na pristup publike.

Proučavanje građe će pretežito tražiti određenu dostupnost građe zainteresiranom krugu istraživača ili poluzatvoreni/poluotvoreni režim, dok će se komuniciranje građe odvijati u prostorima koji su dostupni svima koji zadovolje određene uvjete (ulaznica, kontrola i sl.) i u kojima će vladati otvoreni režim pristupa.

Na temelju ove primarne trodijelnosti muzejskih funkcija i režima pristupa publike i osoblja koji odgovaraju pojedinoj od funkcija, moguće je detaljnije analizirati strukturu muzejskih sadržaja i definirati njihove odnose u kontekstu pojedinih režima, jer oni određuju primarnu strukturalnu podjelu muzejskih prostora, a samim tim funkcionalnost i oblikovanje muzejske arhitekture (vidi priloženu shemu).

**Zatvoreni režim** uvjetuje maksimalno ograničeni i strogo kontrolirani pristup prostoru. On se u pravilu primjenjuje u prostorima u kojima se odvija muzejski rad na zaštiti i očuvanju muzejske građe. U prostorima s takvim režimom treba postići optimalne uvjete za što dulji život muzejskih predmeta i zaštititi ih od moguće krađe, oštećenja ili bilo kakva drugog oblika propadanja ili otuđenja. To su prostori u koje se doprema muzejska građa nakon akvizicija, priprema za trajno čuvanje i pohranjuje u što je moguće boljim ili čak u idealnim uvjetima. U okvir ovog režima, ali u bitno drugim uvjetima, ulaze prostori tehnološke infrastrukture nužne za rad muzeja.

Prostori u kojima vlada zatvoreni režim i koji su potrebni za zadovoljavanje navedenih potreba i uvjeta su: kontrolirani ulaz, prostor za odlaganje prispjele građe, karantena za predmete koji bi mogli biti zaraženi, dezinfekcijska i dezinsekcijaska komora i više vrsta čuvaonica, uključujući i trezore. Čuvaonice se mogu organizirati prema vrstama materijala, kako u odnosu na posebne uvjete čuvanja tako i u odnosu na mobilnost i načine rukovanja. Princip preventivne zaštite koji u posljednje vrijeme dominira u strukturiranoj brizi za očuvanje kulturne baštine ovdje doživljava svoju temeljnu provedbu u muzejskom prostoru (Laszlo, 2002). Pridodamo li tome prostore za infrastrukturu kao što su: energana, klima komore s pročišćavanjem zraka, sigurnost i nadzor, centrale komunikacijskih uređaja i sl., kao i prostore za unutrašnji transport, tada je pregled prostornih potreba unutar zatvorenog režima uglavnom dovršen.

**Poluzatvoreni/poluotvoreni režim** pretpostavlja kontrolirani i djelimice ograničeni pristup posjetitelja i neograničeni, ali kontrolirani pristup muzejskog osoblja. To su u pravilu radni prostori muzejskog osoblja, uz privremeni smještaj onog dijela muzejske građe koji se istražuje ili na kojem se provode određeni zaštitni postupci kao što su: konzerviranje, restauriranje ili prepariranje. Tu je i privremeni smještaj muzejske građe drugih muzeja koja se doprema radi izlaganja na povremenim izložbama. Znatian dio prostora zauzimaju zbirke dokumentacije i smještaj knjižnice. Uvjeti koje valja zadovoljiti

ti u ovim prostorima nisu bitno drukčiji od onih u zatvorenom režimu kad se radi o muzejskoj građi i dokumentaciji, no različiti su u radnim prostorima, gdje je raspon od primjerenih uvjeta za rad u radnim sobama i kancelarijama muzejskog osoblja, do posebnih sustava ventilacije i odzračivanja u restauratorskim radionicama i radionicama za pripremu muzejskih izložbi. Studijske čuvaonice trebale bi imati uvjete slične onima u stalnim čuvaonicama.

Prostori u kojima se primjenjuje poluzatvoreni/poluotvoreni režim su: radne sobe kustosa, uprave muzeja i administracije, prostorije za sjednice, sastanke i konzultacije, studijske čuvaonice za istraživanje muzejske građe, prostori za smještaj svih oblika muzejske dokumentacije, spremišni dio knjižnice, čuvaonica za privremeni smještaj muzejske građe koja dolazi izvana radi izlaganja ili koja se priprema za transport za izlaganje izvan muzeja, preparatorska i konzervatorsko-restauratorska radionica (ovisno o vrstama materijala) i radionica za pripremu izložaba.

**Otvoreni režim** obuhvaća čitav prostor muzeja koji je dostupan posjetiteljima, s time da i u njemu razlikujemo dvije razine. Jedna, koja pretpostavlja kontrolirani ulaz uz plaćenu ulaznicu ili neki drugi način dopuštenog ulaza, i druga, koja je u direktnoj povezanosti s okolinom i u kojoj nema ograničenja za ulaz. Prva podrazumijeva sve prostore koji su vezani uz komunikaciju muzeja s publikom na svim razinama, a druga sve prateće sadržaje za publiku koji pomažu primjerenom okruženju iz kojega će publika prijeći kontrolnu točku za ulaz u onu prvu razinu. Ova se razina može zamisliti u koncentričnim krugovima, gdje se iz jednog može ući u drugi i gdje pojedini krugovi označavaju stupanj specifičnosti sadržaja koji ne privlače sve slojeve posjetitelja.

Uvjeti koje valja zadovoljiti na onoj prvoj razini su gotovo najsofženiji u okviru čitavog sustava muzeja, jer moraju omogućiti posjetiteljima da se ugodno osjećaju, a istodobno omogućiti izloženoj muzejskoj građi da tijekom izlaganja ne dođe u veći stupanj opasnosti od propadanja ili sigurnosti od onog koji joj je osiguran u čuvaonicama. Ta dvojnost često suprotstavljenih uvjeta najteži je tehnološki zadatak u funkcioniranju muzeja. Ona druga razina, u kojoj ne sudjeluju muzejski predmeti, ne traži posebne uvjete osim onih koji su za takve sadržaje uobičajeni i u nekim drugim prostorima s kulturnim namjenama, poput kulturnih centara, dijelova kazališta ili javnih prostora knjižnica ili arhiva.

U prvu razinu otvorenog režima spadaju u prvom redu izložbeni prostori. To su oni stalnog postava koji zahtijevaju rigoroznije uvjete i oni povremeni izložaba, čija dostupnost ne mora biti usko povezana sa stalnim postavom. Različite vrste muzejske građe i različiti oblici prezentiranja nužno će tražiti različite prostorne okvire i tehnološku podršku. U drugu razinu ulazi široki spektar sadržaja od onih recepcije, informacijskog

punkta, orijentacijskih središta, garderobe i blagajne, preko predavaonica, igraonica i prostora za različite pedagoške djelatnosti muzeja, kao i čitaonice, s pristupom u informacijsko-dokumentacijske sustave, do kavane, muzejske trgovine, knjižare, suvenirnice i sl.

**Muzejska tehnologija** relevantna za definiranje ulaznih parametara potrebnih kod projektiranja bilo nove muzejske zgrade, bilo adaptacije postojeće arhitekture za muzejske sadržaje, ne očituje se samo u određivanju potrebnih prostora za obavljanje svih relevantnih muzejskih funkcija i njihove veličine, već i u nužno potrebnim interakcijama koje se odnose na preciziranje dinamičkih linija kretanja koje osiguravaju ispravno odvijanje muzejskih poslova, posebice u odnosu na različite režime vezane uz dostupnost pojedinih prostora posjetiteljima. U cilju postizanja optimalnih projektnih rješenja potrebno je simulirati tri temeljne vrste kretanja u muzeju. Dvije se odnose na ljude, a jedna na materijal. To su kretanje muzejskog osoblja, posjetitelja ili publike i muzejske građe. Ta se kretanja moraju simulirati kako bi se u projektu osigurala korektna linija komunikacija i onemogućilo njihovo križanje ili nedopustivo preklapanje, u onim vremenskim razdobljima kad režimi moraju djelovati. To znači, kad je muzej otvoren za javnost i kad je dostupnost posjetiteljima, raznih stupnjeva intenziteta i raznolike dinamike, moguća ili očekivana u čitavom muzejskom prostoru ili nekom od njegovih dijelova. Takve simulacije definirat će protočnost i režim uporabe horizontalnih i vertikalnih komunikacija u čitavom muzeju, ali i pristup prostorima unutar pojedinih režima, uporabom minimalnog broja ulaza ili međusobnih veza, što je preduvjet svake ozbiljne brige za sigurnost muzejske građe.

**Kretanje materijala** pratimo na više uporabnih linija unutar muzeja. Prva je ona kojom materijal stiže u muzej kao akvizicija. On ulazi u muzej kroz kontrolirani gospodarski ulaz. Taj ulaz može istodobno služiti za prijam muzejske građe, ali i za transport svega što muzeju treba. Sve stvari koje ne ulaze u kategoriju muzejske građe transportiraju se u posebne dijelove zatvorenog režima, gdje je dimenzija zaštite različita od one u kojoj se čuva muzejska građa. Muzejska se građa odmah nakon ulaza odvaja, mora proći kroz prostore u kojima se oslobađa suvišne ambalaže, zatim kroz komore za dezinfekciju ili dezinsekciju da bi došla u čuvaonicu predmeta koji još nisu prošli stručnu obradu. Odatle predmeti mogu ići u dva smjera. Jedan je u konzervatorsku ili preparatorsku radionicu, ako se radi o potrebi prve pomoći ili neke druge hitne intervencije, a drugi u studijske čuvaonice, gdje se provodi njihova primarna inventarizacija. Potom predmet često putuje između čuvaonice i studijske čuvaonice dokle god traje njegova obrada. Povremeno odlazi u fotolaboratorij, a tek ako je odabran za izlaganje, usmjerava se prema izložbenim prostorima. Sve komunikacije na linijama kretanja materijala moraju biti dovoljno široke, s malim brojem oštih promjena smjera i s maksimalnom

dostupnošću prema vertikalnim vezama, koje se u pravilu obavljaju teretnim dizalima. Po tim je komunikacijama česta očekivana ili obvezna uporaba internih vozila za prijevoz težih i većih predmeta. Poseban je put predmeta koji dolaze na povremene izložbe iz drugih muzeja ili posudbom od drugih vlasnika. Oni prolaze prostore za otvaranje i odlaganje ambalaže, eventualni konzervatorski postupak, smještaj u priručne čuvaonice i transport do prostora za povremene izložbe. Ponekad ih je nužno prenositi i u radne sobe kustosa. Posebno je važno predvidjeti i osigurati dobre evakuacijske putove u slučaju požara, poplave ili potresa.

**Kretanje posjetitelja** važno je usmjeriti u one dijelove muzeja u kojima vlada otvoreni režim i ostvariti maksimalnu dostupnost svih sadržaja koji animiraju posjetitelje za pristup muzeju i koji ih usmjeravaju iz potpuno otvorenih sadržaja prema onima u kojima se ostvaruje muzejska komunikacija. Ta čvrsta granica jedne i druge razine otvorenog režima mora biti jasna, uočljiva i ciljana, kako bi posjetitelj iz svakog segmenta vanjskih sadržaja mogao imati jasan i čitljiv pristup sadržajima muzejske komunikacije. Posebnu grupu sadržaja čine oni koji povezuju prostore boravka u muzeju s otvorenim javnim sadržajima. Usmjerenje prema čitaonici i dokumentacijskom središtu, kao i prema dvoranama za predavanja i druge slične manifestacije, mora se moći razlučiti od onog prema izložbenim prostorima. Posebno treba osmisliti pristup posjetitelja studijskim čuvaonicama, restauratorskim i drugim radionicama, sobama kustosa i uprave muzeja. Tu se već radi o poluzatvorenom/ poluotvorenom režimu, gdje pristup ne bi smio biti nekontroliran. Posjetitelji bi u ove prostore trebali ulaziti kroz poseban ulaz za osoblje, imati jasne koridore kretanja i pratnju do svakog odredišta, ili pak strogo odijeljene i grupirane prostore prema razini dostupnosti. Pristup posjetitelja iz izložbenog ili bilo kojeg drugog prostora pod otvorenim režimom nije preporučljiv, a ako se iznimno omogućuje, tada bi trebao biti kontroliran i vezan tek uz jedan prolaz koji bi vodio do prethodno navedenih koridora. Pristup posjetitelja u prostorije zatvorenog režima trebao bi biti izniman i uvijek u pratnji osoblja.

**Kretanje osoblja** na jednoj je strani najmanje ograničeno, a na drugoj vrlo delikatno, jer pretpostavlja preklapanje i križanje s pravcima kretanja posjetitelja i muzejske građe. Mogućnost pristupa u svaki prostor trebala bi biti značajka kretanja osoblja, s time da bi, ovisno o položaju i odgovornosti, stupnjevanje ograničenja trebalo biti vezano uz zbirku za koju je pojedini kustos odgovoran, za zadatke koje pojedini muzejski stručnjak obavlja i za ritam funkcioniranja muzeja. Muzejsko bi osoblje trebalo imati vlastiti ulaz u muzej, kontroliranu vezu sa svim muzejskim prostorima i pregled, odnosno kontrolu nad kretanjem posjetitelja i muzejske građe. Administrativno osoblje imalo bi određena ograničenja u kretanju, kao i tehničko osoblje

koje bi trebalo biti vezano uz funkciju koju obavlja.

Rezimirajući, valja reći da je kretanje muzejskog osoblja integrirajući element između kretanja muzejske građe i posjetitelja. Muzejsko osoblje ima istovremeni pristup svim režimima unutar muzeja i dužno je kontrolirati kretanje posjetitelja i muzejske građe, da ne dođe do njihova preklapanja ili presijecanja tijekom vremena u kojem je muzej otvoren za posjetitelje. Shema kretanja koja može imati posebnu vremensku i prostornu dimenziju neophodan je instrument za kontroliranje funkcioniranja muzeja, u interesu sigurnosti muzejske građe i nesmetanog obavljanja muzejskih zadataka. Ona je istodobno pokazatelj koji će pomoći projektantu u organiziranju prostora, u smislu njihova rasporeda i uporabe i razmještaja komunikacija, kako ne bi došlo do čepova, zaгуšenja, nedostatne protočnosti i opasnosti za muzejsku građu kao i do poteškoća u obavljanju svih muzejskih zadataka.

**Zaključak.** Muzej je vrlo složena sadržajna struktura koja analogno sadržaju treba imati jasnu i čitljivu prostornu strukturu. Ona treba omogućiti besprijekorno odvijanje muzejskih zadataka. Kod projektiranja novih muzejskih zgrada odgovornost za kvalitetno prožimanje prostora i sadržaja muzeja istodobno su odgovorni stručnjaci koji izrađuju muzeološki projektni program i projektanti koji ga trebaju prostorno i oblikovno osmisliti, sukladno pravilima vlastite struke. Kvaliteta arhitekture trebala bi se očitavati ne samo u izgledu građevine i njezinu prostornom okruženju, već i u primjerenom prostornom organiziranju funkcioniranja muzeja. Kad se radi o prenamjenama ili uređenju postojećih povijesnih građevina za muzejsku namjenu, prvi bi korak trebala biti studija podobnosti građevine za takvu namjenu i jasan dijapazon promjena koje valja učiniti da bi se zgrada mogla kvalitetno adaptirati. U tom kontekstu mišljenje nadležnih službi za zaštitu kulturne baštine trebalo bi biti ključno, kako muzejska namjena ne bi obezvrijedila spomeničke vrijednosti takve građevine ili pak kako očuvanje povijesnih vrijednosti arhitekture ne bi bitno umanjilo mogućnosti kvalitetnog funkcioniranja muzeja. Zbog složenosti problematike poželjno bi bilo više vremena i organizacijskih i kreativnih napora uložiti u izradu programa i projekata i tek kad se dođe do optimalnog rješenja, pristupiti realizaciji. U tom smislu, ova razmatranja i priložena shema mogu biti od koristi.

## LITERATURA

1 Durey, Ph. *Un musée des beaux-arts: rôle et organisation/ The role and organization of a museum of fine art* // France musées récents/ new museums, 14-18, amc le moniteur architecture, Paris, 2000.

2 Edson G., Dean. D. *The Handbook for Museums* // Routledge, London, New York, 1994.

3 Hebditch, M. *The Management of Premises* // Manual of Curatorship (ed. by Thompson, J. M. A), 498-505, Butterworths // The British Museum Association, London, 1984.



4 Laszlo, Ž. *Priručnik za preventivnu zaštitu slika* // Muzejski dokumentacijski centar, Zagreb, 2001.

5 Maroević, I. *Uvod u muzeologiju*, Zavod za informacijske studije Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1993.

6 Maroević, I. *Što je 'muzej' danas* // Kontura, XI/66:72-76, Zagreb, 2001.

7 Mensch, P. van *Towards a methodology of museology*, rukopis, doktorska disertacija, Zagreb, 1992.

8 Vrgoč, D. *Libeskindova 'spirala' podijelila London* // Vjesnik, 23.03.2001., str. 15, Zagreb

Primljeno: 20. ožujka 2003.

#### ELEMENTS FOR THE PROJECT PROGRAMME FOR BUILDING A MUSEUM

A museum is a very complex structure with respect to its content. In analogy to its content it needs to have a clear and transparent spatial structure. It needs to enable the faultless carrying out of museum tasks. In the design of new museum buildings the quality of the mutual permeation of the space and the contents of the museum is the responsibility of experts who develop the museological project program and the designers who need to organise the spatial and formal design in line with the rules of their own profession. The quality of the architecture should be evident not only in the appearance of the building and its spatial surroundings, but also in the adequate spatial organization of the functioning of the museum. When we are dealing with the conversion or refurbishment of existing historical buildings for use as museums, the first step should be a feasibility study to determine whether the building is suited for such a use and to define a clear range of alterations that need to be made in order to adapt the building in a way that provides quality. In this context, the key issue should be the opinion of the relevant authorities for the protection of the cultural heritage so that the conversion to a museum does not diminish the value of the building as a monument and to avoid a situation where the preservation of the historical value of the architecture essentially limits the possibility for the proper functioning of the museum. Because of the complex nature of this problem it would be wise to invest more time and organisational and creative effort into the development of programs and designs, and only proceed with the implementation of the project when an optimal solution has been reached.

There are relatively few buildings in Croatia that were built expressly to house museum institutions. All other museums in Croatia are situated in adapted buildings, most of them being listed historical buildings. When we consider the situation in Croatia over the past several years, we see a reflection of European processes, but on a much more modest scale. Tenders have been invited for and architects chosen for three new museum buildings: The Museum of the Prehistoric Man at Hušnjakovo in Krapina (architect Željko Kovačić); The Narona Museum at Sv. Vid near Metković (architect Goran Rako); The Museum of Contemporary Art in Zagreb (architect Igor Franjić)

Ten years ago in his book *Introduction to Museology*, Professor Ivo Maroević dealt with the organization of museum institutions with respect to the spatial organization of the museum in principle, but with a considerable number of detailed instructions. This text has tried to focus on the definition of "museum technology" that should become the basic direction for design and which should be the aim of all programme directions for the project design.

---

## PREGLED MUZEJSKIH ZGRADA U HRVATSKOJ

---

---

**MARKITA FRANULIĆ** □ Muzejski dokumentacijski centar, Zagreb

---

---

---

---

---

---

---

Pregledavajući različite publikacije i vodiče posvećene hrvatskim muzejima, uočila sam da ne postoji nikakav popis ili sličan pregled gdje bi se na jednome mjestu stekao uvid u kakvim se zgradama nalaze muzeji u Hrvatskoj. Stoga je izrada takvog pregleda koji bi obuhvatio što veći broj muzeja bio primarni cilj ovog teksta. Smatrala sam da je podjela na namjenski građene objekte i adaptirane građevine nužna. Podaci nisu ujednačeni, ali nastojala sam obuhvatiti one najosnovnije: prvotna namjena (kod zgrada građenih za drugu namjenu), razdoblje ili godina izgradnje, arhitekt. Većina muzeja nalazi se u zgradama koje su spomenici kulture različitih kategorija, ali to ovom prilikom nije isticano, to više što detaljne podatke za takve građevine vode nadležne uprave za zaštitu kulturne baštine.

Napominjem da ovaj pregled nije rezultat sustavnog istraživanja nego je samo popis čiji je nastanak potaknut "temom broj", a mogao bi poslužiti kao poticaj za daljnja istraživanja.

Velik broj podataka dobiven je osobnim kontaktom s kustosima i ravnateljima muzeja te im i ovom prilikom najljepše zahvaljujem.

---

### NAMJENSKI GRAĐENI OBJEKTI

---

#### 19. stoljeće

---

**ZAGREB** □ **Muzej za umjetnost i obrt** - zgrada u historicističkom stilu, arhitekt Herman Bollé, 1888. g.

---

#### 20. stoljeće

---

**SPLIT** □ **Arheološki muzej Split** - zgrada je kopija građevine u Carnuntumu u Austriji, bečki arhitekti Kirstein i Ohman, 1914. g.

**SPLIT** □ **Muzej hrvatskih arheoloških spomenika** - arhitekt Mladen Kauzlarić, muzej dovršen 1976. g.

**VRPOLJE** □ **Spomen-galerija Ivana Meštrovića** - zgrada građena akcijom Mjesne zajednice Vrpolje, arhitekt Izidor Varga, gradnja započeta 1969. g.

**ZADAR** □ **Arheološki muzej** - arhitekt Mladen Kauzlarić, muzej građen u razdoblju od 1965.-1970. g.

**KLANJEC** □ **Galerija Antuna Augustinčića (u sastavu Muzeja Hrvatskog zagorja)** - osnovana 1970. kiparevom donacijom rodnome mjestu, arhitekt Antun Lozica, zgrada završena 1976. g.

**KARLOVAC** □ **Galerija Vjekoslav Karas** (u sastavu Gradskog muzeja Karlovac) - arhitekt Želimir Žagar, zgrada završena 1976. g.

**RIJEKA** □ **Muzej grada Rijeke** (nekad Muzej narodne revolucije) - arhitekt Neven Šegvić, zgrada dovršena 1976. g., danas se promjenom koncepcije muzeja rade preinake izvornog interijera

**HLEBINE** □ **Galerija Hlebine** - arhitekt Miroslav Begović, 60-ih godina 20. st., aneks za donaciju Ivana Generalića sagrađen 1985. g.

**JASENOVAC** □ **Javna ustanova Spomen-područje Jasenovac** - muzejsku zgradu projektirao je Antun Vovk, a autor uređenja muzeja, spomen-područja i spomenika Bogdan Bogdanović, 1968. g.

**DRNIŠ** □ **Gradski muzej Drniš** - samo je aneks u kojemu su izložbene dvorane namjenski sagrađen u povodu stote obljetnice rođenja Ivana Meštrovića, 1983. g.

**ZAGREB** □ **Tiflološki muzej** - prostori na drugom i trećem katu zgrade Saveza slijepih, namjenski su projektirani za muzej, 1958. g.

---

**MUZEJI U POVIJESNIM GRAĐEVINAMA ILI GRAĐEVINAMA IZVORNO SAGRAĐENIM U DRUGE SVRHE U RAZLIČITIM RAZDOBLJIMA**


---

**BAKAR** □ **Gradski muzej Bakar** - jedna od najstarijih zgrada u Bakru, obiteljska kuća pomorskoga kapetana Ivana Marochina, 1690. g.

**BELIŠĆE** □ **Muzej Belišće** - jedna od najstarijih zgrada u Belišću, kraj 19. st.

**BENKOVAC** □ **Zavičajni muzej Benkovac** - srednjovjekovna utvrda - Kaštel plemićke obitelji Benković

**BIOGRAD n/m** □ **Zavičajni muzej Biograd n/m** - zgrada kotarskog suda sagrađena oko 1850. za vrijeme 2. austrijske uprave; nakon 2. svjetskoga rata prenamijenjena za različite potrebe kulturnih institucija, a od 1973. muzej

**BJELOVAR** □ **Gradski muzej Bjelovar** - jednokatnica gradskog magistrata iz 1840. g., djelomično adaptirana početkom 60-ih godina 20. st.

**BRIBIR** □ **Muzejska zbirka Bribir** - prizemlje stare škole koje se adaptira za smještaj zbirke, autorica projekta adaptacije arhitektica Rehner

**BRIJUNI** □ **Odjel "Kulturno-povijesna baština"** - Arheološki muzej: mletački kaštel iz 15.-16. st.; Izložba "Kopije fresaka": crkva sv. Germana, 1481. g.; Etnografski muzej: najstarija profana zgrada na otoku, tradicijska arhitektura; ostali prostori muzeja: zgrada praonice i parne kupelji, 1912. g.

**BUJE** □ **Etnografski muzej Buje** - zgrada na sporednim vratima zadnjeg obrambenog zida grada, 17. st.

**BUZET** □ **Zavičajni muzej Buzet** - muzej koristi više zgrada: zgradu iz 1639. g. i još pet starobuzetskih građevina iz 16. st.

**CAVTAT** □ **Galerija Bukovac** - rodna kuća slikara Vlahe Bukovca, 1870. g.

**CAVTAT** □ **Zbirka Baltazara Bogišića** - obnovljeni renesansni Knežev dvor s početka 16. st.

**ČAKOVEC** □ **Muzej Međimurja** - muzej smješten u palači iz 17. st. u utvrdi Starog grada koji je građen i pregrađivan od druge polovice 13. do 18. st.

**ČAKOVEC** □ **Memorijalna zbirka Ladislava Kralja Međimurca** (u sastavu Muzeja Međimurja) - rodna kuća i atelijer čakovačkog slikara i grafičara Ladislava Kralja Međimurca

**ČAZMA** □ **Zavičajni muzej Čazma** - prizemna zgrada iz vremena Vojne krajine

**DOBRINJ/otok Krk** □ **Etnografska zbirka otoka Krka** (u sastavu Pomorskog i povijesnog muzeja Hrvatskog primorja) - kuća prof. Ivana Sučića, 1900. g.

**DRNIŠ** □ **Gradski muzej Drniš** - zgrada s kraja 19. stoljeća, koja je neko vrijeme bila hotel, potom stambena zgrada u kojoj je rođen dr. Božidar Adžija, aneks u kojemu su izložbene dvorane sagrađene 1983. g.

**DUBROVNIK** □ **Dubrovački muzeji**

□ **Dom Marina Držića** - kuća do crkve sv. Dominika, u kojoj je, pretpostavlja se, Marin Držić živio i radio kao rektor crkve

□ **Kulturno-povijesni muzej** - Knežev dvor sagrađen prema nacrtu napuljskog inženjera Onofrija di Giordana de la Cave, sredinom 15. st. u stilu kasne gotike s renesansnim značajkama iz kasnije obnove

□ **Pomorski muzej** - tvrđava sv. Ivana u gradskim zidinama, 15.-17. st.

□ **Muzej Rupe** - zgrada stare dubrovačke žitnice, 1590. g.

**DUBROVNIK** □ **Umjetnička galerija** - rezidencija dubrovačkog brodovlasnika Bože Banca, arhitekti Lavoslav Horvat i Harold Bilinić, 1939. g.

**ĐAKOVO** □ **Muzej Đakovštine** - zgrada bivšeg kotara, početak 20. st.

**ĐAKOVO** □ **Spomen-muzej biskupa J. J. Strossmayera** - prostorije u zgradi kurije, 18.-19. st.

**ĐURĐEVAC** □ **Galerija "Stari grad"** - u obnovljenom starom đurđevačkom gradu (sagrađenom u 14. st.) za potrebe Galerije uređena su četiri salona i potkrovlje utvrde

**GORNJA STUBICA** □ **Muzeji Hrvatskog zagorja**

□ **Muzej seljačkih buna** - barokni dvorac obitelji Oršić, sagrađen na mjestu srednjovjekovne utvrde 1756. g.; nadogradnje iz 19. st.

□ **Dvor Veliki Tabor** - vlastelinski grad, podignut, po svemu sudeći, od obitelji Ratkaj, 16. st.

□ **Muzej "Staro selo", Kumrovec** - muzej na otvorenom u izvornom ambijentu

**GOSPIĆ** □ **Muzej Like** - zgrada kasnobaroknih stilskih karakteristika sagrađena za potrebe Vojne krajine, potkraj 18. st.

**HVAR** □ **Muzej hvarske baštine**

- **Arheološka zbirka i lapidarij dr. Grge Novaka** - prostori bivšega dominikanskog samostana i crkve sv. Marka, 14.-17. st.
- **Galerija suvremene umjetnosti Arsenal** - prostori na prvom katu zgrade kazališta, 17. st.
- **Ljetnikovac Hanibala Lucića** - renesansni ljetnikovac pjesnika H. Lucića, 16. st.
- ILOK** □ **Muzej grada Iloka** - barokni dvorac Odescalchija (nekad kaštel), 17. st.
- IMOTSKI** □ **Muzejska zbirka** - obiteljska kuća Domljan
- JASTREBARSKO** □ **Zavičajni muzej Jastrebarsko** - dvorac Erdödy, 16. st.
- KALINOVAC** □ **Zavičajni muzej Kalinovac** - graničarska štacija iz doba Vojne krajine, 1766. g.
- KARLOVAC** □ **Gradski muzej Karlovac** - barokna gradska palača koju je dao izgraditi karlovački general Vuk Krsto Frankopan, danas najstariji sačuvani primjer stambene arhitekture tipa *curiae* podignute u karlovačkoj tvrđavi, prva polovica 17. st.
- KASTAV** □ **Muzejska zbirka Kastavštine** (u sastavu Pomorskog i povijesnog muzeja Hrvatskog primorja) - zgrada Kastavske općine, 1862. g.
- GRAD KAŠTELA** □ **Muzej grada Kaštela** - Kaštel Vitturi u Kaštel Lukšiću, najstariji dijelovi iz 15. st., a današnji izgled temelji se na obnovi sloja iz 16. st.
- KNIN** □ **Kninski muzej** - Tvrđava staroga grada, gradnja započeta u 6. i 7. st., a dograđivana je u ranom srednjem vijeku, te u tursko (16. 17. st.) i mletačko doba (17.-18. st.).
- KOPAČEVO** □ **Zoološki muzej Baranje** - adaptirana zgrada Doma kulture
- KOPRIVNICA** □ **Muzej grada Koprivnice** - zgrada kotarskog suda i gradskog magistrata, građena u razdoblju od 1680. - 1750. g.; zgrada "Danica": konjušnica industrije "Danica", 1906. g.
- KOPRIVNICA** □ **Donacija dr. Vladimira Malančeca** - građanska kuća, arhitekt Gjuro Carnelutti, 1906. g.
- KOPRIVNICA** □ **Muzej prehrane "Podravka"** - zgrada bivše klaonice koja je u izvornoj funkciji bila do 1970. g. (primjer industrijske arhitekture), građena između 1880. i 1890.
- KORČULA** □ **Gradski muzej Korčula** - renesansna palača Gabrielis, 16. st.
- KRIŽEVCI** □ **Gradski muzej Križevci** - pavlinski gostinac, 17. st.
- KUTINA** □ **Muzej Moslavine** - muzej je u baroknom dvorcu Erdödy iz 18. st. (pregrađenom 1895. g.), a galerija u zgradi koju mještani nazivaju "Stara banka" s prijelaza iz 19. u 20. st.
- LABIN** □ **Narodni muzej Labin** - barokna palača Battiala-Lazzarini, 1727. g.
- LABIN** □ **Memorijalna zbirka Matije Vlačića Ilirika** - rodna kuća Matije Vlačića Ilirika (1520.-1575.)
- MAKARSKA** □ **Gradski muzej Makarska** - barokna palača obitelji Tonoli, 18. st.
- MAKARSKA** □ **Gradska galerija Antuna Gojaka** - prostori stare škole
- MALI LOŠINJ** □ **Pučko otvoreno učilište Mali Lošinj**
  - **Creski muzej** - gotičko-renesansna palača Arsan, 15. st.
  - **Arheološka zbirka Osor** - gradska loggia iz 15 st. na temeljima iz rimskog municipija iz 2. st. na; na loggiju je kasnije nadograđena gradska vijećnica u kojoj je danas smještena zbirka
  - **Umjetničke zbirke Malog Lošinja** - klasicistička palača Fritzy, prva polovica 19. st.
  - **Kula u Malom Lošinju** - renesansna obrambena kula, 15. st.
- NAŠICE** □ **Zavičajni muzej Našice** - klasicistički dvorac Pejačević, 1812. g
- NOVA GRADIŠKA** □ **Gradski muzej Nova Gradiška** - građanska kuća iz 19. st., dio zauzima muzej, a dio pripada sudu
- NOVIGRAD** □ **Galerija Rigo** - prizemlje barokne palače, 1874. g.
- NOVI VINODOLSKI** □ **Narodni muzej i galerija Novi Vinodolski** - drugi kat Frankopanskoga kaštela, 13. st.
- OGULIN** □ **Zavičajni muzej Ogulin** - prostori Staroga grada, utvrde građene za Bernarda Frankopana, 14. st
- OREBIĆ** □ **Pomorski muzej Orebić** - zgrada građena za općinsku vijećnicu i čitaonicu u drugoj polovici 19. st., čemu je služila do 1957. g.
- OSIJEK** □ **Galerija likovnih umjetnosti Osijek** - stambeni objekt obitelji Neuman, kraj 19. st.
- OSIJEK** □ **Muzej Slavonije** - Gradski magistrat smješten unutar Tvrđe, početak 18. st.
- OTOČAC** □ **Muzej Gacke** - muzej koristi dio prostorija u historicističkoj zgradi, 19. st.

- OZALJ** □ **Zavičajni muzej Ozalj** - prostori staroga grada Zrinskih i Frankopana, utvrde građene najvećim dijelom u 16. st., s dijelovima iz 12. i 18. st.
- PAZIN** □ **Muzej grada Pazina** - srednjovjekovni kaštel iz 10. st. s dogradnjama i preinakama do 19. st.
- PAZIN** □ **Etnografski muzej Istre** - srednjovjekovni kaštel iz 10. st. s dogradnjama i preinakama do 19. st.
- PETERANEC** □ **Galerija kipova Ivana Sabolića** - zgrada kapetanije, 18. st.
- PETRINJA** □ **Galerija "Krsto Hegedušić", Petrinja** - barokna zgrada preuređena za potrebe galerije
- PITVE** - □ **Vinogradarski muzej** - prizemlje zgrade bivše osnovne škole između Donjih i Gornjih Pitvi
- PITVE** □ **Spomen-dom Pitve** - prvi kat zgrade bivše osnovne škole između Donjih i Gornjih Pitvi
- POREČ** □ **Zavičajni muzej Poreštine** - barokna palača obitelji Sinčić, početak 17. st.
- POŽEGA** □ **Gradski muzej Požega** - barokna građanska kuća, početak 18. st.
- PULA** □ **Arheološki muzej Istre** - zgrada bivše njemačke gimnazije, 19. st.
- PULA** □ **Povijesni muzej Istre** - Kaštel, mletački kaštel, 17. st.
- RIJEKA** □ **Muzej moderne i suvremene umjetnosti** - podstanar na 2. katu historicističke palače (zgrada znanstvene knjižnice), druga polovica 19. st.
- RIJEKA** □ **Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja** - Guvernerova palača, arhitekt Alajos Hauszmann, kraj 19. st.
- RIJEKA** □ **Prirodoslovni muzej Rijeka** - stambena zgrada, 1935. g.
- ROVINJ** □ **Zavičajni muzej Rovinj** - barokna palača, 17. i 18. st.
- SAMOBOR** □ **Samoborski muzej** - "Livadićev dvor", dvorac ilirskog skladatelja Ferde Livadića, 16. ili 17. st.
- SENJ** □ **Gradski muzej Senj** - gotičko-renesansna palača obitelji Vukasović, 15. st.
- SESVETE** □ **Muzej Prigorja** - kasnobarokna kurija koju su podigli kanonici zagrebačkoga Kaptola, 1784. g.
- SINJ** □ **Muzej Cetinske krajine** - zgrada koja je do dodjeljivanja muzeju korištena kao škola, potom kazalište te sjedište općine, 19. st.
- SISAK** □ **Gradski muzej Sisak** - Muzej je smješten u tri zgrade: sisačkome Starome gradu koji je od 1544. do 1550. gradijo majstor Petar iz Milana uz pomoć domaćih majstora; u zgradi Velikoga kaptola iz prve polovice 19. st. i u zgradi u Tomislavovoj ulici otkupljenoj 1957. i adaptiranoj za potrebe Muzeja i arhiva revolucije
- SLATINA** □ **Zavičajni muzej Slatina** - izložbeni prostor u zgradi Doma kulture iz 50-ih godina 20. st.; muzej će u budućnosti biti u zgradi škole s prijelaza iz 19. u 20. st.
- SLAVONSKI BROD** □ **Galerija umjetnina grada Slavonskog Broda** - zapadni kavalir brodske tvrđave, 18. st. (u fazi rekonstrukcije); uprava i "otvoreni depo": nekadašnja građanska kuća, prva polovica 20. st.
- SLAVONSKI BROD** □ **Muzej Brodskog Posavlja** - barokna zgrada magistrata, 18. st.
- SPLIT** □ **Etnografski muzej** - Gradska vijećnica, 15. st.
- SPLIT** □ **Fundacija Ivana Meštrovića / Galerija Meštrović** - kipareva palača za stanovanje i rad, na temelju Meštrovićevih zamisli i skica projektirao ju je arhitekt Harold Bilinić, 1931.-1939. godina
- SPLIT** □ **Galerija umjetnina** - muzej je smješten u dvije zgrade: najamna zgrada obitelji Salvi, u Lovretskoj ulici, arhitekt Baltazar Helen, oko 1925./26. g; zgrada bivše bolnice, sagrađena 1794. g., a dograđena 1872. g.
- SPLIT** □ **Muzej grada Splita** - palača obitelji Papalić, djelo škole Jurja Dalmatinca, razdoblje između gotike i renesanse
- SPLIT** □ **Hrvatski pomorski muzej Split** - dio prostorija tvrđave Gripe iz 16. st. s nadogradnjama iz sredine 19. st.
- SPLIT** □ **Prirodoslovni muzej i zoološki vrt** - muzej koristi dvije zgrade: bivši restoran građen uoči početka Prvoga svjetskog rata; te novu zgradu sagrađenu polovicom 20. stoljeća kao zatvoreni bazen
- STARI GRAD** □ **Centar za kulturu Stari Grad**
- **Galerija Juraj Plančić i Pomorska zbirka Stari Grad** - drugi kat neorenesansne palače obitelji Jurja Biankinija, 1896. g.
- **Etnografska zbirka Stari Grad** - Tvrđalj Petra Hektorovića, renesansni ljetnikovac, 1520. g.
- SUPETAR** □ **Centar za kulturu otoka Brača**
- **Brački muzej, Škrip** - Kula Radojković s dijelovima ilirskih zidina te dijelovima građanima i dograđivanim do 16. i 17. st.
- **Galerija Rendić, Supetar** - dio zgrade Doma kulture, 60-e godine 20. st.
- **Galerija umjetnina Branislav Dešković, Bol** - renesansni kaštel Vusio i barokna palača, 17. st.

- SVETI IVAN ZELINA** □ **Muzej Sveti Ivan Zelina** - prostorije u zgradi koja je imala različite namjene (tvornica tekstila, uprava)
- ŠIBENIK** □ **Županijski muzej Šibenik** - Kneževa palača, 15. st. (obnovljena 70-ih godina 20. st.)
- TRAKOŠČAN** □ **Dvor Trakošćan** - srednjovjekovni burg čiji počeci sežu u 14. st., a značajnije obnove doživio je u 16. i 19. st.
- TROGIR** □ **Muzej grada Trogira** - barokna palača Garagnin Fanfogna (rodna kuća prvoga trogirskoga konzervatora); palača se sastoji od stambenog dijela i gospodarskog sklopa; stariji dio palače ima stilska obilježja od romanike do baroka, a gradnja novijeg dijela započela je 1763. g.
- UMAG** □ **Muzej grada Umaga** - srednjovjekovna gradska kula, 14. st.
- VALPOVO** □ **Muzej Valpovštine** - dvorac Normann Prandau, koji je adaptacijom srednjovjekovnog utvrđenja i dogradnjom krila u 18. st. te obnovom 1805. g. dobio današnji izgled.
- VARAŽDINSKE TOPLICE** □ **Zavičajni muzej Varaždinske Toplice** - prostori unutar Staroga grada, vlastelinskog dvorca građenog u 14. st.
- VARAŽDIN** □ **Gradski muzej Varaždin**
- **Stari grad, plemićki dvor** (renesansna fortifikacija) građen od 14. do 19. st. Utvrdu je radio graditelj pograničnih utvrda Domenico de Lallo sa suradnicima.
  - **Galerija slika** - palača Sermage, reprezentativna barokna palača iz 18. st.
  - **Entomološki odjel** - palača Herce, građena od 1791.-95.
- VELIKA GORICA** □ **Muzej Turopolja** - zgrada bivšeg sjedišta Plemenite općine Turopoljske tzv. Turopoljski Grad, u kojemu je stolovao i turopoljski župan; barokna građevina podignuta 1750. g. na mjestu prethodne koja je srušena
- VINKOVCI** □ **Gradski muzej Vinkovci** - barokna zgrada, 18. st.
- VIROVITICA** □ **Gradski muzej Virovitica** - kasnobarokni dvorac obitelji Pejačević, građen 1800.-1804. g.
- VRBOSKA** □ **Ribarski muzej Vrboska** - konoba privatne zgrade
- VUKOVAR** □ **Gradski muzej Vukovar** - barokni dvorac obitelji Eltz, *sagrađen 1749. g.*
- ZADAR** □ **Narodni muzej Zadar**
- **Muzej grada Zadra** - zgrada iz 20. st sagrađena na temeljima jednog krila nekadašnjeg samostana benediktinaca; Galerija i prirodoslovni odjel smješteni su u Namjensničkoj palači iz 18. stoljeća (brojne preinake iz 19. st.)
  - **Muzejska zbirka Veli Iž** - palača Fanfogna, 18. st.
  - **Muzejska zbirka Veli Iž** - preinačeni stari mlin
- ZADAR** □ **Stalna izložba crkvene umjetnosti** - prostorije samostana benediktinki sv. Marije
- ZADAR** □ **Arheološki muzej u Zagrebu** - historicistička palača Vranyczany-Hafner, arhitekt Kondrat, kraj 19. st.
- ZAGREB** □ **Etnografski muzej** - secesijska zgrada negdašnjeg Obrtnog doma, arhitekt Vjekoslav Bastl, sagrađena 1903. g.
- ZAGREB** □ **Fundacija Ivana Meštrovića / Atelijer Meštrović** - tri objekta s kraja 17. st. adaptirana su u stambeni prostor i atelijer prema projektu arhitekata Harolda Bilinića, Viktora Kovačića i Drage Iblera, adaptacija započeta 1920. g.
- ZAGREB** □ **Galerija Klovićevi dvori** - zgrada bivšeg isusovačkog kolegija, 1641.-56. g.
- ZAGREB** □ **Gliptoteka HAZU** - zgrada bivše kožare sagrađene prema projektu Janka Holjca, tipičnim načinom gradnje industrijske arhitekture 19. st.
- ZAGREB** □ **Hrvatski muzej arhitekture HAZU** - stambena vila s restoranom iz 1891. g., sadašnji izgled dao joj je arhitekt Aladar Baranyai između 1924. i 1925. g.
- ZAGREB** □ **Hrvatski muzej naivne umjetnosti** - barokna palača koja je pripadala obiteljima Raffay, Patačić, Jelačić, Kušević, nešto poslije 1760. g.
- ZAGREB** □ **Hrvatski povijesni muzej** - barokna palača Oršić (Rauch), 1764. g.
- ZAGREB** □ **Hrvatski prirodoslovni muzej** - palača Antuna Pejačevića, kasnije zgrada Amadeova teatra, prvoga kazališta u Zagrebu, 1797. g.
- ZAGREB** □ **Hrvatski školski muzej** - prvi i drugi kat Hrvatskog učiteljskog doma, arhitekti Höhnigsberg i Deutsch, 1888. g.
- ZAGREB** □ **Hrvatski željeznički muzej** - smješten u sklopu kompleksa Tvornice željezničkih vozila "Gredelj", 20.st.
- ZAGREB** □ **HT muzej** - prostorije u zgradi prve poštansko-brzojavne palače u Hrvatskoj, 1904. g.
- ZAGREB** □ **Kabinet grafike HAZU** - palača Vranyczany, arhitekt Otto Hoffer, 1882.-1883. g.

**ZAGREB** □ **Lovački muzej Hrvatskog lovačkog saveza** - vila Vohlmüth, sagrađena 1928., a dograđena 1991.

**ZAGREB** □ **Moderna galerija** - palača Vranczyany, arhitekt Otto Hoffer, 1882.-1883. g.

**ZAGREB** □ **Muzej grada Zagreba** - muzej je smješten u više zgrada: kompleks bivšeg samostana opatica klarisa, 1647.-50. g.; Popovom tornju - obrambenoj kuli iz 13. st.; objektu Zakmardijeve žitnice iz 1657. g. i pučkoj školi koju je projektirao, koristeći prostore žitnice i tornja Bartol Felbinger

**ZAGREB** □ **Muzej "Mimara"** - gimnazija u klasicističkom stilu, arhitekti Ludwig i Hülsner, dovršena 1895. g.

**ZAGREB** □ **Muzej suvremene umjetnosti** - kuća B. Krajačića, druga polovica 18. st., dograđena za grofa Kulmera 1897. g.

**ZAGREB** □ **Strossmayerova galerija starih majstora HAZU** - neorenesansna palača HAZU, bečki arhitekt Franz Schmidt - 1880. g.

**ZAGREB** □ **Tehnički muzej** - kompleks građen za Zagrebački velesajam, arhitekt Marijan Haberle, 1948. g.

**ZAGREB** □ **Vojni muzej MORH-a** - vojarna građena prema zamisli biskupa Alagovića (početak gradnje 1833. g.), arhitekt Antun Stiedl; sredinom 19. st. dograđen je drugi kat na uličnoj zgradi i izgrađena dvorišna zgrada bolnice, 1864.-1865. g.

**ZAPREŠIĆ** □ **Galerija Matija Skurjeni** - gospodarska zgrada - žitnica Jelačićevih Novih Dvora, 18. st.

**ZMAJEVAC** □ **Zavičajni muzej Zmajevac** - zgrada iz 1880. g.

**ŽUPANJA** □ **Muzej Stjepan Gruber** - zgrade "Čardaka" i "Agencije": "Čardak" iz 18. st., jedini takav sačuvani objekt u Hrvatskoj, koji je bio stan i ured časnika iz doba Vojne krajine, a u susjednoj zgradi "Agencije" bili su uredi pristaništa, pograničnih službi i carinarnica.

#### IZVORI:

1 *Registar muzeja, galerija i zbirki u RH* (MDC)

2 *Vodič Muzeji i galerije Hrvatske*, MDC, Zagreb, 1992.

3 *Vodič Zagreba i okolice muzeji, galerije, zbirke*, MDC, Zagreb, 1998.

4 Dobronić, Lelja. *Zagreb, naš stari i dragi*. // *Kaj*. 7/8 (1974.), str. 3-80.

5 *Enciklopedija hrvatske umjetnosti*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 1996.

6 URL: <http://www.mdc.hr>

7 URL: <http://www.istra.com>

8 URL: <http://www.muzej-turopolja.hr>

Primljeno: 18. travnja 2003.

#### A REVIEW OF MUSEUM BUILDINGS IN CROATIA

Looking at various publications and guides devoted to Croatian museums, the authoress noted that there was no list or review of museum buildings in Croatia that provides an insight into the types of buildings in which Croatian museums are housed.

This is why the primary aim of this text was to provide such a review that would include as many museums as possible. The review encompassed 86 towns and 135 buildings, of which only a minority were built as museum buildings, while most of them represent historical buildings that were refurbished to house museum institutions. Although the data was not uniform, the authoress of the text tried to include the most basic information: the original purpose of the buildings (for those that were built for other purposes), the period or year of construction, and the architect.

Most museums are housed in buildings that are cultural monuments that belong to various categories of listed buildings, but this was not the focus of the text, all the more because detailed information for these buildings in Croatia is kept at the Administration for the Protection of the Cultural Heritage.

The authoress managed to find some information in literature, but much information was obtained through personal contact with curators and museum directors.

---



---



---



---



---

## INDUSTRIJSKA BAŠTINA TVORNICE TORPEDA U RIJECI

### U povodu 150. obljetnice riječke Tvornice torpeda i procesa muzealizacije torpedne lansirne rampe

MILJENKO SMOKVINA □ Rijeka

1 Damir, Cupač. *Početak kraja stečaja, Poglavarstvo Rijeke raspravljalo o tijeku stečajnog postupka u Torpedu.* // Novi list, Rijeka, 15. siječnja 2003., str. 12.

2 Miljenko, Smokvina. *RIJEČKO TORPEDO*, prvi svjetski torpedo, konstrukcija i ispitivanje. // Zbornik Tehničkog fakuleta u Rijeci, Rijeka 1993., str. 273-291.

3 Izložba je bila postavljena u Malom salonu u Rijeci, tijekom lipnja 1993. godine. Autor izložbe je bio Miljenko Smokvina, suradnici su bili Irvin Lukežić, Zdravka Alić, Veronika Erceg, stručni suradnici Claudio Sever, Mihovil Lončarić, Miroslav Slavuj, stručni konzultat Vojislav Jurjević. Pri postavu izložbe korišteni su materijali iz arhive tvornice "Torpedo" u Rijeci, Pomorskog muzeja Hrvatske ratne mornarice u Splitu, Povijesnog arhiva u Rijeci, Arhivo

sl.1 Tvornica "Torpedo" u Rijeci nalazi se na zapadnom dijelu grada. Tu se u 150 godina postojanja tvornice odvijala proizvodnja najmodernijih tehničkih sredstava svoga doba.

storico Whitehead u Livornu, Naučne biblioteke u Rijeci, Pomorskog i povijesnog muzeja Hrvatskog primorja u Rijeci. Inicijativu za organizaciju proslave obljetnice tvornice te postav izložbe dao je Miljenko Smokvina u siječnju 1992. godine, formiran je Organizacioni odbor na njegovu čelu je bio generalni direktor "Torpeda" Bogumil Bogdešić, pomoćnik direktora Željko Vugrin, te Vilijam Badurina, Neven Kovač, Boženko Vučković, Mauro Uljar, Ivica Dragožetić i Zdravka Alić. Iz Grada Rijeke u odboru je bio gradonačelnik Slavko Linić te Franjo Butorac. U odboru su bili i Miljenko Smokvina i Irvin Lukežić.

4 Silurificio Whitehead di Fiume S.A.- Sede in Fiume, La storia del siluro 1860-1936., Genova, 1936. Jedna od rijetkih knjiga o riječkoj



Ove se godine u Rijeci priprema proslava 150. obljetnice osnivanja najstarije hrvatske metaloprerađivačke tvornice. Današnje vijesti o toj riječkoj tvornici<sup>1</sup> sada se ona zove "Torpedo", vezane su uz proces njena stečaja, uz rasprodaju njene imovine, uz rasprave što učiniti s njenim nekretninama i što locirati na mjestu sadašnjeg djelovanja.

**POVIJEST TVORNICE TORPEDA U RIJECI.** Sredinom XIX. stoljeća grupa riječkih poduzetnika krenula je s inicijativom osnivanja nove moderne industrije, lijevanja i obrade metala. Riječka je tvornica započela svoj život kao lijevaonica metala, tada prije stope deset godina lijevanje metala ubrajalo se u najmodernije industrije svoga doba, tu je nakon desetak godina izumljen torpedo, prvi uspješni svjetski torpedo, koji je slavu tvornice proširio diljem svijeta.<sup>2</sup> U riječkoj tvornici u to doba sagrađeni su i prvi hrvatski željezni parni brodovi, te

parni strojevi za brodove koji su izvojevali pobjedu u Viškoj bici. Osnovna proizvodnja u tvornici bila je izrada torpeda, od 1866. kada je prvi torpedo proizveden do sredine 1960-ih godina kada je prestala njihova proizvodnja, iz riječke tvornice izašlo je nekoliko desetaka tisuća torpeda. U nekoliko navrata tu su građene podmornice, tu je uoči početka prvog svjetskog rata sagrađena prva podmornica za civilna oceanografska istraživanja nazvana "Loligo". U riječkoj tvornici, krajem XIX. st. na torpedima su prvi put uspješno upotrijebljeni žiroskopi, uređaji koji su omogućili današnju modernu pomorsku i svemirsku navigaciju. Riječka tvornica proizvodila je i visokotlačne kompresore zraka, pa je krajem XIX. stoljeća u Münchenu u laboratoriju prof. Lindea prvi put ukapljen zrak uz pomoć stroja konstruiranog i proizvedenog u Rijeci. U riječkoj tvornici tijekom stogodišnje proizvodnje torpeda su se stalno i sustavno modernizirala i poboljšavala, svaki proizveden torpedo prije isporuke nekoliko puta je lansiran te su na





sl.2 Pogled na građevinu lansirne rampe za ispitivanje torpeda u Rijeci. Rampa je sagrađena između dva svjetska rata, na mjestu ranijih lansirnih uređaja iz 1900-tih i 1880-tih godina. Sva torpeda su se prije isporuke probno lansirala.

sl.3 Unutrašnjost lansirne rampe za ispitivanje torpeda u Rijeci, u vrlo je derutnom stanju. Rampa je van funkcije od sredine 1960-ih kada je u Rijeci prestala proizvodnja i testiranje torpeda. Početkom 2000. godine ovaj spomenik kulture je preventivno zaštićen.

njemu otklanjani svi eventualni manji nedostaci. Sustavno i temeljito ispitivanje torpeda učinili su tvornicu rasadnikom novih tehničkih rješenja i izuma. Tehnologija visokih tlakova, kojim se tvornica bavila, koncept sustava testiranja i poboljšanja proizvoda, omogućila je brojna znanstvena otkrića koja nisu neposredno vezana uz sam torpedo, pa je tako u Rijeci 1886. godine realizirano prvo svjetsko fotografsko snimanje nadzvučnih pojava puščanog zrna u letu, te je današnji "Mahov broj", tj. oznaka koliko brzo neki zrakoplov leti u odnosu na brzinu zvuka, direktni rezultat riječkih pokusa.

**OBLJETNICE RIJEČKE TVORNICE.** Prije deset godina, u Rijeci je obilježena 140. obljetnica početka rada tvornice, organizirana je prigodna proslava i postavljena izložba.<sup>3</sup> Originalnih prvih torpeda iz doba njegova razvoja u Rijeci danas nema. U Rijeci je do sredine 1960-ih godina, do kada su se tu proizvodila i ispitivala torpeda, u sklopu tvornice postojao muzej prvih vlastitih proizvoda, torpeda, lansirnih uređaja i ostale opreme. Podaci o postojanju riječkog muzeja torpeda vrlo su skromni.<sup>4</sup> O općoj povijesti torpeda općenito postoji opsežna literatura, o tehnologiji torpeda isto tako, dok o našem riječkom prvencu osim nekoliko članaka nema niti jedne knjige.<sup>5</sup> Gotovo da ni nema materijalnih torpednih tragova. U riječkom Pomorskom i povijesnom muzeju Hrvatskog primorja čuva se nešto sitne torpedne opreme, te nešto dokumentacije, fotografija i sličnog o torpedu i riječkom izumitelju torpeda G.B. Luppisu. U Muzej grada Rijeke u zadnje vrijeme je tijekom stečaja tvornice došlo nešto povijesne torpedne građe, odlikovanja i sl., te povijesne makete pogona.



Prije kratkog vremena u Rijeku je došao, kao izložbeni predmet, jedan suvremeniji torpedo proizveden u Rijeci 1963. godine. Inicijativu za povrat, ako ne povijesnog, onda bilo kakvog riječkog torpeda pokrenuo je Pomorski fakultet u Rijeci potkraj 1997. godine, pa je to sredinom 2002. godine rezultiralo postavljanjem jednog riječkog torpeda<sup>6</sup> (model TR-53/IV)<sup>7</sup> u dvorištu Pomorskog fakulteta u Rijeci.<sup>8</sup>

#### PRIJEDLOG ZA OBNOVU MUZEJA TORPEDA U RIJECI.

Izložba o povijesti riječke tvornice "Torpedo" pokrenula je nekoliko novih inicijativa vezanih za riječku industrijsku baštinu i njeno očuvanje. Na samom otvorenju izložbe 24. lipnja 1993. prvi je put javno izražena želja da u Rijeku treba vratiti riječka povijesna torpeda, da u Rijeci treba obnoviti Muzej torpeda i da je za to najpogodnija postojeća napuštena torpedna lansirna rampa. Odmah poslije izložbe uočeno je da razmišljanja o potrebi sustavnog prezentiranja i čuvanja riječkog tor-

tvornici torpeda (do danas na hrvatskom jeziku nije objavljena niti jedna knjiga) spominje na stranim 123. i 132., tvornički Muzej torpeda. Do danas (2003. god.) nisu pronađeni nikakvi originalni dokumenti samog Muzeja (inventarna knjiga, fotografije postava i eksponata, nacrti postava i sl.) pa možemo samo neizravno rekonstruirati njegovo postojanje i sadržaj. Tijekom postavljanja izložbe 1993. godine, autor izložbe je imao prilike razgovarati sa zaposlenicima tvornice "Torpedo" koji su u tvornici radili sredinom 1960-ih godina, a sudjelovali su premještanju eksponata iz prostora Muzeja tvornice. Ljudi koji su na tome radili nisu se više sjećali kako je muzej torpeda izgledao, što se sve tamo nalazilo, niti gdje su muzejski eksponati otišli. O tome gdje su riječka torpeda završila mogla su se čuti brojna mišljenja, da su otišla u Beograd, Tivat, Split, pa čak da su ostala u Rijeci, u Pomorskom i povijesnom muzeju Hrvatskog primorja. Na žalost, za Riječane, u Rijeci nisu ostala. Povijesna torpeda, i neka druga torpedna oprema koja se danas nalazi u Hrvatskom pomorskom muzeju u Splitu, došla je tamo sredinom 1960-ih godina iz Rijeke, to su sve povijesna riječka torpeda, pa se iz toga može sa sigurnosti zaključiti da se riječki Muzej torpeda preselio u tadašnji Muzej Jugoslavenske ratne mornarice u

sl.4 Riječko torpeda je u prvo vrijeme nazivano Luppis-Whitehead, po riječkom izumitelju i inženjeru koji ga je usavršio. Prva torpeda lansirana su sa brodova, montaža lansirnih uređaja učinjena je u riječkom brodogradilištu, a sama probna lansiranja odvijala su se u Riječkom zaljevu.

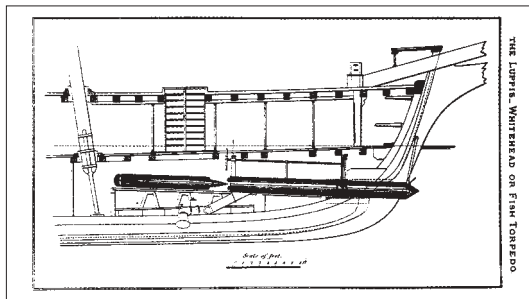
sl.5 Aksonometrijski pogled na projektirani Muzeja torpeda tvornice Whitehead u Livornu u Italiji. U središnjem dijelu izložbenog prostora muzeja odmah nakon ulaza je torpeda Luppis-Whitehead konstruirano i proizvedeno u Rijeci oko 1870. godine.

Splitu. Do danas nije pronađena pismena dokumentacija o seljenju riječkih eksponata u Split, nisu pronađene inventarne liste, muzejski kartoni predmeta niti drugo. Nije se moglo utvrditi niti to da li je u Split došao kompletni postav riječkog Muzeja torpeda ili su neki eksponati otišli negdje drugdje. U riječkom Pomorskom i povijesnom muzeju čuva se u muzejskom depou više predmeta (uglavnom torpednih žiroskopa i prateće opreme) koji su u Muzej vjerovatno došli iz riječke tvornice torpeda, na žalost, ni o tome ne postoji relevantna dokumentacija.

5 Uz knjigu iz 1936. *La Storia del Siluro*, koja je bavi poviješću i tehnologijom riječkog torpeda, opsežnu knjigu o Robertu Whiteheadu, glavnom tehnologu i izumitelju riječkog torpeda napisao je Edwin Gray: *The Devil's Device, The story of Robert Whitehead inventor of the torpedo*, Seeley, Service and Co., London 1975. (253 strane), ista knjiga je doživjela i drugo prošireno i ažurirano izdanje, izdavač je Naval Institute Press iz Annapolisa, 1991. (310 strana). Godine 1990. Antonio Casali i Marina Cattaruzza napisali su knjigu; *Sotto i mari del mondo*, La Whitehead 1875-1990, Laterza, Roma, (325 strana). Godine 1999. u Livornu je izašla knjiga: *Progetto Liburnia*, L'Associazione culturale Whitehead, La Whitehad Livorno, urednik Benito Petrucci (strana 91). Obje posljednje nevedene knjige prvenstveno su posvećene tvornici torpeda u Livornu (u Italiji), a kako je tu tvornicu između dva svjetska rata osnovala Riječka tvornica torpeda, povijest livornске tvornice nadovezuje se na povijest riječkog torpeda i tvornice.

6 Torpedo model TR-53/IV stavila je Pomorskom fakultetu u Rijeci na trajno raspolaganje Hrvatska ratna mornarica, Vojno pomorsko sektor, Sjeverni Jadran, Pula.

