PREDSTAVLJANJE SUVREMENIH UMJETNIKA U STALNOM POSTAVU MUZEJA ZA UMJETNOST I OBRT U ZAGREBU OD 2009. DO 2020. GODINE

Jasmina Fučkan

Prethodno priopćenje /
Preliminary communication
UDK 069:745/749](497.521.2)"2009/2020"

Sažetak

Projekt *Suvremeni umjetnici u Stalnom postavu MUO* uspostavio je novi model interpretacije stalnog postava iz 1995. godine, nadilazeći tradicionalni prikaz stilova i tipologije predmeta. Putem intervencija suvremenih umjetnika stalni je postav postao prostor kritičkog propitivanja muzejske građe, institucionalnih praksi i društvenih tema. Od izložbe Dalibora Martinisa (2009./10.), preko Dubravke Rakoci, Željka Badurine, Slavena Tolja, Ide Blažičko i Nike Radić, do Božice Dee Matasić, Akiko Sato, Gorana Trbuljaka, Marine Bauer i Pauline Jazvić, umjetnici su razvijali različite autorske pristupe – od institucionalne kritike i društvenog angažmana do participativnih i poetskih intervencija. Od izložbe Dalibora Martinisa (2009./10.), koja je nizom intervencija provela konceptualnu reviziju muzealne estetike i otvorila pitanje socijalnih aspekata rada u kulturi, preko Dubravke Rakoci (2011./12.) koja je problematizirala odnos umjetnosti i obrta, Slavena Tolja (2013./14.) koji je angažirano tematizirao odnos javnog dobra i privatizacije u jeku borbe Dubrovčana protiv golf-igrališta na Srđu, dolazimo do Gorana Trbuljaka (2018./19.) koji propituje identitet umjetnika i vrijednost umjetničkog rada, Marine Bauer (2019./2020.) čiji rad se tiče zabrane dodirivanja muzejskih predmeta i Pauline Jazvić (2020.) koja tematizira posljedice potresa te godine, dugogodišnje zatvaranje postava i zgrade Muzeja. Projekt je pokazao kako suvremena umjetnost može aktivirati muzejske zbirke kao otvoreno polje novih značenja te uspostaviti dinamičan dijalog između predmeta, prostora i publike.

Ključne riječi: Muzej za umjetnost i obrt, suvremeni umjetnici, stalni postav, kritička muzeologija, institucionalna kritika

Uvod

U Muzeju za umjetnost i obrt[1] 2009. godine započeli smo s izložbenim programom predstavljanja suvremenih umjetnika u Stalnom postavu, organizirajući svake godine po jednu izložbu umjetnice/umjetnika, s naše strane pozvane/pozvanoga da osmisli izložbu-intervenciju ili reakciju na kontekst izložbene prezentacije zbirki i muzealni okvir u koji su eksponati postavljeni. Do kraja 2020. godine, kada je muzejski postav zbog potresa zatvoren

1 U Muzeju za umjetnost i obrt bila sam zaposlena od 2004. do listopada 2025. godine, kada sam prešla na radno mjesto voditeljice Zbirke skulpture u Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.

za javnost, a muzejske zbirke evakuirane, izlagalo je ukupno jedanaest autora/autorica od kojih je posljednja, vizualna umjetnica Paulina Jazvić reagirala upravo na iznenadne okolnosti u kojima se muzej našao.[2] Namjera ovog teksta je pružiti refleksiju na projekt, razmatrajući ga na metodološkom križištu institucionalne kritike kao umjetničke prakse i principa kritičke, refleksivne muzeologije, koja je na teorijskom planu integrirala potrebu za iskustvom vanjskoga, kritičkog pogleda na instituciju i shodno tome potrebu za radom na unutarnjim prevrednovanjima.

Sa stajališta konkretne realizacije metoda izlaganja privremenih intervencija u Stalnom postavu imala je nekoliko prednosti. Bila je financijski pristupačna, primjenjivala se reverzibilno, bez iscrpnih ulaganja vremena i drugih resursa potrebnih za uvođenje trajnijih promjena velikih razmjera. Ciljevi su bili da se napravi iskorak u odnosu na opći koncept stalnog postava u uvjetima niskog proračuna te da se potencijalna značenja aktualnoga Stalnog postava povežu u dijalog sa suvremenim umjetničkim glasovima. Kao rezultat toga realizirani projekti su često predstavljali izazov ravnodušnoj recepciji zbirki i imali su određeni utjecaj na stavove posjetitelja te je prilikom vođenih obilazaka nerijetko dolazilo do otvaranja različitih pitanja, pa i rasprava.

Tadašnji ravnatelj Muzeja Miroslav Gašparović sumirao je svoja očekivanja u pogledu novog projekta 2009. godine na sljedeći način: „Ovo nesvakidašnje otvaranje tradicionalne ustanove novim i drugačijim vizijama izazov je i za djelatnike muzeja i za posjetitelje, koji će, potaknuti osobnim viđenjem autora intervencija, biti u prilici sagledati koncepciju 'najbolje i najveće izložbe MUO' iz nove i neobične vizure, bez povijesnoumjetničke objektivizacije." (Gašparović 2009). Sklonošću prihvaćanja takve vrste izazova nadovezuje se na stav jedne od svojih prethodnica, ravnateljice Zdenke Munk koja je 1960. godine također zapisala sljedeće riječi: „Bit će potrebno nešto čega se ne trebamo bojati, a to je do izvjesne mjere polemički ton u našem nastupu. To je mislim potreba koju nameće nam naša uloga..." (Munk 1960).

Znakovi života u tradicionalnom umjetničkom muzeju?

Unutar institucionalnog svijeta suvremene umjetnosti uloga muzejskog kustosa, voditelja muzejske zbirke, ujedno autora stalnog postava ili zbirke u pokretu, kako god zvali tu važnu izložbu kojom ova vrsta ustanove legitimira baštinsku ulogu, daleko je kompleksnija od kustosa zaposlenoga u galeriji ili nekom umjetničkom centru koji nema u svom posjedu, a time niti na brizi, fundus umjetnina o kojemu treba skrbiti i prezentirati ih javnosti. Uloga kustosa zaposlenoga u tradicionalnom umjetničkom muzeju s tradicionalnim postavom zbirki, koji se laća posla prezentacije suvremenih umjetnika u dijalogu s takvim stalnim postavom muzejskih zbirki, još je zamućenija.

2 Potres je pogodio Zagreb 22. ožujka 2020. godine zbog čega je zgrada Muzeja uključena u projekt cjelovite obnove.

S jedne strane takav projekt se, i bez specifične izravne motivacije, naslanja ne samo na iskustva umjetničke prakse institucionalne kritike iz kasnih 1960-ih i 1970-ih godina nego i kritičke, refleksivne muzeologije, koja se kao teorijski projekt pojavila kasnih 1980-ih u Sjevernoj Americi, Europi i Australiji s ciljem promišljanja i prilagođavanja uloge zapadnjačkih muzeja novim oblicima građanskog društva uslijed brojnih mogućnosti informiranja, komuniciranja, mobilnosti i fleksibilnosti.[3] Ta perspektiva „vanjskog pogleda" ponajprije je zainteresirana za uvid u aporije prijenosa umjetničkih djela i artefakta iz društvenog konteksta u muzealni te daje prednost uočavanju svih nijansi konvencionalne strukture muzejskog dispozitiva koje djeluju kao mehanizmi ujednačavanja. S druge strane, sa stajališta „unutrašnjeg pogleda", svakom muzeju njegov je fundus ujedno njegova sudbina. Ponekad u vrtoglavoj hitnji suvremenog doba za promjenama obveza zaokupljanja akumuliranim povijesnim materijalom može biti shvaćena poput utega, koji mnogo toga usporava, otežava ili koči u težnji prilagodbe trendovima. Ipak, u nepodnošljivoj lakoći plinovitog stanja muzejski fundus je ujedno sidro opstanka memorije i sidro vizije budućeg razvoja institucije. U temeljnoj muzejskoj svrsi, odnosno u edukativnoj i komunikacijskoj funkciji povod našem izložbenom projektu bila je potreba da se postigne aktualnost muzejskog fundusa i ostvari životniji, komunikativniji odnos izložbenog dispozitiva s publikom. Predstavljanje suvremenih umjetnika u Stalnom postavu MUO omogućilo je uvođenje novih modaliteta gledanja i razumijevanja u izložbenu prezentaciju stalnog postava iz 1995. godine, u kojoj je izvorno težište bilo na prikazu slijeda umjetničkih stilova i tipologije predmeta, a pri tome posve ispražnjeno od dodatnih informacija koje bi pridonijele povijesnoj kontekstualizaciji ili razumijevanju tehnologija.

Po isteku prve dekade novog tisućljeća, 2010. godine u krugu muzeoloških promišljanja održan je simpozij u briselskom interdisciplinarnom umjetničkom centru Beursschouwburg, posvećen kompleksnoj temi ne/mogućnosti prilagodbe koncepta tradicionalnih muzejskih institucija uvjetima i fenomenima postmodernog društva. Tri godine kasnije publiciran je i zbornik radova *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World* posvećen rasvjetljivanju sadašnjih društvenih uvjeta i modusa djelovanja umjetničkih institucija poput muzeja, kritike i umjetničkih škola (Gielen 2013). Problem se, barem prema stajalištu koje je dijelila većina uključenih stručnjaka, sastoji u činjenici što su tradicionalne institucije zasnovane na vrijednostima vertikalne organizacije, povijesne utemeljenosti, kanona, tradicije, vrijednosti i digniteta, veličine, stabilnosti i određenosti, prisiljene djelovati u novim uvjetima favoriziranja kvantitete

3 Neki od temeljnih naslova su Michael Ames, *Museums, The Public and Anthropology*, 1986.; Vergo, *The New Museology*, 1989.; Ivan i Lavine Karp, *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, 1991.

horizontalno ustrojenoga društvenog sustava. Djelovanje u takvom sustavu ne pogoduje uspostavi vrijednosti poput kritičnosti, sudjelovanja, odgovornosti i povijesne osviještenosti, dakle kvalitetama koje jesu ili bi trebale biti upravo ključni društveni ciljevi umjetničkih institucija.

Polazišna pozicija Pascala Galena jest da umjetničke institucije, prema kojima su kritički ciljnik usmjeravale moderna i postmoderna institucionalna kritika, više ne postoje jer su zbog takvih intervencija u temelje institucionalnih koncepata tijekom proteklih tridesetak godina same institucije izmijenjene procesima erozije i transmutacije, čemu su pogodovali i trendovi neoliberalnog tržišta poput imperativa kreativnosti, inovacije i fleksibilnosti. Njegova perspektiva, uzimajući u obzir cjelinu institucionalnog polja, s puno obzirnosti u razlučivanju finih nijansi u muzeološkim aspektima izložbene prezentacije i društvene komunikacije, dovodi ga do zaključka da klasične institucije omogućuju čvrsto kulturno tlo, odnosno hijerarhiju vrijednosti koje kreativnost vrednuju na drugačiji način od neoliberalnog sistema mjerenja ulaganja i ishoda. Slobodno tržište regulira razmjenu između stvarnosti i fikcije na drugačiji način od umjetničkih institucija, proizvodeći rigidni realizam. Stoga bi institucionalna kritika trećeg vala trebala prihvatiti kritičku moć djelovanja u procesu razlikovanja između stvarnosti i mašte, prihvatiti umjetničke institucije kao vrijednosni režim i čuvara zamišljenog ideala (Gielen 2013, 12–32). Na tragu Gieleonovih zaključaka, u ovom će se tekstu odnos institucije i umjetničkih intervencija, nadalje, razmatrati kroz de certeovsku leću razlikovanja taktike i strategije, pri čemu se umjetničke intervencije u Stalnom postavu razumiju kao taktički oblici djelovanja unutar strategijski organiziranoga institucionalnog prostora Muzeja (De Certeau 2002). Strategijski okvir muzeja određuje režime reprezentacije i stabilizacije simboličkih formi, a umjetničke intervencije funkcioniraju kao situacijske taktike koje privremeno preusmjeravanju, destabiliziraju ili rekonfiguriraju te strukture iznutra, bez njihove potpune transformacije.

In-situ intervencije suvremenih umjetnika u kontekstu kronološkog muzejskog narativa umjetničke stilistike

Prema zapažanju Miwon Kwon na samim početcima prvog vala institucionalne kritike u galerijskim prostorima umjetnici su polazili od fizičkih osobitosti izložbenog prostora, inzistirajući na razotkrivanju materijalnih činjenica uokvirenja i ograničenja. U kasnijoj praksi, primjerice, Hans Hacke bavio se razradom socioekonomskih odnosa, a Michael Ascher povijesnim i konceptualnim komponentama muzejske zbirke. U drugom valu institucionalne kritike autori poput Freda Wilsona ili Andree Fraser razvijaju metodu „administration of aesthetics“, preuzimajući u muzejskim zbirkama ulogu edukatora, koordinatora i birokrata (Kwon 2002). Sukladno shvaćanju institucionalne kritike Stalni postav muzejske institucije predstavlja reprezentativno oličenje sustava umjetničke komodifikacije. Međutim, kao što pokazuje i postupno preusmjeravanje pozornosti unutar pokreta institucionalne kritike, uvijek treba imati na umu da je jedna od važnih mogućnosti koju konstruirani postav zbirki pruža upravo mogućnost propitivanja kontekstualnih uvjeta u kojima se uspostavlja vrijednosni sustav ljudskog odnosa prema stvarima. Snaga edukativnog utjecaja muzeja jest u mogućnosti poticanja sudioništva svakoga pojedinačnog posjetitelja u kontekstu postavljene situacije. Stoga izložbeni postav nikad nije isključivo scenografija, već ima karakter događanja koje se bitnim dijelom upotpunjuje i realizira zahvaljujući osviještenom sudjelovanju posjetitelja. Jednako tako muzejski predmeti u sebi objedinjuju dvojnu narav materijalnog i duhovnog objekta i ne samo u smislu razlikovanja između kontemplativnoga, umjetničkog ili svakodnevnog artefakta, nego ponajprije u smislu uviđanja njihove informacijske uloge kao kulturnog hiperlinka i komunikacijske uloge kao objekta interpretacije.