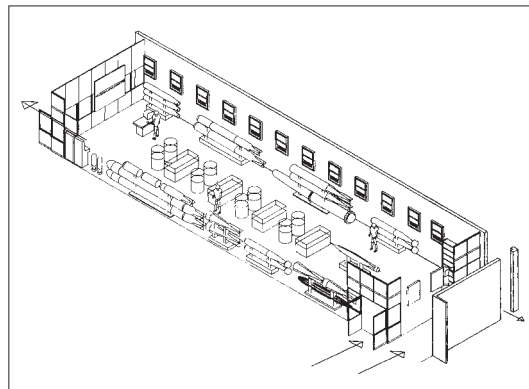
7 Torpedo TR-53/IV, *Album šema i nacrti*, Državni sekretarijat za narodnu obranu, Beograd/Pula, 1969.



pednog naslijeđa treba učiniti u pismenom obliku, pa je već u kolovozu 1993. učinjen *Prijedlog za ponovno formiranje muzejske zbirke torpeda u Rijeci*.<sup>9</sup> Elaborat o mogućnostima ponovnog formiranja muzejske zbirke torpeda u Rijeci bio je na tragu obnove nečeg što smo već imali, tj. Muzeja torpeda u Rijeci koji je tu postojao stotinjak godina. Nešto što je već bilo tu, stjecajem brojnih okolnosti (analiza tih okolnosti bila bi vrijedna truda, pa već ako i ne možemo vratiti vrijeme natrag, barem da naučimo kako izbjeći takve pogreške u budućnosti) torpedna baština je otišla iz Rijeke i prestala biti dio riječkog tehnološkog i kulturnog naslijeđa.<sup>10</sup>

## INDUSTRIJSKA BAŠTINA, INDUSTRIJSKA ARHITEKTURA I INDUSTRIJSKA ARHEOLOGIJA.

Sve te tragove industrijskog života, koji su došli do nas zovemo industrijska baština, uži termin koji je vezan uz istraživanja tih industrijskih ostatataka je industrijska arheologija.<sup>11</sup> U nas u određenom dijelu stručne javnosti i muzealaca postoji svijest da industrijsku baštinu treba čuvati.<sup>12</sup> Pojam čuvanja industrijske baštine u nas se najčešće veže uz zaštitu zgrada u kojima se odvijao neki industrijski (gospodarski) proces, pa se vrlo često to poistovjećuje s čuvanjem industrijske arhitekture, što je nesumnjivo značajno, ali svejedno nedovoljno da bismo mogli reći tako se čuva industrijska baština u cjelini. Da je to tako potvrđuje struktura članaka u jednoj od rijetkih publikacija koja se dotiče industrijske baštine u nas (*Grad za 21. stoljeće*),<sup>13</sup> većina autora bavi se arhitekturom, neki samo estetikom ili nekim povijesnim aspektima industrijskih kompleksa u Hrvatskoj. Nema riječi o sirovinama, o poluproizvodima, gotovo se ne spominju niti proizvodi tih pogona, a potpuno se isključuje iz razmatranja nabava, prodaja, uvoz, izvoz, te ono zbog čega neka proizvodnja postoji, a to su *dobit, prihod, profit*, ili eventualni *gubitak*. Industrijska baština nisu samo zgrade, na žalost, često kada neka industrijska (gospodarska) aktivnost prestane biti aktivna, od te industrije ostanu samo zgrade, pa imamo racionalno objašnjene zašto su industrijska arheologija i industrijska arhitektura tako bliske, zašto se isprepliću ili čak zamjenjuju. Veliki riječki projekt *Ahitektura historicizma u Rijeci*, na izložbi i u opsežnom katalogu, također se bavio industrijskom baštinom, ali samo do nivoa industrijske arhitekture.<sup>14</sup>

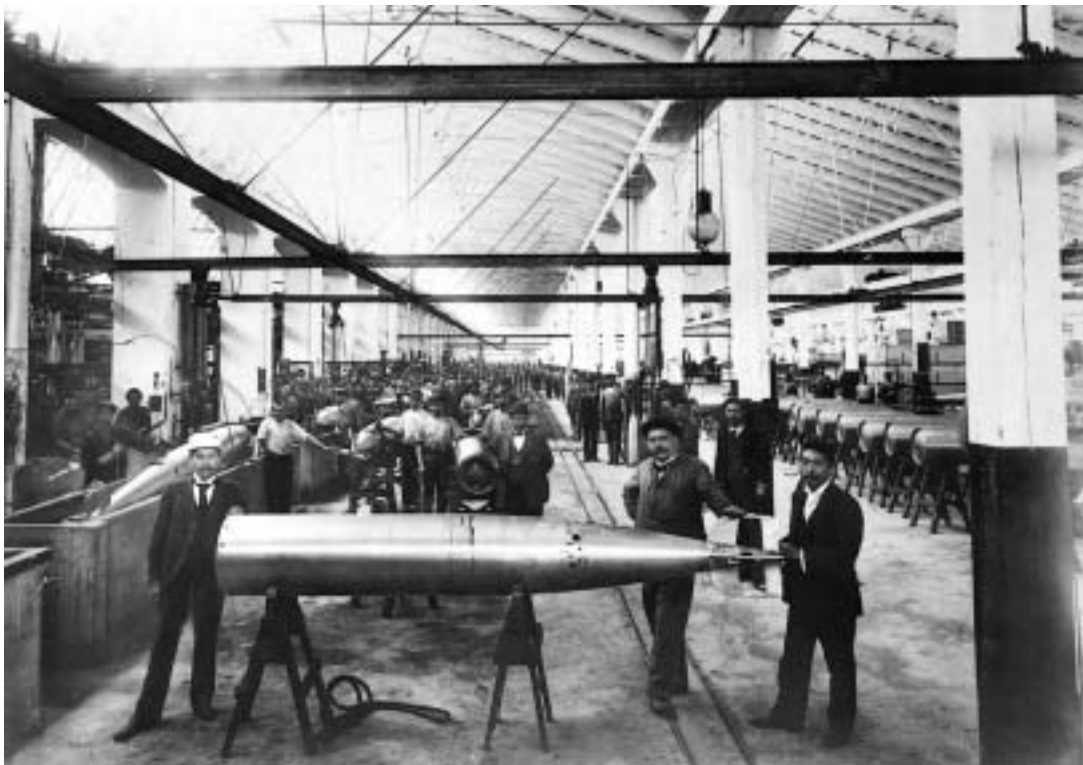


Dosad su glavni čuvari naše industrijske baštine bili povjesničari umjetnosti, arhitekti, urbanisti, povjesničari, te neke njima dodirne struke kao muzeolozi, etnografi i sl. pa njima imamo zahvaliti da se nešto uopće sačuvalo. Da bi se industrijska baština mogla spoznati kompleksnije, među dobre duhove njena čuvanja trebaju ući novi stručnjaci kao ekonomisti, politolozi, tehnolozi, inženjeri, sociolozi, psiholozi i mnogi, mnogi drugi.

Kennet Hudson, jedan od očeva "industrijske arheologije",<sup>15</sup> vrlo je rano uočio višeslojnost istraživanja industrijske baštine, njegov interdisciplinarni pristup dao je dovoljno širine proučavanju industrijske baštine, on kaže *...to nije samo proučavanje prošlosti, nego spoznaja sadašnjosti za budućnost*.<sup>16</sup> Hudsonov trag mogao je ostati i u Rijeci, njegov prijedlog muzeja Jadranskog mora u Rijeci mogao je biti sudbonosni korak za riječke muzeje i za riječku (industrijsku) baštinu. Ali to se nije dogodio (to nije tema ovog teksta, iako ima s njim brojne veze).<sup>17</sup>

**EDUKACIJA INDUSTRIJSKIH ARHEOLOGA.** Što znači interdisciplinarnost uočeno je među brojnim istraživačima industrijske baštine u svijetu, jedan od pokušaja je i poslijediplomsko obrazovanje raznih profila stručnjaka za čuvanje, upravljanje i vrednovanje industrijskog naslijeđa.<sup>18</sup> Jedan od takvih studija je u Padovi u Italiji, njegov curriculum usmjeren je na tri područja: 1. poznavanje, konzervacija i upravljanje industrijskom baštinom, 2. konzervacija industrijskih strojeva i povijesnih procesa (tehnologija i sl.), 3. projektiranje zaštite i spašavanje industrijske baštine. U prvo područje studija uključeno je i čuvanje gospodarskih arhiva, dokumentacije tehnologija, formiranje baza podataka o povijesnim zbivanjima vezanim uz gospodarstvo i sl.

Kao jedan od indikatora što je u današnjem životu više ili manje važno je broj siteova nekog pojma na Internetu (neki smatraju da je to najbolja i najobjektivnija snimka sadašnjeg trenutka svijeta i života); pojam *Industrial heritage* ima oko 850.000 siteova, pojam *Industrial archeology* ima oko 30.000 siteova. Širi pojmovi kao



sl.6 Riječka torpeda izvozila su se širom svijeta. Najveće svjetske pomorske sile kupovale su torpeda u Rijeci ili su ga proizvodili po riječkoj licenci. Japanska mornarica bila je jedan od velikih kupaca. Na fotografiji snimljenoj u riječkoj tvornici 1905. godine, japanski torpedni stručnjaci preuzimaju nakon ispitivanja pošiljku torpeda za njihovu ratnu mornaricu.

8 Ante Ravlić: *Torpedo vraćen u Rijeku*, Novi list, Rijeka, 15. 1. 1998., Nela Valerijev: Novi list, Rijeka, Mediteran, *Muzeji pomorstva i torpeda - riječka tradicija i zanimljivost*, 29. IV. 2002., Dinko Zorović: Novi list, Rijeka, *Jedan riječki torpedo izložen je u dvorištu Pomorskog fakulteta*, 2. V. 2002.

9 Miljenko, Smokvina. Prijedlog ponovnog formiranja muzejske zbirke torpeda u Rijeci (*O gospodarskoj povijesti i industrijskoj arheologiji u Rijeci*). // Rijeka, kolovoz 1993. Elaborat opsega 17 stranica (formata A4), 10 strana teksta i 7 strana nacrt, povijesne dokumentacije, povijesnih fotografija te suvremenih fotografija lansirne rampe, do danas (2003.) doživio je VII. izdanja, svako aktualizirani i nadopunjeno novim podacima i umnožen u stotinjak primjeraka. Elaborat je došao u ruke gotovo svih riječkih, županijskih i državnih dužnosnika u kulturi i zaštiti kulturnih spomenika.

10 Ministarstvo kulture Republike Hrvatske podržalo je projekt *Prijedlog za ponovno formiranje muzejske zbirke torpeda u Rijeci*.

11 Autor ovog članka je u svojim pokušajima pojašnjenja što znači za Rijeku čuvanje ostataka lansirne rampe torpeda upotrebljavao i termin industrijska arheologija, zanimljivo je da su brojni naši istaknuti kulturni radnici, među njima su i školovani arheolozi, izražavali sumnju u to da li takav termin i struka uopće može postojati, do gotovo otvorene poruge "što će nam to".

12 Višnja, Zgaga. *Muzeološki izazov industrijske arheologije*. // Informatica Museologica, br. 3-4, Zagreb, 1982., str. 3-7.

13 *Grad za 21. stoljeće*, Zbornik, urednica: Mirjana Goršić, Društvo arhitekata, građevinara i geodeta, Karlovac, 2000.

14 *Arhitektura historicizma u Rijeci*, voditeljica projekta Daina Glavočić, Moderna galerija Rijeka, Rijeka, 2002., Daina Glavočić, Poslovne zgrade, str. 196-240, Olga Magaš, Industrijska arhitektura, str. 420-430.

Heritage imaju 8.500.000, a pojam *Industria* oko 44.000.000 siteova.<sup>19</sup>

#### ODBOR ZA OBNOVU MUZEJSKE ZBIRKE TORPEDA U RIJEČI.

Sustavna kriza u riječkoj industriji, posebno proces stečaja u tvornici "Torpedo" potakli su među riječkim kulturnim radnicima inicijativu da treba nešto učiniti u čuvanju najvrednijeg u riječkom industrijskom naslijeđu. Nakon više pripremnih sastanaka (i niza uobičajenih uvjeravanja, rješavanja zapreka i sl.) u prostorima tvornice "Torpeda" 18. VII. 1998. formiran je Odbor za obnovu zbirke torpeda u Rijeci<sup>20</sup>, čiji je primarni zadatak da se sačuvaju ostaci lansirne rampe za ispitivanje torpeda. Odbor je u svom dosadašnjem radu<sup>21</sup> održao nekoliko sastanaka i pokrenuo inicijativa za premještanje arhivske građe iz "Torpeda" u prostore Državnog arhiva u Rijeci, za registraciju lansirne rampe kao spomenika kulture, te za pronalaženje financijskih sredstava za statičko, građevinsko i geomaritimno snimanje lansirne rampe kao preduvjeta za njeno sustavno saniranje i eventualnu obnovu.

#### REGISTRACIJA LANSIRNE RAMPE KAO SPOMENIKA KULTURE.

Odbor za obnovu muzejske zbirke torpeda početkom 1999. godine uputio je riječkom Konzervatorskom odjelu Uprave za zaštitu kulturne baštine Ministarstva kulture Hrvatske zahtjev za registraciju torpedne lansirne rampe u sklopu riječke tvornice "Torpedo" kao spomenika kulture. Konzervatorski odjel u Rijeci na temelju uvida na licu mjesta te

dobivenih dodatnih informacija od Odbora, učinilo je Zapisnik<sup>22</sup> kojim se konstatira da lansirna rampa ima svojstva spomenika kulture. Rješenje kojim se lansirna rampa stavlja pod preventivnu zaštitu izdano je 16. ožujka 2000. godine.<sup>23</sup> Registracija (preventivna) lansirne rampe nije imala neposrednog i direktnog utjecaja na obnovu same rampe te na revitalizaciju šire industrijske baštine u sklopu prostora tvornice. Indirektna korist bila je osjetna, registracija lansirne rampe bila je tema razgovora na brojnim mjestima u Rijeci, te je narasla svijest o potrebi njene zaštite, obnove i revitalizacije.

Lansirna rampa došla je na službenu listu preventivno zaštićenih dobara.<sup>24</sup> U Konzervatorskom odjelu u Rijeci započet je proces registracije lansirne rampe kao zaštićenoga kulturnog dobra.

Lista, objavljena u *Narodnim novinama*<sup>25</sup>, na više od trideset stranica s popisom zaštićenih i preventivno zaštićenih kulturnih dobara u Hrvatskoj, vrlo je zanimljiva. Njena analiza zaslužila bi poseban i opsežan članak. S naše točke interesa, zaštitara industrijske (gospodarske) baštine na listi ima vrlo, vrlo malo kulturnih dobara. Na području Primorsko goranske županije s područja gospodarske baštine, zaštićeno je 5 toševa (mlinova za masline), jedan svjetionik, ex-rafinerija šećera, ex-lazaret i torpedna lansirna rampa. U cijeloj Hrvatskoj je iz istog područja zaštićena još jedna apoteka, jedan mlin, jedan remorker, jedna ciglana, jedna tvornica čavala, jedan most i tri rudokopa.

Koliko je poznato, prvi industrijski objekt koji je u Hrvatskoj dobio konzervatorsku zaštitu je Paromlin u

15 Tomislav Šola: Kennet Hudson - *Guru baštine koji je morao otići*. // www.hrmud.hr/vijesti/1\_2\_00/hudson.htm

16 Massimo, Negri. *L'archeologia industriale del futuro, La memoria dell'impresa*. // num. 4, maggio 2000. www.culturaimpresa.org/newslet/news-04/negri.htm

17 Tomislav Šola: isto, str.3., Autor ovog članka bio je sudionik dijela zbivanja oko tadašnje reorganizacije riječkih muzeja i prijedloga muzeja Jadranskog mora i potpuno razumije "san" dr. Šole koji nije realiziran.

**sl.7 Obnovljeni trup riječnog ratnog broda monitora "Leitha" u zimovalištu u Budimpešti. "Leitha" je sagrađena 1872. u Budimpešti, u brodogradilištu koje je sagrađila riječka tvornica torpeda, u njemu su radili stručni radnici iz Rijeke.**



18 *Master in conservazione, gestione e valorizzazione del patrimonio industriale*, Università di Padova, Istituto universitario di architettura di Venezia, Politecnico di Torino, Istituto per la cultura e la storia d'impresa Terni, Associazione italiana per il patrimonio archeologico industriale Milano, Padova 2002.

19 Za usporedbu pojmovi kao arheologija imaju oko 250.000 siteova, pojam život (life) ima oko 100 milijuna siteova.

20 Na inicijativnom sastanku na kojem je formiran Odbor za formiranje zbirke torpeda u Rijeci prisustvovali su predstavnici: tvornice "Torpedo", grada Rijeke Odjela za kulturu i Odjela za urbanizam, Pomorskog fakulteta u Rijeci, Pomorskog i povijesnom muzeja u Rijeci, Muzeja grada Rijeke. Za predsjednika odbora je izabran Miljenko Smokvina. U rad odbora su se kasnije uključili predstavnici Tehničkog fakulteta u Rijeci, te djelatnici Državnog arhiva u Rijeci i Konzervatorskog odjela u Rijeci.

21 Odbor je formiran kao ad hoc grupa građana, nije registriran kao udruga građana, ili u nekom drugom službenom obliku. Odbor se dosad postavljao kao inicijator i pokretač akcija koje bi trebale raditi na očuvanju industrijske baštine riječkog torpeda. U sadašnjem trenutku (početak 2003.) započet je proces neke od službenih oblika organizacije Odbora (udruge građana ili nečeg sličnog), što bi trebalo pridonijeti

Zagrebu, za njega je 1980. godine donesene *Rješenje o preventivnoj zaštiti, kao spomeniku kulture, odnosno spomeniku industrijske arhitekture*<sup>26</sup>. Osam godina kasnije zgradu mlina zadesila je tragična sudbina, izgorio je, te su na kraju ostali samo zidovi. I prije nego što je mlin izgorio, budućnost mu nije bila sklona, brojne polemike o njegovoj namjeni nisu pomogle da ga se bolje čuva i zaštiti. Ni nakon požara birokratske rasprave što s ostacima mlina nisu prestale.<sup>27</sup> Zaštita naše industrijske baštine zaista nije počela sretno, a niti je danas dovoljno izvjesna.

#### ZAŠTITA ARHIVSKE GRAĐE TVORNICI TORPEDA.

Tijekom postavljanja izložbe 1993. godine došla je na svijetlo dana arhivska građa za koju se ranije nije znalo, već se mislilo da je nestala zauvijek. Građa je sačuvana zaslugom jednog od zaposlenika<sup>28</sup> tvornice "Torpedo", on je na sigurno mjesto sklonio dio najvažnije tehničke i komercijalne arhive proizvodnje i testiranja torpeda. Na inicijativu Odbora za torpedo, uz pomoć Odjela za kulturu Grada Rijeke ta je građa uz veliki angažman djelatnika Državnog arhiva u Rijeci (oko 10 prostornih metara građe) premještena u njihove prostore i sada je u tijeku njeno arhivsko sređivanje i obrada.

**TORPEDO I PODMORNICE.** Vrlo je zanimljivo da su brojni muzealizaciju doživjele i podmornice, jer su one svoji glavni smisao dobile tek u kombinaciji s torpedom, pa se izlaganje podmornica obvezno povezuje s torpedom. Samo za ilustraciju, danas su u svijetu 85 podmornica<sup>29</sup> samostalni brodovi muzeji ili izložene kao eksponati u muzejima.<sup>30</sup> Zanimanje za razgledanje

podmornica je veliko, zašto je to tako možda bi više mogli reći psiholozi nego mi koji se bavimo baštinom, ali činjenica je da među izloženim podmornicama ima rekonstrukcija još iz 1775. godine, od najstarije podmornice "Turtle" koja je izložena i u Americi i u Engleskoj, pa do podmornice iz 1984. godine, koja se čuva u Kopenhagenu. Nota bene, podmornica u Kopenhagenu je ruskog porijekla a ne izvorno danska, znači u Danskoj su muzealizirali podmornicu kao objekt opće tehnološke baštine, bez obzira na to što nije direktno vezan za domicilnu povijest, niti za nacionalno i državno područje njena nastanka.

#### PRIMJERI ČUVANJA TORPEDNE BAŠTINE U SVIJETU. U

svijetu se na nekoliko mjesta čuva baština iz riječke tvornice torpeda. Najzanimljivi je primjer tvornice torpeda u Livornu u Italiji. Riječka tvornica torpeda između dva svjetska rata osnovala je u Livornu tvornicu, nazvanu Moto Fides, koja se uz proizvodnju vojnih motokikala i avionskih motora bavila i proizvodnjom torpeda. Nakon II. svjetskog rata obnovljena je pod novim imenom Whitehead Moto Fides. U početku su se u tvornici proizvodili razni strojevi, ali već 1948.-49. ponovno se tu proizvode torpeda, da bi tu proizvodnju nastavili do danas, tvrtke se sada zove Whitehead Alenia Sistemi Subacquei. Današnja proizvodnja torpeda u Livornu zasnovana je na novim tehnologijama (novi propulzori, opsežna upotreba elektronike, moderno projektiranje i testiranje torpeda i drugo). Livorneška tvornica torpeda svoju povijest obilježava datumima iz povijesti riječke tvornice, a bitni dio čuvanja povijesne baštine torpeda bit će formiranje Muzeja Whitehead torpeda u Livornu.<sup>31</sup> Projekt muzeja torpeda u realizaciji je,<sup>32</sup> zanimljivo je da tvornica u Livornu čuva brojne predmete vezane uz povijesnu proizvodnju torpeda, a u svojoj arhivi čuva opsežnu tehničku i drugu dokumentaciju iz prvih godina proizvodnje torpeda,<sup>33</sup> sve uglavnom porijeklom iz riječke tvornice torpeda.

Drugi gotovo isto tako zanimljiv primjer je obnova i čuvanje broda "Leitha" u Budimpešti. Riječka tvornica torpeda 1870-ih godina svoju proizvodnju je širila i izvan Rijeke. Tada je glavnina riječke aktivnosti bila na području brodogradnje i proizvodnje parnih strojeva (torpeda su se tih godina proizvodila u manjim količinama), pa je riječka tvornica otvorila svoje brodogradilište na Dunavu u Budimpešti. Tu je sagrađeno nekoliko putničkih brodova, te dva riječna ratna monitora, "Maros" i "Leithu". Monitori su bili najmoderniji riječni ratni brodovi svoga doba, budimpeštanski su bili izvrsno projektirani i sagrađeni, zanimljivo je da je u Budimpešti osnovana zaklada za očuvanje monitora "Leithe", čiji se brodski trup sačuvao do danas, s konačnim ciljem da to postane brod muzej u spomen K.u.K. Dunavske flote.<sup>34</sup>

Još na jednome mjestu u svijetu čuvaju se tekovine riječke industrije torpeda.



Krajem XIX. stoljeća potražnja za torpedima u svijetu je tako porasla da je riječki industrijalac R. Whitehead, glavni dioničar riječke tvornice, odlučio sagraditi tvornicu torpeda u svojoj rodnoj Engleskoj. Početkom 1891. godine u Dorsetu na jugu Engleske, u Wyke Regisu u blizini Weymoutha sagradio je tvornicu torpeda. "Whitehead torpedo factory" ubrzo je započela proizvodnju, tu su izgrađeni i uređaji za lansiranje i testiranje torpeda. Godine 1945. kada je prestao interes za torpedima, tvornica je došla u krizu, slijedi nekoliko

pokušaja njena ožvljavanja, 1990-ih tvornica prestaje djelovati, ruše se ostaci tvorničkih objekata i nakon 106 godina ona nestaje i na njezinom mjestu se počinju graditi stambene zgrade.<sup>35</sup> Torpedima i njihovoj povijesti posvetili su se i sugrađani susjednog Weymoutha. Njihova udruga "Weymouth Underwater Archeological Group" posebno se bavi istraživanjem ostataka torpeda koja su se izgubila tijekom probnih lansiranja iz Whiteheadove tvornice, a u sklopu svojih podvodnih aktivnosti vode poseban "projekt - torpedo".<sup>36</sup>

valorizaciji širih prostora tvornice "Torpedo" za kulturne, turističke, poslovne i sl. namjene. Obnova i čuvanje lansirne rampe torpeda je predviđena kao jedan od prioriteta rada buduće udruge.

22 Zapisnik je sastavio 2. 7. 1999. Marijan Bradanović, u komisiji su bili Hrvoje Giacconi. mr. Gordana Grčić-Petrović, Srećko Greblo i Nino Novak, svi iz Konzervatorskog odjela u Rijeci. Kopije zapisa su dostavljene svim uključenicima u proces registracije.

23 Rješenje je potpisao pročelnik Konzervatorskog odjela u Rijeci, Hrvoje Giacconi. Kopije rješenja poslana su svim uključenicima u proces registracije.

24 *Narodne novine*, broj 151, Zagreb, 18. XII. 2002., str. 6982.

25 Isto, strane 6964- 6997.

26 Krešimir Galović, *Kraljevski povlašteni zagrebački parni i umjetni mlin*, Grad za 21. stoljeće, Zbornik radova, Karlovac 2001, str. 265.

27 Isto, str. 265-267.

28 Claudio Sever, dugogodišnji djelatnik tvornice "Torpeda", u tijeku svoje radne karijere bio je i rukovoditelj torpedne lansirne rampe, sredinom 1960-ih godina kada je u riječkoj tvornici prestala proizvodnja torpeda, i prestalo korištenje lansirne rampe, rukovodstvo tvornice procijenilo je da u tvornici nije više potrebna arhiva vezana uz torpednu proizvodnju. K. Sever na svoju je inicijativu pohranio desetak prostornih metara torpedne arhivske

sl.8 Postav izložbe u povodu 140. obljetnice tvornice torpeda u Rijeci, održana 1993. godine. Središnji eksponat je prototip riječkog torpeda iz 1868. godine, od 1960-tih godina to je bio jedan od eksponata u riječkom muzeju torpeda u sklopu tvornice torpeda.

građe u jednu prostoriju lansirne rampe. Građa je tu stajala do 1993. godine, da bi 2000. godine prešla u prostore Državnog arhiva u Rijeci.

29 Podatke o podmornicama ažurirao je do 1999. godine, Lars.Beruzeliusj@udac.se

30 Jedna od podmornica čuva se u Tehničkom muzeju u Zagrebu,

sl.9 Arhivska građa o tehnologiji proizvodnje i testiranju torpeda sačuvana je na inicijativu jednog djelatnika tvornice, Claudio Sever (lijevo) tehničke nacрте i ostalu dokumentaciju sklonio je 1960-tih godina u jednu napuštenu prostoriju u lansirnoj rampi, građa je izašla na svijetlo dana prilikom postavljanja izložbe 1993. godine, danas je premještena u depo Državnog arhiva u Rijeci.



pod nazivom Mališan, P 901, ex. talijanska podmornica CB 20.

31 Progetto Liburnia, L'Associazione culturale Whitehead, ured. Benito Petrucci, Livorno 1999., str. 89. Tvornica u Livornu osnovala je 1990-ih godina Associazione culturale Whitehead (Kulturnu udrugu Whitehead), glavni zadaci udruge su formiranje Povijesnog arhiva tvrtke, postavljanje Whitehead muzeja torpeda te priprema nove knjige o povijesti torpeda i tvrtke Whitehead.

32 Autor ovog teksta surađuje u opremanju muzeja u Livornu.

33 Prema usmenoj izjavi Benita Petruccia, dobivenoj u Rijeci 1999. godine u Livornu se sačuvalo preko 10.000 nacрта iz raznih godina, riječkog porijekla, te druga brojna dokumentacija, fotografije, knjige isporuka torpeda itd. Dokumentacija je došla u Livorno tijekom i krajem II. svjetskog rata, kada su Rijeka i tvornica bili dio Italije, pa su prije oslobođenja Rijeke, djelatnici tvornice torpeda u povlačenju iz Rijeke sa sobom uzeli i riječku arhivu i dokumentaciju. Tamo se, naravno, čuva i dokumentacija same tvornice u Livornu.

34 Autor ovog teksta pozvan je na međunarodni stručni skup i imao prilike vidjeti kako se angažiraju mađarski entuzijasti na očuvanju zajedničke industrijske baštine.

35 Site mjesta Wyke Regis, Weymouth, Dorset, Engleska, www.users.globalnet.co.uk/wykedh. U Wyke Regisu njeguju sjećanje na svoju slavu tvornicu torpeda brojnim publikacijama i drugim manifestacijama.

36 www.weymouthdiving.co.uk Njihov opsežan site bavi se i poviješću torpeda, s riječkom tvornicom torpeda, navodi se i riječki izumitelj torpeda G.B. Luppis, navedena je biografija R. Whiteheada i ostalo.

37 Visitor's Guide and Directory Three Floors of art to explore, Torpedo factory art center, Alexandria, Virginia, U.S.A. 2002.

Na drugoj strani Atlantika, u Sjedinjenim Američkim Državama, ostaci jedne druge tvornice torpeda danas su dobili potpuno novu i izmijenjenu namjenu. Ta tvornica torpeda sagrađena je u Aleksandriji u Virginiji, u blizini Washingtona na rijeci Potomac, torpeda je počela proizvoditi potkraj I. svjetskog rata. Tvornica je pod nazivom U.S. Naval Torpedo Station proizvodila i testirala torpeda do kraja II. svjetskog rata, nakon toga njeni brojni objekti su dobili razne druge namjene (skladišta, arhivi i sl.). Godine 1969. grad Aleksandria kupuje objekte od vlade SAD-a s ciljem da tamo formira umjetnički centar s ateljeima za umjetnike. Proces obnavljanja je trajao duže vrijeme da bi konačno, uz brojne vlasničke i financijske pretvorbe, danas "Torpedo Factory Art Center" bio pod upravom Umjetničke udruge, a grad Aleksandria vlasnik objekta. U zgradama "Torpedo Factory" smješteno je 160 umjetnika u 83 studija, tu je u pet galerija izlagalo više od 1.400 umjetnika, tu djeluje umjetnička škola, arheološki muzej grada Aleksandrije, te brojni drugi sadržaji.<sup>37</sup> U sklopu Art centra smještena je manja izložba povijesti torpeda, među izlošcima su i dva originalna američka torpeda.<sup>38</sup> Najzanimljiviji je podatak da "Torpedo factory" svake godine obiđe 800.000 posjetilaca.

**UMJESTO ZAKLJUČKA.** Svijest o potrebi čuvanja industrijske baštine svakim danom postaje sve snažnija. Riječka industrija torpeda jedan je od najstaknutijih primjera ostataka slavne industrije na našem području, čije ostatke treba sačuvati i spasiti ono što se da spasiti. U Rijeci ima još nekoliko takvih primjera sačuvane ili barem djelomično očuvane industrijske baštine; najznačajniji objekti su; bivša Šećerana (Rikard Benčić), bivša Tvornica papira, dijelovi Riječke luke, dijelovi željezničkog ranžirnoga kolodvora, u tu grupu vrlo brzo može doći i riječko brodogradilište "3. maj" i Rafinerija nafte INE na Mlaki. Lista bi mogla biti i duža. Hrvatska lista onoga što treba čuvati mogla bi biti vrlo opsežna.<sup>39</sup>

Da bismo sustavno mogli čuvati industrijsku baštinu u Hrvatskoj, kao prvo nam treba katalog objekata industrijske baštine koji zavređuju čuvanje, a da bismo mogli biti koliko toliko sigurni da čuvamo ono što je najbolje i najvrednije, trebali bismo donijeti kriterije što treba

čuvati i kako doći do odluke o čuvanju.<sup>40</sup>

Možda bi prvi korak bio da u Hrvatskoj osnujemo udrugu koja bi se bavila industrijskom baštinom i industrijskom arheologijom. U svijetu postoje brojne nacionalne udruge, a i nekoliko međunarodnih.<sup>41</sup> Drugi korak bi bilo aktivno Hrvatsko uključenje u rad međunarodnih udruga, suradnja s njima bi nam pomogle da formiramo kriterije zaštite industrijske baštine i, nakon što dobijemo hrvatski katalog objekata industrijske baštine, mogli bismo lakše ući u njihovu zaštitu.

Od prvog pismenog prijedloga o čuvanju riječke lansirne rampe do danas prošlo je 10 godina. Ovaj članak nije mogao dati cjelovit odgovor da li se u tom vremenskom razdoblju dogodilo ono što se trebalo dogoditi, da li je 10 godina malo ili mnogo vremena da se nešto ozbiljno učini? Ipak danas možemo konstatirati da je svijest o potrebi čuvanja riječke industrijske baštine narasla, pa i riječke političke strukture na čelu s gradonačelnikom i brojnim članovima Poglavarstva u zadnje vrijeme službeno i javno ističu kako je lansirna rampa torpeda spomenik koji treba sačuvati, obnoviti i staviti u novu gradsku kulturnu i muzejsku funkciju.<sup>42</sup> Čuvanje kompleksa "Torpedo", lansirne rampe i njene okolice ušlo je u službene dokumente grada Rijeke.<sup>43</sup>

Strateška promišljanja budućnosti grada Rijeke vide se i u razvoju gradskog turizma, posebno kulturnog turizma, kako je lansirna rampa i muzej torpeda na crti toga razmišljanja, turistički stručnjaci također u buduću turističku ponudu Rijeke uvrštavaju i taj lokalitet.<sup>44</sup>

Vizija razvoja riječkoga gradskog turizma mogla bi iskoristiti i iskustva njemačkoga Nürnberga, koji u svojoj gradskoj turističkoj ponudi nudi kulturni turizam, uključivši specijalizirane ture povijesti industrijskog razvoja. Nürnberg ostvaruje godišnje oko 1,6 milijuna noćenja i oko 15-20 milijuna jednodnevnih posjetilaca.<sup>45</sup> Projekt očuvanja riječke torpedne lansirne rampe dio je čuvanja riječke, hrvatske i svjetske industrijske baštine, da bi bio uspješan treba biti dio šireg hrvatskog i međunarodnog promišljanja. Tomislav Šola kaže<sup>46</sup> ...*Gotovo je pravilo da je bez političke volje nemoguće napraviti ijedan veliki projekt. Savjetujem velike projekte i značajne akcije uočljive s međunarodne daljine, iza kojih s uvjerenjem i vizijom mora stajati Ministarstvo....*

Vjerujemo da će se to dogoditi s riječkim torpedom.

Primljeno: 7. travnja 2003.

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

Rijeka was already in the 17th century one of the industrially most developed regions of the Habsburg Empire. Traditionally, this region had a developed shipbuilding industry with numerous accompanying crafts, and from the middle of the century it had the largest sugar processing plant, and this was followed by paper manufacture. In 1853 the process of founding a new metal-processing industry was initiated, the first of its kind in Croatia. A group of entrepreneurs built a large modern foundry, which, because of their inexperience in this form of production in the early years went through a period of numerous troubles. It was only after the arrival of the English engineer Robert Whitehead in Rijeka in 1856 that the factory began to prosper, initially as a producer of large ship's steam engines, and later on as our first shipbuilding yard for iron steamships.

At the beginning of the 1860s, following the idea and initiative of Giovanni B. Luppis from Rijeka, the factory began to develop a new marine weapon, the torpedo, which, after several years of testing and perfecting became the most modern strategic weapon that was soon acquired by all the leading world's navies. Rijeka became one of the most important locations for the development of numerous new technologies; new technical appliances were systematically tested and developed here, and the torpedo industry in Rijeka was the leading industry in this part of the world for decades to come.

This year marks the 150th anniversary of the beginning of work of the factory. Unfortunately, the factory has been in liquidation for the past several years, so that no production is being carried out there.

The production of torpedoes was abandoned in the 1960s; after that the factory produced lorries and tractors, but the transition to a full market economy has put a halt to all of these activities.

The "Torpedo" Factory in Rijeka, the former producer of torpedoes, lorries and tractors is presently one of the most prominent examples of the industrial heritage in Croatia. The factory site contains numerous facilities that are linked with the history of the factory, the most significant preserved facility being the launching pad for the testing of torpedoes. The torpedo launching pad is on the shoreline and has not been used since the 1960s; the passage of years has led to much damage, but it still looks impressive and is a reminder of the factory's glory days.

On the occasion of the 140th anniversary of the factory in Rijeka there was an exhibition presenting the history of the factory and there was a proposal to turn the torpedo launching pad into a torpedo museum. While torpedoes were being produced in Rijeka there was a torpedo museum at the factory, but the lack of interest on the part of the people of Rijeka, the first torpedoes produced here were taken from the city. Now there are practically no original historical torpedoes from Rijeka here. Over the last couple of years there has been a growing awareness concerning the need to preserve the industrial heritage of

the torpedo factory. A group of cultural workers founded the Committee for the Restoration of the Torpedo Museum in Rijeka. At the Committee's initiative, the torpedo launching pad has been listed in the register of Croatian cultural monuments; the Committee also initiated the drive to preserve the "Torpedo" Factory archives, so that, with the help of the city of Rijeka and the State Archives, a part of the preserved torpedo archival material was moved to the State Archives. At present, newly discovered archives are being moved from the factory because of the threat of liquidation.

Elsewhere in the world people are preserving the awareness of the history of torpedoes in general and the influence of the Rijeka factory on the development of torpedoes. In Budapest, Hungary, there is a trust for the preservation of the river monitor "Leithe", which the Rijeka factory, then a shipbuilding yard, built for the Austro-Hungarian fleet on the Danube in 1872. In Livorno in Italy, at the torpedo factory "Whitehead-Alenia Sistemi Subaqueri", which was built by the factory in Rijeka between the two world wars, preparations are underway for a torpedo museum that would mark numerous dates from the history of the factory in Rijeka. The Rijeka torpedo factory opened its plant for the production of torpedoes in Weymouth in England at the end of the 19th century. Now there is no torpedo factory there, but the town is carefully preserving traces of the production, and numerous marine archaeologists are discovering and preserving the remains of historical torpedoes that were produced and tested there.

In America, in Alexandria near Washington, there is a torpedo factory that stopped making torpedoes after World War II, but some ten years ago artists moved into the empty production halls. Now there are over 150 artists' studios there; over 1500 exhibitions have been presented and more than 800,000 people visit the former torpedo factory every year.

Industrial heritage and its preservation are one of the greatest cultural themes today. Numerous technical changes, new means of industrial production, computerisation, as well as global economic changes have led to the disappearance of a number of industries in the world, and especially in Europe. These processes are taking place in Croatia as well. The Rijeka torpedo factory is such an example; this industry was a world leader, it was here that the first torpedoes were designed and produced, and it is clear that the traces of this glorious industry should be preserved.

In Croatia we should preserve the remains of industries that were active here; those that guard the Croatian industrial heritage - and their numbers are growing daily - should organise themselves and link up with other guardians of industrial culture in the world and, in doing so, preserve their own awareness and prevent the decay of segments of the historical industrial heritage in our country.

38 [www.torpedofactory.org](http://www.torpedofactory.org)

39 Ishodno mjesto za istraživanje hrvatske industrijske (prvenstveno industrijske arhitekture) baštine je publikacija: *Grad za 21. stoljeće*, Zbornik, Karlovac 2002.

40 U publikaciji Ministarstva kulture Republike Hrvatske, govori se o katalogiziranju spomeničke baštine pretpostavljamo da u tu grupu spomenika spada i industrijska baština. Kulturna politika Republike Hrvatske, Nacionalni izvještaj, Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Zagreb, 1998., str. 185.

41 Brojne su nacionalne i međunarodne udruge koje se bave područjem industrijske baštine, ovdje ćemo navesti samo neke, nijedna od tih udruga među svojim članovima ne navodi i Hrvatsku. ICOHTEC - International Committee for the History of Technology  
E-FAITH - European Federation of Association of Industrial and Technical Heritage  
SIA - Society for Industrial Archeology  
AIA - The Association for Industrial Archeology  
IHTIA - Institute for the History of Technology & Industrial Archeology, The Newcomen Society  
AIPAI - Associazione Italiana per il Patrimonio Archeologico Industriale  
SIAS - Sussex Industrial Archeology Society itd., itd.

42 Damir, Cupač. *Počimje izgradnja ribarske lučice, Kandidiranje za fondove Europske unije*. // Novi List, 7. II. 2003., str. 13.

43 *Smjernice Poglavarstva grada Rijeke za mandatno razdoblje 2001. do 2005. godine*, Rijeka, 27. rujna 2001., str. 50.

44 Turizam grada Rijeke, urednik Tonka Pančić Kombol, Rijeka, 2002., str. 101.

45 Michele, Weber. *Cultural Tourism Requires Heritage Preservation, World Heritage, Between Conservation and Development*. // ed. Dino Milinović, Zagreb, 1997., str. 78.

46 Tomislav, Šola. *Ministarstvo nade*. // Zarez, br. 52, Zagreb, 29. 3. 2001., [www.zarez.hr/52/temabroja8.htm](http://www.zarez.hr/52/temabroja8.htm)

## ŠTO PRIKUPLJA HRVATSKI POVIJESNI MUZEJ? (Razmišljanja jedne kustosice)

MAJA ŠKILJAN □ Hrvatski povijesni muzej, Zagreb



sl.1 Svečani jastuk za novorođenče iz obitelji Erdödy, oko 1880.g.

Konstatirati da se tradicionalna definicija muzeja u današnjem vremenu izmijenila, dakako, nije nikakva mudrost. Svojoj prvotnoj namjeni prikupljanja, čuvanja i izlaganja raznih starih, vrijednih, lijepih predmeta muzej je najprije pridodao funkciju njihova proučavanja i opisanja, pa je tako od kulturno-edukativne institucije pre-rastao i u stručnu i znanstvenu ustanovu. Kasnije je svoje djelovanje proširio i na informacijsko područje, te je postao i nekom vrstom baze podataka, pa se često u tu svrhu povezuje s drugim muzejima i informacijskim ustanovama. Muzej svojim podacima istovremeno opslužuje zajednicu u kojoj djeluje i priprema te podatke za neke buduće moguće analize i izučavanja. Ova postupna transformacija muzeja s jedne je strane dovela do njihove (katkada i veoma uske) specijalizacije, a s druge je strane silno povećala opseg objekata

koji mogu postati muzejski predmeti ili eksponati, jer njihov izbor više nije određen samo njihovim mjestom u prošlosti niti njihovim značenjem u sadašnjosti nego i njihovom mogućom upotrebom u budućnosti. Najjednostavnije bi se moglo kazati da u današnje vrijeme u principu bilo koji objekt potencijalno predstavlja muzejski predmet: gotovo je nemoguće zamisliti ikoju grupu objekata (od ključeva i brava do mađioničarskih potreština, od školjaka i rakova do dječjih igračaka, na primjer) koja ne bi bila (a zapravo već i nije) skup stvari kojima se bavi neki manje ili više specijaliziran muzej.

Čak i donedavno ograničenje prema kojem su muzejskim predmetima postajali samo materijalni, "opipljivi", fizikalni objekti (koji su i sami ponekad - u muzejima parfema ili zvukova, na primjer - svoju "fizikalnost" realizirali prije svega na nivou "podloge", dakle bočice ili gramofonske ploče, primjerice, a mnogo manje na razini predmeta) danas je dokinuto, jer postoje ne samo muzeji holograma nego i različiti oblici virtualnih, internetskih muzeja. Usprkos tome, kako se većina muzeja još uvijek bavi materijalnim objektima, zadržat ćemo se na problemu njihova prikupljanja i obrade: to da se u principu bilo koji objekt može pretvoriti u muzejski predmet, i na teorijskom i na praktičkom planu postaje činjenica dovoljno zanimljiva za promišljanje prema kojim kriterijima dolazi do takve transformacije. Pri tome ćemo definirati *objekt* kao svaku materijalnu pojavu koja bi mogla postati predmetom muzejske obrade i čuvanja, *muzejski predmet* bit će onaj objekt koji se doista u muzeju obrađuje (dakle, onaj objekt koji se - u okvirima naših pravila - u muzeju inventira), dok će *ekspонат* (ili *izložak*) biti objekt koji se izlaže u muzeju, bilo u njegovu stalnom postavu, bilo na nekoj od njegovih povremenih izložaba. Sasvim je jasno da se - osobito u suvremenoj muzeološkoj praksi - muzejski predmeti i eksponati mogu međusobno razlikovati: samo se dio predmeta (i to u načelu njihov manji dio) doista izlaže, dok su preostali pohranjeni u spremištima, no unatoč tome obrađuju se i pripremaju za potencijalne buduće analize, s mogućnošću, dakako, da jednom postanu i eksponati. Na samim izložabama, opet, pojavljuju se i objekti koji su ondje iz estetskih, edukativnih ili nekih drugih razloga, a ne





st.2 Klavir Josipa Runjanina na kojem je 1842. g. skladao himnu "Lijepa naša"; Beč, tvornica "Jacob Czapka", prva pol. 19 st.

predstavljaju dijelove muzejske zbirke - oni su, dakle, samo eksponati.

Kako ne bismo problem kriterija za izbor predmeta za muzejsku zbirku promatrali na sasvim apstraktnom nivou, pokušat ćemo ga prikazati na sasvim konkretnom primjeru Hrvatskoga povijesnog muzeja u Zagrebu. Možemo se nadati da neki od zaključaka do kojih ćemo doći imaju bar donekle širu teorijsku vrijednost. Hrvatski povijesni muzej proizašao je iz jednog općeg, Narodnog muzeja, dakle iz institucije kakva u modernim društvima zapravo više ne postoji, i od svojeg je početka bio specijalizirani muzej: njegova je "specijalizacija" sadržana i, kako se pretpostavlja, dovoljno precizno određena samim njegovim imenom. Ta "specijalizacija" ujedno na prvi pogled jednoznačno određuje koji će objekti biti izabrani među muzejske predmete. Ti bi objekti morali omogućiti da se s pomoću predmeta proučava i u obliku stalnog postava i pojedinačnih izložaba eksponatima prikaže hrvatska povijest.

No, ako ispitamo kako atributi koji određuju specijalnost muzeja, dakle *povijesni* i *hrvatski*, utječu na odnos prema objektima i na njihovo pretvaranje u muzejske predmete, zapaziti ćemo da ti pridjevi ni u kojem slučaju nisu jednoznačni. To znači da o interpretaciji njihova sadržaja doista ovisi kako će izgledati muzejske zbirke. Naime, prije svega sam pojam *povijesti*, iz kojega je izveden pridjev *povijesni*, može se tumačiti na različite načine, ali mi ćemo ovdje te načine prikazati u veoma jednostavnom obliku, promatrajući ih kroz muzejsku praksu i ne pretendirajući uopće na to da se bavimo problemima historiografije a još manje filozofijom povijesti.

U najjednostavnijoj i, u novovjekovnoj muzejskoj praksi, najstarijoj interpretaciji *povijest* se shvaćala u prvom redu *kao starina*, dakle kao prošlost, te su se predmeti birali prema dvama kriterijima: prema osnovnom kriteriju starosti (što je objekt stariji, to je prikladniji za to da postane muzejski predmet), te dodatnom kriteriju reprezentativne estetske vrijednosti (a ta se vrijednost mijenja u toku vremena, ali pridonosi tome da predmet bude izložen kao eksponat). U Hrvatskome povijesnome muzeju jedan dio predmeta (osobito onih prikupljenih u razdoblju Narodnog muzeja, ali i kasnije) uvršten je u zbirke zacijelo u skladu s ovim tumačenjem povijesti, prema kriteriju starine: fragment arhitekture iz 15. stoljeća, pisani dokument iz 17. stoljeća ili istovremeni komad pokućstva vrlo će vjerojatno postati muzejski predmeti i kad im je porijeklo nepoznato ili sadržaj nije relevantan, a isti takvi objekti iz 19. ili 20. stoljeća imaju mnogo manje izgleda da uđu u zbirke Muzeja.

U drugoj, nešto kasnijoj interpretaciji *povijest* postaje *skup bitnih događaja*, koji je vremenski uređen s pomoću uzročno-posljedičnih veza. Protagonisti su tih događaja (nerijetko shvaćeni i kao pokretači povijesti) *značajne ličnosti*. Da li je neki događaj bitan i da li je neka ličnost značajna ovisi uvijek o ideologiji kasnijih interpretatora. Ipak ti događaji i ličnosti prikazuju se kao da su objektivno zadani. Takva interpretacija *političke povijesti* zapravo i omogućuje stvaranje povijesnih muzeja, koji se definiraju kao mjesta na kojima se pohranjuju svjedočanstva o događajima i ličnostima, pa je osnovni kriterij za odabir predmeta baš njihova povezanost s tim dvama elementima povijesti. Ovo se tumačenje može proširiti i na *kulturnu povijest* (u kojoj

sl.3 Renesansa mjedena pipa iz zagrebačke katedrale, 16.st.



sl.4 Lutka od biskvita i papir-mašea izrađena u tvornici "Aramand Marseille", Njemačka, oko 1920.g.



događaje nerijetko zamjenjuju čitava razdoblja), no načelo odabira u osnovi ostaje isto. Zbirke Hrvatskoga povijesnog muzeja sadržavaju mnogo predmeta prikupljenih prema tom kriteriju. On je, na primjer, u temelju "ostavština značajnih ličnosti" koje u sebi okupljaju najrazličitije predmete koje je neka značajna ličnost svojim djelovanjem u toku života na izvjestan način "posvetila".

U malo izmijenjenom tumačenju povijest se pretvara u *svrhovit proces* u kojem ne sudjeluju samo pojedinci nego i kolektivi, poput nacija, pojedinih slojeva stanovništva ili klasa. Tada predmeti više ne moraju svjedočiti samo o događajima i pojedincima nego i o procesima i o tome kako su ih neki kolektivi uvjetovali. U zbirke Muzeja uvrštavaju se i objekti koji ilustriraju društvene slojeve (građanstvo, seljaštvo, svećenstvo...), organizacije (partije, crkve...), pokrete (ilirci, partizani...) ili značajne epohe (narodni preporod, NOB...), i to prema kriteriju reprezentativnosti, čije tumačenje ponovo ovisi i o ideološkim elementima.

U novijoj historiografiji ovakvo se poimanje povijesti i njezina smisla već duže vrijeme dovodi u pitanje s nekoliko različitih pozicija. Za muzeološku teoriju i praksu vjerojatno su najvažnije dvije novije historiografske tendencije. Prije svega, pojavila se kritika "velike povijesti", tj. svođenja povijesnih tokova na "bitne", "značajne", "historijske" događaje i ličnosti: da bismo razumjeli prošlost, nužno je sagledati i "malu povijest", dakle povijest običnih ljudi, *povijest svakodnevnog života*, koja je i sama neraskidivo "upletena" u povijesne procese i u krajnjoj ih konsekvenciji također određuje. Radikalna kritika ide još dalje i katkada tvrdi da povijest ne sačinjavaju uzročno-posljedično poredani događaji i procesi nego se ona zapravo sastoji samo od kazivanja o tim događajima i procesima. Tu se *povijest* ukazuje samo *kao priča*, i to ne jedna priča nego niz različitih priča, koje se ponekad mogu djelomično podudarati ali i u potpunosti međusobno razlikovati, a da pri tome nemamo mogućnosti da odredimo koja je od njih točna (jer nijedna to zapravo nije).

Ove dvije "nove" povijesti, povijest svakodnevnog života i povijest kao priča, uvode i posve nove kriterije za odabir predmeta za Hrvatski povijesni muzej (i, dakako, za svaki povijesni muzej uopće). S jedne strane, u

zbirku se moraju uvrstiti i oni predmeti koji svjedoče o "maloj povijesti", dakle o životu u svakodnevici (to je stajalište u osnovi zasnivanja muzejske Zbirke predmeta iz svakodnevnog života), a s druge strane muzejskim predmetom potencijalno postaje bilo koji objekt koji uz sebe *ima priču*. Jedan dio objekata (npr. pisani dokumenti, ali i drugi objekti s nekim natpisom) već u sebi doista ima sadržanu vlastitu priču ispričanu jezikom, drugi je (poput fotografija, realističkih slika, skulptura, grbova, zemljopisnih karata...) pričaju drugim znakovima, pa se njihove priče mogu s više ili manje točnosti "prevesti" na prirodni jezik. Trećima se priča može dodati u obliku kazivanja neposrednog ili posrednog svjedoka (npr. uz neki ključ, komad oružja ili namještaja može se pojaviti iskaz o mjestu, vremenu ili načinu njihove upotrebe). U "najjačoj" verziji ovakva pristupa jezična priča nije ni potrebna onim objektima koji je nemaju, jer oni sami - svojim oblikom, funkcijom, odnosom prema drugim sličnim ili različitim objektima - predstavljaju svoju priču.

Na osnovi ovakvih polazišta bilo koji objekt uopće predstavlja potencijalni muzejski predmet svakog povijesnog muzeja. Naime, svaki se objekt, s jedne strane, može shvatiti kao svjedočanstvo o svakodnevnom životu u određenom razdoblju. Za razliku od "velike povijesti", koja se upravo temelji na zanemarivanju detalja i na odabiru reprezentativnih elemenata, "mala povijest" sastoji se od sitnica koje nam sve moraju biti jednako važne, ako ne želimo iznevjeriti njihovu stvarnost. To otprilike znači da nekom, na primjer, budućem istraživa-



sl.5 Kožnati pojas s karneolom za zaštitu od uroka; okolica Požege, 19.st.

vaču upotrebe čavala u svakodnevnom životu ili uloge "obične", neumjetničke fotografije u 19. stoljeću ne bismo smjeli dokinuti mogućnost da što točnije izučiti svoj predmet tako da neke čavle ili neke fotografije, prema bilo kojem kriteriju, ne uvrstimo u muzejsku zbirku. Jednako tako, ako sve *priče* potpuno jednako-pravno sudjeluju u raznolikom "tkanju povijesti", sasvim je nedopušteno (pa i neodgovorno prema budućnosti, za koju ne možemo znati kakve će je sve priče zanimati) ikoju od njih izostaviti.

I ove su interpretacije povijesti ostavile jasan trag u zbirkama Hrvatskoga povijesnog muzeja, a osobito u Zbirci predmeta iz svakodnevnog života. Ona (ali ne jedino ona) svojim relativno velikim udjelom u ukupnom broju predmeta i svojim stalnim rastom, pa i time što joj "granice" nisu jasno određene, očito pokazuje s kakvim se problemima Muzej već susreće, a još će se više susretati u budućnosti. Ipak, prije nego što pokušamo naznačiti moguće odgovore na taj izazov, potrebno je razmotriti i pitanja koja se javljaju u vezi s drugim atributom iz imena Muzeja, u nadi da će on možda unijeti neku vrstu ograničenja u izbor potencijalnih muzejskih predmeta.

Pridjev *hrvatski*, kao što je poznato, i u svakodnevnom je jeziku dvoznačan, jer se izvodi iz dviju riječi: *Hrvatska* i *Hrvati*. U izmijenjenom nazivu Muzeja (koji se nekad zvao Povijesni muzej Hrvatske, a pridružen mu je i Muzej revolucije naroda Hrvatske) ta je dvoznačnost svakako namjerno zadržana, pa se atribut odnosi i na hrvatsku državu, njezin teritorij i njezino stanovništvo i na hrvatsku naciju i njezine pripadnike. Sa stajališta muzejske prakse sadržaj atributa *hrvatski* mogao bi se, dakle, odrediti otprilike kao "sve što se odnosi na teri-

torij današnje hrvatske države i povijesnih postojbina Hrvata, od njihova dolaska na Balkanski poluotok, i sve što se odnosi na Hrvate, ma gdje se oni nalazili". Nije teško zapaziti da ovakva definicija ne unosi nikakvo stvarno ograničenje u izbor predmeta za zbirke, koju god od mogućih interpretacija povijesti odabrali. Ako povijest shvatimo kao starinu, svaki drevni predmet (slika starog talijanskog ili nizozemskog majstora ili turska puška iz 18. stoljeća, na primjer) samim time što je "dotaknula" hrvatsko tlo ili prošla kroz ruke nekog Hrvata (u vremenu svojeg nastanka ili danas, posve svejedno) postaje dio hrvatskih starina. Ako povijest razumijemo kao niz događaja određenih djelovanjem pojedinaca, teško je zaniijekati da su ne samo bitka kod Sigeta i Napoleon, na primjer, nego i bitka kod Trafalgara i Karlo Veliki, ne samo francuska nego i američka revolucija (a o oktobarskoj da i ne govorimo), na izvjestan način utjecali na hrvatsku povijest: Hrvatska i Hrvati nisu u sebe zatvorena cjelina već su mnogobrojnim vezama povezani s cjelinom svijeta. Ako je povijest priča, dovoljno je da je ispriča Hrvat ili netko u Hrvatskoj, pa da pronademo opravdanje za njezino uvrštavanje u hrvatsko "tkanje povijesti": tako se, uostalom, kineski fenjer kojim je osvjetljavao put istarski mornar ili seljak ili japanska šalica iz koje je pila zagrebačka gospođa pretvaraju u legitimne predmete iz zbirki Hrvatskoga povijesnog muzeja. Napokon, onog trenutka kad pronademo Hrvata na Haitiju ili stanovnika Haitija na prolazu kroz Hrvatsku, i Haiti postaje dio hrvatske povijesti! Ili: senegalska ratnička maska ulazi u hrvatsku povijest i tako da je ovamo donese istraživač iz Hrvatske i tako da je stanovniku Hrvatske pokloni Senegalac (pa i Francuz ili Englez) na proputovanju kroz Hrvatsku.



sl.6 Putni brodski zahod s vodokotlićem i poklopcem, kraj 19 st.

sl.7 Homeopatska apoteka (putna) Đure Jelačića, brata bana Josipa Jelačića, Beč, 19.st.



Drugim riječima, i površna analiza pridjeva *hrvatski* i *povijesni* navodi nas na zaključak da u načelu svaki objekt može doista postati muzejskim predmetom i dijelom zbirki Muzeja. Naime, sasvim je jasno da u današnjem vremenu Hrvatski povijesni muzej, i kao znanstvena i kao informacijska, pa i kao kulturna institucija, ne može pristati na zastarjela i tradicionalna tumačenja povijesti. On svoje funkcije i u sadašnjosti i za neke buduće istraživače može obaviti samo pod uvjetom da se ne ograniči na promatranje "velike povijesti", već da prikuplja i materijal "male povijesti". Ako ne bi tako postupao, ne samo da bi izostavio jedan bitan vid ljudskog života u prošlosti nego bi neprestano bio u opasnosti da falsificira tu prošlost sagledavajući je kroz ideološku optiku sadašnjosti. Da je ta opasnost realna, jednako dokazuju obje nedavne epohe - i ona jugoslavenska i ona hrvatska - koje su, svaka na svoj način, izravno zahtijevale sasvim određenu interpretaciju povijesnih zbivanja.

U skladu sa zahtjevom da Muzej prikuplja predmete koji će omogućiti rekonstruiranje raznolike slike prošlosti, otvorene prema različitim interpretacijama i u sadašnjosti i u budućnosti moglo bi se zamisliti da u *Hrvatskom povijesnom muzeju muzejskim predmetom u principu postaje svaki onaj objekt koji u sebi ili uz sebe ima priču, uz uvjet da se ona može ispričati (!) jezikom i da u sebi sadržava element hrvatskoga, u oba njegova značenja*. Priča, prema tome, može biti sadržana u samom predmetu (u pisanom dokumentu u vezi s Hrvatskom i Hrvatima, u slici, fotografiji ili karti koja prikazuje nešto što je hrvatsko, u grbu čiji heraldički simboli "pričaju" hrvatsku priču, u novčiću s natpi-

som...) ili, kao što smo već kazali, može biti ispričana izvan njega i pridodana predmetu, a nerijetko se mogu obje priče kombinirati. Objekti bez priče u sebi ili uz sebe ne bi smjeli postajati muzejskim predmetima.

Budući da se - iz obzira i prema prošlosti i prema eventualnim istraživačima u budućnosti - priče ne mogu, kako smo također kazali, vrednovati po svojoj zanimljivosti niti prema bilo kojem drugom izvanjskom kriteriju i da su zbog toga sve međusobno ravnopravne, broj potencijalnih muzejskih predmeta i u ovom pristupu ostaje golem i, vjerojatno, zapravo beskonačan. Ova totalna otvorenost popisa mogućih predmeta uvodi nas u novi niz problema.

Preskočit ćemo problem kako rasporediti predmete u pojedine muzejske zbirke, dakle kako logički razvrstati muzejsku građu da bi se omogućila njezina najefikasnija obrada i prezentacija, jer bi taj problem zahtijevao jednu sasvim novu analizu koja nadilazi granice ovog teksta. Okrenut ćemo se stoga praktičnoj dimenziji problematike koja proizlazi iz ponuđenog kriterija za odabir muzejskih predmeta.

Naime, Hrvatski povijesni muzej (kao i svaki muzej, uostalom) konkretna je institucija koja djeluje u uvjetima određenima općom društvenom situacijom. Ti su uvjeti, dakako, daleko od optimalnih, a u slučaju Muzeja oni obuhvaćaju, među ostalim, neadekvatan muzejski prostor. On ne dopušta otvaranje stalnog postava, pa prikupljanje predmeta mora voditi neprestano računa i o tome da će stalni postav jedanput u budućnosti ipak biti ostvaren. U današnjem prostoru, osim toga, depoi svojom kvadraturom jasno ograničavaju mogućnosti prikupljanja predmeta. S druge strane, ti uvjeti određuju



sl.8 Ručni stroj za pranje rublja "Ekomix"  
tvornica "Tehnomehanika" iz Marije  
Bistrice, oko 1940.g.

i (posve ograničen) broj kustosa koji se mogu baviti obradom predmeta. Treba naglasiti da ni u optimalnim uvjetima ni izložbeni prostor ni depoi ni broj zaposlenih kustosa ne bi, sasvim očito, bio neograničen. Drugim riječima, ma koje teorijsko polazište za uvrštavanje predmeta u zbirke odabrali, ono ne može sadržavati neselektivne kriterije i mora nekako unaprijed limitirati izbor objekata.