Projekt predstavljanja suvremenih umjetnika u Stalnom postavu MUO-a sukladno nazivu podrazumijevao je isključivo konfrontaciju umjetnika s već postojećim sustavom prezentacije i recepcije izloženih muzejskih predmeta, a ne istraživanja u muzejskim depoima niti novu konceptualizaciju predstavljanja neizložene građe. U tome smislu polazište je koncept izložbe muzejskih zbirki kao prostorno-specifično mjesto izloženo vizualnoj i diskurzivnoj intervenciji suvremenoga autorskog stajališta. Premda je izmještenost, odnosno udaljenost izloženih predmeta od njihova izvornog konteksta temeljni uvjet muzealnosti, Stalni postav oblikovan koncepcijom muzealne simbolizacije nije posve deteritorijalizirano mjesto. Referirajući se na fenomen izmještenosti i razgraničenje muzejskih predmeta, Douglas Crimp je muzej prozvao ne-mjestom (*no-place,* za razliku od Smithsonova *non-site*), koje se ujedno odnosi i na umjetnikov studio, na galerijsko tržište i na kolekcionarov dom (Meyer 2000, 25). Prostor Stalnog postava Muzeja za umjetnost i obrt fenomenološki jest određen, ali ne može biti shvaćen isključivo kao fizičko mjesto. Iz perspektive teorije simboličkih formi filozofa Ernsta Cassirera, semiotike (Peirce, Eco, Bahtin) i poststrukturalističkih teorija na koje se naslanjaju muzeološke teorije (van Mensch, Taborsky), muzejski postav se prvenstveno shvaća kao mjesto simboličke sinteze, odnosno kao stabilizirani sustav simboličkih formi u kojemu se umjetnički predmeti, ujedno kulturni artefakti organiziraju u koherentan narativ povijesti umjetnosti, tj. njegovu simboličku reprezentaciju. Prostorna specifičnost muzejskog postava MUO-a proizlazi iz okvira stroge konceptualizacije fiksirane umjetničke kronologije i njene autonomnosti, premda mu je intencija bila predstaviti europski kontekst nacionalne umjetnosti u kanonskom smislu. Budući da nudi jedan tip *grupne stvarnosti* (Taborsky 1990, 55–56),[4] uza sve njegove manjkavosti, Stalni postav je prijemčiv za druge moguće umjetničke projekcije konceptualizacija

4 Pojam muzeološke teoretičarke Edwine Taborsky, koja razlikuje tri vrste stvarnosti (*material reality*, *group reality*, *individual reality*), odnosi se na „infrastrukturu koja daje okvir u kojemu se zbivaju diskurs i interakcija, a uzvratno omogućuje određeni način gledanja na svijet.“

stvarnosti. Stoga su suvremeni umjetnici svoje izložbe mogli zasnivati prvenstveno kao relacijske sustave odnosno kao intervencije u kojima izloženi reprezentanti umjetničke tradicije postaju prijenosnici suvremenih komentara. Pristupali su sa stajališta različitih od onih zastupljenih u koncepciji Stalnog postava i primjenjivali metode svojstvene vlastitim poetikama. Uz mnoga naknadno iskazana ograničenja s naše strane, birali su udjele u kojima će se njihov zahvat u koncept institucije doticati društvenog konteksta umjetnosti ili pak dublje zalaziti u materijalnost i idejnost samih izložaka, odnosno u psihološku dimenziju ljudskog odnosa prema stvarima. Pozvani umjetnici su gotovo neizostavno svoj simbolički zahvat u strukturu postava formulirali kao kritičku operaciju nad „slabostima" izraženo jednostranoga, povijesnoumjetničkog[5] principa prezentacije.

U Muzeju za umjetnost i obrt gostovali su doajeni institucionalne kritike, odnosno nove umjetničke prakse poput Dalibora Martinisa i Gorana Trbuljaka ili primjerice Dubravke Rakoci koja je svojim prostorno specifičnim slikarskim instalacijama razvila vrlo poseban izraz propitivanja konteksta umjetničkog rada i komunikacije, interesa svojstvenoga toj generaciji umjetnika koja je nastupila na scenu 1970-ih godina. Dubrovački artivist, kustos i osnivač Art radionice Lazareti Slaven Tolj i vizualna umjetnica Nika Radić oblikovali su svojim intervencijama tematske serije, koje su u muzejskom postavu potaknule igru razlikovanja udjela moći i interesa na križištu privatnoga i javnoga, odnosno osobnog i društvenog života. Ambijentalne koncepcije umjetnica Ide Blažičko i Akiko Sato, idejno proizašle iz inspiracije duhovnim horizontom dalekoistočnih kultura, pridonijele su rastvaranju eurocentričnog pogleda na razvoj umjetnosti kroz stilske kategorije pojedinih epoha. Vizualna umjetnica sklona primjeni različitih tehnoloških rješenja Božica Dea Matasić bavila se modusom kreiranja digitalnog okoliša u Stalnom postavu, propitujući ideju vizualne slike, odnosno pogleda lišenog percepcije vlastite tjelesne uvjetovanosti i materijalnog odnosa s okolinom, dok je akademska kiparica Marina Bauer izvela rad u kojemu se bavila relacijski zasnovanim konceptom materijalnosti, publici omogućujući taktilno i kinestetičko iskustvo te tjelesnu interakciju sa u tu svrhu konstruiranim artefaktom. Akademski grafičar Željko Badurina poentirao je pitanje što je konkretna sirovina umjetničke interpretacije te kako se ona generira u procesima tržišne eksploatacije, uz razlikovanje kiča i umjetnosti. Tragom referiranja na pop-art taktike te raspon nijansi između sentimentalnosti i osjećajnosti na putu prema umjetničkom iscjeljenju,

5 Pri spomenu slabosti misli se na „dijagnozu" koju je postavio Ivo Maroević na sljedeći način: „...Tako će povijest umjetnosti težiti zanemarivanju zbiljskog identiteta (predmeta), a dijelom i povijesnog u želji da se bavi stvarnim identitetom koji bi trebao biti blizak onom idejnom ili će težiti eliminirati sve one elemente koji su pridodani umjetničkom djelu i pokušat će se baviti njim samim, a tada je to djelo u trenutku nastanka...", u Ivo Maroević, „Uloga muzeologije i njezin doprinos temeljnim znanstvenim disciplinama", *Informatica Museologica* 23, *Iz muzejske teorije i prakse,* br. 1–4 (1992): 94.

bliska je Badurininom jeziku bila intervencija Pauline Jazvić, koja je kao posljednja u nizu ovog projekta te ujedno kao odgovor na nemogućnost izlaganja u Stalnom postavu bila postavljena na stubištu prema njemu. Neki umjetnici poput Martinisa, Trbuljaka ili Badurine razložili su temu društvene valorizacije umjetničkog rada na širem institucionalnom planu između ekonomije i politike. Neki su sukladno ograničenjima budžeta bili prinuđeni na kvantitativno skromnija rješenja.[6] Stoga je prostorni opseg intervencija varirao od raspolaganja cijelim muzejskim prostorom, a ne samo Stalnim postavom ili prostorijama namijenjenim posjetiteljima, poput Martinisove intervencije u ravnateljevom uredu (2009.) do realizacije tek jednog rada smještenoga u jednoj dvorani Stalnog postava poput izložbe Marine Bauer (2019.).[7]

Taktike kritičkog izlaganja Muzeja i konvencija izložbene i diskurzivne prezentacije muzejskih predmeta

Svaka izvedena intervencija jest svojevrsna kontekstualna adaptacija, nužno uvjetovana specifičnim okvirom, institucionalnim, društvenim i materijalnim okolnostima muzejskog postava. Time svaku izložbu ostvarenu u sklopu ciklusa *Suvremeni umjetnici u Stalnom postavu MUO* u muzeološkoj perspektivi teorijskog prijedloga Edwine Taborsky treba sagledati kao susret *grupne* i *individualne realnosti*. Heterogenost cjeline ostvarenih izložbenih programa suvremenih umjetnika u Stalnom postavu Muzeja ukazuje da se razlike u individualnim pristupima trebaju specificirati na temelju analize taktičkih načela, da nije dovoljno zahvatiti samo moguće tematske ili deskriptivne kategorizacije. Takvim fokusiranjem na razlikovanje taktičkih načela, odnosno primijenjenih dominantnih operativnih logika unutar muzejskog dispozitiva, moguće je prepoznati tri tipološke kategorije: taktike institucionalne subverzije, taktike diskurzivne konfiguracije i taktike afektivno-senzornih intervencija.

6 Tijekom svih godina održavanja projekta financijsku potporu su osiguravali Grad Zagreb i Ministarstvo kulture i medija, kao što je to uobičajeno u slučaju muzejskih institucija u Republici Hrvatskoj. Međutim, tijekom godina se, dijelom i zbog drugih programskih prioriteta Muzeja, mijenjao opseg financijske potpore projektu koja je u pojedinačnim programima iznosila i do 60 % manje sredstava.

7 Dalibor Martinis je u ravnateljevom uredu na zidu iznad stola za sastanke postavio svoju portretnu fotografiju u kodu službene reprezentacije institucionalnog ili državnog dužnosnika. U vrijeme planiranja izložbe Marine Bauer odvijale su se parcijalne izmjene Stalnog postava na 2. katu u dionici fotografije i dizajna povodom obilježavanja 140. obljetnice Muzeja, a na 3. katu je u dionici mode i modnog pribora bila postavljena izložba šešira i asamblaža Staše Čimbur. Bauer je za svoju intervenciju na raspolaganju imala samo 1. kat Stalnog postava te je toj nužnosti prilagodila koncepciju.



Postav izložbe Dalibora Martinisa *MUORTINIS Radovi u Muzeju!*, 12. studenoga 2009. – 7. ožujka 2010. Fotografija: Fotoatelijer MUO

>
Na kavi s predsjednikom, performans Dalibora Martinisa u sklopu izložbe *MUORTINIS Radovi u Muzeju!*, 2009. Fotografija: Boris Cvjetanović

1. Taktike institucionalne subverzije

Institucionalna subverzija obuhvaća pristupe umjetnika koji su problematizirali muzej kao povijesno utemeljen prosvjetiteljski projekt proizvodnje javnog znanja i civilnih vrijednosti, razotkrivajući njegove mehanizme legitimacije, hijerarhijske strukture i raspodjelu moći putem propitivanja tema vlasništva, privatizacije i elitističkih restrikcija, poput Dalibora Martinisa, Slavena Tolja i Gorana Trbuljaka. Takve intervencije nisu bile usmjerene samo na kritiku specifičnih institucionalnih praksi MUO-a nego su zahvatile i šire nasljeđe muzeja kao javne ustanove utemeljene na ideji univerzalnosti i normativnosti znanja (Foucault, Bennet, Hooper-Greenhill). U tim je pristupima naglašen individualni autorski subjekt, kao hibridno uslojeni entitet instrumentalne moći reprezentacije.

Ciklus izložbi suvremenih umjetnika u Stalnom postavu MUO započet je ambicioznom izložbom Dalibora Martinisa znakovito naslovljenom MUORTINIS Radovi u Muzeju! (12. studenoga 2009. – 7. ožujka 2010.).[8] U 40-ak intervencija proveo je temeljitu konceptualnu reviziju muzealne estetizacije i otvorio snažan uvid u socijalne aspekte moći, rada u kulturi ili u javnoj ustanovi. Po uzoru na kategorizaciju tipičnu za hotele umjetnik je MUO-u dodijelio oznaku kvalitete od četiri crvene zvjezdice (sa srpom i čekićem) i titulu *Muzeja visoke radničke klase.* Martinis tu kategoriju socijalne klase Muzeju nije dodijelio, nego je ona postignuta glasovanjem muzejskih djelatnika, odnosno institucionalnim samovrednovanjem zaposlenika. Martinis je preokrenuo uobičajene uloge umjetnika i muzejsko-galerijskog sistema u svoju korist o čemu najbolje govori njegova izjava o tom projektu: „Rad *MUO – Muzej visoke radničke klase*, kao i cijela izložba MUORTINIS 2009. rezultat je prisilne izmjene teza – umjesto da muzej prikazuje umjetnika, umjetnik izlaže Muzej. Trebamo li prije nego što ga izložimo definirati što je muzej ili ga je bolje izložiti i tako potaknuti njego-

8 https://www.muo.hr/wp-content/uploads/2018/11/Dalibor-Martinis.pdf









vu redefiniciju?“[9] Manifestni izraz te teze nalazimo u intervenciji kojom „muzejski-specifično“ prezentira svoj rani videorad *Open Reel* iz 1976. godine, u kojem je on sam ujedno i objekt i subjekt autoreprezentacije, a koji je ovom prilikom projicirao na lice skulpture *Genij prosvjete* koja je prije smještaja u muzej stajala u javnom prostoru na vrhu zgrade Knjižnice grada Zagreba. U seriji radova pod naslovom *Muzej revolucije*[10] uveo je eksponate nove vrste – transparente s protestnim logotipima i tekstovima koji se koriste u uličnim demonstracijama i štrajkovima te time izrazio snažne poruke o društvenim napetostima u vanjskom svijetu, iznio komentar o umirovljenom statusu duha revolucije te se poigrao recepcijom vlastite uloge. Jedan od prosvjednih tekstova izložen na zavjesi glasio je: „Političari, izvadite ovo čudovište! Zašto ga unosite?“ ambivalentno ukazujući na muzejske artefakte ili Martinisovu izložbu. Niz radova bazirao se na novom režimu izlaganja određenih artefakata, poput tapiserije iz 16. stoljeća s prikazom scene iz španjolskoga srednjovjekovnog romana *Carcel de Amor* pisca Diega da San Pedra, koju je u potpunosti prekrio

9 Izjava umjetnika o radu *MUO – Muzej visoke radničke klase.*

10 U ovoj seriji radova Martinis se referira i na povijesnu činjenicu da je nakon Drugoga svjetskog rata u Zagrebu u rotondi Doma likovnih umjetnosti, koju je upravo za tu svrhu projektirao Ivan Meštrović, smješten Muzej narodnog oslobođenja, odnosno Muzej revolucije naroda Hrvatske. Od 1993. godine zgrada je vraćena Hrvatskom društvu likovnih umjetnika i prvotnoj namjeni.

stranicama ispisanim tekstom romana. Tijekom izložbe Martinis je čitao roman i postupno skidao pokrov teksta s tkane slike. Neizostavno, nekoliko radova bilo je posvećeno i temama konvencionalnih pravila sigurnosnog nadzora i koristi umjetničkog rada.

Na izložbi *Citius, Altius, Fortius* (5. prosinca 2013. – 14. travnja 2014.)[11] konceptualni, medijski i performans umjetnik i aktivist iz Dubrovnika Slaven Tolj izložio je igre moći između javnog dobra i problematičnih privatizacijskih procedura u korumpiranom društvu. Izbor teme proizašao je iz tada aktualnoga aktivističkog angažmana umjetnika u građanskom protivljenju investicijskim planovima za izgradnju golf-igrališta na Srđu, brdu s pogledom na Dubrovnik. Polazeći od shvaćanja golfa kao analogije za kapitalistički sport iscrpljivanja resursa, Tolj je muzejski postav, koristeći se zelenom ljepljivom trakom te golfskim lopticama i zastavicama, pretvorio u simboličko igralište za golf „nastanjeno" siluetama političara koji ciljaju loptice. Takva perspektiva omogućila nam je prepoznavanje intervencija na muzejskim eksponatima kao rezultata zamišljenih poteza koji su ponekad uspješni, a ponekad shvaćeni kao pogreške u obliku bizarnih, apsurdnih i/ili duhovitih manifestacija počinjene „štete". Uz to je objavio nove zabrane za posjetitelje, obznanivši apsurdna pravila privatizacijske procedure u seriji radova *Privatno vlasništvo*, kojima je upozoravajućim natpisima blokirao pristup muzejskim tapiserijama i zabranio pristup njihovu simboličkom sadržaju. Izložbeni narativ bio je ispisan kroz odabrane medijske izjave političara o projektu „golfa" na Srđu, zalijepljene u muzejske vitrine kao diskurzivni međuprostor između posjetitelja i izloženih predmeta. U izložbu je kao dio instalacije uključio i insert iz HBO-ve *fantasy* serije *Game of Thrones*, snimane u Dubrovniku u kojoj je Tolj statirao kao žrtva u sceni masovnog smaknuća. Intenciju ove izložbe Tolj je jednostavno sumirao: „Pod nazivom izložbe govorim o idolopoklonstvu spram materijalnog, o fascinaciji bogatstvom i moći koju ono donosi te nasilju koje iz svega toga proizlazi."[12]