Jedan dio tih ograničenja praktične je i bar donekle objektivne prirode (nedostupnost objekata, njihova visoka cijena, fizička nemogućnost da se pohrane u spremištu ili izlože itd.), no ovdje će nas zanimati druga dimenzija problema. Prije svega, budući da je povijesni muzej samo jedan od specijaliziranih muzeja, pitanje je kako se njegovi predmeti (ako smo pretpostavili da njihov izbor može biti gotovo neograničeno širok) razlikuju od predmeta drugih, osobito onih srodnih, muzeja, na primjer arheološkog, etnografskog ili muzeja za umjetnost i obrt. Ako je težište na *priči predmeta*, čini se da bi se ta razlika zapravo morala vidjeti u samoj priči, dakle u načinu na koji je ispričana: kako ova razlika doista izgleda, otkrilo bi se, prema tome, nekom drugačijom, možda lingvističkom analizom. Budući da takva analiza ne postoje, problem ćemo morati ostaviti po strani i pretpostaviti ćemo da postoji neko intuitivno znanje koje kustosima omogućuje da *povijesne priče* razlikuju od arheoloških, etnografskih i drugih priča: kako praksa muzeja pokazuje, takvo znanje doista postoji, ali ono je bar djelomično intuitivno, pa ostavlja relativno široke margine u kojima se interesi nekih muzeja podudaraju, tako da se za pojedine objekte ne zna točno u kojem bi muzeju oni bili najprikladniji predmet.

No i samih povijesnih priča uz predmete, u smislu u kojem smo dosad o njima govorili, ima bezbroj, pa je neophodno uvesti još neka dodatna ograničenja da broj potencijalnih predmeta ne bi bio beskonačan.

Među brojnim mogućim ograničenjima navest ćemo samo tri za koja nam se čini da su primjenjiva u muzejskoj praksi:

- 1) Priča bi morala biti *autentična*, što ne podrazumijeva samo njezinu vjerodostojnost i jasnu povezanost s predmetom na koji se odnosi nego i to da proistječe iz vremena u kojem je predmet bio "u upotrebi" ili nastao.
- 2) Priča bi morala biti *specifična*, što znači da bi morala predmet na koji se odnosi prikazivati kao nešto što se ističe među drugim istovrsnim predmetima.
- 3) Priča bi morala potjecati *iz prošlosti*, pa bi se - uz primjenu jedne verzije ne odviše popularne "teorije distance" - tako unaprijed isključivale priče (i objekti) koji nisu stariji od 10, 20, 30... godina, uz pretpostavku da oni pripadaju sadašnjosti, te stoga ne mogu biti predmeti u povijesnome muzeju.

Svako od ovih ograničenja nosi sa sobom nove probleme i opasnosti. Što se tiče autentičnosti, nju je, dakako, nerijetko teško provjeriti (osobito kad je riječ o starijim predmetima), a dodatni zahtjev prema kojem bi priča morala biti iz vremena predmeta nije uvijek lako zadovoljiti: da li, na primjer, barokni naslonjač čija priča o upotrebi seže unatrag samo do 19. stoljeća treba isključiti iz muzejske zbirke? Napokon, ako je povijest samo priča, onda su sve priče ne samo jednako vrijedne nego i podjednako (ne)vjerodostojne, pa ovo ograničenje gubi svaki smisao. Zbog toga bi ga trebalo



sl.9 Kutija za radničke cigarete od ljepenke iz prve pol. 20.st.

primjenjivati s oprezom i ne u svim slučajevima, kombinirajući teoriju povijesti kao priče i kao niza realnih zbivanja, ako je to ikako moguće. Kad je riječ o specifičnosti priče (priča: "Ovaj je ključ otvarao vrata u 18. stoljeću u Zagrebu" nespecifična je, za razliku od priče: "Ovaj je ključ otvarao određena vrata određene kuće određenog čovjeka"), primjenom ovog kriterija isključuju se *tipične priče*, tj. one koje pričaju o općim karakteristikama nekog razdoblja i koje su zacijelo također bitne za razumijevanje povijesti. Pitanje je treba li iz muzejske zbirke, na primjer, isključiti sve "nespecifične" partizanske puške i zadržati samo one koje su svojom pričom izravno povezane sa sasvim određenim pojedincem ili događajem. I ovdje bi vjerojatno trebalo ublažavanjem kriterija postići neku vrstu ravnoteže između specifičnog i tipičnog. Uvođenje "povijesne distance" također je problematično, jer ono onemogućuje prikupljanje suvremenih predmeta koji obilježavaju sadašnji trenutak a za koje se može pretpostaviti da će za 10 ili 20 godina biti mnogo teže dostupni (kako, na primjer, prikupljati političke letke, ili oglase i druge elemente za hemeroteku, ili objekte koji su trenutačno "u modi", nego u vremenu njihova nastanka?).

Da bi se kriteriji ograničenja ipak bar donekle održali, a da opasnost od falsificiranja povijesti ne bude prevelika, moglo bi se zamisliti da se takvi "sumnjivi" objekti pretvaraju u muzejske predmete u dvije odvojene faze. U prvoj od njih oni bi (zajedno sa svojom pričom: bilježenje priče u ovom pristupu postaje nezaobilazan dio primarne muzejske obrade) prolazili kroz muzejsku knjigu ulaska i zadržavali se u nekoj vrsti "čistilišta" tako dugo dok njihova autentičnost ili specifičnost ne bi bila provjerena ili dok ne bi prevladali zadanu vremensku distan-

cu, a tek nakon toga upisivali bi se u knjigu inventara i postajali muzejskim predmetima ili bi se definitivno "izbacivali" iz zbirke.

Postoji, napokon, još jedan dosad gotovo nespomenut aspekt problema: svaki muzej, pa i Hrvatski povijesni muzej, danas je u osnovi institucija koja svoj odnos prema društvu u kojem djeluje realizira na nekoliko različitih razina. S jedne strane, tu se nalazi zajednica u cjelini (koja Muzej i financira), s druge strane tu je i mreža kulturnih i znanstvenih ustanova s kojima je Muzej u svojoj djelatnosti neposredno i posredno povezan (i koja, dakako, prelazi nacionalne i državne granice), a zatim su tu i pojedinci za koje je Muzej "servisna datoteka", te napokon oni koji kao publika posjećuju muzejske izložbe. Sve ove grupe korisnika muzeja postavljaju pred Muzej različite zahtjeve: zajednica, na primjer, prije svega traži da on služi za održavanje kolektivnoga povijesnog identiteta; srodne institucije zahtijevaju, među ostalim, da obrada predmeta bude što sličnija njihovoj kako bi međusobna suradnja bila što efikasnija; istraživačima je bitna dostupnost i obrađenost podataka; posjetiocima je vjerojatno važno da otkriju edukativne i estetske elemente izložaka itd. Stoga se priče uz predmete, pa i sve druge poruke što ih Muzej svojim zbirkama i izložbama i svojim djelovanjem u cjelini šalje nerijetko moraju među sobom razlikovati i biti prilagođene pojedinim korisnicima. To zapravo znači da Muzej (odnosno njegovi kustosi, i kao zajednica suradnika i kao pojedinci) nisu - ni u najidealnijim uvjetima, dakle, zamislimo: bez financijskih ograničenja - slobodni u izboru predmeta, već ga moraju, svjesno i nesvjesno, prilagođavati očekivanjima svojih korisnika. Neki su mehanizmi takva prilagođivanja



institucionalizirani (na primjer, u formi komisija za otkup), a drugi su neinstitucionalizirani i javljaju se najčešće kao povratne informacije koje o predmetima i eksponatima stižu od korisnika (od posjetilaca u knjizi dojmova, na primjer, od stručne kritike izložbi, od iskaza zadovoljstva ili nezadovoljstva znanstvenom i stručnom suradnjom itd.). Čini se, ipak, da danas nedostaje neki oblik provjeravanja koliko je povijesna priča, ispričana predmetom ili uz njega, doista relevantna za zajednicu i društvo, dakle provjere u kolikoj mjeri priča koju Muzej pripovijeda i svojim pojedinim predmetima, i svojim zbirkama, i svojom cjelinom, stiže doista do onih kojima je namijenjena. Bez ikakvih pretenzija da se odgovori na pitanje kako bi ta provjera mogla realno izgledati, možda nije neopravdano pretpostaviti da bi njezinu provođenju uvelike mogli pripomoći novi mediji, a prije svega kompjutorske mreže i Internet.

Razmišljanja koja su ovdje izložena tek su jedna moguća priča o predmetu koji bi, čini mi se, morali pravo promisliti svi oni koji se muzejom bave: jedina je svrha, dakle, ovoga teksta da kolege potakne na pripovijedanje vlastite, možda mnogo *autentičnije* i *specifičnije* priče.

#### WHAT IS BEING COLLECTED BY THE CROATIAN HISTORY MUSEUM? (The thoughts of a curator)

Since the traditional definition and role of museums have undergone major changes in our day, it is almost impossible to envisage any group of objects that could not be (or, in actual fact, already isn't) a group of objects that is the subject of some more or less specialised museum. The authoress of the texts uses the example of the Croatian History Museum in Zagreb to consider the problem of criteria with respect to the selection of objects for museum collections. That is to say that the most recent historiography has for some time now thrown doubt on the interpretation of history as the past or as a set of important events or as a practical process in which individuals and collective entities take part. Above all, there has been criticism of "great history" from the standpoint of "small history", namely the history of everyday life, while radical versions present history only as a story, and not only as one story, but as a number of different stories, which can sometimes partially overlap, but which can sometimes also be completely different, without the possibility of determining which one of them is correct. On the basis of detailed analysis we have arrived at the hypothesis according to which - in line with the demand that the Croatian History Museum should collect objects that will enable the reconstruction of a diverse picture of the past, open to various interpretations both in the present and in the future - we could envisage that at the Croatian History Museum every object that has a story connected with it, provided that it can be told through language, and provided that it carries a Croatian element could, in principle, become a museum object. Since there is an infinite number of objects and historical stories that accompany them, it is nevertheless necessary to introduce some additional criteria so that the number of potential museum objects does not become infinite and so that it is adapted to the actual possibilities of the institution and the needs and demands of society.

sl.10 Izuvač za čizme od pozlaćenog željeza iz Laduča; poč. 19. st.

## EVROPSKI MUZEJ 2002. GODINE: THE CHESTER BEATTY LIBRARY, DUBLIN, IRSKA

DUBRAVKA PEIĆ ČALDAROVIĆ □ Hrvatski povijesni muzej, Zagreb

sl.1 "Zgrada sa satnim tornjem", u kojoj se danas nalazi dio Biblioteke C. Beattyja, nakon prve obnove oko 1810. g.  
© The Trustees of the Chester Beatty Library, Dublin



U svibnju prošle godine belgijska je kraljica Fabiola u Luxemburgu uručila tradicionalnu ICOM-ovu nagradu predstavniku najboljeg Europskog muzeja u 2002. godini. Bio je to dr. Michael Ryan, predsjednik Kraljevske irske akademije te direktor jedne od najvrednijih svjetskih kolekcija rukopisa i knjiga, ikona, minijatura i umjetnina, nazvane *bibliotekom* s obzirom na pretežno knjižni karakter primjeraka od kojih je sačinjena, a prema imenu svoga utemeljitelja: Bibliotekom Chestera Beattyja.

Kolekcionar Sir Alfred Chester Beatty rođen je u New Yorku 1875. godine, kao treći i najmlađi sin u obitelji irsko-škotsko-engleskog podrijetla. Nakon završenog školovanja na sveučilištima Princeton i Columbia 1898. godine stekao je zvanje rudarskog inženjera. Profesionalnu je karijeru započeo u rudnicima jugozapadnog dijela SAD-a, a već u tridesetoj godini života postao je milijunašom. Iako je od djetinjstva izražavao svoj kolekcionarski smisao skupljanjem poštanskih maraka i minerala, tek se 1911. godine nakon smrti prve žene Grace Madeleine Richard i preseljenja u London, pokazao ozbiljnim skupljačem knjiga i rukopisa.

Ovaj je interes kod njega još više došao do izražaja 1913. g. nakon što se, kao udovac s dvoje male djece, ponovno oženio Njujorčankom Edith Dunn, koja se također bavila skupljanjem umjetničko-dekorativnih predmeta i impresionističkog slikarstva. Od njihova zajedničkog putovanja po Egiptu te, uskoro potom, odlaska u Kairo, gdje su sezonski boravili preko zime,

poraslo je zanimanje Chestera Beattyja za islamsku kulturu. Nešto kasnije putovanje po Aziji 1917. godine stimuliralo ga je, pak, na istraživanje kineskog i japanskog slikarstva, nakon čega je svojoj kolekciji pridružio brojne oslikane svitke i albume. Vođen savjetima znalaca, koje je uvijek rado uvažavao, nastavio je razvijati zbirke primjercima vrijedne islamske građe, dok je istovremeno zbirke ranokršćanskih knjiga obogatio akvizicijama koptskih, sirijskih i grčkih rukopisa.

Tijekom potkraj 1920-ih godina u ruke su mu došli nepoznati papirusni tekstovi za koje se prilikom njihove konzervacije pokazalo da predstavljaju izuzetno važne novozavjetne biblijske izvore. Ukratko, potkraj života svoga tvorca, kolekcija Chestera Beattyja sadržavala je islamske, istočnoazijske i biblijske rukopise, knjige zapadnoeuropskoga podrijetla, kao i umjetnička djela starih majstora te jugoistočne azijske, tibetanske, etiopske i armenijske rukopisne primjerke. Vlastiti dar opažanja kao i visok stupanj obrazovanosti njegovih suradnika, koje je redovito konzultirao, omogućili su mu da izgradi jednu od najvrednijih privatnih zbirki rukopisa i knjiga koja je nastala tijekom 20. stoljeća. Kada se 1950. godine Chester Beatty nastanio u Dublinu, preselio je ondje i svoju kolekciju te odmah započeo izgradnju nove palače za njezin smještaj. Zahvaljujući tome, Biblioteka je već 1953. g. otvorena istraživačima, a kasnije u ograničenom opsegu i široj javnosti.

Tijekom 1957. godine C. Beatty otvara novu izložbenu galeriju, a s irskim vlastima postiže dogovor u kojemu se država obvezuje preuzeti troškove održavanja Biblioteke uz uvjet da je vlasnik oporučno ostavi široj publici na trajnu uporabu. Tako je nakon smrti Sira Chestera Beattyja 1968. njegova kolekcija, u skladu s oporukom, zadržala državnu potporu u svojstvu javne dobrotvorne zaklade, izrastajući postupno u kulturnu instituciju od nacionalnog značenja.

Obrazlažući svoju odluku o dodjeli nagrade upravo ovome muzeju, ICOM-ov je žiri prije svega istaknuo izuzetnu kvalitetu njegova izložbenog prostora - koji je na vrlo uspješan način povezao staru arhitekturu (18-stoljetnu zgradu sa satnom kulom) s novodograđenom modernom izložbenom galerijom. Naime, zgrada u kojoj je danas smještena Biblioteka izgrađena je davne





sl.2/3 Pročelje s ulazom u Biblioteku C. Beattyja danas  
Snimila: Dubravka Peić Čaldarović

1752. godine u sklopu Dublinskoga dvora, djelomično je rekonstruirana početkom 19. stoljeća, a sve do 1980. služila je kao sjedište carinskog ureda. Potpuno je obnovljena tek tijekom 1990., kada joj je pridodan novi izložbeni dio u kojem je 1999. godine konačno udomljena cijela kolekcija Chestera Beattyja. Ona je u muzejskom obliku službeno otvorena javnosti 7. veljače 2000. na 125. godišnjicu rođenja svoga utemeljitelja. U starom su dijelu zgrade danas smješteni uredi zaposlenika, upravne službe, prostorije za povremene izložbe te referalna knjižnica s čitaonicom.

Novoizgrađeni je, pak, dio ispunjen izložbenim dvoranama stalnoga postava i audio-vizualnih izložaba te pojedinim javnim službama. Na krovu je zgrade, iznad izložbenih dvorana, kao poseban kuriozitet uređen mali botanički vrt, savršeno se uklapajući svojim stilom u izgled cjelokupne građevine. Pritom je u vertikalnoj komunikaciji kroz unutrašnjost zgrade neupitno mjesto dobila i specijalna staza za invalidska kolica, kao neophodan funkcionalni segment muzejskog ambijenta.

Posjetilac, dakle, ulazi u muzejsku zgradu prolazeći stražnjim vrtom Dublinskoga dvorca, uređenim uokolo ovećeg terena za golf. Stara je zgrada povezana s novim, namjenski izgrađenim izložbenim prostorijama visokim i modernim ulaznim holom, koji je natkriven staklenim krovom. Odmah u prizemlju posjetioci mogu pogledati video-film o životu Chestera Beattyja i audio-vizualnu prezentaciju njegove cjelokupne zbirke. Tu je smještena i poklon-galerija s knjižarom te restoran i posebna prostorija za majke s djecom. Izložbene dvorane nalaze se na prvom i na drugom katu.

Stalna izložba na prvome katu u svom početnom dijelu upoznaje posjetioca s detaljima iz života C. Beattyja i nastankom njegove kolekcije, a potom predstavlja njezine pojedine tematske segmente sljedećim redom:

**1.** U prvom je dijelu izložena **ZBIRKA ILUMINIRANIH RUKOPISA** (ili **ZBIRKA ZAPADNOGA SVIJETA**), prva kolekcija Chestera Beattyja koja ga je proslavila kao skupljača knjiga, a koja ujedno sistematizira sveukupan književni razvoj zapadnoeuropske civilizacije od najstarijih rukopisa i kodeksa do umjetnički izrađenih knjiga 20. stoljeća.

U njoj se danas nalazi:

**(a)** oko 50 cjelokupnih papirusnih kodeksa koji čine temelj kršćanske civilizacije i kulture - uključujući ilustrirane pogrebne tekstove manjih dimenzija te svitak poznat kao remek-djelo staroegipatske književnosti s tekstovima ljubavnih pjesama, kao i onih posvećenih mitom sukobu Horusa i Seta.

**(b)** Najstariji biblijski papirusni **dokumenti** (kao na primjer segmenti Novoga zavjeta, Knjige molitava, poslanice Sv. Pavla i Knjige otkrivenja - Apokalipse te unikatni primjerci propovijedi i tekstovi kanoničkih poslanica) koji, među ostalim svjedoče o progonima Kršćana budući da su nastali čak i stotinjak godina prije Konstantinova priznanja kršćanstva. Zahvaljujući njima Biblioteka Chestera Beattyja danas ima status jednog od glavnih svjetskih centara za studij Biblije.

**(c)** **Srednjovjekovni rukopisi** molitvenika i ostalih crkvenih knjiga (10./11. st.) bogato ilustrirani umjetnički izrađenim inicijalima i minijaturama.

**(d)** **Inicijali** različitih religijskih tekstova i molitvenika ukrašeni prikazima ("*naseljenih*") životinja, ljudi, geometrijskih likova, ili tijela u romaničkom stilu.

**(e)** **Gotičke i renesansne iluminacije i minijature 12.-16. stoljeća** kao ilustracije latinskih crkvenih i svjetovnih knjiga među kojima se, na primjer, posebno ističe: "Statut perugianske gilde krčmara" iz 1379. godine ilustriran minijaturom "Bogorodice s djetetom, svecima i pokajnicima" Mattheusa Ser Cambija; zbirka molitava upućenih Djevici Mariji nazvana "Rozarij Filipa II. Španjolskog" budući da je nastala (1530. g.) neposredno prije njegova stupanja na prijestolje (poznata i kao *Rozarij Chestera Beattyja*) sa 33 iluminirane minijature jednog od posljednjih flamanskih iluminatora Simona Beninga (1483.-1561); Coëtivyjeva "Knjiga vremena" (tj. svojevrsan molitvenik za privatnu uporabu) sa 148 minijatura, izrađena 1443. godine u pariškoj radionici vodećeg iluminatora toga vremena, "bedfordskog majstora", za francuskog admirala Prigenta de Coëtivyja, kao i ostali rijetki primjerci rukopisa velike umjetničke i povijesne vrijednosti.

**(f)** Konačno, u ovom se dijelu Zbirke čuva oko 3.000 **tiskanih knjiga** europskoga porijekla, s više od 1.000 umjetnički izrađenih uveza te više od 33.000 **litografija** i **crteža** starih majstora - posebice Albrechta Dürera i

sl.4 Unutrašnjost Biblioteke C. Beattyja: referentna knjižnica s "kineskim" stropom  
© The Trustees of the Chester Beatty Library, Dublin



sl.5 Detalj stalne muzejske izložbe: Islam  
© The Trustees of the Chester Library, Dublin



bakrorezaca okupljenih oko grupe tzv. "malih majstora". Pritom su najraniji primjerci, nastali u samim počecima tiskarstva tijekom 1450-ih godina, svojim izgledom gotovo u potpunosti imitirali stara rukopisna djela, a sve do početka 19. stoljeća njihov su uvez i ukoričavanje organizirali knjižni trgovci. Ovdje se, na primjer, može naći: "Brod luđaka" (*Stultifera Navis*) u latinskom prijevodu njemačkog originala, kao jedna od najpopularnijih knjiga kasnog srednjeg vijeka (tiskana u Baselu 1497., ilustrirana sa 117 drvoreza), pored J. Gouldove "Monografije Macropodidae, ili Familije klokana" (izdane u Londonu 1841., ilustrirane akvarelima, litografijama i kromolitografijama), zajedno s luksuznim proizvodima kraljevsko-carskih dvorskih knjigoveža 15. stoljeća, ali i pokojim avangardnim djelom 20. stoljeća - za koja C. Beatty i nije baš pokazivao previše sklonosti. (Najveći je, pak, dio zbirke "europskih" crteža poklonio Irskoj nacionalnoj galeriji, zadržavši svega nekoliko albuma iz 17/18. st. sa studijama arhitekture, botaničkih motiva i ljudskih figura.) Paralelno s izloženim originalima na izložbi su, uz pomoć audio-vizualnih animacija dokumentarnih ili crtanih filmova, objašnjene gotovo sve tehnike njihove izrade: od prepisivanja rukom, iluminiranja i izrade minijatura, do različitih tiskarskih tehnika pisanja i umjetničkog ukrašavanja; od načina proizvodnje pergamenta, papirusa, ili papira, do tehnika ručnog i umjetničkog uveza knjiga i sl.

2. Drugi dio postava predstavlja **ZBIRKA ISLAMA** - sastavljena od ukupno 4.000 rukopisa, slikarskih listova i kaligrafija te nešto manjeg broja vrijednih umjetničkih

predmeta. Najznačajniji među njima našli su mjesto u postavu, kao na primjer: kolekcija amajlija od poludragog kamena, ili zbirka lakiranih kutijica za pisani pribor, zatim postolje za Kuran od žada, mjedeni astrolab i drveni kvadrant, par drvenih umetaka za vrata, te mnoštvo (zasebnih) umjetnički izrađenih korica za knjige. Gledani kao cjelina, svi su oni nastali na području između Srednjeg istoka i Indije, u rasponu od kraja 8. do početka 20. stoljeća. S obzirom na vanjska obilježja i izgled te osnovni sadržaj, predmeti su ove kolekcije popularno podijeljeni na: *dekorativan materijal* - u koji se ubrajaju Kurani, molitvenici, kao i djela velikih pjesnika islamskoga svijeta; *tekstualan materijal* - kao što su napr. unikatni arapski rukopisi svakodnevene uporabe s najraznovrsnijim tekstovima znanstvenoga karaktera; *religijski materijal* - koji osim primjeraka kurana sadrži i tekstove s njegovim komentarima, molitvenike, izreke proroka Muhameda i ostale vjerske tekstove; *svjetovan materijal* - koji uglavnom obuhvaća poeziju i djela povijesno-biografskog sadržaja. Za razliku od ovakove podjele, sam je Beatty svoje islamske rukopise i knjige grupirao u pet tematskih cjelina i to prema jeziku kojim su napisane, regiji u kojoj su nastale, odnosno njihovu osnovnom sadržaju.

Njegova je sistematizacija primijenjena u realizaciji muzejskog postava, tako da u njemu možemo pročitati sljedeće sadržajne cjeline:

□ **Zbirka Kurana:** u izložbenom je dijelu manje-više povezana s tzv. "arapskom kolekcijom", budući da se ova dva dijela Beattyjeve Islamske zbirke sadržajno i likovno dobro upotpunjuju. Naime, kako slikovno



sl.6 Detalj stalne muzejske izložbe:  
Budizam  
© The Trustees of the Chester Beatty  
Library, Dublin

prikazivanje nije uobičajeno u religijskom kontekstu islama, primjerci Kurana u pravilu nisu smjeli biti ilustrirani, iako su redovno bogato ukrašeni mnogobrojnim nefiguralnim (apstraktnim i vegetabilnim) iluminacijama.

Međutim, uz primjerke Kurana, ovdje se nalaze i ostali religijski rukopisi islamske vjeroispovijesti, kao što su molitve proroka, Muhamedove izreke, ili osvrti hodočasnika na put u Meku - pretežno popraćeni ilustracijama džamija, Muhamedova groba, muslimanskih svetišta i različitih drugih svetih predmeta.

▫ **Arapska kolekcija:** za razliku od prethodne, čuva uglavnom unikatne rukopise, izvore i knjige s tekstovima znanstvenoga karaktera, iz vrlo različitih područja: povijesti, zemljopisa, medicine, astronomije i astrologije, politike i filozofije. Budući da su takva djela bila namijenjena svakodnevnoj uporabi znanstvenika, studenata, državne administracije i vjerskih vođa, samo su u rijetkim slučajevima uključivala jednostavnije crteže ili dijagrame čija je svrha bila pojasniti osnovni tekst. Zbog toga je ova cjelina Beattyjeve biblioteke u izložbenom dijelu uspješno uklopljena u ilustrativnu, izrazito dekorativnu kolekciju religijskih spisa, istodobno kao kontrast, ali i nadopuna njezinu sadržaju.

▫ **Iranska kolekcija:** sastoji se od iluminiranih rukopisa i umjetnički izrađenih knjiga, uveza, crteža i kaligrafija. Na izložbi je prezentirana izborom ilustriranih listova "Knjige kraljeva" (Shahnama), jedne od najpopularnijih epskih pjesama 14. stoljeća koja govori o bitkama kraljeva i heroja predislamskog Irana; zatim djelom pod nazivom "Stotinu Alijevih riječi" (Sad Kalima) iz 15. stoljeća, koje sadržava pouke Muhamedova nećaka i zeta Alija; alegorijskom pjesmom o "Kultu vatre" (Suz o

Gudaz) iz 17. stoljeća napisanom za princa Daniyala Mughala; "Hafizovom zbirkom pjesama" (Divan) nastalom u 19. stoljeća prema izvorniku iz 1254. godine, u lakiranim koricama s karakterističnim slikovnim motivom "ptice i cvijeta", i druga vrijedna i rijetka djela. Svi su izloženi predmeti prevedeni na engleski jezik i latinsko pismo, ili su pak uz pomoć audio-pomaga u izvornom i u prevedenom obliku dostupni uhu posjetitelja.

▫ **Turska kolekcija:** ukazuje na vrlo jake stilske utjecaje perzijske umjetnosti 15. stoljeća, posebice u izradi knjiga i vještini iluminiranja, prilagođene ukusu i potrebama otomanske kulturne sredine. Kako su imali osobit interes za bilježenje povijesnih događaja, za otomanskog se perioda (13-20. st) u Turskoj razvio i jedinstven stil povijesne ilustracije. Pokazuje to i (perzijski) tekst *Povijest sultana Sulejmana*, koji je 1579. godine napisao dvorski historičar Luqman na zahtjev Sulejmanovog unuka, Murada III. Bogato ilustriran minijaturama te ukrašen dekoracijama s tipičnim cvjetnim motivima i oblakolikim ovitcima, i ovaj je originalni predmet predstavljen multimedijски - u cjelini i u pojedinim svojim segmentima. Za Murada III. načinjen je oko 1594./5. godine (tursko-arapski) tekst pod nazivom *Život Proroka* od kojega se samo jedan nekompletan dio - sa 136 minijaturnih ilustracija Muhamedova života - danas nalazi prezentiran u Turskoj kolekciji Beattyjeve biblioteke.

▫ **Indijska kolekcija:** u svojem islamskom segmentu čuva rukopise te pojedinačne stranice tekstova ili minijatura nastale za dinastije Mughala (1526-1858) pa do uspostavljanja britanske vlasti u Indiji. Na izložbi je ova

kolekcija ilustrirana životopisima careva Mughala - autobiografijom Babura (*Baburnama*), prvog predstavnika dinastije koji je 1526. godine zavladao područjem sjeverne Indije, te službenom biografijom njegova unuka i utemeljitelja carstva Akbara (*Akbarnama*), čiji je autor bio Abu 'l-Fazi, carev osobni prijatelj i bliski suradnik. Ovdje se, također, mogu vidjeti primjerci različitih knjiga izrađeni u carskim radionicama, pod njihovim pokroviteljstvom. Jedna od izuzetno zanimljivih ilustracija takve izrade su "Papagajeve bajke" (*Tutinama*) prepisane za Akbarove vladavine (1556-1605), ili "Album šaha Jahana", nazvan po vladaru za kojega je bio sastavljen 1650. godine, koji na svojevrsan način demonstrira preplitanje elemenata indijskih, iranskih i europskih stilova i tehnika u zajedničkom radu muslimanskih i hinduskih majstora mini-jaturnog slikarstva. Naime, dok su u Akbarovo vrijeme carske slikarske radionice uglavnom ilustrirale rukopisne knjige, za njegovih se nasljednika više razvio običaj oslikavanja pojedinačnih listova koji su se potom stavljali u odabrane iluminirane okvire i čuvali u albumima. Svaka je faza u procesu izrade knjiga ili njihova oslikavanja još dodatno i potanko objašnjena audiovizualnim animacijama, video-filmom ili posebnim crtežima, paralelno s izloženim originalima.

**3.** Treći je dio Beattyjeve biblioteke svojim sadržajem vezan uz **ZBIRKU ISTOČNO - AZIJSKA REGIJA**, a predstavljen je slikarstvom, rukopisima, knjigama i predmetima primijenjene umjetnosti u prvom redu Japana i Kine, ali i ostalih zemalja od Tibeta, Mongolije, Nepala, Indije i Sri Lanke do Tajlanda, Burme i Indonezije.

S obzirom na to, i ovaj je dio zbirke, kao i njezino muzeografsko uprizorenje, podijeljen na nekoliko manjih cjelina:

□ **Kineska kolekcija:** s ovećom zbirkom burmutica reprezentira gotovo sve poznate vrste materijala i načine ukrašavanja te, posebice, karakterističnu tehniku poliranja minerala među kojima dominira nefrit (žad). Beatty je svoju impresioniranost nefritom pokazao puno manjom, ali izuzetno rijetkom zbirkom od 17 knjiga izrezbarenih u nefritu, koja se ubraja među najljepše svjetske raritete. Uz nju se, osim toga, mogu naći šalice od nosorogove kosti, tri toma "Velike enciklopedije mladoga cara" Younglea Minga iz 15. stoljeća, svilena odjeća carske obitelji i dvorskih službenika izrađena za religijske ili dvorske ceremonijalne obrede, kao i povećana zbirka različitih predmeta iz vremena dinastije Qing (1644.-1911.) - od rukom oslikanih svitaka i albuma, do kaligrafija, portreta i pejzaža te scena iz svakodnevnog života.

□ **Japanska kolekcija:** prezentirana je ručno-oslikanim svicima, slikovnim knjigama i albumima te grafikama i tiskanim knjigama, kao i različitim primjercima dekorativne umjetnosti - pretežno nastalim za vladavine vojničke dinastije Tokugawa (1603.-1867.). Ovdje se mogu vidjeti manje poznati egzotični detalji tradi-

cionalne japanske odjeće (*kimona*) ili, pak, samurajske vojničke opreme, kao što su na primjer metalni štitnici za ruku na sabljama (*tsuba*); izrezbareni klipci pomoću kojih se o pojas kimona mogu objesiti različite torbice, vrećice za duhan, ili specijalne posudice - koje zajedno služe umjesto džepova (*netsuke*); složene kutijice za pohranu pečatnjaka ili lijekova (*inro*) koje se nose u pojasu kimona obješene o "netsuke" i sl. Najvažniji dio ove kolekcije je više od 120 slikovnih knjiga i rukom izrađenih svitaka datiranih u 16.-18. stoljeće pod nazivom "Nara slikovnice" (*Nara ehon*) - s predstavljanim narodnim i religijskim pričama, ali isto tako i poznata ilustracija kineske ljubavne priče (*Pjesma vječne boli*) iz 17. stoljeća, te manja zbirka budističkih svetih tekstova (*sutras*), visećih svitaka i tiskanih amajlija. Svakako je zanimljivo na kraju spomenuti i nezaobilaznu zbirku drvoreza na temu "slika polu-svijeta" (*ukiyo*) - s ilustracijama kurtizana, glumaca i ljudi iz "sumnjivih" kvartova glavnoga grada - koja pokriva razdoblje od 250 godina u razvoju ovoga žanra.

□ **Tibetansko-mongolska kolekcija:** odražava jak utjecaj budizma u umjetnosti i tiskarstvu istočnoazijske regije. Pritom je tibetanski tematski segment kolekcije ilustriran izvanrednim primjercima oslikanih visećih svitaka (*thangkas*) koji su se koristili kao središta meditacije, budističkih rituala i ceremonija. On osim toga sadržava rukom pisane, ili tiskane svete tekstove te skupinu ritualnih predmeta - kao što su specijalna pomagala budističkih svećenika, molitveni mlinci i sveti bodeži. Mongolski je, pak, dio prikazan malom ali reprezentativnom skupinom religijske literature.

**4. KOLEKCIJE JUŽNE I JUGOISTOČNE AZIJE:** u svome središtu također imaju svete rukopise, među kojima je posebno vrijedna skupina od 20 ilustriranih crkvenih knjiga s Tajlanda koje govore o životu slavnog svećenika Phra Malajja. Uz njih su prezentirane serije burmanskih redovničkih tekstova (*kammavaca*), kao i knjige svitaka oslikane budističkim prizorima (*parabaiks*), često izrađene na palminu lišću. Nekoliko od njih ilustriraju dvorske zabave i ceremonijale predstavljajući vrijedne izvore za rekonstrukciju dvorskoga života u predbritanskoj Burmi. Među najzanimljivije religijske tekstove iz Indije, Nepala i Sri Lanke svakako se ubrajaju tzv. *Jain* rukopisi iz razdoblja od sredine 14. do sredine 16. stoljeća te velik broj umjetnički iluminiranih Hindu-tekstova. I konačno, veliku raznolikost jezika, tema i materijala dobro ilustriraju *knjige proricanja*, koje su kao podsjetnike svećenicima i vračevima na kori drveta izrađivali pripadnici naroda Batak sa Sumatre. Biblioteka i u ovom posljednjem tematskom segmentu neprestano privlači raznoliku publiku zahvaljujući velikim dijelom primjerenom uporabi dodatnih video-animacija, uz čiju su pomoć gotovo do detalja "ispricane" egzotične priče, prikazani ikonografski i tehnički detalji, ili pak objašnjeni povijesni okviri nastanka, društvenog značenja i praktične primjene pojedinih



## POČECI INDUSTRIJSKOG DIZAJNA U HRVATSKOJ

### Usporedba industrijskog dizajna keramičkog posuđa 1950-ih u Hrvatskoj i Finskoj

KORALJKA VLAJO □ Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb

sl.1 Marta Šribar: Crno bijeli servis, 1957.  
godina; u stalnom postavu MUO

sl.2 Marta Šribar: Crno - bijeli servis na 2.  
zagrebačkom triennialu, 1959.



**UVOD.** Između Hrvatske i Finske, rubnih zemalja Europe, nekoliko je klimatskih zona i dvije tisuće kilometara zračne udaljenosti. Imaju, međutim, sličnu povijest malih, nerazvijenih nacija koje su pedesetih doživjele snažan val industrijalizacije i urbanizacije. Stoga je zanimljivo pratiti razvoj jednog značajnog aspekta industrijskog dizajna - dizajna keramičkog posuđa, u kojem obje zemlje kreću sa slične početne točke.

U proizvodnji uporabne keramike finska tvrtka Arabia danas spada u sam vrh svjetskog dizajna, dok je hrvatski Inker, nekadašnja Jugokeramika, pri samom dnu.

**HRVATSKA 1950-ih.** Pedesetih godina, industrijski dizajn u Hrvatskoj balansirao je između dvaju suprotnih čimbenika. Intezivna industrijalizacija donijela je, među mnogim nedizajniranim, loše dizajniranim ili kopiranim predmetima, i neke klasike hrvatskog industrijskog dizajna. S druge strane, razvoju profesije dizajnera kao jedne od ključnih osoba u industriji ispriječio se tadašnji sustav netržišne ekonomije.

Entuzijazam za dizajn tih je godina potaknut osnivanjem niza strukovnih organizacija i grupa (ULUPUH, Exat 51, SIO - Studio za industrijsko oblikovanje, CIO - Centar za industrijsko oblikovanje) te prve, na žalost kratkovjeke, visokoškolske ustanove za obrazovanje dizajnera - Akademije primijenjene umjetnosti u Zagrebu.

Muzej za umjetnost i obrt u to je vrijeme jedno od žarišta događanja na polju dizajna u Jugoslaviji. Pedesetih se u MUO osniva Zbirka industrijskog dizajna, koju vodi kustos Radoslav Putar. Agilni kustosi Muzeja priređuju tih godina niz izložaba o dizajnu. Već 1957. u MUO je predstavljen materijal kojim nas je grupa SIO zastupala na XI. milanskom triennialu.

Ovaj nastup ujedno je i najveći međunarodni uspjeh hrvatskog dizajna: na Triennialu 1957. SIO osvaja srebrnu medalju.

Slijede *Skandinavski oblik* (1962.), *Industrijsko oblikovanje* u Italiji (1963.), *Oblikovanje* (u suradnji s ULUPUH-om, 1963.), izložba radova *Vjenceslava Richtera* (1964.), *Norveška umjetnost i dom* (1966.), *Zagrebački salon 66* (1966.), *Finski oblik* (1966.), *Namještaj Michaela Thoneta* (1969.), te *Lijepo + dobro - Iskra design* (1969.).

**JUGOKERAMIKA.** Jugokeramika, današnji Inker, osnovana je 1953. godine i ubrzo je izrasla u najjačeg proizvođača keramičkog posuđa u bivšoj Jugoslaviji. Premda je bolovala od istih bolesti kao i ostatak jugoslavenske industrije - inertnosti proizvodnje i nesustavnog planiranja proizvoda - pedesetih i šezdesetih godina iz tog pogona izašlo je nekoliko predmeta koji spadaju u klasike hrvatskog dizajna. U to vrijeme Jugokeramika surađuje s nizom dizajnerica koje povre-



meno uspijevaju premostiti jaz između inertne proizvodnje i potreba potrošača.

Keramičarka Jelena Antolčić u Jugokeramiku je došla već godinu dana nakon osnutka tvornice. Završila je zagrebačku ŠPU (Školu za primijenjenu umjetnost) pod vodstvom Stelle Skopal. U Jugokeramici radi do 1970. godine na oblikovanju porculanskih servisa. Formu njenih servisa odlikuju čistoća i funkcionalnost. Servis *Trokut* koji se nalazi u zbirci Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu, nepravilnog, trokutastog oblika i pastelnih boja, proizveden je 1962. godine.

Marta Šribar završila je Akademiju primijenjene umjetnosti u Zagrebu 1955. godine. Bila je članica uprave ULUPUH-a. Kao članica SIO, izlagala je na *XI. milanskom triennalu*. Autorica je mnogih Jugokeramikinih servisa. Servis iz 1957., izvana obojen crno, iznutra bijele boje, izložen je na spomenutom *Triennalu*, a Bernardi, Radić te Darko Venturini navode ga kao primjer dobrog dizajna. Isti servis izložen je i na *Drugom zagrebačkom triennalu*, a danas je u stalnom postavu Muzeja za umjetnost i obrt.

Dragica Perhač - Hercigonja završila je ŠPU 1957. godine i odmah se zaposlila u Jugokeramici. Njen popularan servis za crnu kavu *Brazil* iz 1962. godine izložen je u stalnom postavu Muzeja. Servis je dobitnik Jugokeramikine nagrade.

Stella Skopal se nakon diplome na Umjetničkoj akademiji usavršavala u Beču, gdje je svladala tehniku lončarskog kola koju je kasnije prenosila generacijama svojih učenika u Školi primijenjene umjetnosti. S Jugokeramikom je počela surađivati 1956. godine na izradi porculanskih boca za žestoka pića. Plosnate, nebojone boce različitih dimenzija karakterizira ovalna forma i naglašeno sužavanje od širokog dna prema grlu. Dvije boce, koje su izložene i na *XI. milanskom triennalu*, nalaze se u stalnom postavu Muzeja za umjetnost i obrt. Stella Skopal surađivala je i s Maraskom, te je jedna od autorica prvih Maraskinih boca za likere.

Ljerka Jovan Šarić aktivno izlaže na samostalnim i skupnim izložbama od početka 1950-ih godina. Izlagala je na *Milanskom triennalu* 1957. godine kao



sl.3 J. Pavelić: Ambalaža za Jugokeramiku iz 1950-ih

sl.4 Današnja ambalaža najveće finske tvrtke za proizvodnju posuđa, Arabija

sl.5 J. Pavelić: Ambalaža iz 1965. za šalicu za crnu kavu autorice Milane Hrzić

članica SIO. Izloženi servis za čaj od fjanse sastoji se od čajnika s pletenom ručkom, šećernice, šalice te manjih i većih tanjurića. Servis se nalazi u zbirci keramike Muzeja za umjetnost i obrt. Zapažen je njen servis za voće na *Prvom zagrebačkom triennalu*, koji je objavljen u nekoliko tadašnjih publikacija (*ČIP, Arhitektura* 56), te servis za jelo predstavljen na izložbi *Stan za naše prilike* 1956. godine.

U priči o Jugokeramici 50-ih i ranih 60-ih godina nezaobilazna je Julijana Pavelić, koja, istina, nije keramičarka, ali je svojim grafičkim dizajnom mnogo pridonijela vizualnom identitetu Jugokeramike. Izradila je, naime, vrlo uspješnu ambalažu za Jugokeramikino posuđe. Usporedba današnjeg dizajna ambalaže najveće finske tvrtke za proizvodnju posuđa, Arabije, s rješenjem Julijane Pavelić za Jugokeramiku iz 1950-ih svjedoči o njenom dizajnerskom potencijalu.

Iz 1965. godine potječe njena izvrsna ambalaža za šalice za crnu kavu autorice Milane Hrzić. Rad je izložen na Zagrebačkom salonu 1966., a danas je u

sl.6 Jelana Antolčić: "Trokut"



sl.7 Zlata Radej: Servis za čaj "Talas" je dizajniran 1953./1954., ali je više od dvadeset godina čekao da bude proizveden.

zbirci industrijskog dizajna MUO.

Premda nije bila imuna na loš dizajn, Jugokeramika je brojem kvalitetnih proizvoda nadmašila većinu tvrtki bivše Jugoslavije. Stoga nije čudno da je nagrada *Dobar industrijski dizajn* na Prvom biennalu industrijskog oblikovanja 1964. dodijeljena upravo Jugokeramici.

U povijesti hrvatske industrijske keramike posebno mjesto zauzima Blanka Dužanec, pedagoginja i vrsna keramičarka. Za razvoj uporabne keramike u Hrvatskoj izuzetno je značajna njena inicijativa za osnivanje Tehnološkog odjela u ŠPU u čiji program nastave uvodi predmete tehnologije, modeliranja i konstruktivnog crtanja uporabnih predmeta za industrijsku proizvodnju.

Upravo je postojanje škole i predavača bogatog praktičnog iskustva stvorilo Jugokeramike talentirane kadrove. Na žalost, ova uzročno-posljedična veza između školstva, dizajna i industrije u Hrvatskoj se sustavno ignorira.

Jedna od tipičnih priča o hrvatskom dizajnu vezana je uz servis *Talas* keramičarke Zlate Radej koji je dizajniran već 1953./54., no da bude proizveden čekao je više od dvadeset godina. Kvalitetu dizajna prepoznala je tek 1976. tvornica Hartford porcelana Americana iz Buenos Airesa. Primjerak servisa nalazi se u stalnom postavu Muzeja za umjetnost i obrt.

#### FINSKA - DIZAJN KAO NACIONALNI IDENTITET.

*Jednostavnost je najbolja, izostavite sve nepotrebno, razvijte plastičnost forme* (Ilmari Tapiovaara, predavač na Taideteollinen Korkeakoulu u Helsinkiju).

Finska, zemlja od otprilike 4.5 milijuna stanovnika, čitavu je povijest provela kao siromašna, više ili manje autonomna, pokrajina Rusije ili Švedske. Poslije Drugog svjetskog rata obje zemlje, i neutralna Finska i tadašnja Jugoslavija, našle su se u teškom položaju, akrobati između Istočnog bloka i Zapada, luksuz koji su si u Europi mogle bezbolno dopustiti tek mnogo bogatije zemlje. Objе pedesetih godina prolaze sličan period intezivne urbanizacije i industrijalizacije.



Zanimljivo je da je Ateneum, finska škola za umjetnički obrt koja je istovremeno sadržavala i zbirke obrtničkih predmeta, sagrađen iste godine (1887.) kad se počinje graditi zagrebačka Obrtna škola i pripadajući joj Muzej za umjetnost i obrt.

Pedesetih i šezdesetih godina hrvatska javnost je među ostalim i kroz izložbe u MUO-u bila vrlo dobro upoznata s finskim dizajnom. Bernardo Bernardi je 1960. dobio stipendiju UNESCO-a za višemjesečni boravak u Skandinaviji. Hrvatski su keramičari izlagali u Oslu i Helsinkiju u sklopu izložbe *Jugoslavenske keramike* 1964. godine. Zvonimir Radić je u svojim tekstovima koristio upravo Kaj Franckov servis *Kilta* kao primjer dobrog dizajna.

Koja je to magična formula Fince u vrijeme velike recesije katapultirala u apsolutne zvijezde svjetskog dizajna? Mješavina sastojaka, čini se: mudro iskorištavanje već postojećeg imidža u svijetu (Aalto, Saarinen); duga tradicija visoke škole za dizajn; izvrsni dizajneri koje je ta institucija proizvela; tvornice koje su te dizajnerе znale iskoristiti, te jedan izuzetan čovjek na čelu Finskog društva umjetnosti i obrta - H. O. Gummerus.

Već spomenuta finska Škola za primijenjenu umjetnost 1950-ih je prerasla u Institut za industrijsku umjetnost, a zatim u TAIK (Taideteollinen korkeakoulu, doslovce: Visoka škola za industrijsku umjetnost). TAIK je proizveo, gotovo bez iznimke, sve finske dizajnerе u posljednjih pedeset godina. U redove predavača škola sustavno uključuje sve značajnije finske dizajnerе.

Godina 1951. bila je ključna godina finskog uspjeha. Dvadeset i pet nagrada te Grand prix na *IX. milanskom triennalu* otvorili su Fincima vrata u svijet.

U isto vrijeme, H. O. Gummerus, predsjednik Finskog društva za umjetnost i obrt, pokazao se kao vrhunski stručnjak u promociji finskog dizajna. S velikom energijom i koristeći se svojim brojnim međunarodnim kontaktima ušao je u projekt predstavljanja finskog dizajna svijetu. Izložba *Design in Scandinavia*, u kojoj je Finska imala značajnu ulogu, pedesetih je godina gostovala u 24 muzeja u Sjedinjenim Američkim Državama. Izložbe pod zajedničkim imenom *Finlandia* obišle su tih godina brojna svjetska središta. Osim na međunarodnom





sl.8 Stella Skopal: Boce za žestoka pića; u stalnom postavu MUO

planu, intenzivno se radilo i na marketingu finskog dizajna u domovini.

Naciji koja je pobijedena u ratu, na rubu siromaštva, svijest o međunarodnim pobjedama finskog dizajna došla je kao melem na ranu. Vrlo svjesno, osvajači medalja na Triennalu uzdizani su u medijima u kulturne figure, gotovo poput osvajača medalja na Olimpijskim igrama (Ilkka Huovio). Dizajn je Fincima poslužio za izgradnju nacionalnog identiteta.

**ARABIA.** Arabia je osnovana u Helsinkiju 1873. godine, a specijalizirala se prvenstveno za proizvodnju opeke, izolacija i sanitarija. Preokret u proizvodnom procesu nastupio je 1945. godine, dolaskom Kaja Francka na čelo Arabijinog dizajnerskog odjela.

Na njegovim prvim projektima iskristalizirala se teorija funkcionalnog dizajna koju je Franck kasnije provlačio kroza sve svoje radove, a koja je kulminirala servisom *Kilta*.

U vrijeme intenzivne industrijalizacije i kroničnog manjka stambenog prostora, glomazni servisi prošlosti postali su neupotrebljivi. Kaj Franck počeo je razmišljati o osnovnoj funkciji posuđa, o ritualima pripreme, serviranja i konzumiranja obroka.

Evo što sam Franck kaže o *Kilti* 1970. godine: *Kilta je zamišljena kao svojevrsna osnovna serija s ciljem radikalnog pojednostavljenja ne samo u obliku već i s obzirom na broj dijelova servisa i njihove najrazličitije*

*funkcije. Svaki kasniji dodatak servisu bio je u stvari potkopavanje osnovnog koncepta. Neutralna ili gola forma motivirana je idejom da bi se drugi proizvodi (dijelovi starih servisa, lonci, tave, staklo) morali lako kombinirati s Kiltom. Ideja je bila prekinuti sa zastarjelim konceptom uniformnog, cjelovitog servisa.*

Dio servisa *Kilta* nalazi se u stalnom postavu Muzeja za umjetnost i obrt.

Do svog ukidanja 1975. godine, *Kilta* je proizvedena u 25 milijuna primjeraka. Kaj Franck je, za *Kiltu* i stakleno posuđe iz Nuutajärvi koje je dizajnirao kao dodatak *Kilti*, 1955. dobio *Scandinavian Design Award*. Na *XI. triennalu u Milanu* osvojio je *Grand prix* i *Compasso d'Oro*, nagradu koju su prije njega dobili samo Museum of Modern Art i Marcel Breuer. *Kilta* je, međutim, proizvedena tek nakon mukotrpne borbe s menadžmentom Arabie, koji se uplašio radikalizama *Kiltinog* koncepta. Jedan od rijetkih tadašnjih Franckovih pristaša bio je Gummerus, u to vrijeme direktor odnosa s javnošću Arabie i Nuutajärvi.

Godine 1981. *Kilta* je redizajnirana i proizvodi se pod novim imenom *Teema*.

Kaj Franck je u to vrijeme bio na čelu vrhunskog Arabijinog tima dizajnera, među kojima su bile Aune Siimes, Kaarina Aho, Ulla Procopé. Tako je na istom *Triennalu* 1957. godine predstavljen i netom izašao Procopéin servis od vatrostalne kamenine, *Liekki* (*Plamen*).



sl.9 Ateneum, finska škola za umjetnički obrt, sagrađena je 1887.godine kada se počinje graditi i zagrebačka Obrtna škola i Muzej za umjetnost i obrt.

sl.10 Finski paviljon na XI. milanskom triennalu, 1951.

sl.11 Kaj Franck: "Kilta"



*Liekki* je nagrađen na *Triennalu*, a po popularnosti slijedio je odmah nakon *Kilte*.

Već pedesetih godina Tapio Wirkkala (1915. - 1985.), jedno od najznačajnijih imena svjetskog industrijskog dizajna, započeo je dugogodišnju suradnju s Rosenthalom, nakon što je za njih napravio vrlo uspješan servis *Finlandia*.

Kao kuriozitet, moramo spomenuti i vjerojatno jedinu suradnju finskog i hrvatskog industrijskog dizajna do koje je došlo u tvrtki Rosenthal. Naime, na servis Tapia Wirkkale iz 1978./79. apliciran je slikani ukras Ivana Rabuzina. Pomalo nesretno rješenje koje svojom dekorativnošću negira samu bit naboljeg finskog dizajna, lišenog svega suvišnog.

Primjerak ovog servisa nalazi se u stalnom postavu Muzeja za umjetnost i obrt.

**ZAKLJUČAK.** Uspjeh finskog dizajna nije čudo koje se dogodilo samo od sebe i preko noći, već je čvrsto dirgirani projekt koji se temelji na izvrsnom proizvodu.

U usporedbi dviju zemalja posebno iritira da je



Hrvatska bila - barem po talentu - tih godina u mogućnosti učiniti slično. Na žalost, u obrazovnim, proizvodnim te institucijama vlasti podrška je u potpunosti izostala. Dakako, mora se uzeti u obzir činjenica da je u to vrijeme Hrvatska pripadala svijetu socijalističke netržišne ekonomije kojoj nije trebao dizajn da plasira svoje proizvode. Međutim, otvoreno je pitanje zašto Hrvatska, tj. Jugoslavija nije, poput Finske, iskoristila dizajn kao politički adut za afirmaciju zemlje u svijetu. Na koji se način imitacija "prezrenih" kapitalističkih proizvoda (a što je bila masovna praksa naših tvornica) uklapala u viziju novog socijalističkog poretka toliko superiornog svim drugim sistemima?

Slična je pitanja prilično provokativno postavljao i Bernardi u *Arhitekturi*, 1959. godine. Upozoravao je i na kroničan manjak visokoškolovalanog kadra, ova tema ga je zaokupljala čitavog života.

Osim osnutka Studija dizajna, u Hrvatskoj se po pitanju dizajna ništa značajno nije promijenilo. Tadašnje žalopojke stručnjaka čitaju se jednako aktualno i danas. U Hrvatskoj nikako da se dogode dva bitna faktora u isto vrijeme - i obrazovani stručnjaci i industrija kojoj oni trebaju. Velika domaća industrija gotovo je izumrla, one tvornice koje još postoje zaleđene su u prošlosti ili su čak, poput Inkeri, nazadovale, pa više nemaju ni onoliko smisla za dizajn koliko su nekad imale.

Pedesetih godina postojala je industrija bez dizajnera, danas postoje dizajneri bez posla. No, najveća tragedija hrvatskog dizajna i obrazovanja sastoji se u tome da je, čekajući da se otvori Studij dizajna, Hrvatska nepovratno izgubila izuzetan potencijal. Mnogi veliki hrvatski dizajneri koji su se okušali u praksi otišli su a da nisu prenijeli znanje i iskustvo novim generacijama dizajnera. Taj propust je neoprostiv grijeh koji ide na dušu svih onih institucija koje su kočile otvaranje takve škole gotovo 50 godina.

Za kraj, Bernardijev tekst iz 1959. koji najbolje ilustrira zatvoreni krug u kojem se vrti hrvatski industrijski dizajn:

*Likovna situacija u našoj proizvodnji je u mnogočemu slična onoj, koja je vladala pred osnivanjem Bauhausu. Stanje u mnogim našim industrijama u pogledu oblikovanja industrijskih produkata, bilo je, a i još je konfuzno, kaotično i bez određene likovne i estetske orijentacije.*



sl.12 Kaj Franck: "Teema"

Prototipovi nastaju ili automatski iz proizvodnje ili po stranim katalogima, revijama, uzorima i licencama, ili čak neovlaštenim prisvajanjem stranih modela. Problemi nisu teoretski definirani, kriteriji nisu formulirani, a niti se praktičkim mjerama stvaraju uvjeti za njihovo rješavanje. Negativne posljedice očituju se u likovnom balastu, kojim se opterećuje potrošač, u opremi i artiklima, čija je uporabljivost problematična, a estetska vrijednost nedovoljna, - i u supremaciji inozemne robe nad velikim dijelom domaće, na našem i vanjskom tržištu.

(Bernardi, Bernardo. *Definicija i društveni značaj industrijskog oblikovanja*. // *Arhitektura*, broj 16, 1959.)

#### LITERATURA

1. Aro, Pirkko. *Arabia Design. Helsinki*. // Kustannusosakeyhtio Otava, 1958.
2. Huovio, Ilkka. *Invitation from the Future: Treatise of the Roots of the School of Arts and Crafts and its Development into a University Level School 1871 - 1973*. // Tampere: Acta Universitatis Tampereensis, 1998.
3. Nikula, Riita. *Architecture and Landscape, the building of Finland*. // Keuruu: Otava Printing Works, 1993.
4. Nyman, Hannele. *Aune Siimes: master of porcelain*. // Form Function Finland, 2 (2000.), str. 60.
5. Peltonen, Jarno. *Kaj Franck*. Porvoo: WSOY, 1992.
6. Taylor-Wilkie, Doreen (ur.). *Finland*. // Singapur: APA Publications (HK) Ltd, 1996.
7. Petrović, Branko. *Umjetnost i industrija*. // ČIP 58 (1957.)
8. *Alla Undicesima Triennale di Milano*. // Domus, 336 (1957), str. 1.
9. *Alla XI Triennale di Milano*. // Domus, 337 (1957), str. 17.
10. *Industrijsko oblikovanje*. // ČIP, 77 (1958)
11. Bernardi, Bernardo. *Definicija i društveni značaj industrijskog oblikovanja*. // *Arhitektura*, 16 (1959.), str. 6.
12. Venturini, Darko. *Drugi Zagrebački Triennale*. // *Arhitektura*, 16 (1959.), str. 21.
13. *Umetnost oblikovanja*, referati za II. Kongres SLUPUJ. Beograd: Kultura, 1959.
14. Radić, Zvonimir. *Umjetnost oblikovanja*. // *Arhitektura*, 16 (1959.), str. 41.
15. Richter, Vjenceslav. *U povodu prvog broja "Informativnog biltena"*. // CIO - informativni bilten, 1 (1965.)
16. Munk, Zdenka (ur.). *Muzej za umjetnost i obrt 1880-1970*. // Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1970.

17. Košak, Gregor (ur.). *Oblikovanje v Jugoslaviji*. // Ljubljana: ČGP Delo, 1970.
18. Keller, Goroslav. *Design*. // Zagreb: Vjesnik, 1975.
19. Baričević, Marina. *Povijest moderne keramike u Hrvatskoj*. Zagreb: Školska knjiga, 1986.
20. Bernik, Stane. *Bernardo Bernardi*. // Zagreb: Grafički zavod Hrvatske i Nacionalna i sveučilišna biblioteka, 1992.
21. Vukić, Feđa. *Stoljeće hrvatskog dizajna*. // Zagreb: Meandar, 1996.

Primljeno: 28. ožujka 2003.

THE BEGINNINGS OF INDUSTRIAL DESIGN IN CROATIA. A COMPARISON BETWEEN INDUSTRIAL DESIGN OF CERAMIC WARE OF THE 1950S IN CROATIA AND FINLAND

There are several climate zones and two thousand kilometres that separate Croatia and Finland. However, they share a similar history of small underdeveloped nations that experienced a strong wave of industrialisation and urbanisation during the fifties.

The authoress - a curator at the Museum of Arts and Crafts, which has had a Collection of Industrial Design since the fifties - took interest in following the development of a significant aspect of industrial design - the design of ceramic dishes, in which both countries started out from a similar starting point. In this text the authoress has tried to analyse the circumstances that have followed the development of industrial design in both countries and has attempted to compare individual specimens of Croatian and Finnish ceramic ware from the 1950s that are in the Museum's holdings, some of them even exhibited at the permanent exhibition.

In the production of ceramic ware the Finnish firm Arabia today holds a spot at the very top of design in the world, while the Croatian Inker, the formerly successful Jugokeramika, is near the very bottom.

In comparing the two countries, the authoress stressed that Croatia was, at the time, at least with respect to talent, in a position to achieve similar results. Unfortunately, there was absolutely no support forthcoming from educational, production and state institutions. Naturally, we need to take into account that Croatia was at the time a part of the socialist non-market economic system that had no need for design that would help it sell its products. However, the question remains why Croatia, namely Yugoslavia, did not use design as a political tool for promoting the country internationally in the same way that Finland did.

The laments of the experts at that time resonate with the same significance even today. Croatia seems unable to bring together simultaneously two factors - trained experts and an industry that needs them. In the fifties there was industry without designers, now we have designers that have nowhere to work. However, the greatest tragedy of Croatian design and education is reflected in the fact that Croatia irrevocably lost an exceptional potential during the time we had to wait for a design study course to be implemented. Many great Croatian designers who have had practical experience have gone without transferring their knowledge and experience to new generations of designers.

ŽELJKO JAMIČIĆ □ Ministarstvo unutarnjih poslova - Odjel za analitiku i razvoj, Zagreb

**UVOD.** Prvi muzej policije otvoren je u Francuskoj, u Parizu 1909. godine, a prava ekspanzija otvaranja policijskih muzeja diljem zemalja Zapadne Europe, Sjedinjenih Američkih Država, Kanade, Australije i dalekoistočnih zemalja nastupa između pedesetih i osamdesetih godina prošlog stoljeća. Početkom devedesetih policijski se muzeji otvaraju i u nama susjednim zemljama bivšeg Istočnog bloka Mađarskoj, Slovačkoj, Češkoj, Ukrajini. Danas u većini europskih zemalja postoje muzeji policije, a tek u rijetkima (Austrija, Slovenija, Makedonija) nalazimo kriminalističke muzeje.

U Hrvatskoj su u prošlom stoljeću u nekoliko navrata osnovani muzeji s predikatom "kriminalni" ili "kriminalistički". Prvi Kriminalni muzej za izobrazbu oružnika ustrojen je u Zagrebu 1909. godine, a njegovi izložci su nakon stvaranja Kraljevine SHS prenijeti u Kamenicu u Srbiji, gdje je formirana Žandarmerijska podoficirska škola.

Nakon II. svjetskog rata u Zagrebu, u Đorđićevoj 4, otvoren je Kriminalistički muzej, koji je 1953. proširen i priključen Centralnom uredu za kriminološka ispitivanja, a 1954. kompletno preseljen u Runjaninovu ulicu 2. U velikoj poplavi koja je pogodila Zagreb 1964. izložci su sačuvani, ali muzej više nije na tome mjestu otvoren. Tek 1976. slijedi preseljenje u nove prostorije u sastavu Obrazovnog centra RSUP-a SRH na Svetošimunskoj cesti 80. Muzej je bio registriran kod Okružnog privrednog suda u Zagrebu, što bi moglo značiti da je djelovao kao samostalna pravna osoba, iako vjerojatno u okviru MUP-a. Što se nakon 1990. godine dogodilo s građom tog muzeja nije nam poznato, ali se njegova postojanja sjećaju generacije pripadnika MUP-a.