Konceptualni umjetnik Goran Trbuljak izložbom pod naslovom *Zašto bi netko kupio Glavoper od Gorana Trbuljaka?* (20. studenoga 2018. – 1. travnja 2019.)[13] iznio je pogled na problematiku identiteta umjetnika i autentičnosti umjetničkog rada postavljajući mnoga pitanja o tržištu umjet-

11 https://www.muo.hr/wp-content/uploads/2018/11/Slaven-Tolj.pdf
U izdanju Art radionice Lazareti krajem 2013. godine Slaven Tolj je objavio istoimenu umjetničku knjigu. Tolj je tijekom 2014. na drugim mjestima izlagao fotodokumentaciju intervencija u Stalnom postavu Muzeja za umjetnost i obrt (*To My Three Z – Citius. Altius. Fortius*, 14. 3. – 10. 5. 2014. Galerie Michaela Stock, Beč; *Citius. Altius. Fortius,* 14. 3. – 4. 4. 2014. Poola Gallery, Pula).

12 Iz intervjua Slavena Tolja s Ninom Ožegović objavljenom u *24express*, 29. 4. 2016., str. 65; također više u razgovoru Tolja s Davorom Konjikušićem za *Novosti*, 27. 12. 2013., str. 25.

13 https://www.muo.hr/blog/2019/02/15/suvremeni-umjetnici-u-sp-zasto-bi-netko-kupio-glavoper-od-gorana-trbuljaka/







Postav izložbe Slavena Tolja *Citius, Altius, Fortius*, 5. prosinca 2013. – 14. travnja 2014. Fotografija: Fotoatelijer MUO

nina, privatnim kolekcionarima i institucionalnoj valorizaciji umjetnosti. Izložba je tematizirala slučaj predmeta *Glavoper* kao posrednika između dva Gorana Trbuljaka – umjetnika i njegova anonimnog imenjaka, a funkcionirala je kao višeslojna orkestracija strategija prisvajanja, odnosno istraživanje Duchampove ideje *ready-madea* u muzejskom okružju, unutar kojeg logika muzealnosti transformira vrijednost svakodnevnih predmeta, pa i sam muzejski postav predstavlja svojevrsni *ready-made*. Autor je koncipirao izložbu prema ideji istinitog događaja, formulirajući rakurs kustosa i dokumentarista neobičnih životnih zbivanja u kojima se on sam nalazi istovremeno u ulozi umjetnika i kolekcionara. Također, izložio je svoje ranije radove koji su za tu priliku posuđeni iz privatne bečke zbirke Kontakt / Umjetničke zbirke Erste Grupe i Zaklade ERSTE. Riječ je o ranim tekstualnim radovima, namijenjenima prolaznicima u javnim prostorima, koje je počeo pisati na pisaćoj mašini 1971. godine. Rečenica bi vrlo često počinjala s „ovaj papir..." ili „ovaj rad..." i uglavnom se odnosila na percep-



Postav izložbe Gorana Trbuljaka *Zašto bi netko kupio Glavoper od Gorana Trbuljaka?*, 20. studenoga 2018. – 1. travnja 2019. Fotografija: Fotoatelijer MUO

ciju umjetnosti kao čina. Blisko Crimpovu zapažanju da se prostor muzeja referira na kolekcionarov dom, Trbuljak treći dio izložbe zasniva na izboru radova iz zbirke Anonimnog umjetnika. Prema Trbuljakovu objašnjenju, on sam kupovao je od umjetnika čija su djela nalikovala njegovima. Smatrao je da ih na taj način može sakriti od javnosti, a time i smanjiti vlastitu konkurenciju. Izložba je funkcionirala kao audiovodstvo prema Trbuljakovu narativu, kojim kanonsku ideju preglednog razvoja umjetnosti konfrontira s fragmentom osobne povijesti pa i mitologije, a estetiziranom okružju zbirki primijenjene umjetnosti vraća efemernost svakodnevice.

2. Taktike diskurzivne rekonfiguracije

Diskurzivna konfiguracija odnosi se na intervencije umjetnika Željka Badurine i Nike Radić koji su istaknuli i jasnije konfigurirali manjkavosti narativa muzejskog postava u smislu njegove individualne i kolektivne upotrebe, koji kao takav nije ni bio uobličen uobičajenim muzeografskim sredstvima, poput primjerice opisnih legendi. Umjetnici su se oslonili na reprezentacijske i narativne modele specifično karakteristične za MUO, njegov nacionalni i europski kontekst jer su naglasili način na koji stalni postav legitimira kanon umjetničkih vrijednosti u odnosu na društvene strukture, integrirane u njegov dispozitiv. U svojim umjetničkim pristupima ti su se autori usmjerili na rad s potencijalima značenja muzejskih predmeta, na rad s napetostima između reprezentacije i mogućih interpretacija umjetničkih kanona, svakodnevice, ukusa i uloga umjetnosti u individualnom svijetu doma te kolektivnoga umjetničkog repertoara vrijednosti u muzeju.

Izložba *Insajder* (27. studenoga 2012. – 30. ožujka 2013.)[14] predstavila je radove Željka Badurine, umjetnika koji je uglavnom aktivan na internetskim društvenim mrežama, dijeleći svoje satirične komentare na različi-

14 https://www.muo.hr/wp-content/uploads/2016/04/Badurina.pdf

Postav izložbe Željka Badurine *Insajder*, 27. studenoga 2012. – 30. ožujka 2013. Fotografija: Fotoatelijer MUO



te događaje koji izazivaju zanimanje šire publike. Uspostavljanje javnog dijaloga je njegova metoda subverzije kanona umjetničkih vrijednosti. U sklopu svoje izložbe okupio je razne odvojene razine kritike. Popularne brendove poput *Chiquita* banana, žvakaće gume *Bazooka* ili čokolade *Bajadera* rebrendirane prema njegovu prezimenu u Badurina u ulozi logotipa autorskih intervencija, kombinirao je s Mona Lisom, Picassom i obiteljskim portretima iz muzejske zbirke, ali i našim slavnim suvremenicima. Korištenje citata i miješanje utjecaja među najvažnijim su Badurininim metodama u postavljanju konceptualnog okvira za muzejske predmete. U svom djelu *10 puta goveđi gulaš* uspostavio je neočekivanu i neposrednu međuzavisnu relaciju između stolice i stolice od kože koju je dizajnirao Le Courbusier te prisvojio sliku potrošačkog društva u modalitetu slavne *Campbell juhe* Andyja Warhola. U svojih 58 različitih vrsta intervencija u formatu digitalnih kolaža, audioradova i *ready-made* instalacija Badurina je uveo sadržaje i teme koje ga inače intrigiraju, poput masovnih medija i manifestacija kiča na različitim društvenim razinama. Badurinina izložba kod posjetitelja pobudila je radoznalost i smijeh jer su s lakoćom prepoznavali konfrontaciju umjetničkog nasljeđa s tržišnim valorizacijama potrošačkog društva, poigravanje s granicama kiča i banalnost marketinške retorike, na koju u javnoj komunikaciji pristaju i muzeji.

Konceptom svoje izložbe pod nazivom *Doma* (5. studenoga 2015. – 28. veljače 2016.)[15], koja se izvorno sastojala od serije fotografskih autoportreta – silueta u prirodnoj veličini i audioradova sa zvukovima prometnih gužvi i uličnih nemira, umjetnica Nika Radić postavila je iskustveni temelj različitim aspektima svakodnevnog života koju predmeti iz muzejskih zbirki posredno predstavljaju. Fotografski autoportreti umjetnice bili su postavljeni uz muzejske predmete, stvarajući dojam da se ona koristila muzejskim eksponatima u obavljanju svakodnevnih egzistenci-

15 https://www.muo.hr/wp-content/uploads/2016/04/Radi%C4%87.pdf





Postav izložbe Nike Radić *Doma*, 5. studenoga 2015. – 28. veljače 2016. Fotografija: Fotoatelijer MUO

jalnih radnji poput spavanja, hranjenja i dnevne higijene. Ambijentalnom taktikom u Stalnom je postavu artikulirala novi audio-slikovni narativ o analognom odnosu između najintimnije privatne i javne sfere života, a izložba je izravno povezala pitanje neizvjesnosti ljudskog života i javnu ulogu muzeja u rekreiranju individualnih povijesti. Muzej je institucionalni agent društvene memorije upravo kao podsjetnik na krizne trenutke i služi kao čuvar materijalnih dokaza o prošlim životima i obiteljskom nasljeđu. Decentno ali fokusirano provedena, koncepcija te izložbe bila je usredotočena na problematiku potencijalnoga gubitka privatnosti i doma, čime je dirnula u bolno mjesto muzealne izolacije. Svojim je intervencijama formirala pukotinu u okviru razgraničenja muzejskih predmeta od sustava životnih funkcija i proširila uski i izolirani okvir muzejskog svijeta na djelokrug svakodnevice s kojim se svatko može poistovjetiti. Ukazujući na granice koje sami postavljamo, odjeljujući privatnu sferu od javne u svom životnom prostoru, istovremeno je zahvatila i znatno širi

kompleks temeljnih ljudskih prava, koja ipak nisu svima jednako dostupna. Podsjetimo, 2015. godina bila je obilježena snažnim valom europske migrantske krize, razdoblje pojačanog kretanja izbjeglica u Europu i te su okolnosti također bile uključene u autorske odluke i recepciju izložbe.

3. Afektivno-senzorne taktike

Kategorija **afektivno-senzornih intervencija** obuhvaća radove Dubravke Rakoci, Ide Blažičko, Akiko Sato, Božice Dee Matasić i Marine Bauer, koje su fokus preusmjerile s reprezentacije ili interpretacije na iskustvo, uvodeći tjelesnu, perceptivnu i emocionalnu dimenziju u odnos prema muzejskim predmetima. Te intervencije destabilizirale su distancirani model recepcije i otvorile prostor susreta između institucionalno oblikovanog pogleda i individualnih imaginarnih *muzeja bez zidova* (Malraux) koje posjetitelji, s osobnih pozicija bića kulture, unose u Muzej. U osnovi su ti umjetnički pristupi bliski interesu za percepciju i afekte fenomenoloških teorija i ikonoloških čitanja (Merleau-Ponty, Warburg).

Umjetnice različitih generacija, Dubravka Rakoci značajna predstavnica prostorno specifičnog slikarstva u interijerima i na fasadama galerijskih prostora i mlada kiparica Ida Blažičko usidrenje svojih ideja pronašle su u preradi i rekreaciji arhitektonskih osobitosti i prostornih odnosa muzejske zgrade. Shodno istovrsnom poetičkom interesu za javne prostore te za psihologizaciju odnosa arhitekture i čovjeka obje su ušle u dijalog s dijelom prerađenim, ali ipak prepoznatljivo historicističkim stilom uređenja muzejskog interijera, čiji stupovi, kovane ograde i oslikani drveni paneli u atriju predstavljaju autentične radove učenika Obrtne škole s prijelaza 19. u 20. stoljeće. Zgradu u kojoj su smješteni Obrtna škola (danas Škola primijenjene umjetnosti i dizajna) i Muzej za umjetnost i obrt namjenski je projektirao njemački arhitekt Hermann Bollé (Köln, 1845. – Zagreb, 1926.), te je danas ona prije svega važan spomenik jedne epohe, svojevrstan manifest specifične intelektualne klime u kojoj su umjetnost i estetike obrtnih vještina uživale veliko društveno povjerenje, a koncept muzeja u sinergiji sa školom bio shvaćen kao važna edukativna, pa i gospodarska poluga društva. Obje autorice nadilaze puka fizička ograničenja, razvijajući odnose međudjelovanja između osobitosti prostora, predmeta i unutrašnjih svjetova posjetitelja.

Dubravka Rakoci razradila je sebi svojstvenu autorsku temu aktualizacije slikarstva u urbanom ili izložbenom ambijentu, odnosno aktualizaciju fizičkog tijela boje u prostoru u izložbi *Premijera* (24. studenoga 2011. – 13. svibnja 2012.),[16] kao što naslov sugerira, putem formata svjetlosnih intervencija postavljenih u ambijentalni odnos s arhitekturom i eksponatima u izložbenim dvoranama. Baveći se razlikama između umjetnosti i obrta te isticanjem dvojnosti kontemplativne i uporabne funkcije, uprizorila je pitanje ne/materijalnosti izloženih predmeta na pragu između artefakta i umjetničkog djela.

16 https://www.muo.hr/wp-content/uploads/2016/04/Rakoci.pdf





Postav izložbe Dubravke Rakoci *Premijera*, 24. studenoga 2011. – 13. svibnja 2012. Fotografija: Fotoatelijer MUO

To je izrazila na diskretan način, prihvaćajući i mimikrijski podilazeći muzealnim premisama izložbene prezentacije koja eksponate predstavlja kao stilske sastavnice kronološkog postava. Na svakom katu Stalnog postava Rakoci je izložila svjetlosne objekte naslovljene *Prostorni crteži.* Radilo se o svjetlosnim izvedbama karakterističnog motiva kruga, na kojemu autorica od prvih izložbenih nastupa do danas zasniva znakovitost svog slikarstva. Ti lumino-objekti su se u kontekstu Stalnog postava doživljavali kao simbolični artefakti prepoznatljive autorske prisutnosti, izvanjskog pogleda. Autorska perceptualna taktika tražila je od posjetitelja angažiraniji pristup u dohvaćanju razmjera intervencije. Zauzvrat je prikazom eteričnoga, „prosvjetljujućeg" duha umjetnosti u materijalnim svojstvima funkcionalnog artefakta nudila u naznačenim muzejskim ambijentacijama građanskih salona izravnu objavu gotovo sakralne uzvišenosti s ugrađenim ironijskim odmakom.