Nadalje, dostupni dokumenti govore da se 1993. godine pristupa ponovnom osnivanju muzeja, na istom prostoru i u istoj sredini. Otvorenje "muzeja" je uslijedilo 29. rujna iste godine, ali nešto je u startu bilo na klavirnim nogama, jer kad smo 2002. godine preuzeli prikupljenu građu za budući Muzej policije, nismo zatekli nikakvu muzejsku dokumentaciju, niti se znalo tko je bila zadužena osoba za skrb o muzejskom inventaru.



sl.1 Budući Muzej policije, Zagreb  
Fototeka Muzeja policije u osnutku, Zagreb

**MUZEJ POLICIJE U OSNIVANJU.** Napokon, u 2001. na inicijativu ministra unutarnjih poslova g. Šime Lučina, ponovno se potiče osnivanje novog muzeja, ali ovaj put je riječ o muzeju druge naravi. Donosi se *Protokol o suradnji Ministarstva kulture i Ministarstva unutarnjih poslova u svezi osnivanja Muzeja Ministarstva unutarnjih poslova*. Navodi se da Ministarstvo unutarnjih poslova posjeduje vrlo vrijednu građu koja je prikupljena dugi niz godina, a od trenutka osamostaljenja Republike Hrvatske prikupljena je muzejska, arhivska i druga povijesna građa koja svjedoči o sredstvima i načinu borbe tijekom Domovinskog rata. Određen je budući izložbeni prostor muzeja, pripremljen je prostor čuvaonica i zaposleno prvo stručno osoblje. Nešto ranije, Hrvatsko muzejsko vijeće je osnovalo i *Povjerenstvo za stručnu pomoć radi ostvarivanja uvjeta propisanih zakonom o muzejima za osnivanje muzeja u sastavu Ministarstva unutarnjih poslova*, na čijem je čelu gđa Božica Škulj, ravnateljica Tehničkog muzeja iz Zagreba.

Budući Muzej policije dio je projekta *Policija u zajednici* čiji je osnovni cilj u dijelu reformi odnosa s javnošću stvaranje modela djelovanja koji će omogućiti znatno unapređenje suradnje s medijima i stvaranje partnerskih odnosa medija i policije, prezentirati policiju i njen rad onakvim kakvim jest, demistificirati je i učiniti bliskom - pristupačnom medijima i građanima.

### IDEJNA KONCEPCIJA BUDUĆEG MUZEJA POLICIJE.

Zamišljeno je da budući Muzej Ministarstva unutarnjih poslova ili Muzej policije bude otvoren u kompleksu



sl.3 Budući izložbeni prostor Muzeja policije

Fototeka Muzeja policije u osnutku, Zagreb

sl.4 Kapa, policijska (Velika Britanija), inv. br. 175

Fototeka Muzeja policije u osnutku, Zagreb

sl.5 Poligrafski uređaj KEELER, model 6303, inv. br. 78/1-3

Fototeka Muzeja policije u osnutku, Zagreb

sl.6 Konzerviranje oružja. Na slici puškar Branko Končić s naučnicima.

Fototeka Muzeja policije u osnutku, Zagreb



zgrada MUP-a na raskrižju Savske ceste i Ulice grada Vukovara u širem središtu Zagreba. Tamo se nalazi kino-dvorana, površine cca 350 m<sup>2</sup> ispred koje se nalazi predvorje od cca 150 m<sup>2</sup>. Kino-dvorana se ne koristi već nekoliko godina, a pristup u nju je moguć izravno iz Ulice grada Vukovara. Uz ulaz je predvorje od 150 m<sup>2</sup> koje je nekad korišteno kao prostor za povremene izložbe, a i danas se u njemu, istina rijetko, održavaju prigodni susreti. U blizini ulaza se nalazi restoran, a na suprotnoj strani na dnu predvorja je kafić i sanitarni čvor. Svi prostori su suhi i grijani.

Ukratko, osnovne prostorne pretpostavke poput uredskih prostora, čuvaonica, izložbenog prostora, prostora za povremene izložbe, zelene površine za vanjske aktivnosti, ulaz s javne površine, sanitarije, pa čak i mogućnost uporabe kafića i restorana, stoje na raspolaganju. Naravno, sve će to trebati prilagoditi i uskladiti jer treba zadovoljiti interese javne ustanove i posjetitelja, zaposlenih koji koriste usluge zajedničkih prostora i službe osiguranja objekta.

Prednostima treba dodati i blizinu stajališta nekoliko tramvajskih linija, a nedostatak je nepostojanje parkirališnog prostora. Srećom, postoji mogućnost pristupa organiziranih skupina autobusima. Razmatrani prostor je na kontaktu dviju zgrada: jedne arh. Zemljaka građene potkraj 30-ih godina i druge arh. Horvata građene početkom 50-ih godina 20. stoljeća, koje su registrirane kao zaštićeno kulturno dobro tako da sve intervencije u njima podliježu nadzoru nadležne ustanove.

Idejna koncepcija postava Muzeja policije polazi od toga da se posjetitelj mora upoznati sa zadacima i ulogom policije u suvremenom društvu na ležeran, ugodan i njegovoj dobi prihvatljiv način.

#### **Kratkim povijesnim pregledom nastanka i razvoja najpoznatijih svjetskih policija započeo bi prikaz.**

Poseban naglasak bi se naravno posvetio nastanku i raznim formama organizacije unutarnjih poslova na tlu današnje Hrvatske. Iako se relativno malo o tome govori postoje i značajni Hrvati koji su dali doprinos u borbi protiv kriminala. Najpoznatiji od njih je "otac daktiloskopije" Hvaranin Ivan Vučetić s kraja 19. stoljeća i unutar hrvatskih stručnih krugova poznati kriminalist Tomislav Marković ili pionir hrvatske poligrafije Zvonimir Roso.

#### **Domovinski rat i uloga Specijalne policije u njemu**

posebna su cjelina. Iako su prvotna razmišljanja bila da budući muzej u cijelosti bude posvećen ulozi policije u Domovinskom ratu, prevladalo je mišljenje da ne bi trebalo graditi novi "Muzej revolucije". Domovinski rat pripada povijesti hrvatskog naroda i mjesto mu je u Povijesnome muzeju, a ovdje će se prikazati uloga i opremljenost posebnih postrojbi specijalne namjene Ministarstva unutarnjih poslova u jednom presudnom trenutku. Do sada smo prikupili gotovo sve primjerke automatskog oružja hrvatske proizvodnje iz prvih dana rata 1991.

**Sadašnjost hrvatske policije** bit će prikazana galerijom odora i opreme raznovrsnih grana policije uz prikaz njihova rada u svakodnevnim situacijama. Odore

temeljne, prometne, granične, pomorske, interventne i kriminalističke policije u odnosu na dijelove odora policija stranih zemalja, koje smo prikupili međunarodnom razmjenom, prikazat će i postojanje međunarodne policijske organizacije - Interpol.

**Kriminalistika** će biti samo jedan dio izložbenog prostora s cjelinama - tragom zločinca, tragom zločina, na mjestu zločina uz opis najpoznatijih zločinaca i njihovih zločina. Okrvavljeni noževi, bodeži, puške, pištolji i slike žrtava izložit će se u najnužnijoj mjeri jer iskustvo pokazuje da djeluju uznemirujuće na prosječnog posjetitelja. Ovdje se mnogo očekuje od uspostavljene suradnje s Općinskim i Županijskim sudom u Zagrebu, koji su načelno pristali dostavljati muzeju sudsku dokumentaciju, fotografije i sredstva izvršenja kaznenog djela (ne samo one koji se odnose na krvne delikte već na ostala kaznena djela).

**Promet** će biti posebna cjelina jer kao mirnodopske čovjekove aktivnosti njegova posljedica je stradanje najvećeg broja ljudi. Najzanimljiviji izlošci bit će odore i oprema prometne policije, policijski automobil i motocikl, mogućnost upoznavanja s radom radarskog uređaja ili prikaz rada uređaja za alkotestiranje.

**Nacionalni programi:** *Reci drogi NE i Zbogom, oružje*. Dio prostora bit će ostavljen temama kojima se bave tzv. Nacionalni programi: *Reci drogi NE* o štetnosti konzumiranja droga i o borbi protiv njenog raspačavanja i *Zbogom, oružje* o posljedicama neovlaštena držanja i nepažljiva rukovanja oružjem. Glavna atrakcija bila bi stvarna mogućnost uništavanja oružja teškim čekićem na kovačkom nakovnju.

**Dječji odjel ili Odjel za djecu** bio bi prilagođen posebno djeci gdje bi se ukratko ponovila koncepcija muzeja, a najmlađim bi se posjetiteljima prikazali npr. postupci izazivanja otisaka papirnih linija (daktiloskopija) na različitim materijalima, izrada portreta tražene osobe temeljem opisa svjedoka (tzv. fotorobot), vježba dojave o nekom događaju uz uporabu sredstava veze, ukazalo bi se na postojanje pogreška u percepciji nekog događaja i tome slično. Princip rada bio bi poučavanje kroz igru.

*Muzejska čitaonica i knjižnica* bile bi smještene na galeriji Muzeja. U knjižnici bi se mogli posuditi ili prolistati udžbenici i priručnici u izdanju Izdavačkog odjela MUP-a i statistički godišnjaci koje izdaje Odjel za analitiku i razvoj MUP-a. Za neko vrijeme statistički podaci će biti na CD-ima i moći će se uz pomoć računala jednostavno pretraživati. Za potonje posebni interes pokazuju studenti za pisanje različitih radnji i novinari. Na raspolaganju će se nalaziti i Internet kojim će se omogućiti uvid na webstranice MUP-a RH i policija drugih zemalja.

Posebna cjelina bili bi kriminalistički romani hrvatskih pisaca za djecu i odrasle, kao i stripovi sa sličnom tematikom.

**Muzejski dućan.** U dućanu bi se prodavali suvenirni s

motivima hrvatske policije poput fotografija, privjesaka, značaka, čaša, pepeljara, lutaka, automobilčića...

Kolekcionarima bi bila namijenjena mogućnost kupnje prave kape s grbom i svečane kravate policajca ili policijskog časnika. Dijeliti bi se i promidžbeni materijali koji se izrađuju u pojedinim kampanjama.

Od ostalih mogućih akcija spominjemo povremene tribine, predavanja, prigodne izložbe, a zanimljivim se čini organizacija posjeta građana pojedinim policijskim postajama, Centru za kriminalistička vještačenja ili poludnevno sudjelovanje u radu s ophodnom prometne policije.

Nakon razgledanja muzejskog postava posjetitelj bi trebao ponijeti koristi kao što su:

- policija je servis u službi građana
- zločin se ne isplati
- navike samozaštitnog ponašanja.

O rokovima dovršenja ovog projekta nezahvalno je govoriti, ali se očekuje da bi mogao biti ostvaren unutar pet godina. Koliko će se pak od željenog ostvariti ne ovisi samo o novcu već i o spremnosti struktura MUP-a da prihvate neke od iznesenih ideja.

## LITERATURA

- 1 Mikulan, Krunosav. *Povijest policije u Hrvatskoj* // rukopis u fazi izdavanja, Čakovec, 2003.
- 2 Krmpotić, Ivan. *Razvoj kriminalističkog muzeja u Zagrebu* // Priručnik za stručno obrazovanje radnika unutrašnjih poslova, br. 1-2/78., Zagreb
- 3 MUP RH. Dopis svim policijskim upravama, br. 511-01, od 29. srpnja 1993.
- 4 MUP RH. Strategija djelovanja Policija u zajednici, prosinac 2002., Zagreb

## THE POLICE MUSEUM IN THE PROCESS OF FOUNDATION

**The history of the founding of crime-detection collections, which were sometimes called museums, has a tradition in Croatia that stretches back almost one hundred years.**

**The collections were founded in various periods, and two elements are characteristic for all of them: they were primarily intended for the training of law enforcement officers and they were closed to the public. The Police Museum (in the process of foundation) represents a change and will be open to the public. The concept for the Museum exhibit takes as its starting point the notion that the visitor needs to acquaint himself with the tasks and role of police in contemporary society in an easy, carefree manner suited to the age of the visitor, where he can be made to feel free and welcome. The potential holdings (which are still being collected) and the intriguing nature of the exhibits make this project exceptionally interesting and socially useful.**

**The project is entirely in line with the broader project of the way the Croatian police is operating nowadays - "Police in the Community".**

## ŽELITE LI STVARNOST ILI MIT? - PRIČA O BJELOGLAVOM SUPU

IRENA GRBAC □ Hrvatski prirodoslovni muzej, Zagreb



sl.1 Naslovnica kataloga izložbe "Želite li stvarnost ili mit?" priča o bjeloglavom supu  
nakladnik: Hrvatski prirodoslovni muzej, Zagreb, lipanj 2002.

sl.2 Strvinari svijeta  
Snimio: Branko Jalžić, Hrvatski prirodoslovni muzej, Zagreb



*Želite li stvarnost ili mit?* pitanje je koje publici postavlja izložba o bjeloglavom supu Hrvatskoga prirodoslovnog muzeja. Bjeloglavi sup zakonom je zaštićena vrsta o kojoj se relativno često piše i govori, te se stječe dojam da se radi o stabilnoj populaciji blistave budućnosti. Ovom izložbom odgovaramo na ovu i još mnoge druge zablude koje prate pticu čiji je raspon krila gotovo 3 metra pa je mnogi nazivaju hrvatskim kondorom.

Autori izložbe su Irena Grbac i Goran Sušić, a likovnog postava Željko Kovačić i Lada Krpina (suradnica). Popratni materijal čini katalog (na hrvatskom i engleskom), deplijan, plakat i CD, koji su likovno oblikovali Gorjan Agačević i Vladimir Končar. Izložba se sastoji od četiri dijela.

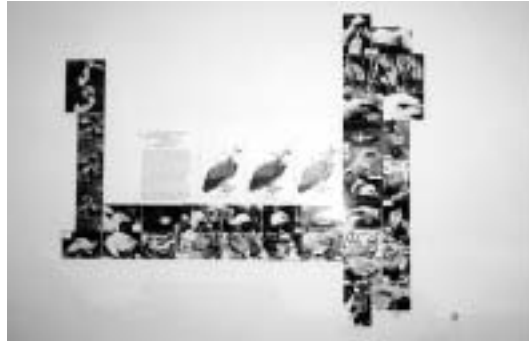
Prvi dio nazvali smo *Sup i čovjek*. Na velikom drvenom modelu Ahura Mazde (glavni bog zoroastrizma koji ima krila i rep supa) prikazani su brojni prizori iz zajedničke povijesti čovjeka i supa. U drevnom Egiptu sup je bio je

simbol obilja, poroda, majčinstva, rađanja i ciklusa vječne izmjene rođenja i smrti. Danas sljedbenici Zaratrustre (Parsi) u svom sjedištu u Bombaju svoje mrtve izlažu supovima na tzv. Tornjevima tišine na taj način vraćajući njihovu dušu na nebo. Manje je poznata činjenica da su sirene koje su pjesmom očarale Odiseja zapravo bile supovi.

Prema nekim teorijama i anđeli su nekad davno bili bjeloglavi supovi. U Mađarskoj je podignut jedinstven spomenik supu koji je spasio njihovu princezu od neprijatelja. Na Kvarneru a posebice na Cresu brojni su primjeri dugogodišnjeg suživota supa i čovjeka. Sup se nalazi na grbu nekih creskih obitelji, prožima priče, legende, pjesme, imena (mjesto Orlec!)

Drugi dio izložbe upoznaje publiku s osnovnim činjenicama o *biologiji* ove iznimne vrste. Bjeloglavi sup je strvinar - hrani se uginulim životinjama, uglavnom krupnim sisavcima. U ovom dijelu izložbe opisane su





značajke strvinara koje ih razlikuju od ostalih skupina ptica te su ukratko predstavljene strvinari svijeta među kojima su i najkrupnije ptice koje danas lete. Zbog specifičnog načina života strvinari su razvili mnoge prilagodbe objašnjene na velikom modelu supa. Dalje slijedi dioramski prikaz "idealnog" hranilišta na kojem se nalaze razne vrste strvinara specijaliziranih za različite dijelove strvine. Tako u diorami "jedu" gavranovi, sup starješina, bjeloglavi supovi, kostoberina i crkavica - preparati iz fundusa Hrvatskoga prirodoslovnog muzeja.

Možda najviše divljenja bjeloglavi sup zadobiva svojim letom - jedrenjem na zračnim strujama - fenomen koji je nadalje objašnjen. Cjelina o biologiji supova završava pregledom starosnih razreda kod supova te individualnim razlikovanjem neobično važnim u društvenoj hijerarhiji.

Treći dio izložbe nazvali smo *Bjeloglavi sup na Cresu*. Naime, u Hrvatskoj živi stotinjak parova bjeloglavih supova i to 70 pari na Cresu, 20-ak pari na Prviću te na Krku možda još 5 pari. Na Cresu se, osim zaštite, provode znanstvena istraživanja i markiranje supova čiji

su rezultati i dostignuća prikazana u ovoj cjelini. Tijekom 13 godina markiranja obilježeno je oko 400 ptica te prikupljeno više od 500 podataka o njihovu kretanju. Tako saznajemo da je najveća zabilježena udaljenost što ju je preletio sup ona od Kvarnera do srednje Afrike, gotovo 4000 km! Sam postupak markiranja prikazan je dioromom u kojoj se alpinist penje do supova gnijezda s kompletnom opremom za markiranje.

Četvrti i zadnji dio izložbe odnosi se na zaštitu bjeloglavog supa. Kartama povijesnog rasprostranjenja ove vrste prikazano je smanjenje areala i populacije te su objašnjeni najčešći uzroci koji su doveli do današnjeg stanja ili i dalje ugrožavaju supa. Nadalje prikazani su rezultati dosadašnjih dvadesetogodišnjih napora u očuvanju ove vrste u Hrvatskoj. Organizirano, zaštita supova se počela provoditi utemeljenjem Ekocentra *Caput Insulae* - Beli (ECCIB), 1993. godine u zgradi bivše škole u Belom na otoku Cresu. Slijedi

sl.3 Na velikom drvenom modelu Ahura Mazde (glavni bog zoroastrizma koji ima krila i rep supa) prikazani su brojni prizori iz zajedničke povijesti čovjeka i supa. Snimio: Branko Jalžić, Hrvatski prirodoslovni muzej, Zagreb

sl.4 Zbog specifičnog načina života strvinari su razvili mnoge prilagodbe objašnjene na velikom modelu supa. Snimio: Branko Jalžić, Hrvatski prirodoslovni muzej, Zagreb

sl.5 Dioramski prikaz hranilišta. Snimio: Branko Jalžić, Hrvatski prirodoslovni muzej, Zagreb

sl.6 Pregled starosnih kategorija kod supova. Snimio: Branko Jalžić, Hrvatski prirodoslovni muzej, Zagreb

sl.7 Postupak markiranja prikazan je dioromom u kojoj se alpinist penje do supovog gnijezda s kompletnom opremom za markiranje. Snimio: Branko Jalžić, Hrvatski prirodoslovni muzej, Zagreb

izgradnja oporavišta za supove, hranilišta te mnoge druge akcije. Na kraju odgovaramo na pitanje *Što još treba učiniti?*

Nakon Hrvatskoga prirodoslovnog muzeja izložba je gostovala u Lovranu (suorganizacija Park prirode Učka), Varaždinu (suorganizacija Gradski muzej Varaždin) te u Gliptoteci u Zagrebu. Kako je izložba napravljena kao pokretna, u planu su i druga gostovanja.

Nadamo se da smo ovom izložbom dio publike uspjeli zaintrigirati da se zapita pitanje iz naslova, da li želi bjeloglavog supa kao dio svoje stvarnosti i budućnosti ili samo kao mitološko biće iz prošlosti?

#### DO YOU WANT REALITY OR MYTH?

#### THE STORY OF THE BALD-HEADED EAGLE

*Do you want myth or reality?* This is the question posed to the public by the authors of the exhibition about the bald-headed eagle at the Croatian Natural History Museum who wanted to provoke the interest of at least part of the public so that they would ask themselves whether they want the bald-headed eagle as a part of their reality and their future or only as a mythological being from the past. The authors of the exhibition are Irena Grbac and Goran Sušić, while the exhibition design was the work of Željko Kovačić and his associate Lada Krpina.

The bald-headed eagle is a protected species that is a relatively frequent subject of reports and discussions, so that we get the impression that it has a stable population and a bright future. Through this exhibition the authors have tried to respond to this and other misconceptions that surround this bird that has a wingspan of almost three metres, so that many call it the Croatian condor.

There are some one hundred pairs of bald-headed eagles in Croatia - 70 pairs on the island of Cres, some 20 pairs on the island of Prvić, and perhaps another five pairs on the island of Krk. On Cres the eagles are not only protected but also subject to scientific research and tagging; the results of the research and tagging are presented in this section. During 13 years of tagging, 400 birds were registered and more than 500 sightings were recorded. The maps of the distribution of the species show the reduction of the range and the population and explain the most frequent reasons that led to the present situation, factors that still threaten the eagle.

The exhibition also shows the results of the twenty years of efforts made to preserve the species in Croatia, where protection began to be undertaken in an organised fashion in 1993 with the founding of the Eco-Centre Caput Insulae - Beli (ECCIB).

## KVALITETA I STANDARDI U MUZEJSKOJ PRAKSI

Godišnja konferencija Komiteta za regionalne muzeje ICR/ICOM-a

Hrvatska, 23.9.2002. - 28.9.2002.

GORANKA KOVAČIĆ □ Muzeji Hrvatskog zagorja, Gornja Stubica

**UVOD.** Ovom konferencijom Hrvatska je, prvi put od svoje samostalnosti, bila domaćin godišnje konferencije jednog ICOM-ovog komiteta. Na otvaranju konferencije, u ime Ministarstva kulture Republike Hrvatske, prisutne je pozdravila pomoćnica ministra, mr. sc. Branka Šulc, istaknuvši kako su upravo regionalni muzeji, kao najbrojnija vrsta muzeja, ključni za oblikovanje mikroidentiteta i kulturnog pluralizma svake zemlje. Oni su najneposrednije u kontaktu s lokalnom zajednicom koja svoju baštinu treba doživjeti kao poticaj za budući razvoj. Regionalni muzeji bave se svojim okruženjem, pitanjima identiteta, a pokazivanje zanimanja za vlastitu baštinu potiče i poštovanje prema baštini drugih. Uravnotežen regionalni razvoj sprječava marginalizaciju prostora izvan većih gradskih središta dinamizirajući cjelokupni kulturni potencijal zemlje. Susret muzealaca u Hrvatskoj bio je prilika za upoznavanje različitosti naših regija, bogatstva muzejskih zbirki i umjetničkog stvaralaštva, ali i kulture življenja i ljepote krajolika, što sve zajedno tvori prepoznatljive kvalitete hrvatskoga prostora. U pripremu godišnje konferencije, uz ICOM ICR uključio se i Hrvatski nacionalni komitet ICOM-a, a organizatori konferencije u Hrvatskoj bili su Muzeji Hrvatskog zagorja, kao dugogodišnji aktivni član.

Naziv ovogodišnje konferencije bio je *Kvaliteta i standardi u muzejskoj praksi*, a istaknuti muzejski stručnjaci tijekom boravka u Hrvatskoj bavili su se pitanjima kvalitete poslovanja u muzejima, standardizacijom kriterija i procjenom kvalitete rada, odnosno problemima akreditacije. Na konferenciji u Hrvatskoj predstavljena je i knjiga *Guidelines to Improve Museum Quality and Standards*, a cilj je bio pokazati kako teoretske smjernice koje navodi knjiga mogu biti primjenjive u praktičnome radu. To je bila i prilika za hrvatske muzealce da sagledaju način poslovanja u svojim ustanovama i nađu poticaj za još bolji rad u budućnosti. Konferencija je započela izlaganjima uvažениh predavača, koja u sažetom obliku donosimo u ovom bloku Informaticae Museologicae. Jane Legget iz Novog Zelanda, Harald Mehus iz Norveške, Stephen Harrison iz Velike Britanije i Taja Čepić iz Slovenije govorili su o standardima poslovanja, programima samoprocjene i dobroj strategiji vođenja ustanove koji su

prezentirani na vlastitim primjerima. Izlagala su i dva istaknuta hrvatska muzeologa, Žarka Vujić i Tomislav Šola naglasivši važnost primjene teorije u muzejskoj praksi i odgovornost muzeja prema zajednici u kojoj djeluje. Konferencija je okupila šezdesetak stručnjaka iz zemlje i inozemstva, a veći dio rada održao se u obliku radionica u nekoliko hrvatskih muzeja odabranih za domaćine sukladno zadanim temama.

**IZVJEŠĆA S RADIONICA.** U odabiru tema za radionice namjera je bila istaknuti problematiku vezanu uz uspješan rad muzejskih ustanova obuhvaćajući neke od osnovnih segmenata rada muzeja - od skupljanja, čuvanja i obrade muzejskih predmeta do prezentacije, komunikacije i upravljanja muzejem i većim spomeničkim kompleksom. U odabiru muzeja - domaćina nastojali smo uključiti različite muzejske kuće u Hrvatskoj, vrhunske spomenike kulture i muzeje koji aktivno djeluju u svojoj regiji ili gradu.

**Prezentacija i dizajn stalnog postava - Muzej grada Zagreba.** Voditelji radionice bili su Irena Žmuc i Otto Lohr. Nakon uvodnog razgledanja stalnog postava u pratnji ravnatelja Muzeja, g. Vinka Ivića, kustosica Željke Kolveshi i Nade Premerl, te arhitekta Željka Kovačića, praktičan zadatak sudionika radionice bio je usporedba smjernica iz knjige *Guidelines to Improve Museum Quality and Standards* i provjera lista koje su sastavni dio publikacije u stvarnom muzejskom okruženju. Autori su istaknuli da se u listama za provjeru kvalitete poslovanja nalaze samo smjernice koje treba pratiti, a ne recepti koji daju konačna rješenja. Služe kao pomoć manjim muzejima u uočavanju ključnih točaka u radu i u propitivanju sadržaja. Namijenjene su muzealcima, međutim upotreba vrijednosnih ljestvica upućuje i na vanjske korisnike. U diskusiji je istaknuta potreba za uključivanjem kategorija praktičnog održavanja postava, prostora za povremene izložbe i arhitekturu zgrade.

Domaćini iz Muzeja grada Zagreba iznijeli su zabilježene dojmove dosadašnjih posjetitelja, većinom zadovoljnih postavom i dizajnom, i upozorili na nado-pune novodoniranim zbirnkama. Podatke o zadovoljstvu posjetitelja donosi knjiga dojmova. Budući da je osjećaj



Snimio: Heimo Kaindl

društvene pripadnosti i sociološki kontekst veoma važan za muzeje, sudionici radionica istaknuli su potrebu da kontakt muzeja sa zajednicom bude još jedan poželjan aspekt za liste.

#### **Marketing i upravljanje - Muzej za umjetnost i obrt.**

Voditelji radionice bili su Rainer Hofmann i Hans Manneby. Kao polazište za diskusiju istaknuli su problem legislative kao ključnog čimbenika na području marketinga. Zakonska regulativa je često manjkava i ne osigurava siguran pristup fondovima, te u dovoljnoj mjeri ne potiče donatore i sponzore da financiraju muzejske programe. Pomoćnica ravnatelja, Vesna Lovrić Plantić, provela je učesnike kroz izložbu *Kolekcija Marton* i kroz muzej, a Vesna Jurić-Bulatović, voditeljica marketinga Muzeja, predavanjem *Marketing u muzeju* upoznala je sudionike s uspješnom politikom svoje kuće i zavidnim rezultatima na tom polju. Domaćini su naglasili da u oblikovanju poslovne filozofije MUO-a stoji bogata povijest i tradicija. Muzej je uključen u mnoge značajne međunarodne projekte, te svjestan svoga okruženja, reagira na vanjske utjecaje i proizvodi inovacije u stručnome radu. Marketinška politika značajan je dio politike upravljanja kućom. Cilj je realizirati projekte na nacionalnoj razini, prezentirajući muzejske zbirke koje su jedne od najbogatijih u zemlji. Muzej je otvorio vrata i projektima koji se ranije nisu smatrali pogodnima za muzeje, a brojni sponzori predstavljaju bazu za buduće marketinške projekte koji uključuju i međunarodne kompanije. Često projekt uključuje duži period suradnje u kojem se procjenjuje medijski interes za proizvod, a on služi za kasniju financijsku konstrukciju. S jasno postavljenom osnovom postoji mogućnost traženja i dobivanja većih sredstava. Neobično je važno zadovoljstvo svih partnera uključenih u projekt. Suradnjom s kompanijama i proširenjem aktivnosti dovode se u muzej i novi ljudi koji postaju stalna publika.

Pored dobre suradnje s obrazovnim institucijama, istaknuta je i potreba povezivanja s turizmom, kao sektorom koji sve više shvaća prednosti uključivanja kulture u oblikovanje turističke ponude. Prema dobivenim podacima, u Hrvatskoj muzeji privlače oko 15 posto turista koji posjete zemlju ali relevantna baza podataka o muzejima još nedostaje.

#### **Skupljačka politika - Gradski muzej Varaždin.**

Voditeljice radionice bile su Jane Legget i Torill Thoemt. Uz pomoć domaćina - ravnateljice Ljerke Šimunić i kustosa Miroslava Klemma, Antice Bregovac i Mirjane Dučakijević - sudionici su obišli odjele, Stari grad, Svijet kukaca i Galeriju starih majstora. Voditeljice radionice su prikazale tipičnu situaciju u kojoj se nalaze mnogi regionalni muzeji - problem nedostatka novca za nabavu novih predmeta i neadekvatne čuvaonice. Raspravljalo se o načinima čuvanja predmeta za buduće generacije, te njihova izlaganja i dostupnosti sadašnjoj publici. Posebno je važan uravnotežen pristup u skupljanju "loših" i "dobrih" stvari u društvu i živo-

tu zajednice. Neophodna je jasno definirana politika koja ne preferira samo jednu stranu prikaza.

Žustru raspravu potaknulo je pitanje kako postupati sa "starim" zbirka, te koji kriteriji određuju što zadržati u postojećim zbirka. Skupljanje je određeno postojećim uvjetima i mogućnostima pohrane predmeta, a ispravna zaštita i briga o predmetima uključuje ne samo čuvaonice već i manipulaciju u skladu s pravilima struke i dokumentaciju.

Istaknuta je važnost dobre upućenosti muzejskog osoblja i upravljačkih tijela sa skupljačkom politikom kuće koja mora biti javno obznanjena i publicirana. Predlaže se i predočavanje smjernica prikupljanja donatorima, te obavijesti na web-stranicama i korištenje politike skupljanja u marketingu muzeja.

Neobično je važno u politici skupljanja poštivati etiku struke zaključili su sudionici. Upravna vijeća i uposlenici moraju biti upoznati s ICOM-ovim novim Kodeksom etike za muzeje/ICOM Code of Ethics for Museum. Potrebno ih je obvezati na poštivanje tih odredaba u ugovorima o radu. Poštivanje Kodeksa treba stajati u ključnim vrijednostima koje donosi aktivnostima koje uključuju kontakt s korisnicima, nužno je postojanje pravila za muzejske kuće. Uporaba zbirke uključuje i pravilnik o pristupu i uvidu u zbirke (koji je Hrvatska nedavno donijela), a kako se zbirke koriste u edukacijskim programima, i manipulaciju predmetima. Posebno važne, jedinstvene predmete, potrebno je izdvojiti i koristiti samo za stručna i znanstvena istraživanja, ali to treba unaprijed jasno naznačiti. U rukovanju s muzejskim predmetima važno je osloniti se i na zdrav razum zaposlenih u muzeju, nemoguće je svaku potencijalnu situaciju zakonski propisati.

#### **Održavanje povijesne zgrade s okolišem - Muzej dvor Trakošćan.**

Nakon obilaska dvorca i okoliša, gdje su se sudionici upoznali i s tijekom obnove dvorca i izradom nove muzejske prezentacije, ravnatelj muzeja, g. Adam Pintarić, održao je kratko izlaganje o povijesti održavanja lokaliteta od Draškovićeve obnove sredinom 19. st. do danas. Istaknuo je kako specifičnost ovoga mjesta nije samo briga o izuzetno vrijednoj spomeničkoj baštini - dvorcu - već ona uključuje i krajolik sa šumom i jezerom koje s arhitekturom čine neodvojivu ambijentalnu cjelinu. To predstavlja ne samo veliki izazov za zaposlene u muzeju već i rješavanje brojnih teškoća vezanih uz tako kompleksne poslove. Podrazumijeva redovitu i veliku financijsku potporu ali i specifičnu strukturu zaposlenih. S obzirom na nedovoljan broj zaposlenih vrlo je teško uskladiti sve segmentne poslovanja koji uz muzejsku djelatnost uključuje i gospodarenje velikim kompleksom. Sudionici su u diskusiji pokazali velik interes za način poslovanja i održavanja ovog jedinstvenog prirodnog i kulturnog sklopa.

#### **Komunikacija baštine u multikulturalnoj zajednici -**

**Etnografski muzej Istre.** Sudionici su razgledali izložbu *Istra - različiti pogledi* koja je bila zanimljiv uvod u





raspravu. Ravnateljica muzeja, mr. sc. Lidija Nikočević, rekla je da je izložba samo jedan od mogućih pogleda na Istru i polazna točka za razmjenu doživljaja, iskustava i činjenica koje su tijekom povijesti bile relevantne na ovim prostorima. Voditelji radionice Rainer Hofmann i Otto Lohr istaknuli su da gotovo u svakoj zemlji postoje problemi suživota različitih kultura. Kod takvih tema vrlo je važno biti iskren u prezentaciji i naglasiti čije se stajalište iznosi. Tamo gdje je pristup višeslojan, to treba i naglasiti. Posebno je osjetljivo pitanje zajedničke baštine u sukobljenim zajednicama, kada se ona shvaća kao pripadajuća samo jednom entitetu. U prezentaciji treba imati u vidu i kome se obraćamo, Muzej u Pazinu ima u 90 posto slučajeva turiste za posjetitelje koji su iznimno zainteresirani za takve teme. Muzeji izgrađuju stavove svojim postavima pa je važno istaknuti tko je kreator poruke i ostaviti mjesta za diskusiju.

Često ljudi dolaze u muzej s vlastitim stavovima i predrasudama, ponekad su neupućeni u temu ali mnogo očekuju od izložbe u obliku frontalne komunikacije. Općenito je uočen nedostatak kontroverznih, problematskih izložbi koje su zanimljive posjetiteljima i vežu se sa sadašnjosti, s lokalnom zajednicom i njihovim uvjerenjima.

Posebno je zahtjevno odabrati pravi način kako takve izložbe prezentirati školskoj populaciji. Različite grupe posjetitelja zahtijevaju različite tipove komunikacije. Zaključeno je da treba istaknuti autora izložbe kao bitnu komponentu koja određuje stav koji se izložbom iznosi. Važno je poštivanje etičnog pristupa i dobre namjere da se komunicira s posjetiteljem. Nemoguće je

pružiti potpuno neutralnu informaciju iako se ona navodi kao poželjni ideal.

**Čuvanje i zaštita - Eufrazijana.** Sudionici konferencije posjetili su jedinstveni spomenik kulture u Hrvatskoj, ranokršćanski kompleks Eufrazijane s očuvanom bazilikom iz 6. stoljeća, baptisterijem i biskupskom palačom, te ostacima još dvije ranije bazilike. Spomenik je upisan na listu UNESCO-a 1997. godine, i osebujan je po očuvanosti različitih sadržaja unutar sklopa. Uposlenici Ministarstva kulture, Konzervatorskog odjela iz Poreča, održali su uvodno predavanje na kojem su sudionicima prikazali tijek istraživanja i opseg konzervatorsko-restauratorskih zahvata na ovom zahtjevnom kompleksu. Potom su sudionici uz stručno vodstvo obišli lokalitet i upoznali se s problemima i načinom prezentacije spomenika posjetiteljima. Obišli su i muzej koji se nalazi unutar sklopa, a potom su u pratnji ravnateljice Muzeja grada Poreča obišli nekadašnju franjevačku crkvu, Romaničku kuću s etnografskom zbirkom i Gradski muzej, gdje su se upoznali s budućim planovima za obnovu. Na povratku iz Istre posjetili su i nedavno otkriveni ciklus srednjovjekovnih fresaka u kapelici u Vižinadi.

**Sadržaji i usluge za posjetitelje - Muzeji Hrvatskog zagorja.** Muzeji Hrvatskog zagorja bili su domaćini ove radionice na nekoliko svojih lokacija. Sudionici su obišli Muzej seljačkih buna u Gornjoj Stubici i razgledali novi stalni postav i izložbu *Crkvena umjetnost Hrvatskoga zagorja*, te se upoznali s daljnjim programima. Natpisne ploče, tlocrti postava, uvodne legende na engleskom jeziku, kao i dvojezične legende uza svaki izloženi





---

## POLAGANJE RAČUNA ZA KVALITETU: KAKO SE MUZEJI NOSE S TIM?

---

### MUZEJI, UPRAVLJANJE KOLEKCIJAMA I PROCJENA UČINKOVITOSTI: PERSPEKTIVE NOVOG ZELANDA

---

JANE LEGGET □ Sveučilište u Masseyju, Novi Zeland

---

---

---

---

---

**UVOD.** Opravdanje ulaganja ima važnu ulogu u novozelandskom javnom sektoru još od sredine 1980-ih. Pritisak na organe lokalne i središnje vlasti da podnose podrobnija izvješća o svim svojim aktivnostima postao je ozakonjen propisima, u skladu s radikalnim promjenama politike koje je pokrenula "nova desna" laburistička vlada a nastavila nacionalna vlada, na vlasti između 1990. i 1999. Javno financirani odjeli i agencije postali su obvezni u zahtjevima navesti kako bi utrošili sredstva te na kraju financijskog razdoblja dokazati da su ispunili ciljeve kojima su dodijeljena sredstva bila namijenjena. Osim financijskih izvješća, po novim se propisima moraju podnositi i ona nefinancijska. Muzeji i umjetničke galerije<sup>1</sup> nisu izuzeti od ovih zahtjeva pa se direktori i rukovodstvo muzeja bore s njima nepoznatim terminima, poput procjene učinkovitosti, glavnih pokazatelja učinkovitosti, inputa, outputa, rezultata, standarda, utvrđivanja kriterija kvalitete. Muzeji su otprije bili naviknuti na redovito izvještavanje o financijskoj učinkovitosti, ali specifični naputci za muzejsko nefinancijsko izvještavanje nisu bili ustanovljeni.

**POLAGANJE RAČUNA ZA UČINKOVITOST MUZEJA.** S novim zahtjevima za izvještavanjem o nefinancijskoj učinkovitosti, zvanom i *učinkovitost usluge*, navođenje kvantitativnih podataka postalo je sve učestalije. Uglavnom se radi o broju posjetitelja, broju posjetiteljskih školskih grupa, ponekad i o broju predavanja koja je održalo muzejsko osoblje te broju postavljenih izložaba. Ti su podaci posve razumljivi službenicima lokalne vlasti te članovima muzejskih upravnih odbora, posebno ako su predstavljeni pomoću postotaka, tablica ili grafova i ako su korišteni za usporedbu učinkovitosti u različitim vremenskim razdobljima. Međutim, ti podaci čitatelju ništa ne govore o kvaliteti posjetiteljevoga iskustva, o utjecaju izložbe na posjetitelja, niti o tome koliko su školska djeca razumjela i kroz izložbu naučila. Ukratko, ta izvješća ne daju kvalitativne podatke, ne govore ništa o kvaliteti usluge, postignutim stručnim standardima, zadovoljstvu klijenata, niti o kvaliteti zbirke. Najvažnije, ne daju nikakav uvid u rad muzejskog osoblja na brizi o zbirka, konzervaciji, dokumentaciji, istraživanju ili sigurnosti, niti o brojnim

drugim segmentima rada muzejskog osoblja. Ne govore ništa o tome je li posao dobro obavljen, jesu li se stanje zbirke i kvaliteta informacije koju te zbirke nastoje posjetiteljima približiti poboljšali, unaprijedili ili, pak, pogoršali.

Naravno, neki vidovi kvalitete iskustva posjetitelja mogu se izmjeriti anketama i pretvoriti u kvantitativne podatke. Sve se više koriste ankete za mjerenje zadovoljstva posjetitelja i zadovoljstva poreznih obveznika<sup>2</sup>, te se inzistira na povratnoj informaciji učitelja i učenika o obrazovnoj funkciji muzeja. Tako dobiveni podaci mogu se kvantitativno izraziti i, u nekim slučajevima, koristiti za prikaz trendova poboljšanja muzejskih usluga ili za prikaz nedostataka koji se mogu popraviti.

I dok financirajuća tijela određuju kriterije učinkovitosti te prema njima obrađuju i procjenjuju postignuća muzeja, za aspekte rada muzeja u kojima sudjeluju brojni muzejski radnici, posebno oni čiji je rad izravno vezan uz zbirke, rijetko se koriste termini vezani uz standarde prakse i svakodnevne zadatke muzejske profesije.<sup>3</sup> Zbog nedostatka bilo kakvog službeno ugovorenog ili ozakonjenog nacionalnog ili međunarodnog standarda, prema kojemu bi se procjenjivale muzejske aktivnosti, teško je uvjeriti lokalnu i središnju vlast i da istraži, a kamoli da potvrdi, radi li određeni muzej u skladu s ustaljenom praksom.

Zbog toga je određeni broj prekooceanskih društava razradio glavne smjernice za standardiziranje stručne prakse, a neke su zemlje, poput SAD-a i nekih saveznih država Australije, odredile i sustav službene akreditacije muzeja koji dosegnu i uspiju održavati određene standarde. Pristupi su različiti. Američka udruga muzeja (American Association of Museums), kao predstavnik te grane nacionalne industrije, primjenjuje svoj program akreditacije od 1970-ih.<sup>4</sup> U Britaniji vlada financira agenciju koja djeluje "na sigurnoj udaljenosti" od središnje vlasti i koja je zadužena za programe registracije i određenja muzeja.<sup>5</sup> Ta tijela dodjeljuju priznanja koja, ako se redovito opravdavaju, mogu koristiti vladajućim tijelima ne samo pri financijskoj procjeni, već i kao vrsta kriterija učinkovitosti javno financiranih muzeja. Takva priznanja praktičnih dostignuća već služi i kao kriterij za izbor muzeja koji

IM 33 (3-4) 2002.  
KONGRESI, SIMPOZIJ, SEMINARI  
CONGRESSES, SIMPOSIA, WORKSHOPS

1 Za potrebe ovog članka odsad ću termin *muzej* koristiti za sve muzeje, javne umjetničke galerije, povijesne zgrade, muzeje na otvorenom, znanstvene centre, interpretativne centre za posjetitelje, istraživačke zbirke i ostale organizacije koje upravljaju dijelom baštine dostupne javnosti.

2 Izvor prihoda lokalne vlasti na Novom Zelandu jest porez (taksa) na vrijednost stambenih i poslovnih prostora unutar grada ili kotara, tj. neka vrsta poreza na posjed. Taj porez, dakle, plaćaju lokalni porezni obveznici, koji na taj način mogu financirati muzej a da ga nikad nisu posjetili ni koristili se njegovim uslugama.

3 Ovaj termin koristim sa zadržkom jer sam svjesna da *muzejska profesija* obuhvaća mnoštvo različitih profesija i da se i dalje vodi oštra rasprava postoji li uopće posebna profesija koja bi se mogla zvati muzejskom.

4 L. G. Ryan, *Museum accreditation: a bigger standard* (Muzejska akreditacija - viši standardi), u H. Manneby, H. Prasch i R. Hofmann (urednici) *Guidelines to improve museum quality and standards* (Smjernice za poboljšanje kvalitete i standarda muzeja), Međunarodni odbor za regionalne muzeje, Bayreuth, 2002., str. 30-41.

5 S. Underwood, *In or out: accreditation* (Akreditacija, u trendu ili izvan njega), u H. Manneby, H. Prasch i R. Hofmann (urednici) *Guidelines to improve museum quality and standards* (Smjernice za poboljšanje kvalitete i standarda muzeja), Međunarodni odbor za regionalne muzeje, Bayreuth., 2002., str. 18-29.

će sudjelovati u nekim programima javnog i privatnog financiranja. Priznanja također daju sponzorima jamstvo da su muzeji koji odgovaraju standardima vrsne ustanove u koje se isplati ulagati i koje su sposobne upravljati doniranim sredstvima na odgovarajući način.

Na Novom Zelandu inicijativa za razvijanje muzejskih standarda proizašla je iz same struke, djelomično i iz straha da će, ako se ne izrade općeprihvaćeni muzejski standardi, standardi struke biti nametnuti izvana kao odgovor na vladino inzistiranje na izvještavanju o učinkovitosti. Drugi važan razlog izrade standarda bila je činjenica da su muzeji u drugim zemljama imali veće povlastice.<sup>6</sup> Rad na razvijanju osnovnih smjernica za standardiziranje i proces procjene muzeja započeo je 1997. pod pokroviteljstvom *Te papa nacionalnih usluga*.<sup>7</sup> Otda se izrađeni program iskušao i doradio kroz brojne pokusne primjene na grupama muzeja iz različitih regija zemlje. Takav opetovani proces do danas je obogatio dokumentaciju standarda u nastajanju iskustvom više od pedeset muzeja različitog opsega, iz različitih zemljopisnih područja, različitog raspona rukovodećih i operativnih struktura, različitih stupnjeva financiranja i različitih vrsta osoblja, koje uključuje plaćene radnike i dobrovoljce.<sup>8</sup> Muzeji sudionici bili su procjenjivani prema različitim varijantama radne verzije standarda, a procjenitelji su biliiskusne osobe iz struke, Maori i Pakehi, koji rade ili u glavnome muzejskom sektoru ili u široj baštinskoj zajednici Novog Zelanda. Procjenitelji su znatno pridonijeli radnoj verziji smjernica za standardiziranje i procesu procjene, ali su istodobno sudjelovanjem u projektu obogatili svoje osobno i profesionalno iskustvo.

**TRENTNI PROCES NA NOVOM ZELANDU.** Kako se koncept standardizacije muzejske djelatnosti primjenjuje na Novom Zelandu? Prije svega je bitno istaknuti da je to još uvijek proces u razvoju i ono što u članku slijedi nije konačni usvojeni model, već samo prikaz trenutnog pristupa problemu. Nadalje, sudjelovanje u opisanom procesu posve je dobrovoljno: muzeji u njemu sudjeluju jer su svjesni koristi koju im može donijeti pažljivo proučavanje njihova djelovanja unutar strukturiranih okvira, jer žele učiti, otkriti područja koja se mogu unaprijediti i koristiti iskustvo sudjelovanja kao smjernicu u vlastitom budućem planiranju. Naposljetku je bitno istaknuti i da postoji niz varijanti za koje se muzeji mogu odlučiti i koje im omogućuju prilagođavanje programa vlastitim obvezama i sredstvima.

**1. Početna vježba samoprocjene.** Muzej se obvezuje da će sam procijeniti svoju djelatnost, politiku i planiranje u odnosu na niz standarda, koristeći se dokumentima *Te papa nacionalnih usluga*. Muzej ustanovljuje elemente koji, prema njegovu mišljenju, nadilaze standarde, one koji zadovoljavaju standarde, one koji gotovo zadovoljavaju standarde i one koji su ispod standarda. Također komentira vlastita dostignuća i

područja koja se mogu unaprijediti te predlaže buduće akcije za poboljšanje zatečenog stanja. Neki će muzeji sudjelovati samo u ovoj prvoj fazi.

**2. Pripreme za stručnu procjenu.** Muzej polazi od rezultata samoprocjene i, ako želi, može planirati i provoditi akcije koje će mu pomoći da zadovolji standarde. Muzej se zatim može odlučiti i za proces neovisne stručne procjene, što zahtijeva prikupljanje dokaza koji će stručnim procjeniteljima pokazati do koje mjere dotični muzej zadovoljava standarde. To obično podrazumijeva skupljanje kopija dokumenata kao što su program rada muzeja, pravne registracije, primjerci dokumentacije o zbirka, pravilnici o radu, pisane upute ili smjernice za osoblje ili volontere, publikacije, internet stranice itd., koje se zatim slažu u portfolio prema okvirima zadanim smjernicama za standardizaciju. Kako svaki muzej ima svoje uvjete i način rada, portfolio svakog od njih bit će jedinstven.

**3. Proces stručne procjene.** Portfolio popraćeni osnovnim općim informacijama o muzeju stavljaju se na raspolaganje dvojici stručnih procjenitelja, jednom Maoru i jednom Pakehi. Oni će portfolio koristiti kao pripremu za zajednički radni posjet muzeju, tijekom kojeg će razgovarati s osobljem, razgledati muzejske sadržaje i zbirke, raspitivati se o sustavu upravljanja i općenito ispitati pojedine zanimljive ili zabrinjavajuće aspekte rada muzeja, koje su otkrili proučavanjem dostavljene dokumentacije.

**4. Stručna procjena.** Nakon što su radnim posjetom stekli uvid u sustav osiguravanja sredstava i jedinstvene uvjete rada muzeja, stručni će procjenitelji razmotriti ono što su čuli i vidjeli. Zajednički će pripremiti izvješće za muzej, koristeći iste dokumente o standardizaciji i komentirajući svaki pojedini aspekt procjene. Kako bi ovaj proces trebao biti poticajan, a ne prijeteći, njihove će primjedbe o postignućima hvaliti dobar način rada, ali i ponuditi korisne komentare i prijedloge za buduće akcije te različite naputke, uključujući i pomoć pri određenju prioriteta.

**5. Odgovor muzeja.** Muzej sudionik dobiva povjerljive rezultate stručne procjene, a pritom mu se napominje da procjenu treba shvatiti kao pozitivan i poticajan komentar iskusnih muzejskih i baštinskih stručnjaka, koji raspolažu znanjem i iskustvom vezanim uz bikulturalne muzeje i njihov način rada. Zapravo je za muzej rezultat čitavog procesa neka vrsta izvješća neovisnog savjetnika na koje se može, ali ne mora, osloniti u svom budućem radu. Većina muzeja svjesna je vrijednosti izvješća i konstruktivno ga koristi za poticanje promjena u svom programu i radu. Pozivanje na izvješće je, primjerice, dobar argument pri traženju novčanih sredstava od sponzora.

#### **Sadržaj i organizacija novozelandskog programa muzejskih standarda u nastajanju.**

Dokumentacija o radnoj verziji naputaka za standardizaciju jasno je strukturirana. Područja muzejskog djelo-

6 Za detaljniji prikaz podrijetla novozelandske inicijative vidjeti: J. Legget, *Towards a New Zealand Museum standards scheme (Stvaranje nacrti novozelandskih muzejskih standarda)*, Te papa nacionalne usluge, Wellington, 1999.

7 Te papa nacionalne usluge trenutno rade unutar pet glavnih područja: marketing i promocija, ostvarenje prihoda, stručno usavršavanje, bikulturalizam i procjena. Rad na izradi muzejskih standarda dio je područja procjene.

8 Za detaljniji prikaz razvojnog procesa, vidjeti: Rivers Lynch O'Regan, *Standards Scheme Trial Evaluation Report 1999-2000 (Nacrti standarda, izvješće o pokusnoj procjeni, 1999-2000.)*, Te papa nacionalne usluge, Wellington, 2001., te J. Lagget, *Exploring museum standards issues: an experience from Aotearoa New Zealand (Razmatranje problema muzejskih standarda: iskustvo s Aotearoe ili Novog Zelanda)*, u H. Manneby, H. Prasch i R. Hofmann (urednici) *Guidelines to improve museum quality and standards (Smjernice za poboljšanje kvalitete i standarda muzeja)*, Međunarodni odbor za regionalne muzeje, Bayreuth, 2002, str. 62-72.



vanja organizirana su u pet kategorija:

1. Rukovođenje, upravljanje i planiranje
2. Briga o zbirkama
3. Izložbe i drugi javni programi
4. Usluge za posjetitelje
5. Odnos sa zajednicama

Muzeji koji namjeravaju proći čitav proces stručne procjene moraju se prije svega obvezati da će obaviti samoprocjenu najmanje dvaju kategorija. Uz prvu, obvezatnu, kategoriju *Rukovođenje, upravljanje i planiranje*, samoprocjena mora obuhvaćati još barem jednu. Logično je da se pažnja posveti osnovnim aspektima rukovođenja muzejem prije nego se posvetimo ostalim kategorijama, koje možemo razmotriti proizvoljnim redoslijedom.

Unutar svake od kategorija postoji niz od najčešće dvanaest do petnaest aspekata ili "standarda" koji se moraju razmotriti. U tablici su navedena područja

"standarda" za dvije od navedenih kategorija.

Očito je da su svi standardi određeni u odnosu na specifične uvjete Novog Zelanda. Svaki od "standarda" promatranih unutar pojedinih kategorija obrađen je po istome modelu: *cilj*, koji objašnjava svrhu pojedinog standarda, određenje *standarda* te pitanje, koje muzeji- ma sudionicima pomaže uvidjeti na koji način zadovoljavaju ili ne zadovoljavaju propisane standarde (vidjeti tablicu 2). Neki muzeji smatraju da su pitanja problematična, ali, s obzirom na pritisak za opravdavanje i polaganje računa, muzeji su u načelu svjesni da moraju moći opravdati svoje mjesto u društvu i objasniti kako upravljaju sredstvima. Pažljivo promišljanje tih problema u sklopu procesa samoprocjene pomaže im razjasniti što rade, kako i zašto. Nakon toga će se lakše nositi s uočenim nedostacima i kritikama drugih.

Primjer navedenog "standarda" uzet je iz kategorije *Briga o zbirkama*

**Tablica 1: Doseg kategorija 1 i 2**

Kategorija 1 RUKOVOĐENJE, UPRAVLJANJE I PLANIRANJE	Kategorija 2 BRIGA O ZBIRKAMA
1.1. Pravni položaj	2.1. Programi nabave i razmještaja
1.2. Rukovođenje muzejem	2.2. Dokumentacija o zbirkama
1.3. Odgovornost za zbirke	2.3. Upravljanje registrima zbirke
1.4. Održavanje muzejskog prostora	2.4. Pravni interes za zbirke
1.5. Svrha rada muzeja	2.5. Posudbe
1.6. Upravljanje muzejem	2.6. Spremnost za katastrofe
1.7. Administrativni registri	2.7. Stanje i sigurnost zbirke
1.8. Suradnja muzeja i Tangata Whenua, Iwija i Hapua*1	2.8. Briga o taongi*2
1.9. Planiranje za budućnost	2.9. Programi konzervacije
1.10. Financijsko planiranje	2.10. Odluke o konzervaciji
1.11. Upravljanje proračunom	2.11. Provjera stanja zbirke
1.12. Marketing	2.12. Provjera stanja zgrade
1.13. Muzejski savjeti	2.13. Upravljanje arhivom
1.14. Input i savjeti Tangata Whenua, Iwija i Hapua	2.14. Značenje arhitektonskog naslijeđa
1.15. Stručno usavršavanje plaćenog i volonterskog osoblja	2.15. Zbirke u zgradama arhitektonskog naslijeđa
1.16. Stručno usavršavanje rukovodećih tijela	
1.17. Javna sigurnost	
1.18. Nepristranost	

\*1 novozelanska plemena;

\*2 taonga = baština

Izvadak iz *Radne verzije nacrt standarda 2001-2002.*, Novozelandski te papa tongarewa muzej, Wellington 2001.

**Tablica 2: Primjer iz kategorije BRIGA O ZBIRKAMA**  
**2.11. Provjera stanja zbirke**

Cilj: Sprečavanje propadanja i brzo saniranje problema poput vlage, nametnika, izbljeđivanja, krađe, vandalizma
Standard: Osoblje i volonteri provode redovite i temeljite provjere cjelokupnog muzejskog prostora i svih zbirke, u skladu s rasporedom i pravilnikom; u slučaju potrebe slijedi proces "izvješćavanje i akcija"
Koliko često provjeravate postav i zbirke na skladištu?

*Radna verzija nacrt standarda 2001-2002.*, Novozelandskog te papa tongarewa muzeja, Wellington 2001.

**Cijena i korist sudjelovanja.** Postoji niz načina na koje sudjelovanje u projektu može koristiti muzejima sudioncima i stručnim procjeniteljima. Predloženi standardi omogućavaju muzejima uvid u njihovu trenutačnu situaciju i pomažu im da shvate u kojem se smjeru žele razvijati u budućnosti. Projekt je neka vrsta sistematskog pregleda za muzeje, koji im ukazuje na moguću potrebu promjene navika i načina života. Članovima muzejskog upravnog odbora, osoblju i volonterima projekt pruža uvid u funkcioniranje muzeja kao poduzeća i pomaže im da shvate što su i koliko su međuovisni različite obveze muzeja prema zajednici, zbirke, depozitari, sponzori, osoblje, volonteri te pravne obveze. Projekt možemo shvatiti i kao stručno usavršavanje osoblja, informativni proces koji pomaže pri planiranju za budućnost te kao dokaz različitim ustanovama izvan struke da određeni muzej ulaže ozbiljne napore ne bi li poboljšao svoju učinkovitost. Te papa nacionalne usluge sastavile su i radnu verziju dokumenata kojim se može poslužiti nekoliko organizacija koje su iskazale interes za osnivanje muzeja. Dokumenti će im koristiti kao pomoć i smjernice za određenje opsega aktivnosti i obveza koje bi njihovi muzeji mogli preuzeti.

Projekt je koristan i na brojne druge načine. Tako, primjerice, osoblje i volonteri otkrivaju zajednički cilj i stječu povjerenje u ulogu i svrhu muzeja. Lokalna će zajednica imati više poštovanja prema muzeju koji je sposoban dokazati da je spreman uložiti napore za poboljšanje svoje učinkovitosti i da će, ako je potrebno, promijeniti način rada. Što se praktične koristi tiče, prikupljanje cjelokupne dokumentacije može poslužiti kao osnova za izradu programa rada muzeja i pravilnika o radu. Oni muzeji koji su u procesu sudjelovali zajedno sa susjednim muzejima shvatili su da je suradnja pozitivna pojava i da takva mreža ustanova, kad se jednom stvori, osigurava dugoročnu pomoć i različite oblike podrške.

Stručnim procjeniteljima projekt je novo iskustvo koje pridonosi njihovom profesionalnom razvitku u maloj zemlji gdje su i mogućnosti malobrojne. Osim toga, nepristrano i detaljno promatranje drugog muzeja potiče ih na razmišljanje o vlastitome muzeju. Sve ono na što ukažu procjenjivanim muzejima mogu i sami naučiti. Radeći u bikulturalnim parovima i sudjelujući u iskrenim međukulturalnim razmjenama potaknutim promatranjem nekog muzeja, procjenitelji dobivaju uvid i u gledišta druge strane.

Projekt koristi i cjelokupnom novozelandskom muzejskom sektoru. I plaćeno i volontersko osoblje dijeli novo, bolje razumijevanje opsega funkcije muzeja i raspona muzejskih problema. Utjecajni depozitari izvan struke, poput središnje vlasti, ministarstva baštine i kulture, odjela za konzervaciju, revizorskog ureda Novog Zelanda, ulagača (kao što su, npr., zaklada za lutriju ili savjet za umjetnost)<sup>9</sup>, turističke industrije, obrazovnog sektora ili, pak, trgovačkih sponzora, mogu se uvjeriti da je muzejski sektor predan podizanju standarda svog

rada i poboljšanju upravljanja sredstvima. Zbog toga javnost ima više povjerenja u muzeje i smatra ih odgovorno vođenim javnim dobrima.

**Zaključci.** Vjerujem da muzeji moraju biti odgovorni za svoje aktivnosti, dobra i sredstva koja im omogućavaju ispunjenje njihove formalne svrhe. Lokalno stanovništvo, donatori, porezni obveznici, istraživači, turistički poduzetnici, škole, lokalna i središnja vlast, čitava muzejska profesija te unutarnji depozitari, primjerice, osoblje i volonteri, dio su muzejskog interesnog područja i svi oni mogu pozvati muzej na odgovornost. Ozbiljna pažnja posvećena razvitku muzejskih standarda pozitivan je pomak, ali i dobrodošao primjeren odgovor profesije na vanjsku situaciju. Vlada i financirajuća tijela i dalje će zahtijevati formalna izvješća i polaganje računa. Promjena političke klime i vanjskih ekonomskih faktora na lokalnom, nacionalnom i međunarodnom nivou daje nam naslutiti da možemo očekivati da će indikatori učinka još dugo biti prisutni. Tu pretpostavku potvrđuje i činjenica da se od nas traži da izvještavamo ne samo o opstanku muzeja i ulaganju muzejskih sredstava nego i o neprestanom razvoju te posebnoj svrsi svakoga pojedinog muzeja. Vrijeme djelovanja muzeja dulje je nego vrijeme djelovanja mnogih drugih organizacija. Želimo li da javnost cijeni naše muzeje, moramo dokazati da svrhovito koristimo sredstva koja su nam na raspolaganju kako bismo služili zajednici i uvjerali javnost da su baština i zbirke koje su nam povjerali sigurne i dobro čuvane.

JANE LEGGET je pomoćni predavač na muzejskim studijima na Sveučilištu u Masseyju na Novom Zelandu, gdje je dobila znanstvenu stipendiju na Odsjeku za menadžment i međunarodno poslovanje.

Radila je u britanskim i novozelandskim muzejima te je bila voditelj projekta Muzejski standardi Te papa nacionalnih usluga (1997.-1998) i pomoćnica voditelja projekta Tangata Tiriti (1999.-2000). Urednica je časopisa "Te ara", časopis muzeja Aotearoe.

jane.legget@xtra.co.nz

Tekst *Polaganje računa za kvalitetu: kako se muzeji nose s tim?* (Muzeji, upravljanje kolekcijama i procjena učinkovitosti perspektive Novog Zelanda) pročitano je na Godišnjoj konferenciji Komiteta za regionalne muzeje ICR/ICOM-a, Hrvatska, 23. - 28. rujna 2002., u organizaciji Muzeja Hrvatskog zagorja, Gornja Stubica.

Reproduced by permission of the author. / Tekst objavljen uz odobrenje autora.

Translated by / Prijevod: Ana Babić

## POBOLJŠANJE MUZEJSKE KVALITETE U NORVEŠKOJ POMOĆU PROGRAMA SAMOPROCJENE

HARALD MEHUS □ Norveški muzejski savjet (Norwegian Museum Authority), Oslo, Norveška

Na sastanku ICR-a u Spittalu na Dravi gospodin Manneby je iznio pregled rada koji se odvija u skandinavskim zemljama, a razložio je i program samoprocjene koji Norveški muzejski savjet (Norwegian Museum Authority - NMA) provodi u norveškim muzejima. Nastojat ću prikazati njegovu praktičnu upotrebu.

Mi u Norveškoj smo, naravno, raspravljali o konceptu muzejske akreditacije i o pitanjima koja su s tim povezana. Norveški muzejski savjet smatra muzejsku akreditaciju formalnom procedurom koja nije osobito djelotvorna kao razvojno sredstvo, to je sistem u kojemu dobri muzeji mogu pokazati koliko su stvarno dobri. Većina norveških muzeja ne spada u tu kategoriju.

Posvetili smo se razvijanju nekog dinamičnijeg sredstva, programa koji bi mogao pomoći muzejima da postanu bolji. Tako smo razvili program samoprocjene koji bi omogućio svim članovima muzejskog osoblja detaljno poznavanje njihova muzeja, njegovih jakih i slabih strana. Ime programa moglo bi se prevesti kao *Svrha i ciljevi muzeja*.

Naš se program zasniva na istoj onoj ideji na kojoj se zasniva *Program procjene muzeja Američkoga muzejskog saveza*, i ta dva programa imaju dosta sličnosti u strukturi. Međutim, naš je program razvijen tako da odgovara norveškim uvjetima, pa je na kraju postao drukčiji od američkoga. Program je postupno razvijen kroz tri pokusna kruga ispitivanja i konačna verzija je jako djelotvorna. Bio je završen 1999. godine.

Upitnik ili knjiga alata tiskani su na dva službena norveška jezika, a potpune se verzije teksta mogu naći na našoj Internet stranici. Unatoč tome, preporučujemo muzejima da ne počnu sami izvoditi taj program, već da se obrate za pomoć Norveškome muzejskom savjetu. Na osnovi dosadašnjeg iskustva postupno smo povećali suradnju koju Savjet ulaže u promatranje i vođenje muzeja kroz taj proces.

**Organizacijski okvir.** Program objavljujemo svake godine. Svaki muzej koji u njemu sudjeluje imenuje grupu od 3 do 4 osobe koja će ga provesti u muzeju. Ta će se grupa sastajati s odgovarajućim grupama iz drugih muzeja koji sudjeluju u programu na tri radne sjednice koje organizira Norveški muzejski savjet, a

svaka će sjednica trajati od ručka jednoga dana do ručka drugoga dana. Postavljen je uvjet da jedan od članova grupe bude član muzejskog sindikata, a jedan direktor muzeja.

Evo opisa te tri radne sjednice:

□ Uvodna sjednica je u listopadu, a na njoj Norveški muzejski savjet uvodi sudionike u program, njegove ciljeve i metode. Izrađuje se plan napredovanja kroz program. Određuju se datumi postizanja pojedinih etapa, datumi općih sastanaka cjelokupnog osoblja u svakom pojedinom muzeju, datumi posjeta Norveškoga muzejskog savjeta i sastanka s cjelokupnim osobljem muzeja, i tako dalje.

□ Druga sjednica je u veljači, na kojoj svaki muzej podnosi usmeni izvještaj o postignutom napretku, izvještaj o problemima koji su se pojavili u procesu izvođenja programa, i tako dalje. O tim se izvještajima vodi rasprava među sudionicima i oni jedni od drugih uče. Planovi napredovanja se mogu revidirati. Ako to vrijeme dopušta, svaka grupa radi na vlastitom upitniku.

□ Treća i zaključna sjednica je u svibnju, na kojoj se sažimaju postignuti rezultati i stečena iskustva. Norveški muzejski savjet predstavlja sudionicima sljedeću etapu programa - *Od analize do akcije*.

Program služi u nekoliko svrha:

- a) Kao sredstvo za dobivanje pregleda jakih i slabih strana;
- b) Kao sredstvo da se ispita ustanova kao cjelina;
- c) Kao sistematizirana osnova za planiranje.

Važno je naglasiti da je taj rad u osnovi opisna procedura s elementima ocjenjivanja i procjenjivanja. To nije proces planiranja.

**STRUKTURA.** Upitnik ili knjiga alata pokriva sve normalne oblike muzejskoga rada. Sastoji se od šest poglavlja:

1. UVOD
2. OPĆE INFORMACIJE
3. MUZEJ KAO USTANOVA I ORGANIZACIJA
  - 3.1. Svrha muzeja
  - 3.2. Upravljanje i organizacija
  - 3.3. Personal
  - 3.4. Financiranje
  - 3.5. Zgrade i instalacije
  - 3.6. Planiranje
4. KOLEKTIVNA MEMORIJA
  - 4.1. Istraživanje i skupljanje
  - 4.2. Zbirke
  - 4.3. Održavanje i konzervacija
5. SASTAJALIŠTE
  - 5.1. Izložbe
  - 5.2. Obrazovne djelatnosti, publicistika
  - 5.3. Ostale djelatnosti u ustanovi
  - 5.4. Široka publika i marketing
  - 5.5. Ostali kontakti s društvom
6. ZAKLJUČAK
  - 6.1. Muzej kao ustanova i organizacija
  - 6.2. Kolektivna memorija
  - 6.3. Sastajalište

Prvo poglavlje sadržava samo neke povijesne činjenice o programu i objašnjenje zašto smo ga i kako razvili. Drugo poglavlje sadržava činjenične informacije koje može dati direktor ili netko drugi, to ne bi trebalo biti teško niti bi se o tome trebalo mnogo raspravljati. Najviše se podataka nalazi u statističkom obrascu koji bi nam svaki muzej u Norveškoj trebao poslati svake godine.

Sljedeća tri poglavlja su složenija i muzeji moraju uložiti mnogo rada da bi ih bili kadri ispuniti. Ona se bave trima osnovnim muzejskim funkcijama: organizacijom, zbirnama i javnim uslugama. Pokazat ću vam par stranica radne knjižice da biste stekli predodžbu o opsegu rada koji zahtijeva rad na poglavljima od 3 do 5.

U 3. poglavlju prvi se dio bavi svrhom muzeja, time kako je određena u statutu, da li je statut primjeren, i tako dalje. A ako nije, od muzeja se traži da opiše promjene koje treba poduzeti. Ovdje odgovor treba prenijeti ili kopirati u članak 6.1.2. u Zaključnom poglavlju. To se konzistentno radi tijekom cijeloga procesa: kada god postoji potreba za promjenom, nju treba kopirati u 6. poglavlje. Na taj način će rezultati biti pregledniji u procesu planiranja.

Ovo se poglavlje također bavi osnovnim funkcijama, poput zgrade i instalacija:

3.1. Svrha muzeja	
3.1.1. Svrha navedena u statutu:	
3.1.2. Da li je statut kao cjelina primjeren muzeju? <input type="checkbox"/> da <input type="checkbox"/> ne	
3.1.3. Ako nije, navedi promjene koje bi trebalo načiniti: (prenesi/kopiraj u članak 6.1.2)	
3.1.4. Da li je ovlaštena stručna osoba ocijenila statut u posljednjih pet godina? <input type="checkbox"/> da <input type="checkbox"/> ne	
3.1.5. Ako nije, objasni zašto:	
3.1.6. Formulacija glavne svrhe ustanove u planskim i drugim dokumentima, osim prema statutu:	

3.5.1. Popis zgrada/prostora u kojima osoblje obavlja svoje dužnosti:						
Funkcija	Zgrada	Područje	Građa	Ocjena funkcionalnosti prostora		
				Odličan	Dobar	Loš
Uredi						
Ulaz/predvorje						
Stolarska radionica						
Konzervacija						
Čuvaonica predmeta						
Čuvaonica fotografija/videoa/filmova						
Izložbeni prostor						
Knjižnica/arhiv						
Dvorana za sastanke/koncerte						
Ugostiteljstvo						
Ostale namjene						
3.5.2. Ako je funkcionalnost nekih dijelova prostora loša, objasni razloge i što treba učiniti (prenesi/kopiraj u članak 6.1.2.)						

Evo primjera pitanja koja se postavljaju u 4. poglavlju, KOLEKTIVNA MEMORIJA:

u sebi promjene, to jest s pitanjima evaluativnije prirode.

#### 4.2.1. Popis muzejskih zbirki

Zbirka	Ukupni broj	Postotak izloženog (cca)	Postotak u čuvaonici (cca)	Lanjski dodaci (n.r)	Nezadovoljavajuće registrirani (n.r)	Lanjske promjene
Zgrade, instalacije						
Predmeti, umjetnički						
Predmeti, kulturnopovijesni						
Predmeti, prirodoslovni						
Fotografije						
Video, filmovi						
Papirnatih arhivski materijal						
Knjige, časopisi						
Ostalo (opiši)						

Gdje god se pojave tvrdnje da su potrebne promjene, one se prenose u 6. poglavlje, koje započinje ovako:

#### 6. ZAKLJUČAK

Ovdje popišite sve prethodne točke u kojima se pojavljuje želja za promjenom, razvojne potrebe i razvojni potencijal. Popis koji tako dobijete bit će polazište za unapređenje programa u planskoj i razvojnoj etapi.

Čitav je program usmjeren na one stvari koje želite promijeniti. To vas lako može navesti da izgubite iz vida pozitivne strane ustanove, područja djelatnosti koja daju glavnu platformu u procesu promjena. Da biste stekli potpuniju sliku osnova za promjenu i razvitak, uvod u svaki glavni dio treba sadržavati sažetak jakih strana institucije.

▫ Treba mnogo činjeničnih saznanja da bi se opisalo tekuće stanje održavanja zbirki i upravljanja zbirka onda kada se radi na 4. poglavlju. Stoga će na tom poglavlju raditi oni članovi osoblja koji na tom području imaju svoje glavne dnevne zadaće. Slično tome, članovi osoblja čije su glavne dnevne zadaće na području izložaba, obrazovnih programa i tako dalje, radit će na 5. poglavlju.

Kada se dovrše svi opisni dijelovi, muzej organizira jednodnevni seminar za sve članove osoblja, na kojemu se raspravlja o svim deskriptivnim dijelovima cijeloga upitnika. Time svi članovi osoblja stječu znanje o svim poglavljima, a ne samo o onima na kojima su radili. Ako muzej to želi, Norveški muzejski savjet će

#### 6.1. Muzej kao institucija i organizacija

6.1.1. Ovo su jake strane našeg muzeja kao institucije i organizacije:

6.1.2. Muzej kao institucija i organizacija: potreba za promjenom i uvođenjem novosti: (preneseno odozgo)

Važno je stvoriti proces koji može pridonijeti razvitku svijesti o muzeju kao ustanovi, kolektivnoj memoriji i sastajalištu.

Preporučujemo strukturu koja ima sljedeće komponente:

- Snažan naglasak na timski ili grupni rad
- Usmjeravajuću grupu koja vodi projekt, to jest istu onu grupu koja sudjeluje u radnim sjednicama koje organizira Norveški muzejski savjet. Ta je grupa odgovorna za organiziranje rada unutar ustanove, za napredak i za kontrolu kvalitete.
- Formirajte različite radne grupe - nove, ali također iskoristite postojeće strukture u muzeju. Angažirajte cjelokupni personal.
- Preporučujemo da muzej završi sa svim opisnim pitanjima prije nego što započne s onima koje uključuju

prisustvovati tom seminaru. Najčešće se o deskriptivnim dijelovima mnogo raspravlja. Nije neophodno postići konsenzus, ali svatko mora imati šansu da izrazi svoje mišljenje.

Tijekom cijeloga procesa važno je slijediti rad na različitim razinama, na normalnim sastancima i na posebnim sastancima na kojima je program jedina tema na dnevnom redu.

Prije treće i završne sjednice koju organizira Norveški muzejski savjet, muzeji će Savjetu poslati svoje izvještaje. Norveški muzejski savjet daje kratak komentar izvještaja u pisanom obliku, najčešće uz neke posebne preporuke što treba nešto više razraditi. Često tražimo preciznije formulacije točaka koje se prenose u 6. poglavlje. Tu trebate biti prilično konkretni, ili ćete završiti samo s popisom želja. Smišljen i konkretan popis zahtijeva preciznost kod formuliranja potenci-



---

**STEPHEN HARRISON** □ Nacionalna baština otoka Mana, otok Man / Isle of Man, Velika Britanija

---

---

---

---

---

---

---

**UVOD.** Zašto su u posljednjih nekoliko godina predstavnici više od četrnaest europskih zemalja posjetili mali otok usred Irskog mora od samo 580 km<sup>2</sup> ili 227 četvornih milja kako bi proučili i u vlastitim zemljama primijenili otočki model upravljanja baštinom? Političari, nastavnici, dizajneri, kuturni menadžeri te stručnjaci za turizam i baštinu svoje su vrijeme posvetili istraživanju otočkih povijesnih krajolika i razmišljanju o tome mogu li u matičnim zemljama primijeniti model koji je razvila *Nacionalna baština otoka Mana*, otočka statutarna agencija za baštinu.

Odgovor na naše pitanje vjerojatno se nalazi u činjenici da je *Nacionalna baština otoka Mana* definirala granice "muzejske" djelatnosti na posve nov i revolucionaran način, ne samo u zemljopisnom pogledu nego i s obzirom na položaj i ulogu te djelatnosti unutar zajednice kojoj bi trebala služiti.

*Nacionalna baština otoka Mana* smatra da se muzejske aktivnosti odvijaju u cjelokupnom povijesnom krajoliku otoka. To znači da se stručno osoblje ne može "sakriti" unutar granica pojedine muzejske zgrade, već mora nastojati zajednici prenijeti metodu i poruku upravljanja baštinom s mnogo više inicijative nego je obično nalazimo u ostalim britanskim muzejima.

Značaj takvog pristupa jest uvjerenje da se problem baštine mora povezati s lokalnom zajednicom i gospodarstvom na mnogo dinamičniji način i, što je najvažnije, da se poruka i važnost uloge muzeja moraju objasniti s obzirom na zajednicu, a ne s obzirom na kustosa.

Drugim riječima, muzejske, odnosno, baštinske usluge moraju se nastojati prikazati kao glavni dio društva, a ne njegov rubni element. Zbog toga se bitka za uspjeh vodi na puno široj društvenoj i političkoj pozornici, a i uloji su veći.

Glavni ciljevi su razrješenje napetosti između integriteta turizma kao očuvanja i prezentacije kulture te potreba lokalne zajednice i njena gospodarstva, na obostranu korist i zadovoljstvo, što bi trebalo potaknuti želju za daljnjom suradnjom.

**PERCEPCIJA KULTURE ZAJEDNICE.** Iako kultura postaje sve važnija u ovom neuobičajenom europskom jedin-

stvu različitosti, ta se važnost ostvaruje na dva vrlo različita načina. Prvo, u političkoj areni i drugo, kroz "demokratizaciju" kulture unutar same zajednice. To dovodi do niza vrlo značajnih problema. Prvo, trebaju li kulturne organizacije biti zasnovane na važnosti svojih zbirki, čiju vrijednost određuje relativno elitna grupa znalaca, ili na svom doprinosu široj zajednici te mogućem doprinosu gospodarstvu koje tu zajednicu održava?

Odgovor, naravno, glasi: na oba elementa. Problem je što premalo onih koji su potencijalni izvor novca za takve institucije (a to su, uglavnom, političari u vladi) shvaća da su kulturne institucije vitalno važne za zdrav život društva. S druge strane, problem je i to što premalo kulturnih stručnjaka shvaća potrebu da se ta važnost objasni ljudima koji je sami od sebe ne smatraju prioritetnom potrebom zajednice.

Naime, te su dvije ključne grupe protagonista u novoj kulturnoj Europi dosad rijetko osjećale potrebu za dijalogom. Zapravo, te su dvije grupe bile pravi neprijatelji. Političari su kulturne stručnjake smatrali rastrošnicima koji udovoljavaju svakom svom prohtjevu, a kulturni su stručnjaci, pak, političare smatrali licemjernima.

Rečeno je da su "muzeji veza društva s prošlošću" (Jane. Sarre SHCG Journal. // vol. 23, 1997-98, str. 32), ali se isto tako može reći da je prezentiranje nacionalne ili regionalne baštine ne samo izjava o prošlosti već i vrsta izjave o našoj percepciji sadašnjosti i budućnosti.

Uspješne kulturne organizacije okrenute budućnosti uče kako surađivati s organizacijama koje ne djeluju unutar njihova područja. Osobita pozornost pridaje se djelovanju i njegovim trajnim rezultatima, koji se temelje na svijesti o zajedničkom cilju i dogovoru o obostranoj koristi.

**ODREĐENJE KULTURNOG PROSTORA.** Da li se određenje "kulturnog prostora" uvijek nužno podudara s određenim političkim teritorijem? Kad je riječ o kulturi to se, očito, rijetko događa. Na otoku Manu pokušali smo ponovo odrediti prirodu i ulogu "kulturnog" i "javnog" prostora. Pomno smo proučili različite

sl.1 "Priča o Manu" (Story of Mann), promotivni letak koji popularizira nacionalnu baštinu otoka Mana

sl.2 Cregneash, obnovljeno selo iz 19. stoljeća



mogućnosti koje se kulturnim stručnjacima pružaju za stvaranje dinamičnijih veza s drugim društvenim sektorima te postojećim javnim organizacijama i infrastrukturom. To je značilo da smo morali postaviti i neka šakaljiva pitanja, npr: koliko 'javnim' zaista želimo učiniti kulturni prostor? Izgleda da i dalje postoje pojedinci koji žele sačuvati elitističku tajnovitost. Također smo se morali zapitati što točno znači "javni" prostor. *Nacionalna baština otoka Mana* svoj rad temelji na ideji da bi čitav društveni krajolik trebao biti tema "muzejske" prezentacije. Izgleda da je takav način rada postao značajan model za Europu.

Takav način interpretacije regije, zasnovan na prirodnom međudjelovanju zajednice i krajolika u kojem ta zajednica živi, u središtu je projekta otoka Mana, nazvanog *Priča o Manu*. Metodološki gledano, ovaj primjer određenja "kulturnog prostora" ne znači da je za uspjeh projekta bitno da riječ bude o otoku. Drugdje u Europi određeni kulturni prostor može se, ali i ne mora, podudarati s političkim teritorijem ili formalnim zemljopisnim granicama. Prvi i najbitniji korak jest pažljivo razmisliti što čini vaš kulturni prostor (npr. selo, grad, regija, industrijsko područje, država, ulica) i odrediti kulturnu strategiju koja bi u potpunosti ostala unutar okvira tog prostora.

**DOLIČNI TURIZAM.** Termin "dolični turizam" prvi je upotrijebio Gabriel Cherem sa Sveučilišta u Michiganu, određivši ga kao *turizam zasnovan na baštinskom identitetu određenog područja, identitetu koji takav turizam nastoji uvijekvječiti i koji predstavlja sklad povijesne, kulturno-povijesne i prirodoslovne interpretacije tog područja*.

Ako na odgovarajući način razvijemo jedinstvena bogatstva našega kraja i pritom u svakom stadiju uračunamo i osiguramo vidljivu korist za lokalne stanovničke i obrazovne zajednice, ta će se bogatstva moći dugoročno sama održavati i baštinski proces, za razliku od baštinske industrije, postat će samoodržavajući tako što će se na buduće generacije modernog društva prenijeti svijest o vrednotama kao o nečemu što zaslužuje održavanje.

"Dolični turizam" može nam pomoći pri ostvarenju glavnih ciljeva strategije turističkog marketinga, kao što

su zaštita sredstava, produženje tradicionalne turističke sezone te osiguravanje povećanja potrošnje po turistu.

**DRUŠTVENO PLANIRANJE KULTURE.** Uzevši u obzir širi kontekst procesa razvijanja "smisla za prostor" (ili, posluživši se terminom iz nedavnog osvrta na službenu politiku izašlog u časopisu *Engleska baština*, "moći prostora"), bitno je razraditi plan otvoren različitim interpretacijama koji biste mogli koristiti i vi i drugi.

Za takav otvoreni plan kulture unutar zajednice ključna su četiri područja.

Prvo od njih jest turističko tržište koje se, pak, sastoji od pet glavnih elemenata: atrakcije, smještaja, prijevoza, organizacije putovanja te organizacija odredišta. Kulturne se organizacije moraju usko povezati sa svim tim elementima.

Drugo ključno područje jest administrativna kontrola. To se područje odnosi na sposobnost organizacije da razrađeni otvoreni plan provede u djelo. Osnovni uvjet uspjeha jest da kulturni / baštinski djelatnik sudjeluje u najvišem stupnju planiranja turističkog proizvoda, utemeljenog na izoštravanju posjetiteljeve percepcije povijesnog identiteta. Treće ključno područje jest sudjelovanje lokalne zajednice. Ljudi najbolje reaguju na druge ljude. Bez obzira na kulturna bogatstva nekog područja, posjetiteljev dugoročni dojam bit će stvoren na temelju njegove percepcije lokalnog stanovništva, njihova mišljenja o vlastitom kraju te njihova poštovanja prema lokalnoj kulturi.

Stoga bi se moglo reći da podrška lokalnog stanovništva mora biti primarno ciljno tržište svakog otvorenog turističkog planiranja, ukoliko želimo zadobiti širu podršku i proširiti utjecaj koordiniranog plana. Lokalna zajednica s puno entuzijazma koja u potpunosti podržava kulturni plan moćno je i najvažnije oružje kulturnog marketinga.

Posljednje područje jest sam marketing. Uspješan marketing mora primijeniti plan na cjelokupno posjetiteljsko tijelo, bez obzira na to radi li se o turistima ili lokalnom stanovništvu. Drugim riječima, javni profil mora biti odgovarajući. To se može postići oglašavanjem, ali uspjeh uvelike ovisi o redovitosti i opetovanoj procjeni potreba zajednice i mogućnosti njihova zadovoljenja.





sl.3 Rekonstrukcija keltske kuće, Manannanova kuća, Peel, dobitnik nagrade Britanski muzej godine

**UKLJUČIVANJE ZAJEDNICE.** S obzirom na sve to, osobito je važno da i sva druga područja djelatnosti uključena u planiranje turističkog proizvoda shvate cilj strategije, način njezine primjene te kako se zadani cilj može postići. Jednako toliko je važno da svi sudionici te strategije znaju kako će im koristiti sam plan i njihova sposobnost vlastite interpretacije zadane teme.

Inicijative kulturnog marketinga moraju poticati, ne ograničavati, nastojeći pritom osigurati moćan i neophodan element uključivanja zajednice.

Obilježje visokokvalitetnog baštinsko-turističkog proizvoda je neizostavna međuovisnost svih sudionika procesa njegova stvaranja. Stoga i proizvod utemeljen na "kulturnoj baštini" treba posvetiti pažnju tom širem kontekstu.

**ISKUSTVO NACIONALNE BAŠTINE OTOKA MANA.** Dosad sam pokušao objasniti tri, prema mome mišljenju, glavna načela uspješne strategije kulturne baštine: sve opsežniji politički program kulture unutar Europe, bitnu ulogu industrije kulturnog turizma te važnost percepcije lokalne zajednice i njezina uključivanja u kulturnu baštinu vlastita kraja.

Nekoliko karakterističnih primjera za svaki od navedenih elemenata mogu se naći u neposrednom iskustvu *Nacionalne baštine otoka Mana*.

Prije deset godina, u teška vremena raspada starog tržišta, otok Man, poput većine tradicionalnih britanskih ljetnih odmarališta, očajnički je nastojao odrediti svoju novu turističku zajednicu. Važnost problema i

moćnosti s kojima se otok susretao u kontekstu promjene tržišta nadilaze otočke razmjere.

Glavna tajna uspjeha *Nacionalne baštine otoka Mana* bilo je uključivanje lokalne zajednice u izradu društveno, obrazovno i trgovački korisne strategije namijenjene dugoročnoj zaštiti i očuvanju otočkih kulturnih i prirodnih vrijednosti. Uključenje lokalne zajednice toliko je bitno za rad Nacionalne baštine otoka Mana da mu je u izvaji o službenoj politici ustanove posvećen poseban odjeljak.

Uspjeh ove koordinirane strategije ovisi o pristupu koji nadilazi tradicionalna ograničenja administracije, kustoske djelatnosti te samog predmeta. Najvažnije je da projekt ne nosi "prokletstvo institucionalnih odjela". Organizacija radi kao jedinstvena cjelina i slijedi politiku jasno određenih ciljeva s pozitivnom percepcijom usluge koja se može pružiti javnosti. Usto, *Nacionalna baština otoka Mana* blisko surađuje s organizacijama koje do prije pet godina naš rad ne bi smatrale bitnim za svoju djelatnost. Suradnici, formalni i neformalni, druga su tajna uspjeha našeg plana.

Otvoreni plan očito podrazumijeva blisku suradnju s vlastima zaduženim za planiranje. Međutim, nacionalna telefonska kompanija, pošta, glavni brodski i zračni prijevoznici, tvrtke za posudbu automobila, vodeće bankarske i računovodstvene ustanove, ugostitelji i lokalni taksisti također podržavaju našu strategiju, fizički, financijski ili promotivno.

Neki od njih pridružili su nam se jer dijele naše znanje i ljubav prema nacionalnoj baštini otoka. Ipak, u većine suradnika motivacija je drukčija: motivirani su strategi-

sl.4 Vikinški brod, Manannanova kuća (The House of Mannan), Peel, dobitnik nagrade Britanski muzej godine

sl.5 Neolitski grobovi u Cashtal yn Ardu, Otok Man (Isle of Man)



jom koju mogu razumjeti, kojoj mogu pridonijeti i koja jasno objašnjava kakvu korist oni sami mogu očekivati ako pridonese trudu cjelokupne zajednice. Ta strategija predstavljena je javnosti pod imenom *Priča o Manu*.

#### REZULTATI.

**Izmijenjeni plan.** Percepcija važnosti otočkih baštinskih lokacija na obrazovnom, nacionalnom, socijalnom i ekonomskom nivou sad je potpuno izmijenjena. Sukladno tome, počinje se sve više uočavati i potreba za sredstvima pomoću kojih bi se održavala i istraživala nova infrastruktura.

Uspjeli smo izmijeniti percepciju i stari baštinski plan te planski uključiti javnost u projekt pa se stoga nadamo da se novonastalo stanje ne može vratiti na staru strukovnu borbu i njezina osnovna pravila.

Naše nade hrabri i podrška koju su vlada i lokalna zajednica izrazile projektu osnivanja novog akademskog središta vezanog uz naš glavni muzej, koji će se ostvariti u suradnji s otočkim Ministarstvom obrazovanja i Sveučilištem u Liverpoolu. Naš početni projekt izdavanja nove petovolumske *Povijesti otoka Mana*, prvog sveobuhvatnog prikaza cjelokupne otočke povijesti izdanog u posljednjih sto godina, privukao je ulaganja u iznosu od oko milijun funti. Osim toga, otočki studenti prvi put u povijesti mogu u sklopu poslijediplomskog studija studirati povijest vlastite zemlje u vlastitoj zemlji.

Sada se smatra da je stručne vrline moguće, direktno i potpuno neelitistički, pretvoriti u javnu korist, što direktno i konkretno koristi obrazovnom i trgovačkom sektoru.

Trenutno djeluje i naš projekt *Priča o suradnicima Mana*, koji uključuje ugostitelje, turističke prijevoznike,

taksiste, sveučilišta te lokalne baštinske grupe, ukratko, sve one koji mogu direktno doprinijeti našim financijama te snažno lobirati kod moćnika za naša stručna sredstva.

Učestali su i obrazovni posjeti našim lokacijama, a članstvo *Prijatelja Nacionalne baštine otoka Mana* udvostručilo se.

Tu su i brojna priznanja jer strategija je, iako još nije do kraja provedena, donijela *Nacionalnoj baštini otoka Mana* niz međunarodnih nagrada.

Tekst *Kulturna, turizam i lokalna zajednica - baštinski identitet otoka Mana* pročitao je na Godišnjoj konferenciji Komiteta za regionalne muzeje ICR/ICOM-a, Hrvatska, 23. - 28. rujna 2002., u organizaciji Muzeja Hrvatskog zagorja, Gornja Stubica.

Reproduced by permission of the author. / Tekst objavljen uz odobrenje autora.

Translated by / Prijevod: Ana Babić

---



---



---



---



---



---



---



---



---



---



---



---

## USPOSTAVLJANJE NOVIH STANDARDA RADA U GRADSKOME MUZEJU LJUBLJANE

IM 33 (3-4) 2002.  
KONGRESI, SIMPOZIJI, SEMINARI  
CONGRESSES, SIMPOSIA, WORKSHOPS

TAJA VOVK ČEPIČ □ Mesni muzej Ljubljana/Gradski muzej Ljubljane, Ljubljana, Slovenija



sl.1 U Turjačkoj palači je od 1937. godine smješten Gradski muzej Ljubljana.

sl.2 Druga faza obnove Turjaške palače započela je 2000. godine. Fotografija prikazuje unutrašnji atrij.  
Snimio: Branko Cvetković

sl.3 Rezultati arheoloških istraživanja objavljeni su u bogato ilustriranoj publikaciji pod naslovom "Preobrazbe Turjaške palače".

Gradski muzej Ljubljane kompleksni je regionalni muzej osnovan 1935. godine. Uz prvotni kulturnopovijesni odjel pedesetih se razvio i arheološki odjel, a njima se 1979. godine pridružio i Odjel za noviju povijest. Kao i mnogo drugih slovenskih muzeja, i Gradski muzej Ljubljane osamdesetih je zaposlio niz mladih stručnjaka. Rasprave o odnosu takozvanih primarnih muzejskih struka i muzeologije, korisnici muzejske građe i informacija i njihove potrebe, popularizacija kulturne baštine i sve intenzivnije uključivanje muzeja u njihove sredine, povezanost kulture i turizma, muzejska kritika, obrazovanje muzejskog kadra, prezentiranje baštine - bili su odraz općih problema i pitanja s kojima su se susretali slovenski muzealci, a koja su bila prisutna i u Gradskome muzeju Ljubljana.

Zadnjih smo godina zato planiranim i produbljenim radom počeli uspostavljati nove standarde rada cijelog muzeja. Promjene idu usporedo s građevinskom obnovom matične muzejske palače.

Gradski muzej Ljubljane stalno zapošljava 29 ljudi, a surađuje i s vanjskim suradnicima. Ta je suradnja vezana prije svega uz rad na projektima. Potreba za novom organizacijskom shemom i novim strukovnim profilima sazrijevala je niz godina.

Organizacijska je shema naravno vječna varijabla, u ovom trenutku muzej ima deset kustosa koji kronološki pokrivaju različita vremenska razdoblja, a i po osnovnoj izobrazbi su arheolozi, povjesničari umjetnosti, povjesničari i etnolozi.

Nužnost oblikovanja novih strukovnih profila u organizacijskoj se shemi odrazila u tri službe (dokumentacijskoj, konzervatorskoj i službi za komuniciranje) koje svaka za sebe razvijaju svoju struku i obavljaju svoj posao, a ujedno i surađuju s kustosima. Zato u muzeju posvećujemo veliku pozornost obrazovanju zaposlenih, a dosadašnja je praksa također pokazala da potencijalni kadar stječemo već suradnjom studenata, odnosno



sl.4 U kulturno-informacijskom centru Gradskega muzeja Ljubljane nalazi se prostor za povremene izložbe.

sl.5 Problem muzejskih čuvaonica nastoji se riješiti dugoročno. Predviđa se da će do 2005. godine Muzej zahvaljujući pomoći grada Ljubljane urediti 1.000 m<sup>2</sup> prostora.

sl.6 Novo konzervatorsko središte Ščit, otvoreno 2000. godine omogućilo je da se u praksi počela provoditi tzv. "tekuća traka" pri obradi muzejske građe. Ščit redovito mjesečno otvara vrata brojnim posjetiteljima koji se upoznaju s postupkom preventivne zaštite.



stručnjaka-pripravnika koje praktično usavršavamo u muzeju.

Izrazito individualnome muzejskom radu počeli smo dodavati elemente interdisciplinarnosti, isprva prije svega kod izložbenih projekata, a zadnjih smo godina razvili tzv. "tekuću traku" gdje je u osnovi zacrtan interdisciplinarni pristup i timski rad u svim fazama obrade muzejskog predmeta (evidentiranje, skupljanje, stručna obrada, čuvanje, prezentacija, popularizacija). Još početkom devedesetih kustos Martin Horvat počeo je razvijati bazu podataka koja bi odgovarala karakteristikama svakog predmeta, bez obzira na metodu dobivanja, starost, veličinu ili materijal. S godinama se program poboljšavao i dopunjavao, a 1998. godine službeno smo ga uveli kao radno pomagalo u našem muzeju. Projekt je uz redoviti rad obuhvatio i reviziju muzejske građe i prijenos dokumentacije u računalnu bazu podataka, što omogućava veću dostupnost korisnicima. Program se pokazao kao vrlo upotrebljiv, zato ga preuzimaju i ostali slovenski muzeji.

Uz reviziju muzejske građe 2000. godine smo u praksi počeli provoditi tzv. "tekuću traku" pri obradi muzejske građe, što nam je omogućilo novo konzervatorsko središte Ščit. Uredili smo 650 četvornih metara prostora planirano slijedeći sve faze obrade građe, čija je osnovna namjena da se svi stručni profili koji obrađuju muzejski predmet skupe oko njega. Od trenutka kad je predmet evidentiran na terenu (zaduženje kustosa), već se u fazi dobivanja uključuje terenski konzervator. Prilikom dolaska u muzej predmet se odmah stručno obrađuje (kustos, konzervator, dokumentarist). U Ščitu imamo uz "prijavu", "prolaznu" i "suhu" čuvaonicu i prostor za prihvata predmeta i inventarizaciju, osnovno čišćenje, dvije odvojene radionice za organske i anorganske materijale, poseban prostor za proučavanje građe (unutarnji i vanjski korisnici) i fotolaboratorij. U svakoj fazi obrade muzejske građe jasne su nadležnosti i odgovornosti svakog stručnjaka. Važno je također i to da je prostor samo nekoliko minuta udaljen od matične palače.



sl.7 U razdoblju kada je Turjaška palača bila zatvorena preseljen je rad s posjetiteljima na gradske ulice i druge lokacije.

Proces revizije u kojem sudjeluje deset kustosa omogućio nam je evaluaciju naših zbirki i formiranje nove skupljačke politike koja se u srednjoročnom razdoblju 2000.-2004. godine usredotočuje prije svega na dopunjavanje postojećih zbirki i nabavu predmeta koji su nam potrebni za stalni postav s radnim naslovom *Povijest Ljubljane i njezinih ljudi*. Samo uvođenje toga sustava rada omogućava nam da se predmeti odmah stručno obrade, bolje planiranje aktivnog nabavljanja muzejske građe, te raspoređivanje vremena i radne energije pri pojedinačnim projektima.

Od prošle godine odvija se i revizija preventivne zaštite muzejske građe koja je povezana s projektom nabavljanja novih, po standardima središnjih centralnih depoa (prema predviđanjima 1.200 četvornih metara).

Formiranje nove organizacijske strukture, određivanje poslanstva muzeja, revizija muzejske građe, otvorenje novoga konzervatorskog središta, pospješeni i prošireni rad službe za komuniciranje (pedagoški programi, novi izložbeni projekti, odnosi s javnošću itd.) u tijesnoj su vezi s obnovom Turjaške palače, matične zgrade Gradskog muzeja Ljubljane, koja je započela 1993. do 1995. godine i nastavila se 2000. godine. Građevinska obnova palače dala je muzeju puno mogućnosti za redefiniranje poslanstva i načina rada te intenziviranje rada u lokalnoj zajednici i s različitim ciljnim skupinama, kojima namijenjujemo četiri etaže obnovljene palače. Obnova zgrade daje Gradskome muzeju Ljubljane i mogućnost da prvi put u svojoj gotovo sedamdesetogodišnjoj povijesti u svoje javne programe uvrsti i zaključenu priču o gradu i njegovim ljudima.

Sama zgrada dala je muzeju iznimne mogućnosti kako

za istraživanje tako i za daljnju prezentaciju. Arheološka istraživanja koja su počela 1995. godine otkrila su više od tritisućljetnu naseljenost područja ispod palače, pronalaskom dva prapovijesna grba, sačuvane rimske ceste iz 1. st. posl. Kr., rimske peći, bunara, kao i ostataka zidova srednjovjekovnih zgrada, prethodnica Turjaške palače. Muzej je obavio i proširena istraživanja zgrade i definirao sve faze njezina razvoja.

Osposobljavanje prostora za manipuliranje predmetima izvan matične muzejske kuće muzeju nudi mogućnost da četiri etaže palače namijeni javnim programima.

Planirana je izložba izrazito fleksibilna, što znači oblikovanje modula koji su tematski zaokruženi i mogu se relativno brzo mijenjati, ali ujedno tvore jedinstvenu pripovijest o gradu i njegovim ljudima. Muzej je uz planiranje muzejskih programa svjestan činjenice da će u budućnosti kvaliteta programa u velikoj mjeri ovisiti o vlastitom prihodu, zato su u ponudi obuhvaćeni i muzejska trgovina, muzejska kavana, protokolarni prostor, konferencijska dvorana, atrij, ljetno kazalište i višenamjenski prostori.

U skladu sa svojim poslanstvom programe smo usmjerili na što veću paletu ciljanih skupina. U Gradskome muzeju Ljubljane, kao prvi od slovenskih muzeja, počeli smo izlagati evaluaciju naših izložaba. Prije svega preliminarne evaluacije izlažemo od 1995. godine i dragocjene su nam povratne informacije u radu. Takve metode upotrebljavamo i pri provjeri naših zamisli javnih programa u obnovljenoj zgradi, koja će za posjetitelje biti otvorena 2004. godine.

Gradski muzej Ljubljane je na njegovih jedanaest izložbenih lokacija u 2001. godini posjetilo 123.632

ljudi. Zbog zatvorenosti matične palače već smo 1998. godine započeli intenzivni rad s posjetiteljima. Radionice smo prenijeli u Ščit, konzervatorsko središte, na ostale izložbene lokacije, ljubljanske ulice, domove umirovljenika, bolnice i škole. U obliku pedagoških radionica, igraonica, projektnog rada i uz izložbena događanja iskušavamo nove oblike komuniciranja. Sa zamisli otvorenog i putujućeg muzeja potičemo očekivanja posjetitelja naših programa za novi muzej.

Obnova Turjaške palače prema predviđanjima bit će završena potkraj 2003. godine, a za javnost ćemo je otvoriti na proljeće 2004. godine. Uz četiri etaže namijenjene javnim programima dvije su potkrovnne etaže namijenjene knjižnici s čitaonicom, dokumentacijskoj službi, radnim prostorijama kustosa i uprave.

Nakon otvaranja zgrade više će stručne pozornosti biti usmjereno na trgovanje programima, produbljeni stručni rad na postojećim zbirkama, međunarodne izložbene projekte i publicističku djelatnost, te intenzivnu uključenost u gradske programe, od kulturnih do turističkih.

*Tekst Uspostavljenje novih standarda rada u Gradskome muzeju Ljubljane* pročitano je na Godišnjoj konferenciji Komiteta za regionalne muzeje ICR/ICOM-a, Hrvatska, 23. - 28. rujna 2002., u organizaciji Muzeja Hrvatskog zagorja, Gornja Stubica.

Reproduced by permission of the author. / Tekst objavljen uz odobrenje autora.

Translated from Slovenian by / Prijevod: Jagna Pogačnik

#### ESTABLISHING NEW STANDARDS OF WORK AT THE LJUBLJANA CITY MUSEUM

**The reconstruction of the Turjaška Palace (which was undertaken between 1993 and 1995 and continued in 2000) in which the Ljubljana City Museum in Slovenia is located opened up new possibilities for the Museum with respect to redefining its mission and mode of operations.**

**The formation of a new organisational structure, the definition of the Museum's mission, a revision of the museum holdings, the establishment of a new conservation centre all contributed to promoting and expanding the work of the communications service (educational programmes, new exhibition projects, public relations etc.), as well as to the establishment of new standards of work in the Ljubljana City Museum. The reconstruction of the building presented the Museum with the opportunity of including, for the first time in its seventy-year history, the story of the city and its people in public programmes.**

ŽARKA VUJIĆ □ Filozofski fakultet, Katedra za muzeologiju, Odsjek za informacijske znanosti, Zagreb



sl.1 i 2 Tehnički muzej, Zagreb: Planetarij u središtu kojega se nalazi projektor Kleinplanetarium tipa 2KP-I. Projektor je izrađen u njemačkoj tvrci Carl Zeiss Jena i od otvorenja 1965. godine je u stalnoj javnoj uporabi.

Tijekom brojnih desetljeća postojanja muzejskih institucija, sabiranje ili aktivno oblikovanje zbirke bilo je najvažnija muzejska aktivnost. Muzejski predmeti, njihova ljepota, starost, jedinstvenost i znanstvena očevidnost bile su one vrijednosti na kojima je počivala ideja muzeja. Dakle, procjena kvalitete institucije dobrim se dijelom zasnivala na procjenjivanju vrijednosti njegovih predmeta. Takav način razmišljanja, na žalost, još je prisutan u svijetu muzeja i to osobito u svim vrstama umjetničkih muzeja. U njima sabiranje još uvijek ponekad nalikuje pravom lovu na jedinstvene umjetnine.

Sudionici ovog skupa na sreću dolaze iz regionalnih muzeja, iz institucija koje smatramo čuvarima identiteta pojedinih zemljopisnih i kulturnih prostora. Upravo ovi muzeji nalaze se u središtu ideja Nove aktivne muzeologije. Za nju je sabiranje ili prenošenje predmeta koji predstavljaju kolektivnu memoriju jedne zajednice u muzeje vrlo ograničeno. A i druga razmišljanja i stvarne muzejske aktivnosti svjedoče kako je vrijeme dominacije nabavne funkcije muzeja prošlo. Na njenome mjestu u posljednja se dva desetljeća nalazi funkcija komunikacije. Jednako tako muzeji se vrednuju (ili bi barem tako trebalo biti) preko vrednovanja njihovih aktivnosti, a ne preko predmeta koje posjeduju. No, sve opisano ne vodi zaključku kako se danas sabiranje jednostavno podrazumijeva. Sasvim suprotno, muzejskom sabiranju pristupa se vrlo ozbiljno i promišljeno. Evo zašto.

Prva dva poticaja dolaze zapravo s razine teorije muzeologije. Odnos Nove muzeologije prema sabiranju već

je spomenut, no poradi onih kojima su manje poznate ideje *Movement for New Museology* (MINOM) opisat ćemo ih ukratko.

Za Novu muzeologiju zbirka znači totalitet baštine jednog teritorija i uključuje i prirodnu i kulturnu baštinu, materijalnu i nematerijalnu, privatnu i javnu baštinu. Dok god je moguće sačuvati i komunicirati predmete baštine u originalnom kontekstu, nema potrebe za njihovim premještanjem u muzej. Samo reprezentativni i za zajednicu značajni predmeti, i to osobito oni koji su u svom kontekstu zanemareni, izolirani ili korišteni u neke druge svrhe, trebaju se naći u muzejima. Nema sumnje kako takav pristup sabiranju zahtijeva ozbiljnost, osobito prigodom oblikovanja kriterija sabiranja.

Jednako ozbiljan je i drugi razlog koji je iznjedrilo nedavno ispitivanje fenomena muzejskog sabiranja sa stanovišta semiotike. Naime, sabiranje je moguće shvatiti kao društveno dodavanje značenja predmetima ili društveno i kulturno označavanje. No, ono što je dosad manje uočeno jest činjenica da je muzej takva društvena institucija koja neprestano proizvodi predmete kao znakove, ne samo u postupku sabiranja ili izlaganja. Pogledajmo predmete koji ulaze u muzej kao funkcionalni predmeti ili pomagala. S vremenom im se dodaje kulturna vrijednost i postaju muzejska građa. Evo primjera iz hrvatskih muzeja: Knjiga novčanih priloga Narodnog muzeja u Zagrebu iz druge polovice 19. stoljeća, kataloške kartice etnografske građe koje je svojom rukom ispisao poznati etnolog M. Gavazzi,

sl.3 Gradski muzej, Varaždin; Entomološki odjel. Uz primjerke kukaca, muzejskim predmetima velike vrijednosti postale su i njihove izložbene kutije, legende pisane rukom prof. Franje Koščeca, te ambalaža u kojoj je čuvao primjerke.



uređaj za prikaz neba u planetariju Tehničkog muzeja koji je toliko star i reprezentativan da bi ga kupio jedan njemački tehnički muzej. Tu je i zanimljiv primjer iz Entomološkog odjela Gradskog muzeja u Varaždinu. Odjel je nastao na temelju donacije bogatih privatnih zbirki prof. Franje Koščeca. No, uz primjerke kukaca, muzejskim predmetima velike vrijednosti postale su njegove izložbene kutije, legende pisane njegovom rukom, te ambalaža u kojoj je čuvao primjerke. Usput, riječ je o izvrsnoj zbirci ambalaže s prostora nekadašnje Jugoslavije i srednje Europe, a iz razdoblja prve polovice 20. stoljeća. Dakako, što je muzej stariji, to je veća količina ovako stvorenih muzejskih predmeta. Ova pojava nazvana je zasad *unutrašnjim sabiranjem* i valjat će se njome još pozabaviti.

Treba naglasiti kako opisani razlog nisu uzeli u obzir ni savjetnici za planiranje novih muzeja Barry Lord i Gail Dexter Lord. No, njihovo poznato i važno istraživanje *Cost of the collecting* iz 1989. moralo se naći na listi razloga. Ako nas išta može natjerati na ozbiljnost pri sabiranju i postavljanje jasnih kriterija, onda je to podatak kako 66 posto novca iz blagajne muzeja odlazi direktno ili indirektno na sabiranje odnosno stvaranje i održavanje zbirki.

I napokon su tu i programi vrednovanja muzeja u SAD-u ili u pojedinim zemljama Europe koji također zahtijevaju od muzeja promišljeno sabiranje. Primjerice, u *Smjernicama Registracijske sheme Velike Britanije* jasno stoji kako muzeji moraju posjedovati politiku ili načela sabiranja, uključujući i opis zbirki, popis posuđene građe te politiku nabave i izlučivanja.

No, što doista u praksi znači ozbiljan pristup sabiranju ili točnije kakvo je to kvalitetno muzejsko sabiranje? Koje su njegove karakteristike?

Prije svega, sabiranje mora biti u skladu s pisanom izjavom o poslanju muzeja. Na žalost, hrvatski muzeji ne posjeduju ovaj dokument i još uvijek nisu svjesni kako on određuje cjelokupno funkcioniranje muzeja. Jasna svijest o tome što je svrha postojanja i uloga

muzeja, kao i kakav želi postati u budućnosti, utječu na sadržaj i oblikovanje njegova stalnog postava, odabir ostalih oblika komuniciranja, utječu na opseg istraživačke funkcije muzeja, a svakako utječu na to što će muzej sabirati i u kojem opsegu.

Tek kad smo svjesni poslanja, možemo početi razvijati osnovne dokumente u skladu s kojima će se odvijati rad muzeja. Onaj koji se odnosi na sve aktivnosti vezane uz muzejske zbirke nazivamo politikom ili načelima upravljanja zbirkama. O ovom dokumentu napisane su stranice i stranice priloga i uputa. Poznata su i manje ili više usuglašena osnovna poglavlja koja mora sadržavati - primjerice, Opis zbirki, Nabava, Izlučivanje, Posudba, Pristup, Zaštita zbirki, Pohrana, Osiguranje, Dokumentacija itd. Neki inozemni praktičari uz ovaj dokument savjetuju i sastavljanje opsežnog priručnika za svakodnevnu uporabu muzejskom osoblju. Svako spomenuto poglavlje može pojedini muzej, a u skladu sa svojim potrebama, razviti u zaseban dokument. Tako neki prirodoslovni muzeji, a koji posuđuju svoje primjerke istraživačkoj i studentskoj zajednici unutar koje djeluju, razvijaju zasebnu politiku posuđivanja. Danas, u vrijeme snažnog otvaranja muzeja javnosti, zasebno se pojavljuje i politika pristupa predmetima i informacijama o njima.

Jednako tako valja shvatiti i dokument poznat kao politika sabiranja. Riječ je o sličnom zasebnom predstavljanju osnovnih načela i kriterija sabiranja uz koje se najčešće pridodaje opis osnovnih aktivnosti pri oblikovanju muzejskih zbirki - opis nabave i izlučivanja - a kojima bi trebalo pridodati i posudbu. Autori poznatog priručnika *Museum Basics*, T. Ambrose i C. Pain kažu kako bi načela sabiranja morala svojim sadržajem odgovoriti na tipična novinarska pitanja: Zašto muzej sabire? Što? Gdje? Kako će se odvijati ta aktivnost (s kojim ograničenjima)? Kada ili pod kojim okolnostima će muzej dopustiti izlučivanje iz fundusa? No, brojni su primjeri dokumenata u kojima se uz navedena poglavlja pojavljuje i precizno i po pojedinim zbirkama iskazano buduće sabiranje ili tzv. strategija razvoja zbirki. Tako su načelima sabiranja pridruženi i konkretni programi sabiranja. Napokon, savršeno sastavljen dokument, pa i onaj revidiran svakih pet godina, ne znači ništa, ako ne postoji precizan plan popunjavanja zbirki koji će se moći nadzirati i vrednovati.

Imamo li oboje, bliži smo kvalitetno provođenju aktivnosti sabiranja. No, bit ćemo još bliži držimo li se pri tome pravila *Kodeksa profesionalne etike*. Neka od njih bit će unesena u sam dokument o sabiranju, no još je važnije postupati po njima u praktičnome muzejskom radu. Prisjetimo se samo švedske dokumentarne TV-emisije *Striptease* posvećene krađi i trgovini baštinom, kao i nabavi muzejskih predmeta sumnjiva podrijetla. Pojedini su kadrovi kao i izjave nekih kustosa snimane skrivenom kamerom i nema boljeg primjera za pokazivanje razlike između napisanih i javno zastupanih načela i stvarne muzejske prakse. Dakako, nasuprot



onima koji zaboravljaju etički kodeks svoje profesije stoji čitavo mnoštvo onih muzealaca koji savjesno i odgovorno rade svoj posao.

Spomenuli smo odgovorno, jer želimo napokon na kraju ovog priloga upotrijebiti pojam koji prirodoslovci u muzejima dobro poznaju - odgovorno sabiranje. Ono podrazumijeva takvo ponašanje i pristup koji će omogućiti sabiranje prirodoslovnih vrsta u skladu sa zaštitom i poštivanjem prirode. No, vjerujemo kako je ovaj pojam moguće upotrijebiti za sabiranje u svim muzejima i reći sljedeće:

*Odgovorno sabiranje jest ono koje je provedeno u skladu s poslanjem muzeja i pisanim načelima sabiranja, zasnovanim na visokim profesionalnim standardima, a odvija se na osnovi realistično razvijenog aktivnog programa sabiranja i uz puno poštovanje Kodeksa profesionalne etike u svim postupcima rada s muzejskim zbirkama. Tek tamo gdje se provodi odgovorno sabiranje, počinje razgovor o kvaliteti.*

Tekst *Kvaliteta i politika sabiranja* pročitao je na Godišnjoj konferenciji Komiteta za regionalne muzeje ICR/ICOM-a, Hrvatska, 23. - 28. rujna 2002., u organizaciji Muzeja Hrvatskog zagorja, Gornja Stubica.

Reproduced by permission of the author. / Tekst objavljen uz odobrenje autora.

Primljeno: 29. studenog 2002.

#### QUALITY AND COLLECTING POLICY

**Over the many decades that museum institutions have been in existence, the collecting or active formation of**

**collections has been the most important museum activity. Museum objects, their beauty, age, unique nature and scholarly presence were the values on which the idea of museums rested. In other words, the evaluation of the quality of an institution was to a large extent based on the evaluation of the value of its objects. Unfortunately, this form of thinking is still present in the museum world, particularly in all forms of art museums.**

**Other forms of thinking and actual museum activities bear witness to the fact that the time of the dominance of the collecting function of museums has passed.**

**Two new initiatives have actually come from the level of the theory of museology. For New Museology a collection is the totality of the heritage of a territory and it includes both the natural and the cultural heritage, the material and the non-material, the private and the public heritage. For as long as it is possible to preserve and communicate heritage objects in their original context, there is no need for them to be moved to a museum. Only representative objects and objects significant for the community, especially those that have been neglected in their context, isolated or used for other purposes, should be placed in museums.**

**Equally serious is the second reason that appeared after the recent study of the phenomenon of museum collecting from the standpoint of semiotics. That is to say that collecting can be viewed as an activity that adds social significance to object or as an act of social and cultural designation.**

**However, one thing that has not been appreciated in the same extent is the fact that a museum is a social institution that continuously produces objects as signs, and not only in the process of collecting or exhibiting. This becomes evident when we view objects that enter a museum as functional objects or tools. With time they are given a cultural value and become museum holdings.**

**And finally we have programmes of evaluation of museums in the USA or individual European countries that also demand that museums undertake collecting in a deliberate, planned manner. For example, the *Guidelines of the Registering Scheme in Great Britain* clearly state that museums must have a policy or principles of collecting, including a description of the collections, a list of objects on loan as well as a policy of acquisition and elimination.**

**However, what does a serious approach to collecting actually mean in practice? Or, better to say, what is it that determines the quality of museum collecting? What are its characteristics?**

**Responsible collecting is collecting that is carried out in line with the mission of the museum and the written principles of collecting, which are based on high professional standards, and it is carried out on the basis of a realistically developed active programme of collecting that fully respects the *Code of Professional Ethics* in all aspects of work with museum collections. We can only begin to consider the question of quality when we have responsible collecting.**

## CEHOVSKA ZASTAVA "SV. FLORIJAN" IZ FUNDUSA MUZEJA ĐAKOVŠTINE, ĐAKOVO

JELENA BOROŠAK MARIJANOVIĆ □ Hrvatski povijesni muzej, Zagreb

ANTONINA SRŠA □ Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb

TAMARA UKRAINČIK □ Akademija likovnih umjetnosti / Odsjek za konzerviranje-restauriranje umjetnina, Zagreb



sl.1 Grafički prikaz oštećenja na slici (neravnine u nositelju)

- oštećenja u sloju boje
- oštećenja u slojevima osnove i boje



sl.2 Stanje slike sv. Florijana prije zahvata



sl.3 Stanje slike nakon zahvata

Početkom Domovinskog rata 1991. godine bile su zajedno s muzejskim predmetima iz slavonskih muzeja u Zagreb dopremljene i deponirane dvije zastave iz Muzeja Đakovštine. Te je zastave zbog znatnih oštećenja tekstila i slika bilo nužno podvrgnuti konzervatorsko/restauratorskim zahvatima. Ovim člankom prezentira se tijek i rezultati restauriranja jedne od tih dviju zastava.

Zastava je dvokraka - u obliku "lastavičjeg repa" i dvostruka. Njene dimenzije su 230x160 cm, inv. br. Đ 24. Sašivena je od četiri dijela tamnocrvenog svilenog damasta obrubljena pozlaćenim resama. S jedne strane zastavnog lista u medaljonu oblikovanom pozlaćenom bortom prišivena je slika sv. Florijana, dimenzija 77x60 cm. Zastava je bila pričvršćena na jednostavno zastavno koplje mjedenim čavličima. Vršak zastavnog koplja nije se sačuvao.

Prednja i stražnja strana zastavnog polja bogato su ukrašene srebrovezom i zlatovezom (metalne niti) izvedenim rukom. Na prednjoj strani su vezeni motivi-stilizirani ljiljani i križ koji poput vijenca orubljaju medaljon sa svetačkom slikom. U trokutastim uglovima zastavnog lista ornamentalni je ukras s motivom stiliziranog ljiljana. Na stražnjoj strani zastave vezeni su ornamentalni ukrasi koji imaju sličnosti s motivima đakovačkog narodnog rukotvorstva.

Zastavi pripada zastavna vrpca od istog materijala, ukrašena vezanim natpisom na hrvatskom i njemačkom jeziku. Prema godini izvezenoj na vrpici, zastava potječe iz 1885. godine. Na temelju vezanog natpisa saznajemo da je to bila zastava cehovske zadruge, a Terezija Jakševac kumovala je zastavi prilikom njezine posvete 1885. godine.

S jedne strane zastavnog lista prišivena je slika - ulje na platnu ovalna oblika s prikazom sv. Florijana. Ta je slika dvostrana, njezina "nevidljiva strana", koja je aplicirana na zastavu, sadržava ikonografske elemente karakteristične za lik sv. Roka. Zbog toga se pretpostavlja da je zastavna slika nastala ranije i da je nakon što se uništio prvotni zastavni list koji je očigledno bio jednostruk, slika u 19. stoljeću aplicirana na novu dvostruko sašivenu zastavu. Možda se to dogodilo baš 1885. godine kako stoji na njezinoj zastavnoj vrpici. Toj pret-

postavki ide u prilog i sadašnji izgled zastave. Na toj dvostrukoj zastavi na reversu ostavljeno je mjesto za ovalnu sliku (prazan medaljon).

Na zastavnoj slici (ulje na platnu) prikazan je svetac i mučenik Florijan (lat. Florianus) kao vojnik, s kacigom i perjanicom na glavi. U njegovoj desnoj ruci je vjetro, iz kojeg istječe voda koja gasi požar na kući. Kuća je u ravnini njegove desne noge. U lijevoj uzdignutoj ruci, drži koplje sa zastavom. S druge strane platna kako je ranije spomenuto nalazi se slika sv. Roka. U dogovoru s vlasnicima - Muzejem Đakovštine nije podvrgnuta konzervatorsko/restauratorskim zahvatima, ali su njezini slojevi konsolidirani zahvaljujući zahvatima na slici koja prikazuje sv. Florijana.

Gore opisana zastava svojom svojom ikonografijom, a nadalje vezenim ukrasima svjedoči o obrtničkoj tradiciji Đakova i njegovih stanovnika tijekom 19. stoljeća.

Jelena Borošak Marijanović

### KONZERVATORSKO/RESTAURATORSKI ZAHVATI NA ZASTAVI.

**Stanje prije zahvata.** Analizom oštećenja svilenog tkanja ustanovljena je velika krhkost svilenih niti oštećenih vlagom, prljavštinom i lošim uvjetima korištenja i pohrane predmeta. Svila je prekrivena vidljivim slojem prašine i krutih čestica prljavštine, a vezivnost materijala je jako slaba. Na donjoj polovici zastave, koja se račva na dva velika trokuta, nalazimo najveća oštećenja. Tu je tkanina razderana i visi u trakama, vidljivi su veliki otvori i zjevovi. Na desnom kraku nedostaje vrh trokuta, dužine 30 cm. U prošlosti su ta oštećenja popravljana podstavljanjem neodgovarajuće tkanine i strojnim prošivanjem, tako da se na tim mjestima originalna tkanina dodatno uništila. Zbog nepravilnog, fizikalnog istezanja po površini su nastali veliki, trajni nabori. Navedena oštećenja prisutna su u istom postotku na obje strane zastave. Zlatovez je sačuvan skoro u cijelosti, niti su potamnile od oksidacije tijekom dugotrajnog izlaganja vlazi i prljavštini.

**Izvedeni zahvati.** Zastava je skinuta s drvenog jarbola, i odvojene su prednja i stražnja strana, skinuta je slika i obrubna borta. Sve faze rastavljanja su detaljno



sl.4 Stanje cehovske zastave sv Florijana prije zahvata

fotodokumentirane, uz popratne skice i objašnjenja, koja će nakon završetka radova pomoći u pravilnom sastavljanju svih dijelova. Izvršena su osnovna testiranja stupnja oštećenja, fizikalna i kemijska: testiranje stupnja oštećenja svilene pređe i zlatoveza, ispitivanje postojanosti boje, koja su bila zadovoljavajuća, tako da se svilena tkanina mogla očistiti pranjem, ali mehaničke karakteristike svile su pokazale potrebu za dodatnim učvršćenjem, podlaganjem novog materijala. Prvo se pristupilo kontroliranom mikrousisavanju površinske nečistoće, a zatim je svilena tkanina pažljivo oprana u vodenoj kupelji uz dodatak 0,05 % neutralnog deterdženta, i uz stalno provjeravanje pH vode kao i stanja samog predmeta. Sušila se na ravnoj staklenoj podlozi radi lakšeg ravnjanja prepleta osnove i potke, kao i postizanja efekta izglacanosti. Nakon pranja svila je zasjala i dobila na elastičnosti, a crveni ton postao intenzivniji. Kao podložna tkanina odabran je fini, pamučni batist koji je obojen u odgovarajući ton crvenog, premetaliziranog pigmenta. Tkanina je izvedeno ispod originalne svile, i to na obje strane zastave. Prošivanje je izvedeno tankim svilenim filamentima obojenim u istom tonu, u pravilnom rasteru i počelo se od gornjeg dijela zastave prema dolje, u smjeru osnove. Na isti način su očišćene i svilene lente. Pozlaćene rese i borte su čišćene mehaničkim postupkom, a zatim se pristupilo pranju u otopini koja je dosta uspješno uklonila tragove korozije i zatamnjenja. Prilikom sastavljanja svih dijelova, poštivani su originalni načini prošivanja, vrste bodova i po mogućnosti iste rupice gdje su prolazili stari šavovi.