U ključu estetike okoliša akademska kiparica Ida Blažičko u muzejski je ambijent unijela osebujnu vitalističku poetiku odnjegovanu na usavršavanju u Kini na iskustvima biomimetike i umjetničkih intervencija uklopljenih u prirodne, krajobrazne ambijente. Pod nazivom *Topologija beskraja* (30. siječnja – 20. kolovoza 2015.)[17], kojim se referirala na prostornu neomeđenost predjela u unutrašnjem svijetu promatrača, ali i na kontekstualno apstraktni karakter muzejskih izložaka, izvela je seriju radova s ciljem biomorfne humanizacije arhitektonskih parametara muzejskih prostora i uvođenja kodova dalekoistočne kulture. U atriju i dvorani *Sakralne umjetnosti* izvela je nježne ambijentalne skulpture krhke materijalnosti i promjenjive vizualnosti, sačinjene od prozračnog tekstila ili perforiranog papira, a u dvorani dizajna izložila je videorad *Skriveni vrt.* Time je postigla ambijentalne rekreacije muzejskih dvorana kao metaforičnih oaza ili meditativnog vrta i omogućila kontemplativnu motivaciju posjetitelja u prožimanju s okolinom. Pasivne zone prostora oplemenila je temama rasta, nicanja i prodiranja. U sredini atrija, koji je u prvotnoj Bolléovoj realizaciji bio osvijetljen svjetlarnikom, postavila je viseću, transparentnu i presijavajuću tekstilnu formu motiva lista stabla ginka, koji je predstavljao referencu na dekorativne motive kovane ograde galerije prvog kata. U svrhu kreiranja poetičkih elemenata prostorno-psihičke slike, umjesto uobičajenih legendi korišteni su stihovi haiku japanskih pjesnika Matsua Bashôa i Shôkakua, čime je uvedeno temeljno razlikovanje. Ono se tiče proširenja temeljnih postavki koncepcije Stalnog postava – konstrukcije nacionalnoga uz iskazivanje razmjene s prvenstveno europskim odnosno zapadnim kontekstom.

Na stropu dvorane *Sakralne umjetnosti* izradila je kompoziciju od izrezanog papira, stvarajući prozračnu formu obzorja „atmosferskoga" nebeskog pejzaža, koji poput baldahina natkriljuje zonu u kojoj su izloženi raznorodni predmeti namijenjeni liturgijskom obredu. Izrazom osjetilnog doživljaja sakralnosti, duhovnosti i kontemplacije kao vođenog raz-

17 https://www.muo.hr/wp-content/uploads/2016/04/Bla%C5%BEi%-C4%8Dko.pdf



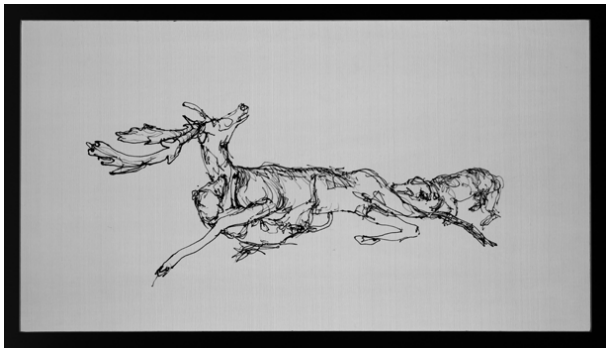
Postav izložbe Ide Blažičko *Topologija beskraja*, 30. siječnja – 20. kolovoza 2015. Fotografija: Fotoatelijer MUO

mišljanja o simboličkom odnosu prema materijalnosti svijeta, autorica je razgovijetno naglasila opreku između zamišljenoga i življenog svijeta.

Izložba japanske umjetnice Akiko Sato s dugogodišnjim boravkom u Zagrebu, pod nazivom *Draw Attention / Exhibition for Drawing* (16. siječnja – 31. ožujka 2018.), bila je svojevrsni *work in process*. U sklopu muzejskog postava zamišljenoga kao umjetnički atelijer, Akiko je izradila niz crteža prema odabranim antropomorfnim i zoomorfnim motivima muzejskih predmeta u tehnici crne tinte na svilenoj površini. Bila je to eksperimentalna avantura jer je tehniku slikanja na svili umjetnica tada primijenila prvi put u svojoj praksi. Kada smo postavili izložbu kao niz ambijentalnih inscenacija, ujedno vizualnih narativa sastavljenih od crteža na svili koje je radila, Stalni postav nastavio je funkcionirati kao studio za posjetitelje, koji su bili pozvani i sami crtati pri obilasku. Uz ulaznicu za izložbu bio je priložen komplet za crtanje i Akikina osobna poruka s objašnjenjem predložene crtačke vježbe. Na tragu Warburgova arhiva, nastojeći oživjeti duhovni potencijal pojedinačnih prikaza personaliziranih karaktera i uprizoriti imaginarnu situacijsku povezanost likovnih reprezentacija „duhova" koji nastanjuju muzej, Akiko je muzejske motive na svojim crtežima prikazala kao predstavnike vitalnih psiholoških određenja i povezala ih u ambijentalne dramatske situacije. Svojom intervencijom autorica je izazivala percepciju posjetitelja na nekoliko razina. Navodeći ih da pomnije gledaju i sami istražuju dekorativne detalje muzejskih predmeta u potrazi za skrivenim bićima, skrenula je pozornost s uloge predmeta kao estetskih predložaka stilova u „univerzalnoj" slici razvoja umjetničke tradicije. Istodobno je uočene i izdvojene fragmente pretvorila u protagoniste novih zbivanja, pri čemu je Stalni postav postao imaginarnom narativnom podlogom anegdota osmišljenih iz vlastita likovnog repertoara. Naposljetku, cijela je izložba imala interaktivan karakter te je održano nekoliko radionica na kojima su sudionici s umjetnicom crtali svoje omiljene muzejske motive.

Postav izložbe Akiko Sato, *Draw Attention / Exhibition for Drawing*, 16. siječnja – 31. ožujka 2018. Fotografija: Fotoatelijer MUO





Problematika medijskoga generiranja iskustva danas uključena u sve pore svakodnevice za muzejsku praksu predstavlja osobit izazov. Novi oblici komunikacije i reprodukcije nepovratno su promijenili očekivanja publike, a vođena upravo idejom preispitivanja individualne percepcije materijalnosti, vizualna umjetnica Božica Dea Matasić u izložbi *IN-Verzija* (24. siječnja – 2. travnja 2017.)[18] kritički je posegnula za tehnologijom virtualne stvarnosti. VR tehnologiju umjetnica je primijenila kako bi stvorila virtualne slike poremećenog dispozitiva. Metodom simuliranja alternativnoga trodimenzionalnog prostora stvorila je nove verzije muzejskog postava u šest muzejskih dvorana, pri čemu je unificiranim multipliciranjem izdvojenih eksponata degradirala osnovu koja predmete čini reprezentativnima. Takav način građenja slika reda ili nereda u izravnom je sučeljavanju raznolikosti muzejskog ambijenta s unificiranim predodžbama. Specifičnost te izložbe je sukladno tehnologiji bio izrazito individualistički postavljen uvjet sudjelovanja posjetitelja, ujedno preduvjet realizacije intervencije. Autorski pogled unutar javnog prostora poistovjećen je sa subjektivnim stajalištem posjetitelja te se time poti-

18 http://matasic.com/pdf/Katalog%20IN_VERZIJA.pdf





Postav izložbe Božice Dee Matasić *IN-Verzija*, 24. siječnja – 2. travnja 2017. Fotografija: Fotoatelijer MUO

cao njegov perceptivni interes za opipljive karakteristike muzejskih artefakata, poput kvaliteta oblika i dizajna ili oblikovne jedinstvenosti koja govori o taktilnom iskustvu umjetničke obrade materijala i o rafinmanu majstorstva fizičkog oblikovanja. Scenografski aranžmani alternativnih verzija postava korespondirali su s totalitetom izvanmuzejskog okoliša, prizivajući asocijacije na serijsku hiperprodukciju i zasićenje scenografskim ambijentacijama trgovačkih izložbenih salona.