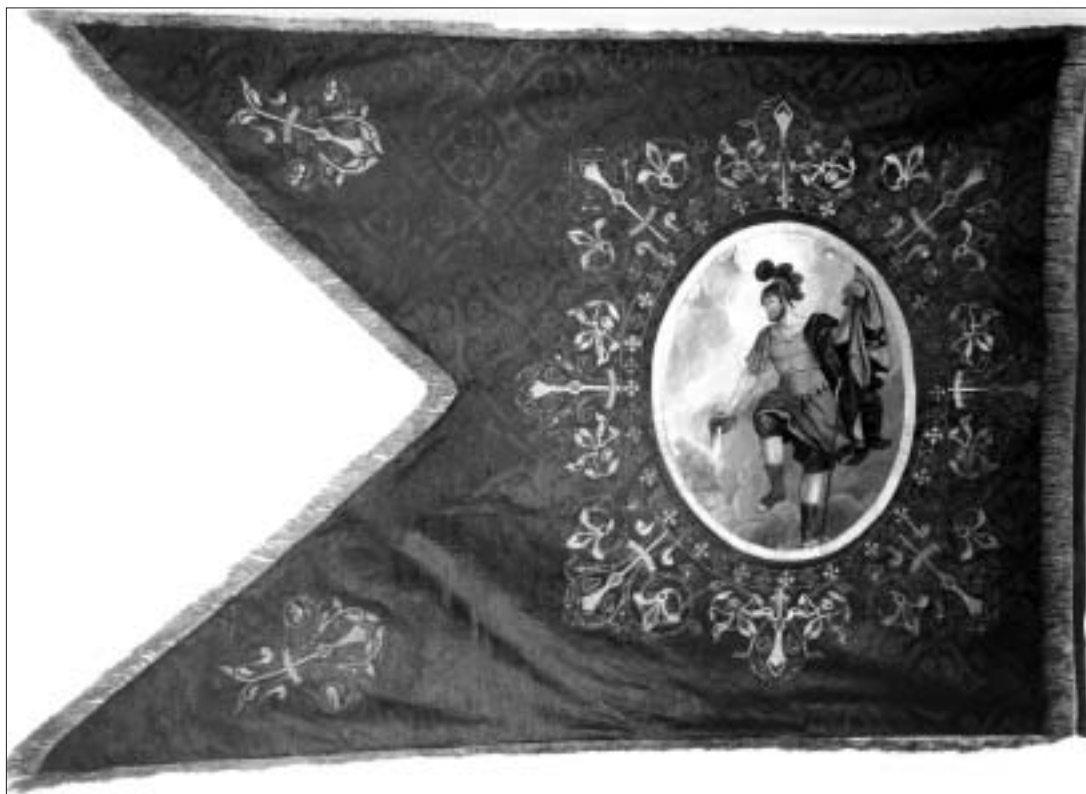
Cijeli postupak restauratorsko/konzervatorskog zahvata je popraćen detaljnom foto i grafičkom dokumentacijom.

**Antonina Srša**

#### **KONZERVATORSKO-RESTAURATORSKI ZAHVATI NA SLICI**

**Stanje prije zahvata.** Nosilac slike je jednostruko platno, pamučnog skupljenog vlakna, finije strukture. Broj niti je 13 na cm<sup>2</sup>. Nema poruba, a slikani sloj je postojeći do samog ruba nosioca. Nema spojeva. Zbog višekratnog motanja zastave i neadekvatnog načina pohrane, a time i slike, platno-nosilac je oslabjelo, no nigdje nisu locirana oštećenja (poderotine, rezovi, perforacije i sl.). Slika je ušivena u tekstilni dio zastave, pa su na tim mjestima vidljivi tragovi igle. Platno je neravno, mjestimično s izbočenjima, naborano, naročito uz same rubove. Osnova je tutkalno-kredna, tanka, nanesena u jednom sloju, i u relativno je dobrom stanju. Nanesena je do ruba platna slike. Na mjestima gdje je dolazilo do lomova osnove radi već spomenutog višekratnog motanja zastave, došlo je do otpucavanja pa je locirano da je nedostaje cca 20 posto. Nedostatak u sloju osnove rasprostranjen je jednako-mjerno po cijeloj površini slike. Sloj osnove dobro je vezan uz nosioca i uz sloj boje. Slikani sloj je sloj uljene boje, isušen je i tanko nanošen kistom, samo mjestimično srednje debljine. Sloj boje je srednje topljivosti. Oštećenja u sloju boje vezana su uz mjesta oštećenja u sloju osnove, te su jednako-mjerno rasprostranjena po

sl.5 Stanje cehovske zastave sv Florijana  
poslije zahvata



sl.6 Grafički prikaz oštećenja na tekstu



sl.7 Stanje tekstila u tijeku zahvata, detalj

površini slike. Nedostaje cca 25 posto slikanog sloja. Uljeni namaz, iako prilično isušen dobro je vezan uz osnovu. Nije lociran potpis autora. Boja je potamnijela zbog naslaga prašine prljavštine. Nema vidljivih krakelira. Zaštita je najvjerojatnije bio damar lak, nanesen u tankom sloju, a sada je bez sjaja, i isušen. Više nije moguće odrediti refleks površine slike. Na slici je nečistoća jednakomjerno raspoređena, kao i sitne mrlje; smolaste nečisti, i najverovatnije, ostaci starog laka. Predmet je prevučen slojem prašine i prljavštine. Nema tragova eventualnih prethodnih zahvata niti u jednom od slojeva predmeta.

**Izvedeni zahvati.** Zbog osjetljivosti nosioca, a time i svih ostalih slojeva slike, sliku je trebalo prvo podlijepiti, odnosno konsolidirati je u svim postojećim navedenim slojevima. kao konsolidant korišten je Pleksisol P 550-40 u white spiritu (1:5). Tim postupkom, platno je istovremeno izravnano, uklonjeni su nabori, izbočine i neravnine u mjeri koliko je bilo moguće da se ne ošteti predmet. Zatim je sa slike uklonjen sloj prljavštine i prašine, mjestimice acetonom u white spiritu (1:3) i vulpeksom u white spiritu, a po potrebi je izvršeno i mehaničko čišćenje. Nakon toga izvršena je rekonstrukcija (kitanje) u sloju osnove jednokomponentnim kitom za drvo "Drvosan", pa potom u sloju boje (retuš), i to u dva sloja; osnovni ton akvarelom "Schminke", te završni ton s uljenom lazurom "Schminke". Slika je zaštićena slojem damar-laka. Postupak je u cijelosti reverzibilan.

Tamara Ukrainčik

#### THE GUILD FLAG OF "ST. FLORIAN" FROM THE HOLDINGS OF THE ĐAKOVO REGION MUSEUM

At the beginning of the Patriotic War in 1991, museum objects from Slavonian museums were brought to Zagreb; these objects included two flags from the Museum of the Đakovo Region in Đakovo. Because of various damage and generally poor condition of the material and the painted section, both flags had to undergo restoration and conservation work. This article presents the course and results of the restoration and conservation work on the flag of St. Florian from 1885. The dimensions of the flag are 230 x 160 cm, while dimensions of the painting in the medallion are 77 x 60 cm. The entire procedure is reversible and it is accompanied by a detailed written, photographic and graphic documentation.

---

## RESTAURATORSKO/KONZERVATORSKI SEMINAR U MUZEJU ANDYJA WARHOLA U PITTSBURGHU

---

IM 33 (3-4) 2002.  
ZAŠTITA  
CONSERVATION

---

MIRTA PAVIĆ □ Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

---

---

---

---

---



Posjet Muzeju Andyja Warhola u Pittsburghu i prisustvovanje seminaru na temu specifičnosti restauratorsko / konzervatorskih zahvata te metoda rada na djelima Andyja Warhola bio je jedan od najvažnijih profesionalnih događaja u mojoj radnoj 2002. godini. Seminar su vodile restauratorice Muzeja Andy Warhol, Christine Daulton, restauratorica slika i Wandy Bennett, restauratorica papira. S obzirom na to da je restauracija suvremene umjetnosti još uvijek relativno neistraženo područje kod nas, svako stručno usavršavanje u ovom području veoma je korisno i potrebno.

Ono što je gotovo najvažniji princip svakog restauratora koji se bavi suvremenim umjetničkim djelima jest najmanja moguća intervencija kako bi stres za sliku, objekt ili fotografiju bio što je moguće manji. Zbog toga je prije svega važna preventivna zaštita slika koja podrazumijeva adekvatne uvjete čuvanja umjetnina, znači odgovarajući prostor, čistoću, položaj, količinu svjetlosti te odgovarajuću relativnu vlažnost i temperaturu. Svi ovi uvjeti garantiraju minimalno oštećenje i



sl.1 Ulaz u Muzej Andyja Warhola

sl.2 Dio izložbenog postava u Muzeja  
Andyja Warhola

ugroženost za umjetninu, pa je stoga neophodno posvetiti im veliku pozornost.

Koliko su naši kolege Amerikanci visokoprofesionalni u tome, uvjerila sam se radeći s njima na retrospektivnoj izložbi Andyja Warhola u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu, gdje je i započela naša uspješna suradnja. Naime, mikroklimatski uvjeti u Umjetničkom paviljonu morali su odgovarati strogo određenim standardima po kojima se Warholovi radovi čuvaju i izlažu, uključujući određenu temperaturu, relativnu vlažnost te količinu luksa (svjetla), različitu za slike na platnu i za crteže na papiru.

Budući da u Warholovu muzeju posjeduju, osim printeva, mnogo crteža i slika slikanih akrilik bojama, restauratorice su posvetile mnogo pažnje analizi boja kojima je Warhol radio, kako bi unaprijed mogle predvidjeti način na koji će se boje ponašati i eventualno mijenjati tijekom vremena.

### CARNEGIE RESEARCH CENTER / PITTSBURGH.

Institucija čija su istraživanja veoma korisna mnogim pensilvanijskim muzejima i zbog toga smo je posjetili, jest Carnegie Research Center. Ovaj Centar bavi se znanstveno-istraživačkim radom razvijanja strategije preventivne zaštite i otkrivanjem uzroka problema starenja umjetničkih predmeta. Znanstvenici tog Centra pokazali su nam simuliranje starosti na bojama i papiru kako bi procijenili njihovu prirodnu reakciju tijekom godina. Ustanovljeno je, primjerice, da i akrilik žuti iako proizvođači tvrde da je postojan, te kemičari



sl.3 Dio izložbenog postava u Muzeja Andyja Warhola

pokušavaju istražiti razloge tog procesa. Vidjeli smo najveću kolekciju pigmenata, a u procesu je rad na katalogu svih postojećih pigmenata.

Budući da je poznato da su vodene boje izrazito osjetljive na količinu svjetlosti, bilo je zanimljivo vidjeti da većina fluorescentnih boja izloženih svjetlosti blijedi u žuto, a crveni, odnosno ružičasti spektar gotovo nestaje.

Znanstvenici testiraju u posebnim laboratorijima svjetlost, UV zračenje, relativnu vlažnost i još mnogo toga što je nama muzealcima, kako konzervatorima i restauratorima tako i voditeljima zbirki, od velike koristi ako dugoročno brinemo o muzejskoj građi. Što se tiče samog restauratorskog zahvata, da bismo mogli pravilno tretirati sliku, važno je prije svega poznavati tehnologiju kojom je rađena. Tako je i u Warholovu slučaju, bilo da se radi o crtežu ili slici na platnu. Warholove prve pop-slike s početka 60-ih rađene su uglavnom na grundiranom napetom platnu sa sintetičkom bojom na bazi vode, koja je jednostavno bila brzosušeci nadomjestak za tradicionalnu uljenu boju. Kasnije ta boja služi kao pozadina za otiske, onda je zamjenjuje emajlom na uljnoj bazi, a poslije umjesto emajla koristi vinil tintu. Srećom, Warholova umjetnost je još uvijek "mlada", i budući da se adekvatno čuva i transportira, događaju se minimalna oštećenja, pa tako ima i vremena za znanstveni rad i proučavanje tehnologije kao priprema za eventualne buduće intervencije. Zasad su to vrlo rijetko mehanička oštećenja, a češće je potrebno samo čišćenje, zbog čestog izlaganja na svjetskim izložbama, kao i u stalnom postavu samog Muzeja Andyja Warhola.

**VREMENSKE KAPSULE.** U sklopu rada na preventivnoj zaštiti poseban su problem *Time capsules*, tzv. vremenske kapsule. Warhol je bio poznat po svom kolekcionarskom duhu, naime, skupljao je sve i svašta, pa tako Muzej posjeduje 600 kartonskih kutija *Time Capsules* u koje je spremao različite stvari s idejom da one budu otvorene nakon dugo vremena. Do sada ih je otvoreno tek 100, a neobičnije stvari koje su bile u njima su, na primjer komadi pizze stari dvadesetak godina ili Clark Gableove cipele. Budući da se radi o predmetima od različitih materijala, a ne o klasičnim umjetničkim djelima, zanimljivo je da se oni konzerviraju i čuvaju na određen način. Imala sam prilike prisustvovati otvaranju jedne od njih i dokumentiranju njenog sadržaja. S dokumentalistom muzeja, Matthewom Wrbicanom otvorila sam kutiju iz 1979. godine, mjeseca svibnja. U njoj smo pronašli paket iz Švedske s dvije umjetničke fotografije i pismom fotografa kojem je Warhol očito napravio neku uslugu, pozivnice za izložbu umjetnika Warika Wheatleyja s popisom slavnih osoba koje su rekle nešto o umjetnikovu radu, paket s bočicom za bebe punom opušaka i ambalaže iskorištenih mesnih štapića i papira, dvije fotografije obojenog dolara sprijeda i odostraga, čašu s otisnutim imenom rock grupe *Boawtown rats*, četiri crne čaše s natpisom McDonalds, Jim Carrolovu knjigu *The basketball diaries*, pletenu košaru za piknik s kutijom keksa i čokolade i jedne najlon čarape. Većina kapsula je ovako neobičnog sadržaja, a svaki komad se sprema na odgovarajući način u beskiselinski papir; pisma i predmete od papira konzervira restauratorica papira i svi se uvode u inventarnu knjigu pod svojim inventarnim brojevima. U muzeju postoji poseban depo s me-



talnim policama u kojem se čuva sadržaj vremenskih kapsula kao i neki komadi Warholove odjeće.

Praktičan rad bio je koristan i zanimljiv zbog specifičnosti građe, a i svakako je dobro vidjeti organiziranost i profesionalnost pristupa održavanju fundusa jedne velike institucije kao što je Muzej Andy Warhola.

Primljeno: 15. listopada 2002.

Horizontal lines for writing notes.

Horizontal lines for writing notes.

**THE RESTORATION AND CONSERVATION SEMINAR AT THE ANDY WARHOL MUSEUM IN PITTSBURGH**

**This article is a report in which the authoress Mirta Pavić presents her visit to the Andy Warhol Museum in Pittsburgh and a seminar dealing with the topic of the specific nature of restoration and conservation interventions and methods of work on works by Andy Warhol. The seminar was led by restorers from the Andy Warhol Museum - Christine Daulton, restorer of paintings, and Wendy Bennett, paper restorer. The seminar included a visit to the Carnegie Research Center in Pittsburgh. The practical work was interesting because of the specific nature of the holdings, as well as the high level of organization and a professional approach to the conservation of the holdings of a great institution like the Andy Warhol Museum, and also because of the extremely interesting work on preventive protection in the form of time capsules, and this were only some of the themes that the authoress came across while taking part in the seminar and visiting Pittsburgh.**

sl.4 Jedan od laboratorija; Carnegie Research Center, Pittsburg

## ANALIZA IZVJEŠĆA O RADU HRVATSKIH MUZEJA ZA 2001.

TONČIKA CUKROV □ Muzejski dokumentacijski centar, Zagreb

MARKITA FRANULIĆ □ Muzejski dokumentacijski centar, Zagreb

ŽELIMIR LASZLO □ Muzejski dokumentacijski centar, Zagreb

SNJEŽANA RADOVANLIJA MILEUSNIĆ □ Muzejski dokumentacijski centar, Zagreb

Analiza se temelji isključivo na izvješćima o radu muzeja koji su pripremljeni i tiskani u dvije publikacije *Izvešća zagrebačkih muzeja* i *Izvešća hrvatskih muzeja* u izdanju Muzejskog dokumentacijskog centra za 2001. godinu. Analiza slijedi strukturu izvješća tj. odrednica za pisanje izvješća i zadržane su iste brojčane oznake. U publikaciji *Izvešća zagrebačkih muzeja 2001.* (MDC, 2002.) sadržana su izvješća gotovo svih muzeja Grada Zagreba i Zagrebačke županije, 32 muzeja - 29 ustanova. U publikaciji *Izvešća hrvatskih muzeja 2001.* (MDC, 2002.) obuhvaćene su 73 ustanove - 81 muzej, tj. većina muzeja u ostalim županijama u Hrvatskoj koji su u obuhvaćenom razdoblju obavljali muzejsku djelatnost. Nedostaju, primjerice, Županijski muzej u Šibeniku, Gradski muzej Drniš, Muzej Đakovštine u Đakovu i još neki, što pri razmatranju rezultata analize treba uzeti u obzir.

Prilikom čitanja analize valja imati na umu i različitu kadrovsku ekipiranost muzeja, o čemu također ovisi rad u muzeju i rezultati iskazani u izvješćima.

U "zagrebačkim" muzejima radi 306, a u "hrvatskima" 398 stručnih djelatnika.

Hrvatski prosjek je 7,1 stručnjak zaposlen u muzeju. Najviše zaposlenih muzejskih stručnjaka ima Hrvatski prirodoslovni muzej (37), a slijedi Muzej za umjetnost i obrt (30). Između 20 i 30 djelatnika imaju 4 zagrebačka muzeja i samo 3 muzeja zastupljena u *Izvešćima hrvatskih muzeja*. Od 10 do 20 stručnjaka ima 5 "zagrebačkih" i 8 "hrvatskih" muzeja, dok 17 "zagrebačkih" i 59 "hrvatskih" muzeja ima manje od 10 zaposlenih stručnjaka.

U čak 17 obrađenih muzeja (ili otprilike u svakom šestom muzeju) radi samo jedan stručnjak koji se najčešće, osim stručnim radom, bavi i administrativnim i upravnim poslovima.

Koliko god je važno publiciranje samih izvješća o radu, toliko je bitna i analiza podataka iskazanih u njima. Svrha analize nije vrednovanje rada pojedinih muzeja ili komparacija srodnih muzeja - to svaki muzej može načiniti na temelju tiskanih izvještaja za svoje potrebe - nego je ovo pokušaj utvrđivanja općih trendova u hrvatskim muzejima unutar svake od zastupljenih djelatnosti, kao i nastojanje da se utvrdi koje bi segmente muzejskog djelovanja trebalo posebno stimulirati kako bi se postigao harmoničan razvoj.

### 1. SKUPLJANJE GRAĐE

- 1.1. Kupnja
- 1.2. Terensko istraživanje
- 1.3. Darovanje
- 1.4. Nasljeđivanje
- 1.5. Zamjena
- 1.6. Ustupanje
- 1.7. Ostalo

### 1. SKUPLJANJE GRAĐE (obradio: Želimir Laszlo)

Izveštaji ne pružaju cjelovitu sliku o politici skupljanja pojedinih muzeja, a teško je sa sigurnošću utvrditi i kako skupljaju pojedine vrste muzeja. Tako primjerice izvještaji ne sadržavaju podatke o utrošenim novčanim sredstvima za kupnju. Kod kompleksnih muzeja često nije moguće razlučiti na koju se vrstu građe nabava odnosi.

No isto tako već i šturi statistički podaci pokazuju bar neke trendove u skupljačkoj politici muzeja.

1. SKUPLJANJE GRAĐE	<i>Izvešća zagrebačkih muzeja 2001.</i>	<i>Izvešća hrvatskih muzeja 2001.</i>	ukupno
1.1. Kupnja	22	49	71
1.2. Terensko istraživanje	15	53	68
1.3. Darovanje	25	56	81
1.4. Nasljeđivanje	1	1	2
1.5. Zamjena	1	0	1
1.6. Ustupanje	4	7	11
1.7. Ostalo	8	12	20

*Brojke u tabeli odnose se na broj muzeja*

Prema tabeli najčešći oblici popunjavanja zbirki su kupnja, prikupljanje s terenskih istraživanja i darovanje.

Što se kupnje kao načina prikupljanja tiče treba konstatirati da je od 110 analiziranih muzeja 71 muzej nešto kupio za svoje zbirke. To znači da mnogi nisu u protekloj godini kupili ništa. Najmanje su kupovali umjetnički muzeji. Ništa u 2001. godini nisu kupili tako značajni muzeji i galerije kao što su Galerija Klovićevi dvori, Gliptoteka HAZU, ili Umjetnička galerija u Dubrovniku. Strossmayerova galerija starih majstora HAZU kupila je samo jedan pastel, Kabinet grafike HAZU samo 5 grafika, a Muzej grada Zagreba kupio je samo jednu sliku. Mnogi kompleksni muzeji koji sadržavaju umjetničke zbirke također nisu kupovali ništa. Primjerice, muzeji u Bjelovaru, Ozlju, Trakošćanu,



Županji, Biogradu... ili galerije u Krapini i Makarskoj. Najviše je kupovao Muzej za umjetnost i obrt, koji je valjda jedan od rijetkih naših muzeja koji kupnjom u skladu sa svojom skupljačkom politikom ciljano popunjava zbirke.

Arheološke ili etnografske zbirke mogu se kvalitetno popunjavati terenskim istraživanjem, pa i darovanjem, ali je to za umjetničke kolekcije vjerojatno znatno teže. Stoga mislim da nije presmion zaključak kako je kolekcioniranje umjetničkih zbirki u muzejima u zastoju.

Kod arheoloških muzeja uočljiv je stari neriješeni problem ingerencija nad terenskim istraživanjima i pohrane nalaza, a u vezi s tim i kolekcioniranja građe. Tako je primjerice Arheološki muzej u Zagrebu svoje zbirke obogatio sa samo dva terenska istraživanja, što je za potencijale tog muzeja malo. Arheološki muzej u Splitu nije prijavio niti jedno popunjavanje zbirki terenskim istraživanjem, što zabrinjava. Znamo li da neki muzeji kao, primjerice, Muzej brodskog Posavlja, Samoborski muzej ili Muzej grada Zagreba (i mnogi drugi) iskazuju značajna popunjenja zbirki dobivenih terenskim arheološkim istraživanjima, onda mi se čini da možemo govoriti o trendu premještanja i istraživanja i popunjavanja zbirki sa specijaliziranih arheoloških muzeja na opće, kompleksne muzeje. Taj trend je već dulje prisutan, samo sada konstatiram kako je to vidljivo i iz izvještaja.

Je li takav trend dobar i bi li trebalo na neki novi način regulirati odnose općih i specijaliziranih muzeja ostaje otvoreno pitanje iako dugoročno gledano ne bi bilo dobro na ovaj način zapostaviti neke doista značajne arheološke muzeje koji u postojećem sustavu nemaju mogućnosti planski popunjavati zbirke.

Ostali oblici skupljanja muzejske građe su manje zastupljeni. Gotovo da i nema razmjene ili zamjene predmeta među muzejima. Razmjena je uobičajena u kolekcionarstvu jer se njome mogu popuniti praznine u kolekcijama. Posebno bi to trebalo biti uobičajeno za politiku skupljanja zbirki.

Kako su u protekloj godini najveći broj muzejskih predmeta muzeji dobili darovanjem, kupnja umjetnina je bila skromna a razmjene nije bilo, gotovo da možemo govoriti i o općem zastoju kolekcioniranja u našim muzejima.

## 2. ZAŠTITA (obradio: Želimir Laszlo)

2. ZAŠTITA	Izvešća zagrebačkih muzeja 2001.	Izvešća hrvatskih muzeja 2001.	ukupno
2.1 Preventivna zaštita	21	61	82
2.2. Konzervacija	16	43	59
2.3. Restauracija	20	43	63
2.4. Ostalo	8	14	22

Brojke u tabeli odnose se na broj muzeja koji spominju neki oblik zaštite.

U 24 izvješća hrvatskih muzeja o preventivnoj zaštiti nema ni slova. Dakle, otprilike svaki 4 ili 5 muzej ne poduzima ništa u svezi s preventivnom zaštitom ili u najboljem slučaju ne smatra je dovoljno važnom za djelovanje muzeja pa o tome i ne izvještava. Već ovaj podatak dovoljan je za veliku zabrinutost. No situacija je realno još i mnogo lošija. Većina muzeja kao preventivnu zaštitu navode samo tretiranje (pranje i sl.) arheoloških predmeta i provjetranje tekstila.

O poduzimanju bilo kakvih mjera u vezi s mikroklimom (mjerenje, reguliranje i sl.) izvještava samo njih 10, a samo 3 poduzela su neke mjere zaštite od utjecaja svjetla. Spominjanje materijala koji je neophodan u preventivnoj zaštiti gotovo je simboličan (beskiselinski papiri, folije...). Kad znamo da je propadanje predmeta u velikoj mjeri uzrokovano kiselom okolinom, lošim mikroklimatskim uvjetima i neadekvatnim svjetlom, onda nas navedeni podatak mora zabrinuti. Mjere preventivne zaštite prepoznate su kao temelj svake strategije očuvanja, djelotvorno i ekonomično sredstvo da se očuva integritet baštine, koje smanjuje potrebu za dodatnim zahvatima na pojedinačnim predmetima (Prema europskoj strategiji preventivne konzervacije, Informatica Museologica 32, 1/2, 2001.). Temelji strategije očuvanja nam očito izmiču i tu valja napraviti radikalnan zaokret u pristupu zaštiti i preventivnoj zaštiti muzejskih zbirki.

Zabrinjava, primjerice, i to što ni naše najveće galerije koje ugošćuju velike i značajne izložbe u svojim izvještajima preventivnu zaštitu uopće ne spominju.

O nekim konzervatorskim ili restauratorskim zahvatima izvještava 53, odnosno 63 muzeja. I to je malo. Trebalo bi više, ali se bojim da restauratori nikada neće moći sustići brzinu propadanja predmeta uzrokovanu ponajviše slabom primjenom mjera preventivne zaštite.

Ako neka statistika koja se temelji na izvješćima muzeja može pomoći da se odrede prioriteta, onda mi se čini da je preventiva na prvome mjestu.

## 2. ZAŠTITA

2.1. Preventivna zaštita

2.2. Konzervacija

2.3. Restauracija (izvođači radova: vlastita radionica/ vanjski suradnici)

2.4. Ostalo

### 3. DOKUMENTACIJA

- 3.1. Inventarna knjiga
- 3.2. Katalog muzejskih predmeta
- 3.3. Fototeka
- 3.4. Dijateka
- 3.5. Videoteka
- 3.6. Hemeroteka
- 3.7. Planoteka i fond dokumentacijskih crteža
- 3.8. Stručni arhiv
- 3.9. Računalna obrada građe
- 3.10. Ostalo

### 3. DOKUMENTACIJA (obradila: Markita Franulić)

3. DOKUMENTACIJA	Ukupno iskazano	Ukupno neiskazano
3.1. Inventarna knjiga	93	17
3.2. Katalog muzejskih predmeta	31	79
3.3. Fototeka	90	20
3.4. Dijateka	46	64
3.5. Videoteka	44	66
3.6. Hemeroteka	68	42
3.7. Planoteka i fond dokumentacijskih crteža	26	84
3.8. Stručni arhiv	43	67
3.9. Računalna obrada građe	41	69
3.10. Ostalo	28	82

Općenito se može zaključiti da su podaci o muzejskoj dokumentaciji vrlo neujednačeni te je nemoguće iskazati bilo kakve brojke ili precizne preglede, no ipak je moguće odrediti neke trendove na tom području.

Postoji također problem tumačenja što pojedini dokumentacijski fondovi trebaju sadržavati, tako da neki muzeji u istim rubrikama obrađuju različite fondove. To se osobito odnosi na rubrike "3.2. Katalog muzejskih predmeta" i "3.8. Stručni arhiv."

Nije nevažan podatak da je u 2001. godini u hrvatskim muzejima radilo 12 dokumentarista.

Je li razlog za poprilično šturo podatke u ovoj rubrici manja koncentracija muzeja na ovu djelatnost ili su takvi podaci rezultat nedovoljno preciznih odrednica teško je reći. Očekivati je da će detaljnije specificiranje odrednica za pisanje izvješća kao i *Pravilnik o muzejskoj dokumentaciji* razriješiti postojeće nedoumice, te da će to rezultirati većim opsegom i kvalitetom podataka, ali i samog stručnog rada na tom području.

**3.1. Inventarna knjiga.** Od 110 muzeja obuhvaćenih *Izvešćima* 93 su dala podatke o inventarnoj knjizi. Među 17 onih koji su tu rubriku ostavili praznom nekoliko je institucija koje nemaju fundus (Umjetnički paviljon, Dom HDLU), dok se za nekoliko muzeja može pretpostaviti da je to stoga što nije bilo nikakvih promjena (npr. Fundacija I. Meštrovića, Strossmayerova galerija) jer imaju manje-više fiksni fundus. No, ostaje desetak muzeja za koje se može ustvrditi da nisu obavljali temeljnu dokumentacijsku djelatnost (a pritom su nabavljali novu građu).

Inventarnu knjigu po zbirka ili odjelima vodi 49 muzeja. Uočljiva je neravnomjerna inventarizacija ne samo kada se međusobno uspoređuju muzeji nego i zbirke tj. odjeli u istoj instituciji. To je osobito uočljivo u manjim muzejima u kojima nema stručnjaka za sve vrste zbirke, a u osobito teškom položaju su muzeji sa samo jednim zaposlenim.

Uz upis novonabavljene građe, 8 muzeja istaknulo je i paralelnu obradu i upis stare, prethodno neinventirane građe. Neki muzeji istodobno s revizijom građe provode inventarizaciju ili reinventarizaciju građe, iako je to prethodnih godina bio češći slučaj.

Prema dostupnim brojkama inventirano je oko 40.000 predmeta, uz oko 29.000 revidiranih predmeta u Arheološkome muzeju u Zagrebu.

Brojevi inventiranih predmeta od muzeja do muzeja znatno variraju: inventarizaciju do 100 jedinica imalo je 27 muzeja, od 100 do 300 - 15 muzeja, od 300 do 500 - 10 muzeja, od 500 do 1.000 - 10 muzeja, od 1.000 do 2.000 - 3 muzeja, dok je u Hrvatskome prirodoslovnome muzeju inventarizirano 3.317 jedinica, a u Muzeju za umjetnost i obrt 5.792. Na to utječe, naravno, vrsta građe, broj novonabavljenih predmeta, broj neobrađenih predmeta te kadrovska ekipiranost. Kako su brojčane podatke dala 74 muzeja (od kojih neki samo približan broj ili samo za neke zbirke) izvođenje bilo kakvih prosjeka bilo bi neutemeljeno.

**3.2. Katalog muzejskih predmeta.** Gotovo tri četvrtine muzeja ne iskazuju podatke u ovoj rubrici. Kada govore o katalogu, muzeji ga ponekad shvaćaju kao katalošku obradu predmeta za katalog izložbe (tj. ne kao potpunu stručno-znanstvenu obradu muzejskog predmeta, nego kao minimum identifikacijskih podataka). Velik broj zastupljenih muzeja daje podatke o katalogizaciji u samo jednoj zbirki ili odjelu tako da je stvarni opseg katalogizacije manji.

Dosadašnja legislativa gotovo i nije pravila razliku između inventarizacije i katalogizacije pa je i to možda razlog zašto u ovoj rubrici mali broj muzeja iskazuje svoju djelatnost.

Muzeji koji provode katalogizaciju, rade to sustavno, ručno i/ili računalno.

**3.3. Fototeka.** U rubrici se iznose podaci o broju, vrsti i motivima fotografija (klasičnih i digitalnih), negativa i dijapozitiva te o njihovoj obradi. Najčešći motivi su (redoslijed po učestalosti): muzejska građa, muzejska djelatnost

(događanja u muzeju i izvan njega u organizaciji muzeja), akcije i događanja u lokalnoj zajednici vezani uz kulturnu baštinu (sakralna i profana arhitektura, stari gradovi, obnova i zaštitni radovi na objektima), istraživanja na terenu, etnografske osobitosti, investicijski radovi u sklopu djelatnosti muzeja, važni kulturni događaji.

Uočljivo je da se i muzejska građa i aktivnosti muzeja sve sustavnije snimaju, ovisno o tehnološkim i financijskim mogućnostima muzeja. Svijest o potrebi fotodokumentiranja vrlo je izražena. K tome, tehnologija postaje sve dostupnijom tako da većina muzeja ima fotoaparate, a posljednjih godina prisutan je i porast broja digitalnih fotoaparata. Autori fotografija najčešće su sami kustosi, potom fotografi zaposleni u muzejima te vanjski suradnici profesionalci. Određena količina građe u muzejske fototeke dolazi otkupima i donacijama.

Fotografije se obrađuju klasično u 44 muzeja (inventiranje, popisivanje) i/ ili računalno u 5 muzeja (ali se ne navodi u kojem programu), a sve je češća i njihova digitalizacija (9 muzeja).

**3.4. Dijateka.** Mnogi muzeji dijateku vode u sklopu fototeke pa otud proizlazi velika razlika u broju muzeja koji iskazuju podatke o dijateci u odnosu prema fototeci. Također, sva obilježja fototeke javljaju se i kod dijateke.

**3.5. Videoteka.** Muzeji videom dokumentiraju obnovu etnološki ili povijesno važnih objekata, otvorenja izložaba, arheološka iskopavanja i nadzor, događanja u muzeju tj. aktivnosti muzeja, različite priredbe u lokalnoj zajednici, etno običaje, konferencije za novinare, građu o područjima kojim se muzej bavi te sam fundus muzeja. Često je presnimavanje TV priloga i emisija koji se tiču muzeja ili građe muzeja, te emisija ili priloga koji su povezani s područjem i sadržajima kojima se muzej bavi. Također se snimaju građa i teme namijenjene prikazivanju u stalnom postavu ili na izložbama.

Videograđa ima funkciju muzejske građe, dokumentacije, pomoćnog sredstva u istraživanju tema i područja kojima se muzej bavi, muzeografskog pomagala i promotivnog medija.

Sadržaj videoteka podatak je koji se najčešće, vrlo često i jedino navodi, potom broj prinova, dok se tehnički podaci i autori gotovo i ne spominju.

Brojčane podatke iskazalo je 14 muzeja. Do 10 novonabavljenih videozapisa imalo je 11 muzeja, od 10 do 20 videozapisa 2 muzeja, Muzej za umjetnost i obrt nabavio je 43, a Tehnički muzej 152 videozapisa.

**3.6. Hemeroteka.** Pojam hemeroteka odnosi se na zbirku izrezaka iz tiska, a u muzejima u kojima je hemeroteka vezana uz knjižnicu te nekim općim gradskim i zavičajnim muzejima pojam se odnosi i na zbirku tekuće periodike (Gradski muzej Bjelovar, Zavičajni muzej Našice), dok je u Muzeju Slavonije hemeroteka muzejska zbirka. U Hrvatskom školskom i Hrvatskome športskome muzeju hemeroteka je ujedno arhiv.

Muzeji (oko 62 posto njih) skupljaju članke (obavijesti, najave, prikaze, kritike) iz dnevnog tjednog i stručnog tiska o svome muzeju (aktivnostima muzeja: izložbama, prezentacijama i promocijama, pedagoškoj djelatnosti), kulturnoj baštini i njezinoj zaštiti, značajnim pojedincima (osobito umjetnicima u umjetničkim muzejima), a većina gradskih i zavičajnih muzeja prikuplja još i članke o povijesti i značajnim događajima u kulturi, javnom životu i gospodarstvu grada i regije.

Najviše je izrezaka iz lokalnih novina, potom iz domaćeg nacionalnog tiska, a oni iz stranih časopisa vrlo su rijetki.

U Gradskome muzeju Makarska hemeroteka se popunjava fotokopijama tekstova iz starije periodike koja se nalazi u fondovima gradske i Sveučilišne knjižnice.

Arheološki muzej u Zagrebu skuplja i tekstove objavljene na Internetu (ne specificira se na kojem mediju), a Muzej suvremene umjetnosti i prijepise radijskih emisija.

Malo je podataka o obradi građe. Spominje se razvrstavanje po tematskim cjelinama, ili kronološki (4 muzeja), 3 muzeja spominju inventarizaciju i /ili katalogizaciju, a 2 računalnu obradu. Hrvatski muzej naivne umjetnosti hemerotečnu građu koristi za izradu sekundarne dokumentacije (biobibliografija).

S obzirom na činjenicu da je samo 14 muzeja dalo podatke o broju prikupljenih jedinica, nemoguće je izvesti bilo kakve brojčane pokazatelje. Tri muzeja imala su više od 1.000 novih jedinica, dva muzeja manje od stotinu, a ostali u prosjeku nekoliko stotina.

**3.7. Planoteka i fond dokumentacijskih crteža.** Ova vrsta dokumentacijskih fondova karakteristična je za arheološke muzeje i zbirke, dok u nekim umjetničkim i općim muzejima postoje zbirke crteža kulturno-povijesne (2 muzeja), etnografske (2 muzeja) i prirodoslovne građe (1 muzej) te arhitektonskih nacрта (4 muzeja).

Nema podataka o obradi tih fondova.

**3.8. Stručni arhiv.** Oko 40 posto muzeja dalo je podatke o stručnom arhivu. (U hrvatskim muzejima u 2001. godini radilo je 6 arhivista.) Pojam stručni arhiv za različite muzeje ima različito značenje. To može biti pomoćna građa za istraživanje, atribuiranje i katalogiziranje muzejske građe; građa skupljena prilikom istraživanja i projekta povezanih

s izložbama; dokumentacija o djelatnosti muzeja, osobito izložbenoj (sortirana prema godinama, autorima, zemljama); dokumentacija restauratorsko-konzervatorskih radova, te zbirka elaborata i dokumentacije o stručnom radu. Dva muzeja spominju arhive osoba tj. obitelji koje su dobili na dar.

Arhiv se najčešće vodi po zbirkama, a sam kustos-voditelj zbirke vodi i pripadajući arhiv, tako da je često riječ o tematskim arhivima vezanim za temeljne znanstvene discipline zastupljene u muzeju.

U etnografskim muzejima ili zbirkama arhiv se najčešće odnosi na običaje, u arheološkim na dokumentaciju istraživanja, a u umjetničkim na autore i izložbe.

Obradu građe spominju samo 2 muzeja: Muzej suvremene umjetnosti radi sadržajnu obradu građe, a Strossmayerova galerija elektroničku obradu (unos podataka u bazu gdje služi kao pomoćna referalna građa).

**3.9. Računalna obrada građe.** Podatke za ovu rubriku dalo je oko 37 posto muzeja.

Računalno se obrađuju muzejska građa i dokumentacija, uglavnom fotografije.

Dvadeset dva muzeja navode da imaju neki od specijaliziranih programa za muzeje, dok još 6 muzeja spominje neki od priručnih programa u Wordu i EXCEL-u. U 7 muzeja, osim muzejske građe, obrađuju se i drugi fondovi.

Neki muzeji rade na projektima tercijarne dokumentacije: Muzej grada Zagreba izradio je prijedlog klasifikacije, Muzej suvremene umjetnosti izrađuje terminološki rječnik, a Kabinet grafike tezaurus.

Iako u odrednicama za pisanje izvješća tražimo iskazivanje podataka na razini zbirke, često se nameće zaključak da muzeji upravo i funkcioniraju na razini zbirki ili pojedinih stručnjaka, a ne kao cjelovit sustav. Primjerice, ako se spominje uporaba nekog računalnog programa, događa se da u istome muzeju različiti odjeli ili pojedinci koriste različite programe, pri čemu nije riječ o specijaliziranim programima za određenu vrstu građe.

**3.10. Ostalo.** U ovoj rubrici obuhvaćeni su podaci o dokumentacijskim fondovima koji nisu zastupljeni u prethodnim rubrikama: knjiga ulaska, knjiga izlaska, zbirka CD-ROM-ova, fonoteka, zbirka filmova, zbirka plakata, evidencija djela na posudbi, dokumentacija izložaba, tehnička i terenska dokumentacija te postupci skeniranja i digitalizacije građe.

Takve fondove i djelatnosti spominje oko 25 posto muzeja. Većinom se daju podaci o postojanju takve djelatnosti, ali ne i o obradi građe.

#### 4. KNJIŽNICA

4.1. Nabava (razmjena, dar, kupnja, muzejska izdanja)

4.2. Stručna obrada knjižničkog fonda

4.3. Zaštita knjižnične građe

4.4. Izdavačka djelatnost knjižnice

4.5. Ostalo (rad s korisnicima, izrada bibliografija i slično)

#### 4. KNJIŽNICA (obradila: Snježana Radovanlija Mileusnić)

**Knjižnično osoblje.** U 110 hrvatskih muzejskih ustanova koje su publicirale svoja izvješća o radu za 2001. godinu, zaposlene su ukupno 32 osobe knjižničarske naobrazbe. Od toga su u dvije muzejske ustanove zaposlena po tri knjižnična stručnjaka, u četiri muzeja po dvije osobe, u osamnaest muzeja po jedan stručnjak. Čak 86 muzeja nema zaposleno stručno knjižnično osoblje. Iako ne postoje hrvatski standardi za rad u specijalnim knjižnicama pa tako ni u muzejskim, može se povući paralela s preporukama iz *Standarda za narodne knjižnice u Republici Hrvatskoj*, NN, 58/1999. u kojima se navodi da na svakih 6.000 jedinica u fondu treba zaposliti jednog diplomiranog knjižničara, odnosno knjižničara. Detaljnijim istraživanjem stanja muzejskih knjižnica u Hrvatskoj (posljednje anketno istraživanje proveo je MDC 1996.), ustanovile bi se i stvarne potrebe muzeja za knjižničnim osobljem. Brojčani pokazatelji iskazani su, naime, uvidom u "iskaznicu" muzeja koja sadržava imena i stručna zvanja djelatnika. Podaci nisu provjeravani ni uspoređivani s drugim izvorima informacija i dokumentacijskim zbirkama MDC-a.

Zbog korištenja stare terminologije koja ne uvažava odredbe iz *Zakona o muzejima* (NN, 142/1998., članak 37., 39., 40.) i *Zakona o knjižnicama* (NN, 105/1997., članak 34.), otežano je brojčano iskazivanje knjižničkog osoblja s obzirom na stupanj njihove naobrazbe i stručno zvanje (SSS, VŠS ili VSS, odnosno, pomoćni knjižničar, knjižničar, diplomirani knjižničar, viši knjižničar, knjižničarski savjetnik).

**4.1. Nabava.** Tijekom 2001. godine muzejske su knjižnice obogatile svoje fondove s ukupno 19.675 svezaka što je u prosjeku 178,9 svezaka po muzeju. Ispod ovako niskog prosjeka je, na žalost, čak 50 muzeja. S druge strane, brojem prinova navedeni prosjek znatno premašuju Muzej Slavonije u Osijeku (1.667 svezaka), MDC (873 svezaka), Tehnički muzej (750 svezaka), Spomen-područje Jasenovac (600 svezaka) kao i muzeji koji su preuzeli darovnice i ostavštine knjižnične građe (Hrvatski muzej naivne umjetnosti sa 2.050 svezaka; Arheološki muzej Istre u Puli s ukupno 1.178 svezaka). Podaci nisu potpuni jer deset muzeja nije navelo brojčane podatke o nabavi, dok 15 muzeja u svojim izvješćima nije popunilo ovu rubriku. Pojedini su muzeji podatke o nabavi knjižnične građe iznosili u rubrici "1. Skupljanje građe" (koja se odnosi na muzejske predmete), što je dodatno otežavalo sistematizaciju i analizu podataka.

S obzirom na način nabave, darom je pribavljeno ukupno 7.680 svezaka, razmjenom 6.770 svezaka, kupnjom i pretplatom 2.344 svezaka. Iz navedenog je očito da muzeji još uvijek svoju nabavnu politiku temelje na darovima, a manje na kupnji recentnih naslova, što se može povezati i sa sredstvima koje (ne)dobivaju od svojih financijera za nabavu stručne literature i druge knjižnične građe. Ostalim oblicima nabave (u što smo pribrojili vlastita muzejska izdanja, fotokopije i dr.) nabavljeno je 879 svezaka. Uočeno je da veći broj hrvatskih muzeja u rubrici nabave knjižnične građe ne navodi izdanja matične ustanove. Pretpostavljamo da se ova građa pohranjuje u muzejskoj dokumentaciji, iako je preporuka da se knjižnična građa obrađuje prema međunarodnim knjižničarskim standardima te pohranjuje i omogućava njezino korištenje u muzejskoj knjižnici (čitaonici). Druga zanimljivost koju smo uočili je izdvajanje zavičajne knjižnične zbirke kao muzejske zbirke unutar najčešće kulturno-povijesnih odjela muzeja.

Podaci u ovoj rubrici popunjavani su neujednačeno, od vrlo općenitih navoda poput "nabavljen je veći broj naslova" ili samo "novi naslovi" do cjelovitih popisa ustanova s kojima muzeji razmjenjuju publikacije i slično. Konkretnijim podacima stekao bi se bolji uvid u knjižnične fondove i zbirke hrvatskih muzeja.

**4.2. Stručna obrada knjižničnog fonda.** Neujednačena izvješća muzeja (među kojima su i ona "svi naslovi obrađeni"! ) omogućila su samo kvantitativnu analizu o broju muzeja koji su tijekom 2001. godine provodili stručnu obradu knjižničnog fonda te njezinom opsegu (djelomična ili kompletna stručna obrada). Naime, iz podataka se nije moglo ustanoviti koliko muzeja provodi samo inventarizaciju građe (djelomična obrada), a koliko muzeja provodi katalogizaciju i klasifikaciju te koji oblik sadržajne obrade koriste (kompletna obrada), odnosno koji je broj knjižničnih jedinica stručno obrađeni i u kojem postotku od ukupnog knjižničnog fundusa.

Kompletnu stručnu obradu knjižnične građe provodi 27 muzeja. Djelomičnu obradu, što znači samo inventarizaciju, provodilo je 28 muzeja, a tri muzeja uopće ne provode stručnu obradu. Sedam muzeja provodi stručnu obradu, ali iz općenitih navoda nije bilo jasno na koji se oblik i razinu obrade odnosi. Pojedini pak muzeji podatke o obradi knjižnične građe navodili su u rubrici "3. Dokumentacija".

Broj od 45 muzeja koji nisu popunili ovu rubriku, a među njima su i muzeji koji su tijekom 2001. godine nabavili iznadprosječan broj publikacija, može se povezati s činjenicom da nemaju zaposleno stručno knjižnično osoblje kvalificirano za obavljanje poslova stručne obrade. Potreba za knjižnicom i stručnom literaturom je dakle prisutna, no njihov ustroj među ostalim otežava i neispunjavanje jednog od osnovnih preduvjeta - zaposleno stručno osoblje.

Preporuka bi bila da se sva prinovljena knjižnična građa barem evidentira kao vlasništvo muzeja uvođenjem u inventarnu knjigu kako bi se ostvario kompletan uvid u imovinu ustanove i otežalo rasipanje i gubljenje knjižnične građe.

Ohrabruje podatak da se u 25 muzeja provodi automatizirana stručna obrada korištenjem knjižničarskih programskih podrški na osnovi UNIMARC standarda. Od toga je 11 muzeja u gradu Zagrebu. Najviše se koristi CROLIST (6 muzeja), CDS/ISIS (5 muzeja) te modul za obradu knjižnične građe muzejskog softvera K++ (5 muzeja). U čak 20 muzeja provodi se kompletna automatizirana stručna obrada. To je jedan od osnovnih preduvjeta za uspostavljanje suradnje u izradi skupnih kataloga i baza podataka kao i omogućavanje pristupačnosti knjižnične građe i informacija ne samo djelatnicima matične ustanove već i vanjskim korisnicima.

Možda se ovaj pozitivni trend može povezati s činjenicom da su se za automatiziranu stručnu obradu knjižnične građe odlučili muzeji koji imaju zaposleno stručno knjižnično osoblje, odnosno osoblje koje se knjižničarski obrazuje te muzeji koji su koristili vanjske (honorarne) usluge stručnog osoblja (16 muzeja).

U ovoj su rubrici izraženi i podaci o postupcima revizije knjižničnog fonda koja se provodila u sedam muzeja, što je u skladu sa *Zakonom o knjižnicama i Pravilnikom o reviziji i otpisu knjižnične građe* (NN 21/2002.).

**4.3. Zaštita knjižnične građe.** Zadatak zaštite knjižnične građe je onemogućavanje djelovanja štetnih utjecaja te povećavanje njihove trajnosti i integriteta. Uz administrativne postupke, zaštita obuhvaća i fizičku zaštitu (preventivnu zaštitu i restauraciju).

Tijekom 2001. godine zaštiti knjižnične građe pažnju je posvetilo 25 muzeja. Ostali muzeji, naime, nisu popunili ovu rubriku te se pretpostavlja ili da održavaju uvjete preventivne zaštite (kontrolirani mikroklimatski uvjeti, čišćenje i provjetranje itd.) bez uvođenja nekih značajnijih novih postupaka, ili ne provode postupke zaštite knjižnične građe.

Kao oblici zaštite navedeni su adekvatna pohrana knjižničnih jedinica na police prilagođene njihovoj veličini, obliku i materijalu, uvez publikacija te ulaganje slobodnih listova u prikadne mape (zaštitne omote od beskišelnog papira). Od biološke zaštite navedeni su postupci fumigacije. Šest muzeja provelo je i postupke restauracije spomenički vrijedne knjižnične građe.

**4.4. Izdavačka djelatnost knjižnice.** Najmanje muzeja (samo 4) svojim je izvješćem obuhvatilo i podatke o izdavačkoj djelatnosti knjižnice. Samo dva muzeja su tijekom 2001. godine priredila za svoje korisnike biltene knjižničnih akcesija (prinova), a dva su muzeja katalogima izložaba predstavila knjižnične funduse i zbirke. Većina je muzeja podatke o izdavačkoj djelatnosti knjižnica objedinjavala u rubrici "10. Izdavačka djelatnost muzeja."

**4.5. Ostalo.** Iz izvješća iznesenima u ovoj rubrici sumirani su podaci o službama i uslugama za korisnike te ostalim knjižničnim djelatnostima.

Svoje usluge vanjskim je korisnicima pružala 51 muzejska knjižnica, knjižničnu građu je posuđivalo 14 knjižnica, a rad u čitaonici je omogućavalo 12 knjižnica. Iako nije moguće sa sigurnošću iznijeti egzaktno podatke i postotke (55 muzeja nije popunilo ovu rubriku), treba potaknuti trend otvaranja muzejskih knjižnica vanjskim korisnicima jer se na taj način, među ostalim, obogaćuju osnovne djelatnosti muzeja - omogućuju naobrazbu, proučavanje i užitka u kulturnoj baštini. Postupke međuknjižnične posudbe provodilo je samo dva muzeja, a usluge tematskih pretraživanja knjižničnog fonda pružalo je 15 muzejskih knjižnica. Uočeno je da su pojedini muzeji navodili službe i usluge za korisnike muzejskih knjižničnih fondova navodili u rubrici "6.11 Stručna pomoć i konzultacije" jer su ih provodili muzejski djelatnici u muzejima koji nemaju ustrojene knjižnice i zaposleno knjižnično osoblje.

Od ostalih djelatnosti knjižnice najčešće je spominjano vođenje razmjene publikacija u izdanju matične ustanova s drugim srodnim ustanovama te izrada različitih tematskih i specijaliziranih bibliografija.

## 5. STALNI POSTAV

### 5. STALNI POSTAV (obradila: Markita Franulić)

Podatke o stalnom postavu iskazalo je 67 muzeja, bilo da se radi o otvaranju novog stalnog postava, dopunama i izmjenama postojećeg ili pripremnim radovima za izradu postava.

Neki muzeji koji imaju stalni postav, a nije bilo nikakvih izmjena u njemu nisu iskazivali podatke u ovoj rubrici, a neki muzeji to nisu mogli učiniti zbog prirode svoje građe ili zbog neprimjerenih prostornih uvjeta.

U 2001. godini otvoreni su novi stalni postavi u 12 muzeja: od toga 3 nova postava cjelokupnog muzeja (Zavičajni muzej Ozalj, Gradski muzej Makarska, Etnografski muzej Split), 1 donacije pod upravom muzeja (stan-memorija Miroslava i Bele Krleža), 1 dijela postava (Prirodoslovni muzej Rijeka: Akvarij-multimedijalni centar u sklopu kojega je i radionica-igraonica s edukativnim igrama prirodoslovnog sadržaja), 1 zavičajne zbirke pod upravom muzeja (Gradski muzej Senj - Zavičajna zbirka Lukovo), a 6 muzeja otvorilo je nove stalne postave pojedinačnih zbirki (Narodni muzej Labin - Rudarska zbirka, Gradski muzej Senj - Numizmatička zbirka, Prirodoslovni muzej i zoološki vrt iz Splita - Malakološka zbirka obitelji Bakotić postavljena u Dioklecijanovim podrumima, Kninski muzej - arheološka izložba u funkciji stalnog postava, Gradski muzej Vinkovci - *Etnologija Vinkovaca i okolice*, Zavičajni muzej Stjepana Grubera iz Županje - *Stalni postav - etnologija*).

Dopune i izmjene postava podrazumijevaju obnavljanje i/ili dopunjavanje legendi, dopunjavanje postava novim predmetima i nalazima, tehničke radove na ugradnji sigurnosnih sustava, poboljšanje mikroklimatskih uvjeta i rasvjete te restauriranje predmeta iz fundusa. Takve je podatke iskazalo 20 muzeja.

Zbog nedostatka prostora 5 muzeja (Gradska galerija Antuna Gojaka, Makarska; Gradski muzej Makarska, Muzej hrvatskih arheoloških spomenika u Splitu, Narodni muzej Zadar, Hrvatski muzej naivne umjetnosti) skida dijelove stalnog postava radi postavljanja povremenih izložaba. Pripreme za novi stalni postav koje obuhvaćaju izradu idejnog rješenja i muzeološke koncepcije kao i sanaciju i adaptaciju prostora iskazalo je 18 muzeja. Od toga je u 5 muzeja riječ o pripremanju za stalni postav pojedinačne zbirke.

U hrvatskim muzejima često se rade postavi po zbirkama ili postavi samo jedne ili nekoliko zbirki ili odjela, a ne postavi muzeja kao cjeline. Razlozi tome mogu biti različiti: financijski, organizacijski ili stručni, ali uočljivo je da kad je riječ o stalnom postavu često se govori i razmišlja u okvirima zbirki, a ne cjelokupnog muzeja. Naime, stalni postav bi trebao biti cjelovita slika, izraz poslanja i identiteta nekog muzeja, komunikacija određene ideje i priče koje muzej kao jedinstvena institucija želi iskazati, a to vrlo često nije tako.

Da otvorenje stalnog postava muzeja ima veliko značenje za muzej i zajednicu u kojoj djeluje pokazuje i podatak da je Hrvatski školski muzej za otvorenje svojeg stalnog postava odlikovan Medaljom grada Zagreba za doprinos muzejskoj djelatnosti u gradu, a dodijeljena mu je i povelja RH odlukom Predsjednika Republike.

## 6. STRUČNI RAD (Želimir Laszlo)

6. STRUČNI RAD	Izvešća zagrebačkih muzeja 2001.	Izvešća hrvatskih muzeja 2001.	ukupno
6.1. Ekspertize			
	21	36	57

Tabela pokazuje broj muzeja koji spominju ekspertize.

U ovoj rubrici izvješća muzeja nalazimo raznorodne podatke. Raspon ide od usmenih *ekspertiza* posjetiteljima, namjernicima ili skupljačima do ozbiljnih i opsežnih elaborata. Brojke ne govore mnogo o obimu, značaju i stručnosti ekspertiza, pa ih stoga i ne iznosimo. Naravno, različite vrste muzeja i raznovrsni stručnjaci u njima ekspertno procjenjuju najraznovrsniju građu. Njihove metode su jako različite i ne mogu se komparirati. Unatoč svim ogradama neki se zaključci ipak mogu navesti.

Ekspertizama se ponajviše bave zagrebački muzeji. Tako je Hrvatski prirodoslovni muzej izvijestio o oko 2.200 ekspertiza, Etnografski muzej o 1.451, a Arheološki muzej o 672. Strossmayerova galerija izvijestila je o čak 52 pismene ekspertize, što je velika brojka ako znamo da se ovdje radi o ekspertizama slika. Ostali muzeji u Hrvatskoj mnogo se manje bave ekspertizama. Ukupno je navedeno tek 600 ekspertiza, a niti jedan muzej izvan Zagreba ne prelazi brojku od 200 ekspertiza. Međutim, mnoge od tih ekspertiza su i opet obavili stručnjaci iz Zagreba. Tako je u Dubrovačkim muzejima egipatsku zbirku procijenio Arheološki muzej u Zagrebu, Muzej grada Pazina je upomoć pozvao MUO, a Muzeju grada Trogira pomogao je stručnjak iz Strossmayerove galerije.

Može se slobodno zaključiti kako su eksperti uglavnom raspoređeni u zagrebačke muzeje. No, veliko je pitanje je li takva koncentracija dobra za razvoj muzejske struke i muzeja u Hrvatskoj. Postoje naravno specijalističke ekspertize za koje je teško pretpostaviti da ih može učiniti baš svaki muzej i za koje je normalno da se obave u Zagrebu, ali bi se za mnoge struke unutar muzejske djelatnosti (etnologija, arheologija, povijest umjetnosti, povijest...) ili za mnoge vrste ekspertiza ipak mogla očekivati veća angažiranost muzeja izvan Zagreba.

**6.2. Posudbe (i davanja na uvid).** Podaci u ovoj rubrici nisu precizni i često nema brojki. Ponegdje je teško lučiti posudbu muzejskih predmeta od uvida u dokumentaciju. Stoga sve brojke treba uzeti s rezervom. Koliko se to moglo u obzir sam uzeo samo muzejske predmete, a isključio sam dokumentaciju i uvid.

6. STRUČNI RAD	Izvešća zagrebačkih muzeja 2001.	Izvešća hrvatskih muzeja 2001.	ukupno
6.2. Posudbe			
	oko 4.000 predmeta	oko 2.000 predmeta	oko 6.000 predmeta

Predmete nije posuđivalo 28 muzeja. Najviše su se posuđivali prirodoslovni i etnografski predmeti (Etnografski muzej u Zagrebu izvijestio je o 676 posuđenih predmeta, a Hrvatski prirodoslovni muzej u Zagrebu o 781.). Mnogo su se posuđivali i arheološki predmeti. Najmanje su posuđivani predmeti iz umjetničkih muzeja (Muzej "Mimara" ništa, Strossmayerova galerija starih majstora 6) što je zbog građe razumljivo. Ali i tu je posuđivanje bilo ponegdje brojno (Muzej suvremene umjetnosti 199, Moderna galerija u Zagrebu 117). Najveći broj posuđenih predmeta imao je Hrvatski povijesni muzej - 245 predmeta.

Gradski muzej u Novoj Gradišci je od muzeja izvan Zagreba najviše posuđivao - 198 predmeta i k tomu još kojih 1.000 arheoloških za dvije diplomatske radnje.

Kada bismo tih tisuću arheoloških predmeta odbili od ukupnog broja posudbi, onda bi posudbe muzeja u Zagrebu bile čak tri puta brojnije od posudbi u svim ostalim muzejima. Naravno, to je dijelom posljedica bogatstva zbirki velikih muzeja u Zagrebu, ali ako znamo da se dio posudbi događa radi povremenih izložaba onda možemo reći da višestruko veća aktivnost muzeja u Zagrebu ukazuje na njihovu veću izložbenu i znanstvenu aktivnost.

### 6.3. Djelovanje u strukovnim društvima.

6. STRUČNI RAD	Hrvatsko muzejsko društvo	ICOM	Europske ili svjetske stručne udruge
6.3. Djelovanje u strukovnim društvima			
Izvešća zagrebačkih muzeja 2001.	18	12	7
Izvešća hrvatskih muzeja 2001.	25	9	9
Zajedno	43	21	6

Brojke se odnose na muzeje koji imaju članove ili su na bilo koji način sudjelovali u radu navedenih strukovnih tijela, udruga ili projekata.

## 6. STRUČNI RAD

- 6.1. Ekspertize
- 6.2. Posudbe (i davanja na uvid)
- 6.3. Djelovanje u strukovnim društvima
- 6.4. Sudjelovanje na kongresima, seminarima
- 6.5. Publicistička djelatnost stručnih djelatnika (u okviru rada muzeja)
- 6.6. Stručno usavršavanje
- 6.7. Tečajevi, studijska putovanja
- 6.8. Stručna i znanstvena obrada muzejske građe
- 6.9. Identifikacija / determinacija građe
- 6.10. Revizija građe
- 6.11. Stručna pomoć i konzultacije
- 6.12. Recenzije knjiga, članaka
- 6.13. Ostalo

Kriteriji koje smo primijenili za uvrštenje muzeja u tabelu bili su doista vrlo tolerantni. Ako je muzej u svom izvještaju iskazao da ima barem jednog člana HMD-a ili ICOM-a ili je na bilo koji način sudjelovao u bilo kojem njihovom projektu ili odboru i sl. - uvršten je. U rubriku: Europska ili svjetska stručna udruga uvršten je svaki muzej koji je na bilo koji način participirao, makar i pasivno, u radu bilo koje europske ili svjetske organizacije ili projekta. Zapravo svi oni koji su u rubrici 6.3. spomenuli HMD, ICOM ili neku drugu europsku ili svjetsku organizaciju - uvršteni su.

HMD smo uzeli kao kakav takav stručni integrativni faktor u Hrvatskoj, a ostale dvije rubrike kao integrativne faktore u Europi i svijetu.

Unatoč primjeni izrazito tolerantnih kriterija rezultati su porazni: 10 zagrebačkih i čak 47 svih ostalih muzeja nema nijednoga člana HMD-a, ICOM-a i ne sudjeluje ni u jednoj svjetskoj ili europskoj strukovnoj organizaciji ili projektu. Dakle, čak 57 muzeja u Hrvatskoj ne sudjeluje ni na koji način, čak niti pasivnim članstvom, u integrativnim procesima struke u zemlji i svijetu. To je doista porazan podatak.

Samo 21 muzej ima neke kontakte s Međunarodnim muzejskim savjetom (ICOM), a samo njih 16 sudjeluje u nekim drugim europskim ili svjetskim organizacijama ili projektima. To je još porazniji podatak.

Suradnja među stručnjacima i muzejima je neophodna i bez nje nema razmjene iskustava, usvajanja novih znanja, ili razmjene izložaba, primjerice, i zato bi trebalo učiniti sve da se integrativni procesi ubrzaju i ustale. Europa se integrirala, struke se povezuju, izložbe u njoj kolaju, a mi - kao što se i iz iznesene suhe statistike vidi - stojimo po strani i čekamo.

Regionalna ili usko stručna povezanost je najsnažnije zastupljena. Svi istarski muzeji povezani su u svoju regionalnu strukovno muzejsko-galerijsku udrugu Društvo muzealaca i galerijista Istre, a slično i muzealci sjeverozapadne i istočne Hrvatske - Muzejsko društvo sjeverozapadne Hrvatske i Muzejsko društvo istočne Hrvatske. Zagrebački ili dalmatinski muzealci pak nemaju svojih regionalnih društava i većinom su članovi Hrvatskog muzejskog društva. Snažna je i naravno dobra i povezanost prema užim stručnim interesima. Arheolozi su povezani u svoju udrugu, etnolozi u svoju itd. ali svi bi trebali biti povezani i kao muzealci. Sve u svemu neophodni ozbiljni integrativni procesi i organizirana suradnja među muzejima i muzealcima u Hrvatskoj, a pogotovo naših muzeja i muzealaca s Europom i svijetom - tek nam predstoje. Bilo bi dobro ove procese stimulirati, jer bez njih ćemo ostati zatvoreni u svoje regije i izvan europskih i svjetskih tokova, a to znači i izvan vrlo žive međumuzejske suradnje (to posebno ističem) u Europi.

**6.4. Sudjelovanje na kongresima, seminarima.** Muzeji su najčešće iskazivali sudjelovanje na kongresima i seminarima pojedinačno i poimenično. Kod referata uglavnom su navedeni i nazivi referata ili izlaganja.

<b>6. STRUČNI RAD</b> 6.4. Sudjelovanje na kongresima, seminarima	<i>Izvešća zagrebačkih muzeja 2001.</i>	<i>Izvešća hrvatskih muzeja 2001.</i>	ukupno
Tuzemni kongresi seminari	183	188	371
Inozemni kongresi seminari	52	75	127
Referati, izlaganja	106	88	191

*Brojevi označuju broj osoba ili broj referata.*

Iz 9 zagrebačkih i iz 21 od ostalih muzeja diljem Hrvatske nitko nije prisustvovao nijednom kongresu ili seminaru u zemlji, a iz 15 zagrebačkih i 54 ostalih muzeja 2001. godine nitko nije sudjelovao na kongresima i seminarima u inozemstvu. Iz 12 zagrebačkih i 42 ostala muzeja nitko nije održao neki referat ili predavanje na bilo kojem kongresu ili seminaru.

Broj stručnih djelatnika u zagrebačkim muzejima (prema izvještajima) je 306. Kada ovaj broj stavimo u omjer prema broju prisustvovanja na kongresima i seminarima u zemlji, tada dobivamo da stručni djelatnik u zagrebačkim muzejima tek svakih 1,6 godina prisustvuje nekom od njih. Na put u inozemstvo po istom poslu može računati (prosječno) tek svakih 5,8 godina dakle (skoro) tek svake 6. godine. Naravno, neki putuju više, a neki manje. U prosjeku zagrebački muzealac svake 2,8 godine, dakle skoro svake 3. godine održi neki referat ili izlaganje na kongresu ili seminaru. Ta brojka nije mala. Gotovo svaki drugi (2,2) sudionik kongresa ili seminarara na njemu drži referat ili izlaganje. To je relativno puno referata i izlaganja i vjerojatno je posljedica u mnogih uobičajene prakse da se stručnim djelatnicima plaćaju samo oni kongresi i seminari na kojima imaju izlaganja.

Pojedinačno iz zagrebačkih muzeja najviše su na domaćim kongresima i seminarima prisustvovali stručnjaci iz MDC-a - 32, potom slijedi Hrvatski povijesni muzej - 24, Muzej suvremene umjetnosti - 21 itd. MDC je imao i najviše referata i izlaganja - 22, Hrvatski prirodoslovni muzej 14, Muzej za umjetnost i obrt 11, a Arheološki muzej



8 itd. U inozemstvo su najviše putovali iz Hrvatskog prirodoslovnog muzeja 14, potom iz Muzeja suvremene umjetnosti 8, Arheološkog muzeja 7 i MDC-a 5 kustosa. U inozemstvo se i iz Zagreba malo putuje.

Broj stručnih djelatnika iskazan u publikaciji *Izvešća hrvatskih muzeja 2001.* je 398. Kada ovaj broj usporedimo s brojem prisustvovanja na kongresima i seminarima u zemlji, tada dobivamo da stručni djelatnik ovih muzeja tek svake 2,2 godine prisustvuje nekom od njih. Na put u inozemstvo po istom poslu može računati (prosječno) svakih 5,3 godine. I to je malo, ali je ipak bolje i više negoli u zagrebačkim muzejima. Ovaj podatak je iznenađujući jer u struci postoji očito pogrešno uvjerenje da se iz zagrebačkih muzeja puno više i lakše putuje u inozemstvo negoli iz muzeja izvan Zagreba. Kao što se vidi to nije točno. Prosječno muzealac izvan Zagreba tek svake 4,5 godine održi neki referat ili izlaganje na kongresu ili seminaru. Daleko manje od muzealaca iz Zagreba. Svaki treći (2,9) sudionik kongresa ili seminara iz muzeja izvan Zagreba na njemu drži referat ili izlaganje.

Podaci (iznenađujuće) pokazuju da se teže putuje na kongrese i seminare i u tuzemstvo i u inozemstvo iz Zagreba, a i da bi se putovalo, muzealci izvan Zagreba trebaju pisati manje referata i izlaganja.

Ukupno uzevši broj putovanja (posebno) u inozemstvo je skroman. Podaci bi bili još porazniji kada bismo iz statistike isključili Sloveniju, koja je muzealcima Zagreba na dohvat ruke i na koju otpada ne mali broj putovanja u inozemstvo. Zbog malog broja putovanja u inozemstvo ne može se očekivati, ako se trend nastavi, neko veće uključivanje hrvatskih muzeja u europsku ili svjetsku suradnju.

## 6.5. Publicistička djelatnost stručnih djelatnika

### 7.2. Publicirani (znanstveni) radovi

6. STRUČNI RAD 6.5. Publicistička djelatnost stručnih djelatnika 7.2. Publicirani (znanstveni) radovi	<i>Izvešća zagrebačkih muzeja 2001.</i>	<i>Izvešća hrvatskih muzeja 2001.</i>	ukupno
6.5. Publicirani radovi	518	436	954
U inozemstvu	17	18	35
7.2. Publicirani znanstveni radovi	79	30	109
U inozemstvu	15	4	19

Dvije rubrike obrađene su zajedno kako bi se dobio pregled svih publiciranih radova. Osim toga nije uvijek sigurno da su svi publicirani radovi koji su u izvještajima deklarirani kao znanstveni doista klasificirani znanstveni radovi onako kako je to uobičajeno u znanosti. Podatke o publiciranim znanstvenim radovima treba uzeti s rezervom.

Publicirani radovi kako su ovdje (i u izvještajima navedeni) podrazumijevaju različite vrste napisa - od objavljenih knjiga, kataloga, deplijana do malih članaka (od kartice ili manje) u novinama. Dakako, ni kvaliteta napisa ne može biti predmet statističke obrade.

U 5 zagrebačkih muzeja i u 16 ostalih stručnjaci nisu publicirali ništa. Teško je zamisliti muzej koji kroz godinu ne objavi ama baš ništa pa čak niti člančić u kakvim lokalnim novinama. Zato su ovi podaci alarmantni.

Iz tabele je vidljiva relativno mala zastupljenost znanstvenih publiciranih radova. Jedan zagrebački muzej je sve od svog svojih 31 publiciranog rada prijavio kao znanstvene publikacije - to je očito nerealan podatak. Kada bismo njih odbili od ukupne brojke, onda bi u svim muzejima u Hrvatskoj bilo napisano samo 48 znanstvenih tekstova. Najveći broj ih pišu prirodoslovci a potom arheolozi. Sve ostale muzejske struke zapravo se ne bave znanstvom ili barem ne objavljuju znanstvene tekstove. Najveći broj znanstvenih publiciranih radova imaju Hrvatski prirodoslovni muzej (18), a iza njih je nekoliko muzeja s najviše 3 ili 4 znanstvene publikacije.

Prosječni zagrebački muzejski stručnjak godišnje napiše 1,7 publiciranih jedinica (članci, osvrti, knjige itd.). Naravno, neki puno više, a neki ništa. Stručnjaci u svim ostalim muzejima pišu manje i proizvedu tek 1,1 publiciranu jedinicu. Prosjek je 1,35. Puno ili malo?

Posebno smo analizirali publiciranje u inozemstvu računajući kako je taj podatak važan za ocjenu sudjelovanja naših stručnjaka u vrlo intenzivnim europskim i svjetskim događajima. Postoji naime mnoštvo internacionalnih muzejskih časopisa, publikacija, kataloga itd. Prosječni zagrebački stručnjak iz muzeja publicira u inozemstvu u jednoj godini tek 0,06 napisa, a u svim ostalim muzejima tek 0,01 napis.

Zaključak je da se ne objavljuje mnogo, a u inozemstvu zapravo samo simbolično.

**6.6. Stručno usavršavanje.** U izvještajima se ova rubrika često miješa sa rubrikom "6.7. Tečajevi i studijska putovanja." "Zato podatke treba uzeti s malom rezervom, ali bitni odnosi brojaka svejedno ne bi bili znatno povoljniji od navedenog.

<b>6. STRUČNI RAD</b>	<i>Izvešća zagrebačkih muzeja 2001.</i>	<i>Izvešća hrvatskih muzeja 2001.</i>	ukupno
6.6. Stručno usavršavanje			
Usavršavanje	75	86	161
Usavršavanje u inozemstvu	18 (11)	2	20 (-11)
Selekcionirani podaci	20	61	81

*U red Usavršavanje uvrstili smo brojke onako kako su iskazane u izvještajima; u red Usavršavanje u inozemstvu izdvojili smo ona iskazana usavršavanja koja su se odvijala izvan Hrvatske (u zagradama je broj koji se odnosi na studijska putovanja što jest neka vrsta usavršavanja, ali ih imamo i u rubrici 6.7); u red Selekcioniirani podaci izdvojili smo pročišćene podatke. Primjerice, mnogi su pasivno prisustvovali nekom predavanju upisali u ovu rubriku. Takve smo podatke maknuli i dobili drukčije pokazatelje. Iza ovih brojki (selekcioniirani podaci) su postdiplomski studiji, stjecanje znanstvenih stupnjeva, tečajevi praktični seminari i sl. Selekcioniirani podaci realnije pokazuju pravo stanje sa stručnim usavršavanjem.*

U 16 zagrebačkih muzeja i u 42 ostala nije bilo nikakva stručnog usavršavanja. Na temelju ovih podataka može se zaključiti da s usavršavanjem muzealaca stojimo (gledano statistički) izrazito loše.

Na neki oblik usavršavanja prosječni muzejski stručnjak u Hrvatskoj treba čekati 8,7 godina. Za usavršavanje u inozemstvu treba čekati 199 godina.

Kada bismo iz selekcioniiranih podataka izbacili poslijediplomske studije, stjecanje znanstvenih stupnjeva i stručne ispite, jedva da bi što ostalo. Specijalističko usavršavanje izvan toga je kod nas jedva zamjetna kategorija.

**6.7. Tečajevi, studijska putovanja.** Ova se rubrika često u izvještajima miješa s rubrikom 6.6. Neki su svoja studijska putovanja iskazali kao stručno usavršavanje. Zato podatke treba uzeti s malom rezervom.

<b>6. STRUČNI RAD</b>	<i>Izvešća zagrebačkih muzeja 2001.</i>	<i>Izvešća hrvatskih muzeja 2001.</i>	ukupno
6.7. Tečajevi, studijska putovanja			
Studijska putovanja u zemlji	40	50	90
Studijska putovanja u inozemstvo	68	25	93
Tečajevi	20	1	21

*Brojke u rubrikama Studijska putovanja u zemlji i Studijska putovanja u inozemstvo odnose se na broj putovanja.*

*Brojke u rubrici Tečajevi odnose se na broj djelatnika koji su prisustvovali nekom od tečajeva.*

*Sve brojke su približne.*

## 7. ZNANSTVENI RAD

7.1. Tema i nositelj projekta

7.2. Publicirani radovi

## 8. STRUČNI I ZNANSTVENI SKUPOVI U ORGANIZACIJI I SUORGANIZACIJI MUZEJA

8.1. Znanstveni skupovi

8.2. Stručni skupovi

Iz 13 zagrebačkih i 48 ostalih muzeja nije se išlo na studijska putovanja ili na tečaj. Studijska putovanja u većini se slučajeva odnose na posjet značajnim izložbama. Posebnih studijskih putovanja s točno određenom stručnom svrhom ima malo.

Na tečajeva se ide malo ili nikako. Od 21 djelatnika (iz tabele) njih 9 je bilo na tečaju protupožarne zaštite. Ako bismo izuzeli taj podatak, onda bi samo 12 muzejskih djelatnika u Hrvatskoj prisustvovalo nekom tečaju ili otprilike svaki 58.

Još je alatmanjnija brojka od samo jednog muzejskog djelatnika iz muzeja izvan Zagreba koji je bio na nekom tečaju. Očito se u nas ne organiziraju tečajevi koji bi zainteresirali muzejske stručnjake unatoč tome što (to vjerujem nije sporno) ima toliko sasvim praktičnih muzejskih tema i poslova koji traže nova znanja i vještine koja bi se trebala stjecati na tečajevima.

Ne čudim se podatku što je inozemstvo kao destinacija za studijska putovanja popularnije od tuzemstva, ali to, čini mi se, nije dobro, a vjerujem u drugim zemljama i nije uobičajeno.

## 9. IZLOŽBENA DJELATNOST

- Naziv izložbe
- Mjesto održavanja i prostor
- Vrijeme trajanja
- Autor stručne koncepcije
- Autor likovnog postava
- Opseg (broj eksponata)
- <http://www.adresa> (ukoliko je izložba predstavljena na Internetu)

### 9. IZLOŽBENA DJELATNOST (obradila: Markita Franulić)

Izložbena djelatnost područje je najintenzivnije djelatnosti muzeja. Od muzeja zastupljenih u izvješćima samo 8 njih nije priređivalo povremene izložbe (od toga 6 zbog memorijalno - ambijentalne koncepcije muzeja).

U svim muzejima u Hrvatskoj održane su 873 izložbe (561 u "hrvatskim", a 312 u "zagrebačkim" muzejima), što čini prosjek od 8,6 izložaba po muzeju.

Prema vrsti muzeja stanje je sljedeće: 476 izložbi održano je u specijaliziranim muzejima, a 397 u općima.

Prema vrsti izložbe stanje je sljedeće:

<b>9. IZLOŽBENA DJELATNOST</b>		
<b>vrsta izložbe</b>	<b>broj izložaba</b>	<b>postotak</b>
umjetničke	517	59%
arheološke	44	5%
povijesne	90	10%
etnografske	47	5%
prirodoslovne	15	2%
tehničke	60	7%
ostale	154	18%
ukupno	873	

Vrlo slični razmjeri javljaju se ako analiziramo izložbenu djelatnost u 46 općih muzeja.

<b>vrsta izložbe</b>	<b>broj izložaba</b>	<b>postotak</b>
umjetničke	236	59%
arheološke	14	4%
povijesne	55	14%
etnografske	24	6%
prirodoslovne	10	3%
tehničke	0	0
ostale	67	16%
ukupno	397	

Uočljiv je golem ne srazmjer između umjetničkih i svih ostalih vrsta izložaba. Brojnost umjetničkih izložaba odraz je brojnosti umjetničkih muzeja i zbirki, ali je povezana i s činjenicom o malom broju izložaba s građom iz fundusa muzeja. Osim toga, likovne izložbe najpropulzivnije su, a nije rijetkost da predstavljaju kompromis prema lokalnoj zajednici koja financira muzej jer se "izložbe najviše vide".

U nekim općim muzejima (npr. Zavičajnome muzeju Rovinj - 17 izložaba, Zavičajnom muzeju Slatina - 10 izložaba) sve izložbe bile su umjetničke.

Pojam "ostale izložbe" odnosi se na edukativne (oko 40 izložaba koje su osobito brojne u Zagrebu), informativne, kompleksne, dokumentarne te vrlo brojne izložbe dječjih radova (25).

Iz podataka o izložbama može se razlučiti da je građa iz fundusa prezentirana na oko 150 izložaba, što čini oko 17 posto od ukupnog broja.

Po izlaganju građe iz fundusa ističu se arheološki muzeji i zbirke, Gradski muzej Požega (od 10 izložaba 7 je s građom iz fundusa, a sve zbirke ravnomjerno su zastupljene), Gradski muzej Bjelovar (5 izložaba), Dubrovački muzeji (6 izložaba), Gradski muzej Sisak (6 izložaba), Gradski muzej Senj (izložbe zavičajnih tema), Muzej Medimurja (akvizicije), Zavičajni muzej Čazma, Gradski muzej Nova Gradiška, Muzej broskog Posavlja (3 izložbe), Umjetnička galerija Dubrovnik (3 izložbe), Muzej grada Splita (promoviranje građe iz fundusa na dvjema izložbama u inozemstvu), Muzej grada Iloka (3 izložbe), Gliptoteka HAZU (retrospektivne samostalne izložbe), HT muzej (svih 6 izložaba), Muzej grada Zagreba (7 izložaba), Umjetnička galerija Split (3 izložbe antologijskih djela, popraćene katalogom) te Hrvatski povijesni muzej, Hrvatski školski muzej, Muzej za umjetnost i obrt sredovitim tematskim izložbama iz fundusa.

Autori koncepcije 406 izložaba (46 posto) bili su iz muzeja koji je organizirao izložbu. Kod samostalnih umjetničkih izložaba nije rijetkost da se izrada koncepcije i izbor radova prepušta samim umjetnicima.

Prateće publikacije (kataloge, deplijane, letke, plakate) imalo je 396 izložaba.

Međunarodnih izložbi, u smislu gostovanja izložbi ili autora iz inozemstva bilo je 78, a 33 izložbe, čiji su autori hrvatski muzealci, gostovale su u inozemstvu. Gostovanja naših muzeja najčešća su u susjednim državama ili u suradnji s njima: Sloveniji, Austriji, Mađarskoj i Italiji (osobito istarskih muzeja). Osobito je važna suradnja s onim zemljama koje u Hrvatskoj imaju svoje kulturne centre.

Ističemo veliki međunarodni projekt *Hrvati i Karolinzi*, čiji je nositelj Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, u sklopu kojega je održana izložba u Splitu; zajednički izložbeni projekt Etnografskog muzeja Istre s austrijskim part-

nerom o međusobnom utjecaju Istre i Austrije Istrien: Sichtweisen; 15. međunarodnu izložbu crteža u organizaciji Moderne galerije Rijeka-MMSU; potom suradnju Arheološkog muzeja Split s oksfordskim Ashmolean Museumom; izložbu *Pokućstvo u Hrvatskoj* Etnografskog muzeja u Zagrebu održanu u Ljubljani; Muzej suvremene umjetnosti s 4 izložbe iz inozemstva, među kojima je najposjećenija izložba godine *Andyja Warhola*, i 3 izložbe u inozemstvu, od kojih se ističu izložba *EXAT i Nove tendencije* kojom je portugalskoj javnosti predstavljen važan segment hrvatske umjetnosti 20. stoljeća te izložba suvremene umjetnosti baltičkih zemalja čiji su autori hrvatski kustosi, a koja je sada na međunarodnoj turneji.

U muzejima na koja se odnose izvješća održano je 630 izložaba, a izvan muzeja 186. To su najčešće drugi muzeji, ali to mogu biti i banka, škola, knjižnica, knjižara, kolodvor, izlog prodavaonice i ljekarne, prostor lokalne turističke zajednice, hotel, prostor vjerske zajednice i dr. Međusobna razmjena izložaba najčešći je oblik međumuzejske suradnje. To je osobito karakteristično za arheološke muzeje gdje je uobičajeno da izložba koju priredi jedan muzej ili veća arheološka zbirka u općem muzeju obide ostale arheološke muzeje u Hrvatskoj. Osječki muzeji radili su zajednički na projektu *Secesija u Osijeku*, a intenzivnu suradnju s drugim muzejima ili pojedinim stručnjacima drugih muzeja imaju Moderna galerija Rijeka-MMSU, Galerija umjetnina Split (5 gostujućih izložbi iz drugih muzeja), Gradski muzej Karlovac, Kabinet grafike HAZU (izložba *Stoljeće hrvatskog plakata*).

U većini zavičajnih i gradskih muzeja u manjim sredinama javlja se određen obrazac: priređuju se izložbe dječjih radova u suradnji s vrtićem ili osnovnom školom, najčešće u povodu blagdana ili o pojedinim temama, najčešće običaje, potom različite izložbe vezane uz obljetnice u lokalnoj zajednici, kao i uz lokalne institucije, udruženja i klubove i u suradnji s njima. Također se redovito priređuju izložbe radova lokalnih likovnih udruženja i likovnih radionica.

U povodu Međunarodnog dana muzeja 16 muzeja imalo je prigodne izložbe, akcije ili performanse, a gotovo svi zagrebački muzeji priredili su izložbu u sklopu projekta *Jačajmo se*, povezanog također s Međunarodnim danom muzeja.

Po broju izložaba izdvajaju se: Gradski muzej Bjelovar (28), Umjetnička galerija Dubrovnik kojoj je izložbena djelatnost najzastupljeniji segment rada (13), Narodni muzej Labin (16), Zavičajni muzej Rovinj (17, sve popraćene katalogom), Muzej grada Koprivnice (21), Muzeji Hrvatskog zagorja (16), Muzej Međimurja (13), Moderna galerija Rijeka-MMSU (15), Galerija likovnih umjetnosti (13), Gradski muzej Varaždin (17 izložbi koje se odlikuju raznolikošću i vezanošću za gradske teme), Gradski muzej Vinkovci (20), Gradski muzej Vukovar (19), Etnografski muzej Zagreb (17), Galerija Klovičevi dvori (24), Muzej suvremene umjetnosti (23 s 14 kataloga), Umjetnička galerija iz Splita (18 - 10 u organizaciji muzeja, 8 gostujućih).

Uz već spomenute, određen broj izložaba izdvojio se svojim opsegom, koncepcijom i građom. To su: *Narodna medicina*, velika izložba Etnografskog muzeja Zagreb, popraćena brojnim pratećim događanjima; *Split Marulićeva doba*, kompleksna izložba u kojoj su korišteni svi resursi muzeja; projekt *Arhitektura historicizma u Rijeci 1845.-1900*. Moderne galerija Rijeka-MMSU; *Stoljeće hrvatskog plakata* Kabineta grafike HAZU, četiri popratne izložbe uz izložbu *Riječka luka* Muzeja grada Rijeke; multimedijnska izložba *Kukci* Prirodoslovnog muzeja i zoološkog vrta iz Splita, koja je privukla 5.000 posjetitelja; tradicionalna izložba *Čovjek i more* Narodnog muzeja Zadar, koja se sastoji od 5 samostalnih izložaba, fotografije i jedne skupne; izložba građe vraćene iz Novog Sada u Gradskom muzeju Vukovar; *Ispričati priču*, izložba Muzeja suvremene umjetnosti koja daje pregled hrvatske umjetnosti 90-ih godina 20. st.; 8. *trijenale hrvatskog kiparstva* Gliptoteke HAZU.

## 10. IZDAVAČKA DJELATNOST MUZEJA (obradila: Snježana Radovanlija Mileusić)

MDC je organizator godišnje izložbe izdavačke djelatnosti hrvatskih muzeja i galerija koja se održava u kontinuitetu od 1982. godine. Izložbe su popraćene katalogima s popisima bibliografskih jedinica izrađenima na temelju publikacija dostavljenih za izložbu. Iako na izložbi tradicionalno sudjeluje visok postotak hrvatskih muzeja (u 2001. godini sudjelovalo je 100 muzejskih ustanova), ne obuhvaća u potpunosti cjelokupnu muzejsku izdavačku produkciju. Stoga se očekivalo da će podaci iz rubrike "10. Izdavačka djelatnost" muzeja omogućiti egzaktni uvid u ovu muzejsku djelatnost jer ih oblikuju i dostavljaju sami muzeji izdavači. No, iako je ovu rubriku popunio veći broj muzeja (96), skupljeni podaci tek u pojedinim slučajevima nadopunjuju one iz MDC-a kataloga *20. izložbe izdavačke djelatnosti hrvatskih muzeja i galerija održane 2001. godine*.

Zbog lakše prohodnosti podataka, rubrika nudi podjelu prema mediju (nositelju zapisa) i obuhvaća tiskovine, audiovizualnu građu i elektroničke publikacije. U odrednicama za pisanje izvješća navedena je i detaljna podjela publikacija po vrsti kao i obrazac za pisanje bibliografskih jedinica zbog omogućavanja jedinstvenog pristupa informacijama.

## 10. IZDAVAČKA DJELATNOST

### 10.1. Tiskovine

(knjige, brošure, posebni otisci, časopisi, novine, godišnjaci, bilteni, zemljopisne i druge karte, reprodukcije slikovnih umjetničkih djela, katalogi (stalnih postava i povremenih izložbi), kalendari, muzejski i drugi programi, njihovi dodaci u tiskanom i elektroničkom obliku, plakati, leci, kratki oglasi i priopćenja, razglednice)

10.2. Audiovizualna građa (gramofonske ploče, audio i videokazete, magnetogonske vrpce, snimljeni mikrofilmovi i kompaktni diskovi)

10.3. Elektroničke publikacije (kompaktni diskovi, magnetske vrpce, diskete, baze podataka, on-line publikacije)

**10.1. Tiskovine.** Iz korpusa neujednačeno popunjenih podataka, tiskovine su analizirane s obzirom na ukupan broj publiciranih monografskih publikacija (katalozi stalnih ili povremenih izložaba, vodiči, monografije itd.) i periodičnih publikacija (časopisi, novine), ostale tiskane građe (kalendari, razglednice, pozivnice, fascikli, vrećice, bilježnice, slagalice itd.) te ukupan broj muzejskih plakata.

Muzeji su tijekom 2001. godine publicirali ukupno 434 monografske publikacije i 24 sveska periodike. Najbogatiju izdavačku produkciju imao je Zavičajni muzej grada Rovinja (17 jedinica) i Muzeji Hrvatskog zagorja (17), slijedi ih Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu (14), Moderna galerija u Zagrebu (13), Muzej grada Koprivnice (13), MDC (12), Umjetnička galerija Dubrovnik (12). Druge muzejske ustanove publicirale se manje od 10 jedinica, odnosno ništa (6 muzeja). Ostalih muzejskih tiskovina bilo je 135, no ukupan broj nije konačan jer su pojedini muzeji razglednice, slagalice, vrećice i sl. opisivali u rubrici "13. Marketinška djelatnost". Produkcija muzejskih plakata obogaćena je sa 136 novih jedinica. Najveći udio imao je Tehnički muzej u Zagrebu sa svoja 32 plakata od kojih je većina izrađena tehnikom fotokopije u boji i prati znanstveno-popularne tribine i predavanja održane u muzeju. S druge pak strane čak 57 muzeja nije publiciralo plakate kao medij komuniciranja sa svojom publikom.

**10.2. Audiovizualna građa.** Podaci skupljeni iz ove rubrike ukazuju na oslabljenu tendenciju publiciranja na audiovizualnome mediju (gramofonske ploče, audio i video kazete, magnetofonske vrpce itd.). Većina od navedenih deset jedinica odnosi se na videozapise uz izložbe i sastavni su dio muzejske dokumentacije kao popratni vizualni fondovi. Manji dio publiciran je kao muzeografsko pomagalo uz izložbene projekte ili za potrebe muzejskih pedagoških odjela.

**10.3. Elektroničke publikacije.** Elektroničko muzejsko nakladništvo pak s druge strane održava tendenciju započetu već ranim uključivanjem muzeja u red hrvatskih elektroničkih nakladnika. Naime, tijekom 2001. godine muzeji su publicirali ukupno 14 publikacija na CD-ROM-ovima. Od toga je jedan katalog stalnog postava (Atelijer Meštrović u Zagrebu), a ostalo su katalozi povremenih izložaba publicirani samostalno ili uz istoimena tiskana izdanja. Pojedini CD-ROM-ovi izrađeni su u vlastitoj izradi dok su drugi izdani već i u ponovljenim izdanjima.

Zanimljivo je da su muzeji u ovoj rubrici navodili i podatke o postavljanju ili održavanju i doradi muzejskih web stranica. Njihov rastući broj (12 muzeja) svako zaslužuje veću pozornost i analizu, ali ne unutar rubrike elektroničkih publikacija jer muzejske web stranice mogu sadržavati elektroničke publikacije, ali one same to nisu.

## 11. EDUKATIVNA DJELATNOST (obradila: Tončika Cukrov)

Na pitanje o *Edukativnoj djelatnosti* nije odgovorilo 9 muzeja. Većina muzeja pod edukativnom djelatnošću razumijeva vodstva po muzeju stoga su izvještaji o njima najbrojniji. Međutim, analiza pokazuje da su u muzejima prisutne različite edukativne aktivnosti, što je naročito vidljivo u izvještajima radionica i igraonica.

Napomena: U muzejima Hrvatske radi 15 muzejskih pedagoga tako da edukativnu djelatnost u muzejima kao dio svojih poslova realiziraju kustosi/ce. Niz podataka vezanih uz ovu djelatnost je izostavljeno ili su upisivani u druge rubrike.

**11.1 Specijalna vodstva.** Problem ove rubrike je što naziv *Specijalna vodstva* stvara zabunu te su neki muzeji pisali različite informacije iako su pretežno pisali o vodstvima - i to sva ukupna vodstva ili su se ograničili samo na "specijalna" vodstva kao što su to npr. na stranom jeziku ili vodstva specijalnih grupa - za protokol, za školske/studente grupe na određenu temu, vodstva po gradu za polaznike tečaja za turističke vodiče, vodstva za osobe s posebnim potrebama i sl. Prema izvještajima 84 muzeja izvijestilo je o vodstvima. Tehnički muzej imao je najviše - 2.957 informativnih vodstava. Po stalnom postavu Hrvatski školski muzej imao je 401 vodstvo, a MUO, koji je imao vodstva za 205 grupa i 4.883 posjetitelja.

**11.2. Predavanja.** Predavanja su drugi važan oblik edukacijskih aktivnosti o kojima su izvijestila 54 muzeja.. Namijenjena su različitoj dobi te su različitih razina ovisno u dobi i namjeni. U 18 muzeja održana su predavanja nastavnih jedinica za osnovnu i srednju školu (nastavnici likovne kulture) i fakultete, među kojima posebno mjesto ima Tehnički muzej jer je jedini uključen u obrazovne programe osnovnih i srednjih škola. Većinom su to predavanja stručnjaka s područja njihove specijalnosti.

**11.3. Radionice i igraonice.** Muzeji u posljednje vrijeme posebnu pozornost posvećuju organizaciji radionica i igraonica tako da je izvještaje o njima prikazalo 37 muzeja. Zagrebački muzeji organizirali su ih najviše, međutim izuzetne je radionice organizirala Moderna galerija Rijeka, Arheološki muzej u Istri, Muzej hrvatskih arheoloških spomenika u Splitu, ali i Gradski muzej Karlovac. Visoku kvalitetu edukativnog rada razvili su posebno Gradski muzej Varaždin i Muzej Međimurja u Čakovcu, koji već dulje vrijeme organiziraju rad u okviru projekta Školski servis.

Radionice i igraonice najčešće se organiziraju kao prateći dio izložaba ili uz neka događanja. U muzejima Hrvatske

## 11. EDUKATIVNA DJELATNOST

- 11.1. Specijalna vodstva
- 11.2. Predavanja
- 11.3. Radionice i igraonice
- 11.4. Klubovi
- 11.5. Ostalo

organizirano je preko 250 radionica za različitu dob. Najviše su one namijenjene osnovnoškolcima, ali tu ima i onih namijenjenih mladima kao i onih namijenjenih osobama s posebnim potrebama te osobama treće životne dobi. Najviše radionica realizirano je u MUO-u, i to 68 uz stalni postav i 20 uz povremene izložbe (88 ukupno) te u Arheološkome muzeju u Zagrebu Arhimiru i Zeusu u čast (50 radionica). Organiziralo se niz izuzetno zanimljivih radionica, među kojima možemo izdvojiti one održane u Muzeju suvremene umjetnosti zbog raznolikog profila i zainteresiranosti za socijalne probleme (obiteljska radionica s romskom zajednicom, zatim sa štitenicima Odgojnog zavoda Požega, koje su izrađivale zidne slike na pročelju Zavoda) kao i zbog korištenja suvremenih medija (radionice organizirane uz izložbu Andyja Warhola ...).

**11.4. Klubovi.** U ovoj rubrici samo je tri muzeja napisalo svoje priloge. Muzej Prigorja u Sesvetama i Gradski muzej Makarske izvještavaju o suradnji s različitim klubovima, a MHZ Muzej Staro selo Kumrovec o radu *Kluba prijatelja muzeja*.

**11.5 Ostalo.** U rubrici *Ostalo* (25 muzeja) nalazimo informacije da muzeji podučavaju turističke vodiče (Javna ustanova Nacionalni park Brijuni, Muzej grada Trogira), vodiče (učenike) za muzej (Zavičajni muzej Našice), edukaciju lovaca (Lovački muzej Hrvatskog lovačkog saveza). U nekoliko muzeja stručnjaci su mentori maturantima i studentima. Izrađuju se materijali za nastavnike te obavlja niz drugih poslova organizacijskog karaktera. Među podacima nalazimo edukativne igre kao što je u Arheološkom muzeju u Zagrebu igra za posjetioce uz izložbu Vučedolski Orion, muzejska pitalica skitalica Gradskom muzeju Karlovac (odlična suradnja sa školama), Gradski muzej Vinkovci - etnološka igra, *Hinko u HT muzeju*, eko kviz *Opstanak ili nestanaku u HPM-u*, *Opasne igre - šah* u Muzeju "Mimara", *Zvrkova zavičajna putovnica*, kviz Kulturkontakt Austrija u Hrvatskome povijesnome muzeju. Veći broj muzeja okupila je edukativna nagradna igra *Jačajmo se*, kojom je obilježen Međunarodni dan muzeja u 2001. godini. Realizirali su je zagrebački muzeji i muzeji Krapinsko-zagorske županije (30 destinacija) pod vodstvom Hrvatskoga športskog muzeja, a u organizaciji Pedagoške sekcije HMD-a.

(Napomena: Ova igra najčešće se spominje u izvještajima muzeja u rubrici 9. Izložbena djelatnost u muzeju)

## 12. ODNOSI S JAVNOŠĆU (PR)

### 12.1. Press

### 12.2. Sudjelovanje u televizijskim i radijskim emisijama

### 12.3. Predavanja

### 12.4. Promocije i prezentacije

### 12.5. Koncerti i priredbe

### 12.6. Djelatnost klubova i udruga

### 12.7. Ostalo

## 12. ODNOSI S JAVNOŠĆU (obradila: Tončika Cukrov)

U rubrici *Odnosi s javnošću* samo je 3 muzeja izostavilo informacije.

**12.1. Press.** Objavljeni prilozi u tiskovnim medijima odnose se na osvrte izložaba, prezentacije promocije, restauracije i markentišku djelatnost muzeja. Podaci su neujednačeni pa ih stoga ne možemo statistički izraziti. Među muzejima izdvaja se Muzej za umjetnost i obrt s izuzetno preciznim podacima te njegov popis čini popis gotovo svih medija koji izvještavaju u muzejima. Što se tiče muzeja izvan Zagreba lokalni tisak je prisutniji od republičkih dnevnih listova. *Večernji list* ili *Jutarnji list* najprisutniji su dnevni listovi koji su izvještavali o događanjima u muzejima.

**12.2. Sudjelovanje u televizijskim i radijskim emisijama.** U radijskim i televizijskim emisijama prisutni su izvještaji o aktivnostima muzeja, ali zbog nepreciznih podataka također se podaci ne mogu statistički izraziti. Prednost u izvještavanju imaju lokalne radijostaje, ali su često priloge i informacije objavljivali različiti radijski programi Hrvatskog Radija - najviše 2. program ili Radio Sljeme (posebno za sjeverozapadno područje Hrvatske). Hrvatska televizija i njeni lokalni studiji najviše su pridonijeli da su informacije o događanjima u muzejima prisutni na malom ekranu. Prilozi su objavljivani u različitim emisijama, a najviše u *Dobro jutro Hrvatska*. Prilozi i intervjui emitirani su u informativnim i obrazovnim emisijama te u emisijama iz kulture.

Talijanska televizija - RAI i Slovenska televizija TV Koper - objavile je više priloga o događanjima u muzejima Istarske i Primorsko-goranske županije. Uz priloge koje televizija snima valja napomenuti da se snimaju i dokumentarni filmovi, ali se koristi i muzej za HTV-ove produkcije.

**12.3 Predavanja.** Samo je 7 muzeja i galerija ispunilo ovu rubriku, i tu su stavili predavanja stručnjaka koji su govorili o baštini, predavanja na popularno-znanstvenim tribinama (Tehnički muzej) te okrugli stol (MUO i Umjetnički paviljon).

Muzej "Mimara" izdvaja se sa 52 predavanja. (suradnja s drugim ustanovama)

**12.4 Promocije i prezentacije.** Rubriku *Promocije i prezentacije* ispunilo je 48 posto muzeja. U prostorima muzeja promovirali su se katalozi, monografije, vodiči, mape, CD-ovi, zbornici u izdanju muzeja i galerija. Osim toga predstavljale su različite knjige, kalendari, organizirale projekcije filmova i dr. Najbrojnije aktivnosti sa 118 promocija i prezentacija održano je u Muzeju "Mimara".

**12.5 Koncerti i priredbe.** Rubriku *Koncerti i priredbe* ispunio je 21 muzej, a predstavljene su različite vrste priredba i koncerata. Među njima su večeri poezije, igrokazi, videoprojekcije, plesne predstave, glazbeno-scenski prikazi te raznovrsni koncerti u organizaciji muzeja ili su to gostovanja. U Muzeju "Mimara" održana su 82 koncerta i

priredbe što je najviše od svih muzeja koji su iznijeli podatke u ovoj rubrici.

**12.6. Djelatnost klubova i udruga.** Ovu rubriku muzeji su jako malo ispunjavali (11 muzeja), a uglavnom su pisane informacije o suradnji s različitim institucijama (škole, turističke zajednice) i udrugama (kulturna umjetnička društva i dr.). Kao primjer možemo izdvojiti Hrvatski školski muzej, koji je surađivao s Amnesty International Hrvatske, Akademijom odgojnih znanosti Hrvatske, Gradskim uredom za obrazovanje i šport, Hrvatskim društvom vizualno-likovne kulture, Hrvatskom udrugom nastavnika likovne kulture, Klubom klasičara. Zanimljiv je primjer Muzeja Prigorja u Sesvetama koji je Hrvatskome numizmatičkom društvu privremeno ustupio prostor za njihovu biblioteku. Muzej isto tako ustupa svoj izložbeni prostor Glijivarskom društvu Sesvete i likovnoj udruzi Sesvete.

**12.7. Ostalo.** Rubriku *Ostalo* popunilo je 20 muzeja, a u nju su upisivali različite informacije - od slanja pozivnica i obavijesti te press informacija, sređivanja mailig liste zatim izrade i postavljanja transparenata, plakatiranja, organizacije press konferencija do drugih aktivnosti kao što je izrada web stranica i uspostavljanje Internet linije. Spominje se i organizacija različitih događanja (26 - Muzej "Mimara"), suradnja s klubovima, sastanci, sudjelovanje u komisijama za dodjelu priznanja, prijam gradonačelnika, obilježavanje Međunarodnog dana muzeja i sl. Ovakve informacije bile bi ilustrativnije u drugim rubrikama, i to naročito u rubrici 16.2.

### 13. MARKETINŠKA DJELATNOST (obradila: Tončika Cukrov)

Mnogi muzeji nisu ništa upisivali u rubriku marketing - samo je 33 muzeja napisalo svoj izvještaj. Oni uglavnom donose kratke informacije. Najviše i najsustavnije napisao je Muzej za umjetnost i obrt, ali i Muzej "Mimara", koji imaju već dugo godina stručnjake koji obavljaju marketinške poslove. Ti se poslovi odnose na marketing pojedinih izložaba, suradnju sa sponzorima, suradnju s dobavljačima, organizaciji niza promotivno-promidžbenih aktivnosti (oglasne kampanje u časopisima, reklamne kampanje na HTV i HR), organizaciju svih događanja i akcije unutar muzeja i dr. Ostali muzeji iskazali su svoju marketinšku aktivnost kao tisak vodiča po muzeju i novih ulaznica u muzej, prodaju razglednica, plakata, kalendara, ali i izradu i prodaju suvenira. Osim toga navodi se suradnja s turističkim i marketinškim agencijama te traženje sponzorstva za projekte. Zanimljivo je još spomenuti da nove tehnologije donose nove mogućnosti, tako se, na primjer Arheološki muzej u Zagrebu koristio uslugama HT i govornog automata, a Muzeji Hrvatskog zagorja, kao još neki drugi muzeji iskoristili su prednost oglašavanja na Internetu.

### 14. UKUPAN BROJ POSJETITELJA (obradila: Markita Franulić)

Podatke o broju posjetitelja dalo je 98 muzeja - 69 muzeja zastupljenih u *Izveščima hrvatskih muzeja* i 29 muzeja zastupljenih u *Izveščima zagrebačkih muzeja*. Izostali su podaci za Arheološki muzej Istre, koji redovito ima velik broj posjetitelja amfiteatra, za Zavičajni muzej Čazma, Muzejsku zbirku Imotski i Muzej Moslavine te za zagrebačke muzeje koji nemaju izložbeni prostor ili izložbenu djelatnost (Hrvatski športski muzej, Muzejsko-kazališnu zbirku HAZU i MDC). Prema izvješćima, hrvatske muzeje u 2001. godini posjetilo je 1.402.486 posjetitelja (*Izvešća hrvatskih muzeja*: 971.218, *Izvešća zagrebačkih muzeja*: 431.268). \*(vidi na kraju rubrike)

U prosjeku to je 14.311 posjetitelja po muzeju godišnje, a dnevno (300 radnih dana) oko 48 posjetitelja.

Ako usporedimo podatke s onima iz 2000. godine (oko 500.000 posjetitelja u hrvatskim muzejima, oko 345.000 u zagrebačkim muzejima) uočavamo gotovo 50-postotni porast broja posjetitelja u hrvatskim muzejima, a 20 postotni u zagrebačkim muzejima.

Razlika u broju posjetitelja u odnosu prema 2000. godini iznosi 557.599 posjetitelja, što znači ukupni porast broja posjetitelja u muzejima u Hrvatskoj od 40%.

Analiziramo li pobliže podatke po muzejima, uočiti ćemo da porast broja posjetitelja nije ravnomjerno zastupljen, već da većina muzeja ostaje u okvirima posjećenosti iz prethodnih godina. Porast broja posjetitelja dijelom, možemo zahvaliti većem broju muzeja koji su dali podatke o posjetiteljima, a dijelom, manjem broju muzeja koji znatno premašuju prosjek posjećenosti zbog povremenih izložaba.

Znatnoj razlici u odnosu prema 2000. godini pridonose podaci o posjećenosti Dubrovačkih muzeja (210.000 posjetitelja) te Brijuna (127.741 posjetitelj), gdje je posjet muzeju uključen u obilazak Nacionalnog parka.

Među ostalim najposjećenijim muzejima izdvajamo: Tehnički muzej, tradicionalno jedan od najposjećenijih muzeja (63.692 posjetitelja), Umjetnički paviljon (gotovo 75.000 posjetitelja), Povijesni muzej Istre (gotovo 44.000 posjetitelja) izložaba, Muzeje Hrvatskog zagorja (4 muzeja s ukupno 38.000 posjetitelja), Gradski muzej Varaždin (31.400 posjetitelja), Arheološki muzej u Zagrebu, uključujući posjete arheološkom lokalitetu i izložbama održanim izvan muzeja (više od 30.000 posjetitelja), Galerija Klovićevi dvori (25.000 posjetitelja), Muzej za umjetnost i obrt (24.000

### 13. MARKETINŠKA DJELATNOST

### 14. UKUPAN BROJ POSJETITELJA

posjetitelja), Muzej grada Zagreba (gotovo 23.000 posjetitelja), Dom HDLU (18.500 posjetitelja), Moderna galerija Rijeka-MMSU (više od 17.000 posjetitelja), Muzej krapinskog pračovjeka (gotovo 16.000 posjetitelja), Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja, Rijeka (oko 14.500 posjetitelja), Etnografski muzej u Zagrebu (14.000 posjetitelja). Brojni posjet bilježi i Muzej "Mimara" (54.000 posjetitelja), ali u taj broj spadaju i različita događanja, gostujuće izložbe različitih institucija, koncerti, predavanja i promocije, što drugi muzeji nisu iskazivali.

I dalje ostaje činjenica o znatno većem zanimanju posjetitelja za spomenike kulture koji su u sastavu muzeja ili u kojima su muzeji smješteni, arheološke lokalitete ili muzeje na otvorenome nego za razgledanje muzejskih postava. Nadamo se da će taj trend povećanja broja posjetitelja i dalje rasti, to prije što je uočljivo sve veće zanimanje posjetitelja za različite sadržaje, osim onih izložbenih koje muzeji nude (predavanja, radionice, različite priredbe i promocije), a također i za posjet web-siteovima muzeja (primjerice, Moderna galerija Rijeka-MMSU u broj posjetitelja ubrojila je i one koji su posjetili njihov site).

Povremene izložbe privlače znatno veći broj posjetitelja nego stalni postavi. Dokaz tome su Povijesni muzej Istre, Galerija Klovičevi dvori Moderna galerija Rijeka-MMSU, Umjetnički paviljon, te Dom HDLU koji su u vrhu najposjećenijih institucija.

Neizostavno valja spomenuti hit izložbu *Andyja Warhola* u organizaciji Muzeja suvremene umjetnosti održanu u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu. Izložbu je vidjelo 42.000 posjetitelja (prema podacima Umjetničkog paviljona - 44.000) tj. 85 posto posjetitelja svih izložbi Muzeja suvremene umjetnosti ili 59 posto svih posjetitelja Umjetničkog paviljona. Pritom ne smijemo zaboraviti da je izložbu pratio publicitet kakav nije nijednu drugu.

Što se odnosa između "zagrebačkih" i "hrvatskih" muzeja tiče, trećina posjetitelja odnosi se na zagrebačke muzeje, a od 18 spomenutih najposjećenijih institucija 10 njih je iz Zagreba.

Dok neki muzeji u turističkim sredinama bilježe velik posjet za svoju veličinu (Kula u Malom Lošinj, Muzej hvarske baštine), iznenađuje mali broj posjetitelja u turističkim središtima, primjerice u Splitu, gdje je 7 muzeja posjetilo nešto manje od 40.000 posjetitelja (pribrojimo li posjetitelje Tvrđave Gripe i Salone, nešto više od 54.000), što govori da bi muzeji trebali biti prisutniji u turističkoj ponudi ali i u samoj lokalnoj zajednici koja je u ovom slučaju veoma brojna.

Pet muzeja specificiralo je profil posjetitelja prema dobi (djeca i odrasli), pet ovisno o tome je li riječ o pojedinačnom ili skupnom posjetu, a četiri muzeja prema tome jesu li posjetitelji domaći ili strani. Podaci o grupnim posjetama i posjetama djece tj. učenika često se poklapaju jer je riječ o organiziranom posjetu grupa učenika. Iako je riječ o malom uzorku, podaci su zanimljivi: kod podjele prema dobi, djeca tj. učenici čine od 54 posto (muzej Like) do 90 posto posjetitelja (Muzej krapinskog pračovjeka), a grupni posjeti od 50 posto (Prirodoslovni muzej Rijeka) do 67 posto (Dubrovački muzeji). Zanimljivo je da je 72 posto posjetitelja Hrvatskoga muzeja naivne umjetnosti bili stranci, u Narodnome muzeju Labin njih je bilo oko 50 posto (upitno je jesu li tu ubrojani posjetitelji izložaba održanih u inozemstvu), Kninskom muzeju u Kninu 23 posto, a u JUSP-Jasenovcu 9 posto.

\* Razlika između ovog broja i broja iskazanog u tekstu Ž. Laszla u predgovoru *Izvešća zagrebačkih muzeja 2001.* proizlazi iz činjenice da su i Umjetnički paviljon i Muzej suvremene umjetnosti iskazali broj posjetitelja za izložbu Andyja Warhola dok je ovdje on brojen samo jedanput.

## 15. FINACIJE

### 15.1. Izvori financiranja (u %)

- RH
- lokalna samouprava
- vlastiti prihod
- sponzorstvo
- donacije

15.2. Odnos troškova za materijalne i programske djelatnosti (u %) u odnosu prema ukupnom prihodu muzeja

### 15.3. Investicije (u kn)

## 15. FINANCIRANJE (obradio: Želimir Laszlo)

**15.1. Izvori financiranja.** U izvještajima se podaci o izvorima financiranja navode u postocima. To je pri analizama potrebno uvijek imati na umu. Ne radi se o apsolutnim iznosima nego o postocima za pojedine muzeje.

Tražene podatke nisu dostavili muzeji koji djeluju u sklopu ustanova (pučkih učilišta, primjerice), udruga (Lovački muzej) ili u sklopu firmi (HT-a), što je zbog načina poslovanja tih muzeja posve razumljivo. Neki muzeji nisu poslali podatke o svojim izvorima primanja, a među njima ima i velikih i značajnih - Muzej grada Zagreba primjerice.

Vjerojatno smatraju da ovi podaci jednostavno nisu za javnost. Neki pak nisu svoje financije iskazali po traženoj metodologiji nego drukčije pa stoga nisu mogli biti uzeti u obzir. Treba napomenuti da muzeji podatke o izvorima financiranja nisu ni na koji način obvezni dostaviti, iako je nama naravno drago kada te podatke dobijemo.

Znatan dio sponzora ne pomaže aktivnost muzeja novčano nego nekim drugim oblicima. Te vrijednosti također nisu iskazane u navedenim podacima.

To su ograničenja analize.

Po ovoj odrednici obrađeno je ukupno 70 muzeja, a od toga 22 zagrebačka.

Vjerujem da je to dovoljan broj da bi se obrađeni uzorak mogao smatrati zadovoljavajućim.



Iskazani podaci o izvorima financiranja muzeja su doista vrlo interesantni. Kada se pregledaju postoci u kojima pojedine zajednice financiraju muzeje, odmah se uočuje nerazmjer između važnosti i značaja muzeja i načina njegova financiranja. Hoće li neki muzej biti financiran od Ministarstva kulture ili od lokalne zajednice ne ovisi ili ne ovisi uvijek o njegovom značaju. Neke od naših velikih, mogli bismo reći i nesumnjivo nacionalnih muzeja, financira lokalna zajednica. Tako, primjerice, Republika financira samo sa 5 posto MUO, samo sa 13,3 posto Arheološki muzej u Zagrebu, sa 16,3 posto Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, a Tehnički muzej (koji je jedini od svoje vrste u Hrvatskoj) uopće ne financira. Republika financira MUO u istom postotku koliko primjerice i Muzej Sveti Ivan Zelina u Zelini. Mi, dakle, nemamo kao što to imaju gotovo sve europske zemlje sustav nacionalnih muzeja za koje bi bilo logično da ih u većoj mjeri financira Republika. To je posljedica spleta povijesnih okolnosti razvoja naših muzeja, pa u mnogim slučajevima grad Zagreb financira gotovo u cijelosti i neke muzeje koji su nesumnjivo nacionalnog značaja. Istovremeno Ministarstvo kulture financira isto tako gotovo u cijelosti neke muzeje koji možda nemaju izrazito nacionalni značaj kao do sada spomenuti. Tako primjerice, financira Muzeje Hrvatskog zagorja sa 92,59 posto ili Muzej Slavonije sa 99,9 posto. U ovom zadnjem slučaju lokalna samouprava (grad Osijek) pomaže muzeju sa samo 0,0065 posto (dobro ste pročitali). Kako jedan regionalni muzej važan za cijelu jednu regiju može dugoročno opstati bez podrške najvećega grada u regiji? To ostaje otvoreno pitanje. Utjecaj na financiranje muzeja ima i raspodjela osnivačkih prava nad muzejima učinjena 90-ih godina. U tome je dio uzroka pomalo nelogične sheme financiranja naših muzeja. Utjecaja ima i znana činjenica da je u Zagrebu bolje biti financiran od grada nego od Republike.

Bilo kako bilo, nelogičnosti postoje i lako ih je uočiti.

<b>15. FINANCIRANJE</b> 15.1 Izvori financiranja	<i>Izvešća zagrebačkih muzeja 2001.</i>	<i>Izvešća hrvatskih muzeja 2001.</i>	ukupno
RH	38,4%	24,5%	29%
Lokalna samouprava	59,1%	63%	62%
Vlastiti prihod	6,1%	10,6%	9,2%
Sponzorstvo	1,7%	0,7%	1,27%
Donacije	1,3%	0,2%	0,55%

Ako se uzme u obzir koncentracija značajnih muzeja u Zagrebu onda razlika u postotku financiranja muzeja u Zagrebu (38,4 posto) i onih izvan Zagreba (24,5 posto) nije velika. U prosjeku Republika sudjeluje u financiranju svih muzeja u Hrvatskoj sa 29 posto. Je li to mnogo ili malo ovisi o kutu gledanja i politici države prema muzejima. Od svih muzeja samo 5 nije dobilo ni kune od Ministarstva kulture.

Kako Ministarstvo kulture nastoji smišljeno pomoći neke muzejske djelatnosti (stalni postavi, zaštita, informatizacija i sl.) to se na iskazanim podacima i vidi. Republika pomaže u značajnom postotku i muzeje kojima nije osnivač. Kod muzeja kojima osnivač nije Republika pomoć Ministarstva kulture jako varira od 60 posto (Zavičajni muzej Ozalj), ili 47,91 posto (Muzej Like) do 0 posto (Zavičajni muzej Otočac, Narodni muzej i galerija Novi Vinodolski, Pomorski i povijesni muzej Rijeka itd.). Radi se uglavnom o nekim specifičnim slučajevima ili nekoj potrebi da se većim iznosom pomogne muzej čija lokalna zajednica jednostavno ne može namaknuti sredstva za stalni postav ili štogod slično.

Od onih koji nisu dobili ni kune bilo bi interesantno vidjeti jesu li se uopće natjecali za sredstva Ministarstva kulture ili nisu, jer je lako moguće da, primjerice, za zaštitu i preventivnu zaštitu od Ministarstva sredstva nisu ni tražili. No o tome možemo samo špekulirati, tih podataka nemamo.

Najveći financijski teret, a to znači i najveći financijer muzeja je lokalna samouprava. Ona izdvaja 62 posto sredstva koja se troše za muzeje. To se u velikim postocima odnosi na gradske i zavičajne muzeje. Ako se poslije raspodjele osnivačkih prava htjelo većinu lokalnih muzeja vratiti u okrilje lokalnih zajednica, onda se u tome, uz neke izuzetke, uspjelo.

Analiza rubrike *vlastiti prihod* samo potvrđuje marketinšku nemoć naših muzeja. Iznenadenje je podatak da su sva 22 obrađena zagrebačka muzeja ostvarila samo 6,1 posto vlastitih prihoda. Značajno manje od muzeja izvan Zagreba (10,6 posto). Zagrebački muzeji unatoč općem uvjerenju manje prihoduju od ostalih. Kada se zna da je kadrovska ekipiranost zagrebačkih muzeja u pravilu bolja od onih izvan Zagreba, onda ovaj podatak mora biti čudan. Šampioni u vlastitom prihodovanju također nisu iz Zagreba. Veliki postotak vlastitog prihoda u odnosu na ukupne prihode iskazali su, primjerice, Dubrovački muzeji respektabilnih 41,24 posto, Muzej grada Pazina 31,22 posto, Muzej brodske Posavljane, Slavonski Brod 19,8 posto, Etnografski muzej Istre s 19 posto i tek potom slijedi prvi zagrebački muzej - Tehnički muzej 18 posto. Ovdje nisam uzео u obzir 30,47 posto vlastitih prihoda

Umjetničkog paviljona u Zagrebu jer se radi o specifičnom slučaju. U Zagrebu slijede Fundacija Meštrović (13,81 posto), Muzej "Mimara" (13,67 posto), Muzej Turopolja u Velikoj Gorici (11,64 posto), te MUO i Kabinet grafike HAZU s 10 posto. Ostalim obrađenim zagrebačkim muzejima vlastiti prihodi ne dosežu 10 posto.

*Sponzorstvo i donacije* su zanemarivi izvori za muzeje u Hrvatskoj. Sponzorstvo sudjeluje u izvorima prihoda sa 1,27 posto, s time da zagrebački muzeji imaju prosjek od 1,7 posto, a ostali muzeji 0,7 posto. Donacije sudjeluju s 0,55 posto u ukupnim izvorima financiranja. Unatoč javnom proklamiranju i zahtjevima zajednice da se muzeji više okrenu sponzorstvu i donacijama tu se očito ništa ne mijenja. Muzeji čvrsto ostaju budžetske ustanove. Naravno, da je temeljem ovih podataka nemoguće argumentirano ulaziti u razloge zašto nema veće prisutnosti sponzora i donatora u financiranju muzeja, ali sumnjam da je krivnja samo na muzejima, nego očigledno nešto u sustavu koji bi omogućio veće sponzorstvo i donacije nije dobro. Kada bi visina sponzorstva i donacija ovisila samo o muzejima, onda bi njihove međusobne razlike bile velike. No iz ovih izvora samo rijetki izuzeci podmiruju svoje potrebe u značajnoj visini. Hrvatski muzej arhitekture od sponzorstva zarađuje 15 posto svojih prihoda, Galerija likovnih umjetnosti Osijek 9 posto, Tehnički muzej 7,1 posto, a Hrvatski muzej naivne umjetnosti prihoduje 14 posto od donacija. Svi ostali su iskazali niže postotke. Čak 28 muzeja nije imalo nikakav prihod od sponzorstva ili donacija. I uz ogradu koja je spomenuta u uvodu da se sponzorstvo i donacije češće događaju nenovčano, ovaj podatak brine.

Zaključke koje možemo izvesti iz dostupnih podataka o izvorima financiranja muzeja u Hrvatskoj nisu optimistični. Sustav financiranja najvećih i najvrednijih muzeja nije logičan. Ovu konstataciju potkrepljujemo podatkom da je od 6 nositelja provedbe matične djelatnosti prve razine za muzeje i muzeje na otvorenom u *Pravilniku o načinu i mjerilima za povezivanje u sustav muzeja Republike Hrvatske*, čak 5 muzeja pretežito financirano od grada Zagreba, a ne od Republike - Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb (grad Zagreb ga financira sa 80 posto), Arheološki muzej u Zagrebu (80 posto), Etnografski muzej, Zagreb (80,68 posto), Tehnički muzej, Zagreb, (74,9 posto - ovaj muzej ne dobiva ni kune od Republike) i Hrvatski prirodoslovni muzej, Zagreb (nemamo postotke ali je pouzdano da većinu sredstava za ovaj muzej daje grad Zagreb). Samo Hrvatski povijesni muzej u Zagrebu je od svih matičnih muzeja prve razine pretežito financiran od Republike Hrvatske (98 posto). Najznačajnije specijalizirane muzeje, mogli bismo reći i naše nacionalne muzeje ne financira Republika. Ali neke regionalne financira. Muzej Slavonije u Osijeku sa 99,9 posto ili primjerice Muzeje Hrvatskog zagorja s 92,59 posto. Jasno je da se iza brojki kriju mnogi razlozi: posebne obveze Republike prema nekima (Fondaciji Meštrović, primjerice) ili naslijeđene obveze tko zna otkada, neki drugi splet okolnosti, ali ostaje činjenica da logika financiranja muzeja ne slijedi njihov značaj.

#### THE ANALYSIS OF THE REPORTS ON THE WORK OF CROATIAN MUSEUMS IN 2001

**The analysis is based on reports on the work of museums that were prepared and published in two volumes of the *Reports from Museums from Zagreb* and *Reports from Croatian Museums* at the Museum Documentation Centre for the year 2001. The analysis follows the structure of the reports, namely the headings used for writing the reports and the same numeration has been preserved. The book *Reports from Museums from Zagreb 2001* (MDC, 2002) contains the reports from practically all museums from the city of Zagreb and the Zagreb County (32 museums - 29 institutions). The book *Reports from Croatian Museums 2001* (MDC, 2002) covers 73 institutions (81 museums), namely most of the museums in the other counties in Croatia that were involved in museum activities in the period covered by the report.**

**Inasmuch as the publication of the work reports is important, equally important is the analysis of data contained in them. The aim of the analysis was not the evaluation of the work of individual museums or a comparison of similar museums - this is something each museum can do on the basis of published reports for its own needs - but rather an attempt at determining the general trends in Croatian museums within each of the represented activities, as well as a striving to determine which segments of museum activity should be specially promoted in order to achieve harmonious development.**

---



---



---



---



---



---



---



---



---



---



---

---

## MOLIMO POSJETITELJE DA NE DIRAJU IZLOŠKE\*

---

HRVOJE MESIĆ □ Zagreb

---

**UVOD.** Izložba "4 FIZIKE" koja je 18. prosinca do 2. ožujka 2003. g. bila otvorena u Tehničkom muzeju predstavlja brojne pokuse u različitim područjima fizike - mehanici, znanosti o toplini, elektricitetu i magnetizmu, optici. Budući da je po prvi put u Hrvatskoj postavljena potpuno interaktivna izložba, svaki posjetitelj mogao je sam iskušati zakon poluge, Sommerfeldovo njihalo, interferenciju zvučnih valova ili valova na vodi, igre obojenih sjena, Van de Graaffov generator i još četrdesetak drugih izložaka.

Poznavajući osnovno obilježje čovjeka koje zapažamo već kod male djece, kad počnu govoriti "Sam ću!", krenuli smo u postavljanje izložbe "4 FIZIKE".

Izložba se temeljila na stjecanju osobnog iskustva i poticanju intuitivnog oblika mišljenja, te operativne primjene fizikalnih zakona. Stoga je zamišljena kao mjesto (prostor) gdje su postavljeni uređaji za interaktivne eksperimente oblika "izvedi sam" tj. posebno osmišljene sprave kojima mogu rukovati posjetioci bez ikakva predznanja. Sprave koje same za sebe ne govore mnogo, a počinju biti zanimljive tek kad ih posjetitelj upotrijebi - izazove eksperiment. Tu je, dakle, svatko mogao sam izvoditi pokuse, ponavljati ih, mijenjati parametre i stvarati vlastito iskustvo o pojavama u prirodi.

Takvim se izlošcima omogućuje neformalno učenje, stjecanje znanja, vještina i pozitivnih stavova prema fizici i prirodoslovlju. Kroz pokuse se otkriva, istražuje i provjerava. Autori izložbe željeli su da to bude *mjesto gdje se mnogo toga može činiti, iznenada otkriti, i ostati zbunjen objašnjenjem*. To je mjesto za posjete učeničkih skupina, i obiteljske posjete građana različite dobi. *Tu svi mogu učiti tako da sami odaberu opseg i brzinu učenja*. Tu mogu zadovoljiti svoju znatiželju i upotrijebiti sva svoja čula da bi postavili pitanja, dobili odgovor na njih, te da bi drugima pokazali i objasnili što su naučili.

Fizika opisuje one vidove prirode koji su dostupni njenim metodama. Ti opisi, međutim, koliko god bili točni, i sažeti, a za fizičare čak i "elegantni", ljudima bez višegodišnjeg školovanja u tom području ne moraju odmah biti jasni. Jer razumijevanje fizikalnih opisa povezano je s teškoćama izdvajanja pojedine pojave iz povezane prirodne cjeline. Zato izvodimo pokuse. Pokus nam omogućuje da fizikalnu pojavu izlučimo, ogolimo i pomno je promatramo.

Na ovoj izložbi postavljena su svojevrsna "radna mjesta" za izvođenje pokusa, s uređajima koji su osmišljeni da u međudjelovanju s izvođačem otkriju neke osnovne pojmove iz mehanike, topline, elektromagnetizma i optike. Zato su posjetitelji pozvani, da izložbu ne razgledaju, jer bi im se pukim promatranjem izložaka sve činilo besmislenim, nego da izloške diraju rukama, da ih pokrenu i izvedu pokuse, a tek onda da promatraju učinke fizikalnih pojava i pročitaju priložena tumačenja. Ukratko, ovo je izložba na kojoj se svašta može dogoditi i dogodit će se svašta ako posjetitelji izloške pokrenu jer oni pretežito nisu za razgledanje, oni kriju u sebi fizikalne pojave, a svaka pojava je događaj koji sami možete potaknuti.

Većina izloženog izrađena je u radionici jedinog proizvođača učila u Hrvatskoj - u poduzeću didakta HORVAT. Bez njihove pomoći teško bismo uspjeli izraditi sve što je zamišljeno, stoga smo zahvalni gospodinu Ljudevitu Horvatu za suradnju na izradi izložaka.

Autori izložbe su Hrvoje Mesić i dr. Nenad Raos koji je napisao i katalog. Možda će se netko pitati zašto o fizici piše kemičar. No, odgovor je jednostavan. Zato jer je on to znao dobro napisati. Ovom izložbom i katalogom posjetitelji su pozvani da o fizici nauče više nego što su možda željeli znati.

**Počeci interaktivnog izlaganja.** Godine 1968. Frank Oppenheimer (inače brat oca atomske bombe Roberta J. Oppenheimera) otvorio je u San Franciscu Exploratorium, izložbu prirodoslovlja sasvim nove vrste.<sup>1</sup>

Nakon 1968. slična "prirodoslovna središta" (science centers) niču i drugdje u svijetu: **Technorama** u Zurichu, **Techniqest** u Cardiffu, **Exploratory** u Bristolu, **Technology Testbed** u Liverpoolu, **Experimentarium** u Kopenhagenu, **Questacon** u Canberru... *Bilo je mnogo pokušaja da se premosti jaz između stručnjaka i laika*, piše Frank Oppenheimer.<sup>2</sup>

**O interaktivnom izlaganju.** U kojem slučaju treba primijeniti interaktivne izloške? Odgovor na ovo pitanje čini se prilično logičan ako pogledamo što se želi izložiti. Građa koja se istražuje, čuva i izlaže u muzejima i galerijama obuhvaća predmete (artefakte) dragocjene kulturne baštine i to baštine čija je vrijednost utjelovljena u samim predmetima. Takvi se predmeti konzerviraju, čuvaju i izlažu s punom zaštitom od bilo kojeg oštećivanja u klasičnoj

IM 33 (3-4) 2002.  
POGLEDI, DOGAĐAJI, ISKUSTVA  
VIEWS, EXPERIENCES, EVENTS



*1 Mi uvodimo ljude u prirodoslovlje, dajući im da vide, čuju, osjećaju. Percepcija je temelj na kojem se svatko od nas snalazi u svijetu i na kojem svi-jet sagledavamo - bilo da to radimo izravno svojim očima ili pak razvijamo korisne posrednike poput mikroskopa, akceleratora, ili djela likovne umjetnosti, pjesništva i književnosti.*

Oppenheimer, Frank. *A Rationale for a Science Museum*. // Curator , 11, 3(1968), 206-209.

2 Pokušavalo se s knjigama, novinskim člancima, televizijskim emisijama i programima prirodnih znanosti u školama. Ali takvi pokušaji, premda vrijedni svake hvale, pate od nedostatka uporišta: ono što trebamo jesu uređaji koje ljudi mogu vidjeti i njima rukovati da bi prikazali pojave, uređaji koje posjetitelji mogu uključivati, isključivati i pojačavati prema svojoj volji.

Oppenheimer, Frank. *A Rationale for a Science Museum*. // Curator , 11, 3(1968), 206-209.



sl.1 -5 Interaktivna izložba "4 fizike" u Tehničkom muzeju u Zagrebu, 2003.

3 Kada je 1891. Metropolitan muzej prvi put otvorio nedjeljni termin posjeta kako bi ga mogli opbiditi i zaposleni ljudi (odnosno radnička klasa), djelatnici muzeja bili su zaprepašteni: mnogi su posjetitelji slobodno dodirivali izložena umjetnička djela. Neki su grebanjem pokušavali otkriti više o određenom objektu, a neki su pak pokušavali odnijeti izložke svojim kućama. Tako je započeo proces obuzdavanja - discipliniranja publike, odnosno podučavanje publike o pravilima ponašanja, što nas je dovelo u situaciju koju danas prepoznajemo, a svodi se otprilike na: "Ne diraj", "Ne pričaj, samo gledaj i idi dalje". Nema sumnje da su kreiranjem takvih pravila muzejski djelatnici uspjeli sačuvati umjetnička djela.

Citat preuzet iz: Vladić Mastruko, Manuela. Pogled iz prakse. // Art magazin Kontura, 67/68 (2001.), 114.

muzeološkoj prezentaciji. Zato ih promatramo pod staklom, u vitrinama i sa udaljenosti.<sup>3</sup>

No čovječanstvo baštini i one kulturne vrednote koje smo naslijedili u obliku otkrivenih prirodnih zakona, načela i tehnoloških postupaka. I upravo teškoće kod izlaganja pojedinih zakonitosti, načela i postupaka traže drukčiji pristup. Postavlja se, naime, pitanje kako izložiti prirodne zakone. Naravno, u posredovanju tog naslijeđa služimo se grafičkim, likovnim i drugim vizualnim medijima, ali ništa ne može nadomjestiti interaktivno izlaganje. Tu nam treba poseban pribor koji će posjetitelju omogućiti da na mjestu izlaganja subjektivno doživi neki prirodni zakon ili tehnološki postupak. Tada izložak ima vrijednost tek kao osobito komunikološko sredstvo za proizvodnju događaja koji želimo iskusiti. Spomenimo za primjer samo neke kod nas videne interaktivne izložke: U Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu čuvaju se, među ostalim, brončana crkvena zvana od kojih su neka obješena tako da posjetitelji sami smiju zvoniti potežući užu. Očito je da bi nam pukim promatranjem izloženih zvona bio uskraćen taj osebujan doživljaj. Drugi je primjer s numizmatičke izložbe hrvatske novčarske baštine održane u listopadu 1998. u povodu Svjetskog dana štednje. Tada su posjetitelji odmjerenim udarcem čekića mogli sami sebi otkovati novčić iz bakrene pločice jer im je na raspolaganju bio pribor za kovanje novca - željezni kalup, čekić i nakovanj. Na nedavnoj izložbi "10 kemijskih pokusa" u Tehničkom muzeju u Zagrebu bio je postavljen izložak koji se sastojao od niza bočica prekrivenih gazom. Svaku od njih posjetitelji su mogli mirisati i udahnuti ugodne i neugodne mirise različitih kemijskih spojeva.

Jedna od svrha dobre interaktivne izložbe je da "začudi", da dovede u pitanje ili bar poljulja uvjerenje u čvrstoću temelja na kojima počiva predodžba o svijetu i da tako potakne na provjeru. Taj put ponovnog oblikovanja vlastite slike svijeta, put je mišljenja kojim je jedino moguće doći do iskustva o predmetu izlaganja. Tako i izložba "4 fizike" ne počinje od tvrdnji nego od pitanja. Njeno ishodište nije u dovršenosti fizikalnih zakona nego u upitnosti i znatiželji. Učenje koje polazi od dovršenog i gotovog u stvari daje odgovore na ono što nitko od posjetitelja nije pitao. Stoga je prvi korak u postavljanju izložbe otkrivanje pitanja. U svijesti posjetitelja ta pobuda na mišljenje je pretpostavka traganja za odgovorom.

No ništa se ne može "protumačiti" onome koga ne zanima predmet tumačenja. Njega je moguće pokrenuti jedino suočenjem s činjenicom koja zbunjuje i prisiljava ga da se odredi prema onom što ga uznemirava. Ta potreba da se slika svijeta reorganizira, da se posumnja u uhodani tok stvari kao u pravi i jedini, polazište je mišljenja bez kojeg je trud izlagača bezizgledan.

Svakodnevno mišljenje podliježe iluziji da je ono što na izložbi može biti zanimljivo sam njen sadržaj. Međutim ono što neku gradu posjetiteljima čini zanimljivom ili dosadnom jest prije svega način na koji se izlaže. Bit izlagačkog čina kao i sama njegova vrijednost ne može se izvesti iz institucije koja organizira izložbu niti iz vrijednosti koju pridajemo sadržaju izlaganja, nego tek iz autentične realizacije same izložbe.

U velikim svjetskim gradovima postoje posebna središta (science centers) s mnogo ovakvih međudjelujućih (interaktivnih ili hands-on) izložaka, no u Hrvatskoj je ovo pionirski pothvat. Izbor pokusa bio je velikim dijelom uvjetovan raspoloživim novcem, i mnoge neostvarene zamisli ostale su u pričuvu za neka bolja vremena. Iako su kod nas općenito ljudi više skloni društvenim disciplinama, možda se u Zagrebu ostvari projekt o stalnom postavu ovakvih prirodoslovnih izložaka.

\* Tekst *Molimo posjetitelje da ne diraju izložke* otisnut je na ulaznicama za izložbe u Tehničkom muzeju Zagreb.

VISITORS ARE KINDLY REQUESTED NOT TO TOUCH THE EXHIBITS

The exhibition "4 physics" that opened at the beginning of 2003 at the Technical Museum in Zagreb presented various fields of physics. The exhibition presented "workplaces" for carrying out experiments, with apparatus that were conceived in such a way as to allow the presenter to throw light on basic concepts from the fields of mechanics, heat, electromagnetism and optics. Since this marks the first occasion where a completely interactive exhibition is presented to the public in Croatia, each visitor had the opportunity of personally testing the law of the fulcrum, Sommefeld's pendulum, the interference of sound waves or waves on water, the interplay of coloured shadows, the Van de Graaff generator and some forty other exhibits.

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_





sl.1 Van Goghov muzej, Amsterdam.  
Glavna zgrada koju je projektirao nizozemski arhitekt Gerrit Rietveld.



sl.2 Novo izložbeno krilo, građeno 1998./99. po projektu japanskog arhitekta Kisha Kurokawe.



sl.3 Nova zgrada. Polukružni bazen s vodom.



sl.1 Ulaz u Museum Het Schip, Amsterdam

## S PUTOVANJA PO NIZOZEMSKOJ I BELGIJI\*

SNJEŽANA IVČIĆ, JELENA KOVAČEVIĆ, SANDA MILOŠEVIĆ, BRUNA BACH, LOVORKA MAGAŠ, MARIJANA LUBIN,

ANA POPOVIĆ, JOSIPA PETRINIĆ, IVANA PODNAR, JASMINKA PIRALIĆ □ Filozofski fakultet, apsolvence i studentice Odsjeka za povijest umjetnosti, Zagreb

**VAN GOGHOV MUZEJ U AMSTERDAMU.** Van Goghov muzej u Amsterdamu nalazi se u središnjem dijelu grada, u muzejskoj četvrti (*museumplein*). Smješten je između Rijksmuseuma i Stedelijka. Čine ga glavna zgrada i novo izložbeno krilo, međusobno povezani podzemnim prolazom.

Glavna zgrada starija je struktura. Projektirao ju je nizozemski arhitekt Gerrit Rietveld 1963./64. godine. To je njegov posljednji projekt, a sam muzej otvoren je nakon njegove smrti 1973. godine. Rietveldova se modernistička poetika uočava u linearnim geometrijskim oblicima i svjetlom, otvorenom prostoru, najbolje u središnjem prostoru, u kojem je stubište osvijetljeno dnevnim svjetlom kroz visoki atrij. Prizemlje, prvi i treći kat galerijski su prostori, i u njima se danas nalazi stalna zbirka (prije izgradnje novoga krila tu su se održavale i povremene izložbe), posvećena radovima Vincenta van Gogha, djelima drugih umjetnika razdoblja (Monet, Toulouse-Lautrec, Gauguin) i poviješću muzejske zbirke.

Drugi je kat uređen kao studijski prostor za proučavanje života i djela Van Gogha, ali i ostalih umjetnika devetnaestoga stoljeća. Posjetitelji se mogu služiti katalozima, knjigama i kompjutorima. Tu su izložena i manja djela iz kolekcije. Kako bi naglasili upravo edukativnu ulogu muzeja, kod ulaza su postavljeni podaci o Van Goghju, njegovu životu i djelima, a cjelokupnom unutrašnjošću dominiraju žuta i plava boja, njegov najčešći odabir iz palete.

Zgrada je renovirana 1998.-99. godine kada je dodano novo izložbeno krilo, građeno po projektu japanskog arhitekta Kisha Kurokawe. Nalazi se iza glavne zgrade, na otvorenom prostoru uređenog parka kao neovisna građevina. Glavna zgrada i izložbeno krilo povezani su podzemnim hodnikom koji je jedini mogući pristup. Dva kata i podrum ispod su razine zemlje, te je u potpunosti iskorišten minimalni prostor ostavljen na površini.

Kurokawa asimetričnim krivuljama odgovara Rietveldovoj kocki. Iako oba arhitekta dijele modernističke ideje o apstrakciji, Kurokawino krilo se od Rietveldova linearnog stila razlikuje po svojoj zakrivljenosti i utjelovljenju tradicionalne japanske ideje o apstrakciji i skladu s prirodom. Krov i zid nasuprot glavne zgrade su od titanijske, a eliptična fasada koja gleda na muzejsku četvrt rađena je od skupocjena smeđeg kamena. Simbioza novoga krila i glavne zgrade postignuta je na vizualnoj razini pomoću bazena koji u tlocrtu oblikuje polukrug, a u čijoj se vodenoj površini ogledaju i vizualno susreću dvije strukture, stara i nova.

### Snježana Ivčić

**MUSEUM HET SCHIP U AMSTERDAMU.** Na trgu Spaarndammer, u rezidencijalnoj četvrti Amsterdama, na rubu središnjeg dijela grada, nalazi se monumentalni stambeni blok arhitekta Michela de Klerka. Ova je građevina jedan od ponajboljih primjera amsterdamske škole, arhitektonskog pokreta s početka dvadesetog stoljeća (1915.-1930.). Arhitekt je uspio na vrlo zahtjevnom zemljištu trokutnoga tlocrta stvoriti impozantnu arhitekturu koja opisuje trokut s unutrašnjim vrtom. Nastala je 1919. godine i sadržava 102 stana za radničku klasu, malu dvoranu za sastanke i poštu. Iz bilo kojeg kuta gledanja odaje svoju nekonvencionalnost i neobičnu arhitektonsku formu.

Socijalni značaj amsterdamske škole ističe se u tome što njeni arhitekti grade za niže slojeve građanstva ili za prosječnoga stanovnika, stvarajući prije svega komfor i funkcionalnost uz suvremeni arhitektonski leksik. To je ujedno ideološki odgovor arhitekturi netom minuloga devetnaestog stoljeća koja je bila namijenjena višoj klasi građanstva i često rabila uvozne materijale. Osnovni građevinski materijal ponovno postaje opeka, od srednjeg vijeka prisutna na prostoru današnje Nizozemske. De Klerk se poigrava s opekama, tretira je i kao građevinski i kao dekorativni element. Blokove opeke niže horizontalno i vertikalno, slijedi forme arhitektonske dekoracije i profilacije: tornjića, prozora koji citiraju orijentalne oblike te raznih konveksnih i konkavnih formi, koje bismo prije očekivali na brodu nego u stambenoj zgradi, pa makar nosila ime "brod" (Het Schip znači na nizozemskom brod).

Kako je rekao Joost de Klerk, sin Michela de Klerka: *Za njega je arhitektura bila igra.*

Ideje i dostignuća amsterdamske škole općenito predstavljeni su posjetitelju izvana, ali i iznutra. Naime, godine 1901. donesen je Akt o gradnji (The Housing Act) koji poboljšava uvjete stanovanja za sve građane, a ne samo za određene slojeve društva. S idejnom pozadinom te duboko socijalne odluke izgrađen je i kompleks Het Schip. Točno stotinu godina kasnije, 2001., u sklopu zgrada Het Schip otvara se muzej koji sadržava podatke o amster-

damskoj školi (uz djela de Klerka izložene su fotografije i podaci o radu H. Wijdevelda, P. L. Kramera, J. M. van der Meyja, G. J. Rutgera) te dokumentacijski centar posvećen problemu javne gradnje. Restauriran je i poštanski ured po de Klerkovoj izvornoj ideji, sve kako bi se dočarao interijer s početka dvadesetog stoljeća. Tko god posjeti Het Schip upoznat će se s amsterdamskom školom arhitekture, a vrlo vjerojatno i postati njezinim poklonikom.

**Jelena Kovačević i Sanda Milošević**

**NEW METROPOLIS (MUZEJ ZNANOSTI I TEHNOLOGIJE) U AMSTERDAMU.** New Metropolis, skraćeno zvan NEMO, institucija je iznimnog značenja za kulturni život Amsterdama. Od 1997. godine smješten je u novu građevinu, koju je projektirao arhitekt Renzo Piano, a čiji je monumentalni obris promijenio konturu samoga grada. Naime, zbog sličnosti s uzdignutim pramcem broda koji tone dobila je nadimak - Titanik. Muzejska zgrada forme broda uklopila se u ovaj lučki grad naglašavajući njegovu ekonomsku i povijesnu snagu.

Zgrada NEMA nalazi se na vrhu doka iznad cestovnog tunela koji prolazi ispod amsterdamske luke. Dobro je povezana sa Starim gradom, Pomorskim muzejem i Centralnom stanicom (Željezničkim kolodvorom). Oblikovana je suvremenim sredstvima.

Zrcalna slika tunela koji ponire formira do tridesetak metara uzdižuću liniju krova u funkciji javnoga gradskog trg-tribine s pogledom na panoramu grada. Zakrivljeno oblikovana pročelja završno su obrađena zeleno oksidiranim bakrenim limom.

Zatvoreni plašt objekta ne odražava unutrašnji prostorni odnos. Time se naglašava kontrast između mračnog svijeta strojeva i sunčane krovne terase. Nedostatak novčanih sredstava potaknuo je arhitekta da unutarjni prostor projektira kao 'noble factory', s vidljivom konstrukcijom i nedovršenom obradom materijala - goli betonski zidovi i stupovi, neobojeno drvo i galvanizirani čelik.

Građevina i njeni sadržaji, u idejnom smislu, formiraju završnu fazu Muzeja rada, koji je osnovan početkom dvadesetog stoljeća. Izvorna kolekcija temelji se na izlošcima strojeva toga perioda te tematskim slikama utemeljitelja, Hermana Heijenbrocka. Na žalost, veze s prošlosti su prekinute i svi stariji izložci uklonjeni su u korist suvremenih.

Muzej je podijeljen u pet tematskih zona: interaktivnost, tehnologija, energija, znanost i humanističko područje.

NEMO predstavlja tehnološku novinu, ali i muzeološku suvremenost time što posjetiocima omogućuje kreativno izražavanje kroz rad na suvremenoj industrijskoj opremi pod stručnim vodstvom te 'izlete' u virtualnu stvarnost. Svake tri godine sadržaj se upotpunjuje novim izlošcima kako bi se održao korak sa znanstvenim razvojem.

Najreprezentativnije mjesto izložbe nalazi se pod krovnom tribinom. Količina prirodne svjetlosti je vrlo mala i dolazi samo kroz prozore. Planov prijedlog naručitelj je odbacio kako bi izložci i legende bili osvijetljeni u tehnici 'spot-light'. Izložci su dizajnirani kao karikatura jedne vrste 'high-techa' pa prostor previše nalikuje dućanu s video igricama. To je u opreci s prvotnom idejom.

Nesumnjivo će potencijal ovog prostora ubuduće biti bolje shvaćen i opremljen.

Danas strani posjetioci nepravedno zanemaruju ovu vrijednu muzejsku atrakciju i daju prednost slavnim amsterdamskim muzejima.

**Bruna Bach**

**CRKVA KAO IZLOŽBENI PROSTOR - NIEUWE KERK U AMSTERDAMU.** Izložbom *Stedelijk Museum in de Nieuwe Kerk* 1 - skulptura 1947. - 2002. amsterdamski muzej moderne i suvremene umjetnosti Stedelijk napravio je iskorak iz uobičajene izložbene prakse i kao privremeni izložbeni prostor iskoristio Nieuwe Kerk, gotičku crkvu koja je danas sekularizirana.

Izložba je nastala kao produkt suradnje Stedeljika i Nieuwe Kerk i prva je od tri planirane dionice predviđene za razdoblje od 2002. do 2004. godine. Cilj suradnje je predstaviti bogatu, ali zbog nedostatka izložbenog prostora muzeja, javnosti nedostupnu i nedovoljno poznatu kolekciju s više od 14.000 skulptura. Tim je neobičnim i interesantnim postupkom, prijedlogom crkve kao "muzejske dvorane", korak dalje odvedena izložbena moda korištenja industrijskih hala, čitavih tvornica i skladišta kao muzejskih prostora. Tematsko težište izložbe održane 2002. godine stavljeno je na skulptorsku djelatnost u razdoblju od 1947. do 2002. Kroz tako odabrani vremenski odsječak organizatori su izložbom dali kratak pregled skulptorske produkcije u drugoj polovici 20. stoljeća, ukazali koliko se tradicionalna definicija skulpture promijenila i proširila, te naznačili u kojim se sve smjerovima kreće skulptura danas.



sl.2 Monumentalni stambeni blok arhitekta Michela de Klerka, Spaarndammer trg, Amsterdam



sl.1 New Metropolis (Nemo), Amsterdam



sl.2a i 2b Muzej je podijeljen u pet tematskih zona: interaktivnost, tehnologija, energija, znanost i humanističko područje koje su sve dobro posjećene.



sl.1 Skulptura u inerijeru Nieuwe Kerk u Amsterdamu: Sol LeWitt, Donad Judd, Walter de Maria, John Chamberlain, Carl Andre

lako se postavom koji obuhvaća oko 80 skulptura nije istaknula kronološka linija, ipak se implicitno mogla odčitati namjera autora koncepta da kroz predstavljanje nekih od ključnih imena zbirke upute i na neke od ključnih momenata skulpture 20. stoljeća uopće. Kao svojevršno polazište uzeli su djela Henryja Moorea, Marina Marinija i Karela Appela nastala u poslijeratnim godinama i još uvijek, uvjetno rečeno, tradicionalno oblikovana u kamenu i bronci.

Velik dio izložbe su činile skulpture ključnih autora minimalizma - Donalda Judda, Sol LeWitta i Carla Andrea, te djela umjetnika povezanih s pokretom Arte Povera - Jannisa Kounellis, Luciana Fabra i Giuseppa Penonea. Skulptorska produkcija osamdesetih i devedesetih je bila zastupljena radovima Anselma Kiefera, Jeffa Koonsa, Johna Chamberlaina, te Brucea Naumana koji svojim instalacijama i video radovima ukazuje na protežnost pojma skulpture u današnjim okvirima. U interijeru crkve posebno su se isticala djela mladih britanskih umjetnika predvođenih Damienom Hirstom i Marcom Quinom.

Interpoliranjem suvremene skulpture u njezinim različitim manifestacijama u interijer, tkivo ogoljele protestantske arhitekture, otvorio se prostor za iščitavanje i konstruiranje niza različitih i višestrukih međudnosa i interakcija na razini crkva - izložbeni prostor - skulptura.

Smještanjem u crkvu skulpture su postavljene u stoljećima glavno mjesto pulsiranja samog grada, koje je iako izgubivši prvotnu funkciju u memoriji ljudi ipak zadržalo svoj karakter svetosti. Time se i izloženoj skulpturi pridodao legitimitet, odnosno nova značenjska razina. S druge strane, stara je gotička struktura kroz prisutnost suvremene skulpture ponovo zaživjela primivši posredno impulse trenutačnog i aktualnog.

---

### Lovorka Magaš

---



sl.1 Mauritshuis, Den Haag

**MUZEJ MAURITSHUIS.** U samom središtu Den Haaga, odmah kraj sjedišta nizozemske Vlade, nalazi se Mauritshuis, muzej čija zbirka sadržava neke od najpoznatijih umjetnina svijeta.

Prvotna namjena zdanja u kojem je sada smješten muzej bila je palača princa Johana Mauritsa van Nassaua, a datira još iz 1640-ih kada su projektiranje i izgradnja bili povjereni najpoznatijim nizozemskim arhitektima toga doba, Jacobu van Campenu i Pieteru Postu. Rezultat je jednostavno i strogo klasično tijelo građevine, artikulirane velikim redom jonskih pilastara, koje se u kontekstu povijesti nizozemske arhitekture pokazuje kao vrlo zanimljivo djelo nizozemskog paladijanizma.

Palača mijenja svoju funkciju 1822. godine, kada u nju ulazi Kraljevski kabinet slika, jedna od najpoznatijih slikarskih zbirki uopće. Svoju slavu ona ne temelji na veličini, poput slikarskih zbirki Louvrea ili Uffizia, nego na ekskluzivnosti. Zbirka je relativno mala, ali se sastoji od uglavnom vrhunskih djela likovne umjetnosti. Stalni postav muzeja nudi pregled nizozemskog i flamanskog slikarstva od 15. do 18. stoljeća, glavni (i najpoznatiji) dio zbirke čine remek-djela Zlatnog doba nizozemskog slikarstva, ali također sadržava kvalitetan izbor flamanskih renesansnih majstora.

Mauritshuis nudi izvrstan pregled nizozemskoga portretnog slikarstva 17. stoljeća, a tu su svoje mjesto našle i čuvena Rembrandtova *Lekcija iz anatomije* dr. Nicolaesa Tulpa i Vermeerova *Djevojka s bisernom naušnicom*, popularno zvana Mona Lisom sjeverne Europe. Genre-slikarstvo zastupljeno je djelima Gerrita Doua, Fransa van Mierisa Starijeg, Gerarda ter Borcha i Jana Steena. Svoje mjesto našli su i najbolji majstori mrtvih priroda kao što su Ambrosius Bosschaert Stariji i Willem van Aelst. Muzej je osobito privlačan ljubiteljima pejzažnog slikarstva i gradskih veduta 17. stoljeća, a među njima ističe se glasoviti Vermeerov *Pogled na Delft*.

Mauritshuis je jedan od rijetkih muzeja u kojem je moguće ležerno, bez gužve i napora pogledati vrhunska djela europske umjetnosti. Svjesno ili ne, uprava muzeja slijedi skrivene i tajne želje posjetitelja - da muzejska zbirka ne bude prevelika, ali da pruža pravo uzbuđenje u susretu s remek-djelima.

---

### Marijana Lubin

---



sl.1 Muzej Bredius u Den Haagu. Ilustracija

**MUZEJ BREDIUS U DEN HAAGU.** Muzej Bredius u Den Haagu, udaljen je tristotinjak metara od poznatijeg Muzeja Mauritshuis. Dva muzeja nisu povezana samo blizinom i vrstom zbirke (glavni izložaka su slike nizozemskog i flamanskog baroka), nego i imenom Abrahama Brediusa (1855.-1946.), jednog od najznačajnijih nizozemskih povjesničara umjetnosti koji je među prvima istraživao nizozemsko slikarstvo 17. stoljeća te bio cijenjeni poznavatelj i kolekcionar. Dvadeset godina (1889. - 1909.) bio je na mjestu ravnatelja Kraljevske galerije slika Mauritshuis, a Muzej Bredius sadržava njegovu privatnu zbirku.

Povijest muzeja započinje 1922. godinom, kada se Bredius seli u Monaco. Kuću u Prinsegrachtu u kojoj je dotada



živio, prodao je gradskom poglavarstvu, a zbirku je ostavio na čuvanje gradu uz obećanje da će je nakon smrti predati u vlasništvo. U zalag tom obećanju, gradu je poklonio sliku Jana Steena *Satir*. Nakon Brediusove smrti, 1946., zbirka je prešla u vlasništvo grada. Godine 1985. muzej je zatvoren zbog nestašice financijskih sredstava. Ubrzo nakon toga osnovana je fondacija *Stichting Bredius Genootschap*, koja je uz pomoć sponzora i suradnju gradskog poglavarstva uspjela osigurati palaču u starom gradskom centru, u blizini Muzeja Mauritshuis, Povijesnog muzeja i Umjetničke galerije Willema V.

Novi Muzej Bredius otvoren je u studenome 1990. godine.

Muzej se danas nalazi na adresi Lange Vijverberg 14, u gradskoj palači iz 18. stoljeća. To je lijevi dio trodijelnog zdanja izgrađenog za bogatog trgovca, Manuela Lopez Suasso, po nacrtu dvorskog arhitekta Pietera de Swart. Kuća je preuređena i ponovno namještena što sličnije originalnom izgledu. Svojim građanskim komforom i intimnom atmosferom stvara savršeno okruženje za jednu privatnu kolekciju kakva je ova Abrahama Brediusa.

Postav muzeja podijeljen je na četiri zbirke: slikarstvo, crteži, porculan i srebro. U zbirci slikarstva nalaze se djela velikana nizozemskog Zlatnog doba, kao što su Rembrandt, Jan Steen i Adriaen van Ostade, ali i manje poznati majstori čija izvrsna djela svjedoče o visokoj razini nizozemskog slikarstva uglavnom kroz 17. stoljeće. Zbirka crteža sadržava samo dvadeset i dva, ali zaista reprezentativna djela velikih majstora kao što su Rembrandt (čak osam crteža), Rubens, Ruisdael, Van Goyen, Liss. Posebno je uspješan njihov postav - u relativno uzak hodnik u sredini kuće. Takav im smještaj omogućava da budu u polutami, što osjetljivom tipu izložaka odgovara, zaštićeni od utjecaja svjetlosti, ali ipak dostupni posjetitelju, što u većini zbirci crteža nije moguće. Također, postav je izvrstan za komparativnu analizu. Uz slike i crteže ističe se i zbirka porculana japanskog, kineskog i njemačkog podrijetla, te zbirka srebra od nizozemskog i engleskog srebra uglavnom iz 18. stoljeća. Posebna je atrakcija optički eksperiment - perspektivna kutija od Elingea, jedna od malobrojnih danas sačuvanih u svijetu. Zbirke su paralelno izložene u svim prostorijama i zajedno s namještajem i cjelokupnim uređenjem prostora tvore dojam interijera jedne dobrostojeće građanske kuće 18. stoljeća.

Za hrvatske prilike neobičan je podatak da se cijeli muzej može unajmiti za promocije, večere ili primanja. Ta činjenica, kao i niz drugih popratnih sadržaja čine ovaj muzej - premda tipom zbirke i arhitekture u koju je smješten pripada muzejskoj tradiciji - iznimno suvremenim u muzeološkoj praksi. Naime, posjetitelj osjeća da intimna zbirka jednog iznimnog čovjeka nije samo njegova povlastica ili povlastica uske skupine, nego baština zajednice shvaćene u najširem smislu.

---

## Ana Popović

---

**GEMEENTEMUSEUM U DEN HAAGU.** Zgrada Gemeentemuseuma u Den Haagu jedno je od posljednjih djela nizozemskog arhitekta Hendrika Petrusa Berlagea (1856. - 1934.), pionira nizozemske moderne arhitekture, građena između 1927. i 1935. godine.

U zgradi - izvorno građenoj za muzejsku namjenu - danas se čuvaju i izlažu djela iz nekoliko zbirki (zbirka moderne umjetnosti, primijenjene umjetnosti, glazbenih instrumenata i notnih zapisa, povijesne i suvremene modne odjeće), održavaju se brojne izložbe, edukativni programi uglavnom namijenjeni djeci školske dobi, filmske projekcije vezane uz aktualne izložbe, a različita i dinamična ponuda našla je i dosljedan odgovor - muzejski je prostor prepun obitelji, parova i skupina prijatelja, pa djeluje kao omiljeno mjesto izlazaka stanovnika i posjetitelja Den Haaga.

Vizionarski koncipirana zgrada četvrtastog tlocrta s atrijem u nutrini, građena po projektu H. P. Berlagea uspijeva zadovoljiti sve navedene zahtjeve. U želji za intimizacijom, posebice naglašenom u unutrašnjem prostoru, razdijeljena je u "čelije", što se na prvi pogled može činiti nejasnim i nepreglednim. No, podjela prostora u manje segmente dio je zamisli koja se logično provlači kroz čitavu zgradu uključujući i oblikovanje eksterijera. Zgrada muzeja ne nameće se posjetitelju veličinom, bogatom dekoracijom ili skupocjenim građevinskim materijalom. Sve vanjske zidne površine obložene su opekom koja svojom svjetlošutom bojom i organizacijom u karakteristične dekorativne uzorke istovremeno postaje ukrasom građevine. Slikovit vizualni efekt nastaje zrcaljenjem pročelja zgrade u vodenim površinama, jednostavnim pravokutnim bazenima, koje "odvajaju" zgradu muzeja od gradskog prostora. Prostrani prilazni hodnik, rastvoren velikim staklenim površinama, čini svojevrsan prijelaz iz prostora grada u prostor muzeja.

Intimizacija izložbenog prostora je možda najizraženija u nizu "čelija" prvoga kata rastvorenih prema hodniku koji se proteže uz tri strane središnjeg dvorišta. Njihova veličina i prostorna organizacija pretpostavlja manji broj izložaka i onemogućuje istovremeno zadržavanje većeg broja posjetitelja. Distrakcija se pokušava svesti na minimum. Na taj su način stvoreni preduvjeti za kvalitetniji i prisniji odnos posjetitelja i umjetničkog djela.



sl.2 Zgrada Muzeja Bredius u Den Haagu danas"



sl.1 Gemeentemuseum u Den Haagu.



sl.2 Gemeentemuseum u Den Haagu. Hodnik koji vodi do glavnog ulaza

Tako se u sklopu nedavno održane izložbe "Kunst + Religie in Rusland" pažnja posjetitelja, na primjer, mogla usmjeriti na nekoliko djela Kazimira Maljeviča ili Vasilija Kandinskog, izloženih u tako koncipiranim prostorima. Nekonvencionalna organizacija prostora isprva može zbuniti posjetitelja navikla na tradicionalne muzeje 19. stoljeća, na reprezentativne građevine u kojima dominiraju velike dvorane s mnogo izloženih djela. Berlage ne stvara građevinu koja će zadiviti posjetitelja veličinom volumena i unutrašnjeg prostora i izazvati osjećaj strahopoštovanja. Njegova je namjera suprotna, on stvara građevinu koja je u funkciji čovjeka, koja mu je bliska već u samom eksterijeru u smislu korištenja opeke, građevinskog materijala karakterističnog za Nizozemsku, ali isto tako i prostorno, oblikovanjem prostornih jedinica po mjeri čovjeka.

---

### Josipa Petrinić

---



sl.1 Muzej Kröller -Müller, Otterlo. Detalj parka sa skulpturama.

**MUZEJ KRÖLLER-MÜLLER, OTTERLO.** Muzej Kröller-Müller, smješten u nacionalnom parku kraj Otterloa u Nizozemskoj, osnovan je 1938. godine. Ipak, svojom multidisciplinarnom koncepcijom on vrlo suvremeno korepondira s postmodernim shvaćanjem muzeja i boravka u njemu. Potvrde ove tvrdnje dobiva svaki posjetitelj na licu mjesta, a sama povijest zbirke, njezine donatorice i utemeljiteljice muzeja govore o vrlo ranoj osviještenosti umjetničkoga komuniciranja. Naime, zbirku je osnovala Helene Kröller-Müller (1869.-1939.), žena bogatog industrijalca, ali građanka, neopterećena bezbrojno puta uskrslom tradicijom. Umjesto djela starih majstora ona je svoj skupljački interes usmjerila umjetninama vlastitog vremena i prostora. Tu je zbirku 1935. godine poklonila državi pod uvjetom da se za nju sagradi muzej unutar njena tadašnjeg lovišta. Projekt je dobio Henry van de Velde. Muzejska zgrada usred šume koncipirana je kao skladna cjelina arhitekture i prirode, kultiviranog i organskog. Asimetrična, raščlanjena struktura zgrade širi se terenom poput nadzemnoga korijena, velikim staklenim zidovima vizualno uvlači drveće i zemlju u svoj obzor, tako da stvarni krajolik promatran iz unutrašnjosti izgleda kao uokvirena slika koja se pruža od poda do stropa. Granica unutrašnjeg i vanjskog maksimalno je dokinuta. Henry van de Velde ostvario je taj dojam naročito u predvorju muzeja, doslovnom i simboličkom uvodniku u samu muzejsku zbirku. Suptilnim vođenjem posjetitelja najprije kroz slobodnu prirodu parka, a potom preko poluotvorenog predvorja do samih izložbenih prostorija, izbjegnuto je neugodan osjećaj naglog zatvaranja u muzej. Ono često implicira prisilu boravljenja te umjetno razgraničavanje profanog vanjskog svijeta od uzvišenijeg, diviniziranog svijeta umjetnosti. Upravo u toj ideji krije se nevjerojatno suvremena koncepcija povezivanja svakodnevnog i elitnog, otvaranja simultanom doživljaju cjelokupne okoline, kompariranja, nadopunjavanja, promišljanja bez ograda.

Svaki posjetitelj svoj je vlastiti organizator izložbe. Dolaskom u predvorje pred njim se otvaraju mogućnosti - u tom ekvilibriju arhitektonskog i prirodnog on može izaći u park ili ući u zatvoreni muzej. Zatim slijede nove ambivalentnosti: u slučaju muzeja raskrižje vodi ili prema stalnom postavu skulpture i slikarstva 19. i 20. stoljeća, s posebno značajnom zbirkom djela van Gogha, ili prema privremenim izložbama. U slučaju parka sloboda kretanja još je veća: planirane krivudave staze, koje prate nepravilnost šume i lugova, vode do skulptura Augustea Rodina, Henryja Moorea, Barbare Hepworth, Maria Merza... Umjetnička djela predstavljena na dramatski jačim mjestima (uzvisine, proplanci) vide se s veće udaljenosti, a na posjetitelju je odluka hoće li izabrati stazu koja će mu dati uvid iz blizine, ili će pak, bez prezirnih pogleda na potiljku, okrenuti leđa i poći do koje druge umjetnine. Svaki pojedinačni posjet muzeju na taj način postaje uvijek novo iskustvo u novom prostoru stalne prirode koja se neprestano mijenja, s novim rasporedom i izborom izložaka. Tu se ujedno otkriva i novi odnos prema posjetitelju kao prema režiseru vlastita obilaska, kojemu se daje mogućnost aktivnog osmišljavanja svog vizualnog doživljaja, to je - uz iznimnu zbirku - velika ostavština Muzeja Kröller-Müller današnjem čovjeku i suvremenoj muzejskoj praksi.

---

### Ivana Podnar

---

**KRALJEVSKI MUZEJ LIJEPIH UMJETNOSTI U BRUXELLESU.** Svakom posjetitelju užurbane prijestolnice Europe - Bruxellesa - s imalo interesa spram umjetnosti, obavezna je postaja ulice de la Régence 3. Na toj se adresi nalazi Kraljevski muzej lijepih umjetnosti, a poštujući dvojezičnost grada, navest ćemo oba naziva: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Veliki kompleks međusobno povezanih klasicističkih palača sadržava muzeje sa zbirkami starih majstora (15. do 18. stoljeće), moderne umjetnosti (19. i 20. stoljeće), Muzej Wiertz i Muzej Meunier. Zbirka kraljevskih muzeja stara je preko dva stoljeća, a burna joj prošlost odražava povijesna zbiljanja u Belgiji. Umjetnička djela skupljena su u početku pod francuskom vlašću i pod njihovim nadzorom (1794.-1815.). Godine 1801. Napoleon Bonaparte osniva Muzej grada Bruxellesa, a otvoren je dvije godine kasnije. Za vrijeme nizozemske vlasti (1815.-1830.) fond umjetničkih djela se povećava, kao i veličina kompleksa bivšeg suda u koji su smještena. Od 1830., godine belgijske samostalnosti, muzej postaje





---

## BOŽENA KLIČINOVIĆ: "IVAN LOZICA 1910. - 1943.", Zagreb, 2002.

---

IM 33 (3-4) 2002.  
POGLEDI, DOGAĐAJI, ISKUSTVA  
VIEWS, EXPERIENCES, EVENTS

NIKOLINA HRUST □ Gliptoteka HAZU, Zagreb

---

U Gliptoteci HAZU predstavljena je 16. prosinca 2002. monografija *Ivan Lozica 1910. - 1943.*, autorice prof. Božene Kličinović - povjesničarke umjetnosti i dugogodišnje muzejske savjetnice Gliptoteke HAZU.

Monografiju su predstavile autorica i Ariana Kralj - upraviteljica Gliptoteke HAZU. Autor uvodnog teksta je nedavno preminuli akademik Andre Mohorovičić, a pogovor monografiji napisala je upraviteljica Gliptoteke HAZU Ariana Kralj. Glavni urednik izdanja je akademik Ivan Kožarić, odgovorna urednica je Ariana Kralj, a recenzenti su akademikinja Marija Ujević Galetović i akademik Andro Mohorovičić. Sažetak teksta su na talijanski i engleski jezik preveli Iva Grgić i Tomislav Pisk.

Gliptoteka HAZU je i ovom monografijom nastavila s predstavljanjem najznačajnijih osobnosti hrvatskog kiparstva u koje se zasigurno ubraja i kipar Ivan Lozica.

Ivan Lozica je, zajedno s F. Kršinićem, A. Augustinčićem i V. Radaušem, pripadao "postmeštrovicijskoj" generaciji koja se zalagala za individualan pristup interpretaciji figuralne teme, pa će ljudska figura i eksperimentiranje njenim oblicima obilježiti cijeli njegov umjetnički opus. O njegovoj prisutnosti na likovnoj sceni svjedoči 18 izložaba na kojima je izlagao, još za svog života, u kratkom razdoblju od 1935. do 1943.

Autorica prikazuje život i djelo kipara Ivana Lozice kroz četiri vremenska razdoblja. Prvi dio posvećen je studentskim danima na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti, te godinama provedenim u Parizu (1926.-35.). Autorica potom prati Lozičin povratak iz Pariza i odlazak u Split (1935.-1937.). Vrijeme od 1937.-1940. okarakterizirano je kao najplodnije kiparevo razdoblje u kojem su nastala njegova najznačajnija djela kao što su npr. aktovi iz 1938./1939.: *Oblačenje, Pri kupanju, Poslije kupanja i Djevojka, Portret brata Miška* (1939.), *Ranjenik* (1940.)... Posljednje godine umjetnikova rada i života autorica opisuje u četvrtoj cjelini koja obrađuje razdoblje od 1940. do kipareve smrti 1943.

Posebnu zanimljivost u monografiji predstavlja 10 pisama Ivana Lozice bratu i roditeljima iz 1941. i 1942. Uz tekstualni dio u monografiji se nalazi i kataloški dio s prikazom 76 skulptura i 11 crteža, te 99 fotografija.

Autor likovnog oblikovanja je Viktor Popović, a autori fotografija su Damir Fabijanić, Nenad Gattin, Luka Mjeda i Nino Vranić.

Povodom promocije monografije u Gliptoteci HAZU je postavljena i izložba Skulpture i crteži *Ivana Lozice iz fundusa Gliptoteke HAZU* (16. - 20. XII. 2002.) na kojoj su prikazane 23 skulpture i 8 crteža koji su nastali u razdoblju 1935. - 1942. Kao ilustraciju izloženih skulptura izdvojiti ćemo samo nekoliko kao što su npr.: *Lotova žena* (1938.), *Na vjetru* (1937./1938.), *Oblačenje* (1938.), *Žetelica* (1941.), *Dizanje bremena* (1941./1942.), *Pržinar* (1942.) i *Dalmatinka s mijehom* (1942.). Likovni postav izložbe izradio je Mario Beusan.

### BOŽENA KLIČINOVIĆ: "IVAN LOZICA 1910-1943", Zagreb 2002

**The Plaster Cast Museum of the Croatian Academy of Science and Art presented the monograph *Ivan Lozica 1910-1943* by Božena Kličinović. In this way the Plaster Cast Museum continued with the presentation of the most significant figures of Croatian sculpture, and the sculptor Ivan Lozica is certainly one of them.**

**The authoress presented the life and work of the sculptor Ivan Lozica through four periods. His presence on the art scene is borne out by 18 exhibitions in which he took part in the period between 1935 and 1943.**

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

<sup>1</sup> *Nacionalna politika Republike Hrvatske*, Nacionalni izvještaj. Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, 1998., "Muzeji", str. 204.

<sup>2</sup> Jer stare regulative postoje, npr. *Zakon o muzejskoj djelatnosti iz 1977.* (posebno članak 11 gdje je odlučeno da se vodi inventar, knjige evidencije i kartoteke predmeta muzejske građe na način kako to propiše Muzejski savjet Hrvatske). Dobro je ovdje spomenuti i sam početak dokumentacijskog osmišljavanja muzejskih fondusa koji traje još od 1962. godine od "Uputstva o dokumentaciji".

<sup>3</sup> Sigurno nam za to nije kriv ni bivše sistem, ni domovinski rat.

<sup>4</sup> U ovom slučaju čak i nije bitno jesu li došli prisilno ili dobrovoljno, jer je stanje svijesti ovdje sekundarni problem.

<sup>5</sup> To su pravilnici kojima se nadograđuje muzejski zakon: *Pravilnik o načinu i mjerilima za povezivanje u sustav muzeja RH*, *Pravilnik o sadržaju i načinu vođenja muzejske dokumentacije*, *Pravilnik o stručnim i tehničkim standardima za određivanje vrste muzeja, te muzeja, galerija i zbirki unutar ustanova i drugih pravnih osoba, za njihov rad kao i za smještaj i čuvanje muzejske građe i muzejske dokumentacije*, *Pravilnik o stjecanju stručnih zvanja*, *Pravilnik o polaganju stručnih ispita i programu stručnih ispita u muzejskoj struci*, *Pravilnik o očevidniku muzeja te muzeja, galerija i zbirki unutar ustanova i drugih pravnih osoba*.

<sup>6</sup> U kojoj bi se vjerojatno razjasnili brojni problemi, pa i oni "prizemni", ali ipak vrlo praktični kao što je recimo vođenje jedinstvene knjige inventara.

<sup>7</sup> I sama ponešto znam o radu u takvim povjerenstvima gdje je vrlo teško usuglasiti stavove teoretskog i pragmatičnog, realnog i utopijskog, konkretnog i apstraktnog, pojedinačnog i globalnog.

<sup>8</sup> Jer zakonski za to i nisu odgovorne.

## POST FESTUM

Reagiranje na radni seminar *Primjena pravilnika o muzejskoj dokumentaciji* - 18. veljače 2003.,

Muzej Mimara, organizator MDC

SNJEŽANA PAVIČIĆ □ Hrvatski povijesni muzej, Zagreb

Ako je točan podatak koji je iznesen u uvodnom izlaganju na predavanju *Primjena pravilnika o muzejskoj dokumentaciji*, kako je u Hrvatskoj od ukupnog muzejskog fonda inventirano samo 25 posto muzejskih predmeta (14 posto računalno), onda je riječ o više nego poražavajućem stanju. Iako znam da je situacija na terenu vrlo šarolika i problematična, taj me je podatak zaista iznenadio to više što je u nekim drugim izvještajima, npr. *Nacionalnom izvještaju kulturne politike Republike Hrvatske*,<sup>1</sup> iskazan dvostruko manji broj (iako i takav, od 50 posto inventiranih predmeta, predstavlja velik problem). U toj bi alarmantnoj situaciji trebalo prije bilo kakvih novih zakonskih regulativa<sup>2</sup> krenuti u elementarno "opismenjavanje naroda" i u postupno upoznavanje s osnovnom dokumentacijskom terminologijom. Jer, kada je riječ o zapuštenosti obrade u navedenim postocima,<sup>3</sup> onda se pitam kako to da već mnogo, mnogo ranije nisu organizirani radni seminari s osnovnom podukom o značaju i odgovornosti prema dokumentaciji? Ili, kako to da se nije prepoznalo značenje kontinuirane nastave i zašto se nije na sve moguće načine ustrajalo na toj problematici? Ako su rezultati provedenih anketa i analize stanja bili katastrofični, zar nije postojao baš nikakav način da se stvari pomaknu s mjesta? Jedan odgovor na spomenuta pitanja može biti kako se je pokušavalo djelovati u tom smislu, ali je odziv zainteresiranih bio mali pa nije bilo povratnih informacija, i kako će tek zakonski pravilnik ubrzati taj proces. Međutim, veliki odziv<sup>4</sup> muzealaca na nedavne skupove demantira takvo obrazloženje.

No, da dalje ne dužim i ne postavljam naivna pitanja, želim iskazati svoju generalnu primjedbu na "radni seminar" o Pravilniku dokumentacije. Primjedba se ne odnosi na sadržaj nego primarno na proceduralnost donošenja tog važnog normativnog akta, jednog od ukupno sedam zakonskih podataka propisanog muzejskim zakonom iz 1998.<sup>5</sup> Mogu djelomično razumjeti žurbu i pritisak za izradu Pravilnika o dokumentaciji (iako bi se i o tom aspektu moglo polemizirati, posebno imajući na umu činjenicu da je *Zakon o muzejskoj djelatnosti* - prema kojem je trebalo izraditi Pravilnik - donesen još prije 4 godine), ali je teško prihvatiti činjenicu da se prije ozakonjenja nisu vodile otvorene i stručne rasprave o svemu tome. Uvažavajući sve dobre namjere radne grupe koja je radila na tom nezahvalnom i kompleksnom zadatku, ne vidim ni jedan razlog zašto se prije ozakonjenog dokumenta nije prezentirao i obrazložio "prijedlog pravilnika", zatim se o prijedlogu raspravilo<sup>6</sup> i tek na kraju ponudio finalizirani oblik pravilnika. Naime post festum rasprava o nečem već zapakiranom više nije rasprava nego konstatiranje stanja, nešto što se primi na znanje i gotovo. Ako je "radni seminar" zamišljen kao požuritelj procesa dokumentacije, nisam sigurna da će ostvariti svoj cilj. Sve bi bilo barem puno jednostavnije (iako ni tada dovoljno korektno s obzirom na propuštenu raspravu) da su stvari imenovane pravim nazivom, da se je naprosto upozorilo kako je Pravilnik donesen, kako je šteta da prethodno nije provedena javna rasprava, kako je u pojedinim segmentima alarmantno stanje i zato se apelira na veću savjesnost pri poslu.

No, dogodilo se suprotno, unatoč nastojanju ublažavanja strasti i stišavanja tenzija, ta je vrlo problematična i predugo odlagana tema prikazana na prilično autoritaran i "zatvoreni" način. Umjesto poticajnog dijaloga, već je nakon prvih pitanja stvorena atmosfera u kojoj su jedni bili optuženici, a drugi pučki tribuni. Članice stručnog povjerenstva za izradu prijedloga pravilnika uglavnom su branile svoje stavove rotirajućim formulacijama te su se u pomanjkaju suvislih argumenata pozivale na jedinu stabilnu točku, a to je da su izabrane od strane Ministarstva kulture u okviru kojega je Pravilnik donijelo Hrvatsko muzejsko vijeće, te da nije dalje na njima baviti se primjenom Pravilnika. Bio je to više jezik politike i diplomacije, a manje struke. Pa nije valjda Pravilnik mjesto larpurlartističkih ili postmodernističkih traganja? Recepcija Pravilnika je izuzetno važna jer o njoj ovisi "upotreba" dokumenta. Hrvatskome muzejskom vijeću je trebalo sugerirati raniju diskusiju i inzistirati na tom aspektu. Mogu pretpostaviti sve tjeskobne osjećaje i profesionalne dileme<sup>7</sup> kroz koje su prošle autorice prijedloga Pravilnika, ali to ne umanjuje, ne toliko njihovu odgovornost,<sup>8</sup> već više osjećaj prema "korisnicima", pa zato predlažem svim drugim stručnim povjerenstvima za izradu budućih prijedloga pravilnika (ima ih još pet) da se prije donošenja o njima obavezno prodiskutira. Takva demokratska gesta sigurno bi bila dobrodošla više nego što se općenito misli. Jer to što se općenito misli je da se diskusijama proces razvodnjava, usporava i tome slično. Iz ove priče čini se da će tek sada, dakle nakon ozakonjenog dokumenta, uslijediti brojne primjedbe, vodit će se mučne diskusije i dugotrajne rasprave, tražit će se izuzeća, itd. itd.

Još jedan mali detalj za kraj. Ne pišem ove primjedbe zbog dokumentiranja zbirke koje su mi dodijeljene u Hrvatskome povijesnome muzeju, jer su one većim dijelom dokumentirane, već jednostavno zato što me je atmosfera disonantnog strujnog kruga tog prijedpoda, u "Mimari", 18. veljače, više poticala na razmišljanje o referendumu mogućeg rata u Iraku, nego na sadržajne aspekte ponuđenog Pravilnika.

## IN MEMORIAM



## IN MEMORIAM

### SLIKA S VLASTITOM SJENOM ILI SJEĆANJE NA JEDINI SUSRET S VJENCESLAVOM RICHTEROM

U Zbirku Vjenceslava Richtera i Nade Kereš Richter prvi put sam došla prošlog ljeta radi snimanja razgovora s voditeljem zbirke Marijanom Susovskim za *Personalni arhiv MDC-a*. Poslije razgledanja stalnog postava, M. Susovski mi je predložio da pogledam park iza zgrade u kojemu su bile izložene Richterove skulpture, kako bi na neki način imala cjelovitiji uvid u donaciju Richter.

Na samom vrhu stepenica stajao je Vjenceslav Richter, visok, tanak i vrlo uspravan, sjede, razbarušene kose, u svjetloplavim trapericama i košulji dugih rukava. Bio je zabavljen razgovorom s nekim ljudima i nije nas vidio.

Ono što mi je sasvim zaokupilo pažnju bile se njegove dugačke ruke koje su, dok je razgovarao s ljudima na vrhu stepenica, skoro stalno bile u pokretu. Na jakoj svjetlosti sunčanog dana doimale su se prozračno, kao da ne pripadaju tijelu. Nekako izdvojene, same opisuje krugove u zraku, upiru u pravcu, pokazuju, objašnjavaju, mašu... Odlučne i uvjerljive ruke. Činilo se kako razgovara rukama. Stalno su bile ispružene čitavom dužinom. Razgovor je trajao i trajao, a ja sam strpljivo stajala na dnu stepenica i čekala da posjetitelji odu, kako bi me M. Susovski predstavio gospodinu Richteru. Dotle sam bez dopuštenja napravila nekoliko snimaka. Moram priznati da sam istog trenutka bila u velikoj kušnji snimiti razgovor s V. Richterom. Ne znam o čemu bih

tada s njime razgovarala, ali sam sigurna da bih u razgovoru bila spomenuta grupa Exat 51. Možda bih razgovor započela najprovokativnijim pitanjem: Tko je idejni pokretač Grupe Exat 51? Iako se u javnosti zna odgovor na to pitanje, željela sam snimiti glas koji to izgovara, način na koji je to izgovoreno zato što mu je "očinstvo" katkad bilo namjerno prešućivano od nekih kolega iz istoimene grupe.

Kada bih to pitanje na početku razriješla, čini mi se, preostali bi dio razgovora, koji se odnosi na njegovo stvaralaštvo, njegovu vrijednu donaciju gradu Zagrebu, lako krenuo kao njegovi *Gravitacijski crteži* (vođenje razliveno boje na papiru) sve do njegova *Prijedloga nove diobe kruga*.

Od želje da snimim razgovor s V. Richterom ubrzo sam odustala i zbog toga jer se projektom *Personalni arhiv MDC-a* u ovoj fazi predviđa razgovor samo s muzealcima, a ne s umjetnicima i donatorima, pa bih ga ionako snimila samo na svoju ruku. Odustala sam i zato što mi je istodobno bilo vrlo neugodno, bilo me je na neki način stid što pred njim, onako tananim i eteričnim, stojim ovako sva stamena i zemna, s laptopom i fotoaparatom u rukama i nešto zahtijevam.

Trebalo je to drukčije urediti! Sad je kasno. Zapravo je sve u vezi s takvim ljudima uvijek kasno. Zadovoljila sam se samo mogućnošću da ga fotografiram.



On se čak na neki način obradovao i to je pokazao srdačnim i čvrstim stiskom svoje dugačke i tople ruke. Progovorili smo nekoliko kurtoaznih rečenica i ja sam ga zamolila za dopuštenje da ga fotografiram i u Galeriji pokraj njegovih djela.

O njegovu zdravstvenom stanju nisam znala ništa, njegovo ponašanje nije odavalo bolesnog čovjeka. Hodao je brzo, smješkao se, vrlo argumentirano govorio o planovima, ali nešto u njegovoj pojavi, ne bih mogla točno definirati što, bilo je tako nestvarno i odsutno. Izgledao je prozračno, eterično u tom tankom tijelu, činilo mi se kako lebdi u izmaglici.

Kada je ušao u svoju galeriju - kuću opet su čekali gosti: jedan skupljač umjetnina iz Austrije (ili galerist, ne znam) s prevoditeljicom. On ih je strpljivo vodio, pokazao im izložene umjetnine. Bio je prekrasan vedar, plav dan i sva galerija je bila puna finog svjetla kao naručenoga za dobru fotografiju.

Gledala sam u njegove dugačke, tanke i na toj jakoj svjetlosti, sasvim nestvarno lagane ruke kojima pokazuje svoje radove. Fotografirala sam.

Za vrijeme tog posjeta skoro sam sav film potrošila snimajući Richterove slike, skulpture i njega samoga. Zašto, kada sam došla sasvim drugim poslom?

Sutradan, kada su fotografije bile gotove, začudila sam se. Sve fotografije na kojima su







**OBAVIJESTI**  
**INFO**

---

---

---

---

---

---

---

---

Tijekom svibnja smo se pakovali...  
During May we packed...





---

---

---

---

---

---

---

---

...uređivao se novi prostor...  
...the new premises were refurbished...



Fototeka MDC-a, 2003.  
Snimio: Boris Cvjetanović





---

---

---

---

---

...od lipnja 2003. MDC je na novoj adresi:  
...from July 2003 MDC is at its new address:

MUZEJSKI DOKUMENTACIJSKI CENTAR  
THE MUSEUM DOCUMENTATION CENTRE

Ilica 44  
P.P. 539  
10 000 Zagreb  
Hrvatska / Croatia

Tel./Telephone: + 385 1 48 47 897  
Tel./Telephone: + 385 1 48 47 914  
Faks/Fax: + 385 1 48 47 913

[www.mdc.hr](http://www.mdc.hr)

Blank lined writing area on the left side of the page.

Blank lined writing area in the middle of the page.

Blank lined writing area on the right side of the page.