Kao srodna taktika usmjerena na pobuđivanje individualnoga perceptualnog doživljaja, odnosno izravnijeg i motiviranog odnosa prema specifičnim kvalitetama izloženih predmeta, istaknuo se pristup akademske kiparice Marine Bauer koja je izložbom *Prekapanja* (17. prosinca 2019. – 22. ožujka 2020.)[19] u Stalnom postavu predstavila tek jedan objekt, prilagodivši tako opseg svoje intervencije više nego skromnom budžetu koji nam je u svrhu njene izložbe bio na raspolaganju. Hibridno koncipiranim, taktilnim odnosno interaktivnim objektom autorica je izrazila inspiraciju muzejskom

19 https://www.muo.hr/wp-content/uploads/2020/06/LETAK-MUO-7-str_994x297_final-prev.pdf

Postav izložbe Marine Bauer *Prekapanja*, 17. prosinca 2019. – 22. ožujka 2020. Fotografija: Fotoatelijer MUO



zbirkom kabinetskih ormarića i ujedno reagirala na temeljnu muzejsku nelagodu – zabranu dodirivanja predmeta. Njezina instalacija u obliku komode, prenatrpane raznim predmetima, pružila je posjetiteljima priliku da dodiruju, otkrivaju i istražuju unutrašnjost. Unutra su bili skriveni uobičajeni predmeti poput dnevnih novina, deka, žica, staklenih boca, privatne memorabilije kao što su papiri školskih domaćih radova i očuvani mliječni zubići, ali i različiti perceptivni poticaji ishodišno povezani sa sjećanjima umjetnice iz djetinjstva, poput mekane presvlake tapecirunga, zvuka kotrljanja pikula ili različitih vizualnih efekata zrcaljenja. Marina Bauer je zanimljiva autorica zbog karakteristične primjene interaktivnih modela, koje integrira u svoje objekte kao temelj za iniciranje tjelesnog kontakta i samorefleksivne percepcije utjelovljenja. Povodom izložbe organizirali smo i program vodstava u suradnji s voditeljicom muzejske zbirke namještaja, u kojima se razgovaralo o povijesti ormara i identitetskim motivacijama ili emocionalnim aspektima uključenima u kolekcioniranje različitih predmeta koje smatramo vrijednim. Tako je ta izložba bila prilika da se o muzejskim predmetima govori kao o identitetskim znakovima, odnosno dvojakim elementima stvarnosne dimenzije, koja je podjednako izvanjska, dakle činjenična, i unutrašnja, dakle percepcijski uvjetovana, kategorija.

Prema zaključku

Prikaz individualnih taktika pokazao je da se određene intervencije ne mogu posve jednoznačno svrstati u pojedinu kategoriju, nego djeluju na presjeku više razina. Ipak, provedena klasifikacija prema dominantnoj operativnoj logici omogućuje da se uoči opći trend pomaka od strukturne kritike institucije prema diskurzivnim i afektivno utemeljenim modelima djelovanja. U afektivno utemeljenom modalitetu se putem uvođenja tak-

tilnosti, ambijentalnosti i participacije preusmjerava fokus s interpretacije na iskustvo, čime se muzejski simbolički poredak pretvara u otvoreno polje perceptivnih i imaginarnih projekcija. Na tragu rizomatskog modela Deleuzea i Gattarija moglo bi se zaključiti da Muzej postaje mreža potencijalnih poveznica i slobodnih asocijacija. Važno je napomenuti da pomak prema participativnim praksama i afektivnim procesima, karakterističan za aktualna muzeološka promišljanja, čini dio afektivnog obrata zabilježenoga u posljednja dva desetljeća u širem kontekstu premještanja teorijske pozornosti na emocije i afektivne fenomene.

Realizaciju kontingencije i gubitka strukturalnog uporišta predstavlja posljednja u nizu intervencija, izložba tekstilne dizajnerice i vizualne umjetnice Pauline Jazvić *Top Dog / Underdog* (5. prosinca 2020. – 17. veljače 2021.), nastala u uvjetima oštećenja Muzeja u potresu zbog čega je realizacija prethodnog koncepta bila onemogućena. Znakovito, Jazvićkin izvorni koncept tematizirao je destrukciju u umjetnosti i povijest destruktivnih tendencija, no odjednom su se takve prijetnje upečatljivo pojavile u stvarnom životu. Stalni postav MUO je zatvoren, stubište koje vodi na kat je blokirano, pristup onemogućen, te je zbog tih okolnosti prijašnji koncept izložbe morao biti rekonfiguriran. Prilagođavajući ideju zahtjevima stvarnosti, umjetnica se okrenula k ideji sentimentalne utjehe i duhovitog preokretanja ideje duhovnog uzdizanja simboliziranoga formom muzejskog stubišta prema Stalnom postavu, koje više nikoga nikamo ne vodi. Dvosmislenoj igri preokreta *Top dog / Underdog* prilagodila je jasan ikonički motiv – psa, čuvara kuće i ljudi, s pedigreom kraljevskog pudla, ujedno svojega osobnog kućnog ljubimca po imenu Švrćo. Načelo serijalnosti kojim se koristila u mediju instalacije usko je vezan uz dovođenje emocionalnog izraza u dijalog s elementima globaliziranog konteksta poput masovnog društva, unifikacije i stereotipa. Realizirana u okolnostima gubitka povijesne dubine koju prezentira Stalni postav, ta je izložba svoju aktualizaciju gradila u stvarnom procjepu realiteta, između potvrđivanja društvene uloge muzejske institucije i njezina doslovnoga fizičkog urušavanja. Muzej je postao fragmentirani prostor, čime je u realitetu utjelovljen prijelaz iz strukturiranoga simboličkog poretka u stanje obilježeno jakim afektima, osjećajima nesigurnosti, privremenosti i tjeskobne potrebe za smislom.

Zaključak

Ciklus *Suvremeni umjetnici u Stalnom postavu MUO* izvorno je koncipiran kao muzeološka strategija s ciljem aktualizacije predmeta iz muzejske zbirke, izvediva u ograničavajućim okolnostima u kojima se (još) nije ukazivala prilika za temeljitim, dugoročnim investicijama u radikalne promjene koncepcije Stalnog postava. Funkcionalno je program zamišljen kao platforma za ostvarenje pomaka, ne samo prema drugačijem tipu publike nego i prema novim perspektivama viđenja, otvarajući tako mogućnost pluraliteta interpretacija i redefiniranja standarda povijesnoumjetničke objektivizacije zastupljenoga u Stalnom postavu.

Prateći programi održavani uz izložbe ciklusa *Suvremeni umjetnici u Stalnom postavu MUO*, poput susreta s umjetnicima, stručnih vodstava i radionica za djecu, dodatno su pridonijeli aktiviranju refleksivnog prostora između autorskih perspektiva, Stalnog postava i posjetitelja. Raznolikost specifičnih autorskih govora i osobnih metodologija omogućila je da tijekom desetogodišnjeg razdoblja nijedna izložba ne nalikuje na drugu, čime se pokazuje neiscrpiv potencijal ovog projekta. Stalni postav MUO se, upotpunjen taktikama aproprijacije, novim vizijama i narativima uz više ili manje izravne kritičke komentare na račun autonomnosti izvornog koncepta, zahvaljujući intervencijama suvremenih umjetnika, pokazao sa stajališta komunikacije s publikom kao mogućnost intrigantnih i aktualiziranih susreta s muzejskom građom, koja je mijenjala svoja značenja i oblike doživljajnog realiteta.

Koncept izmjene privremenih izložbi u stalnoj izložbi omogućio je da se interes s predmeta usmjeri na svaki put drukčije konstruiran kontekst, ambijent i zbivanje,[20] a u dosezima se približio ideji Linde Hutcheon da spoj sadašnjosti i prošlosti ima za cilj ispitivanje, analizu i pokušaj razumijevanja kako stvaramo našu kulturu i njezin smisao (Hutcheon 1988). U tome smislu intervencije suvremenih umjetnika su funkcionalno bile posrednički mehanizmi između dvaju modela kulturne organizacije. Između Muzeja kao institucije koja stabilizira simboličke forme znanja i oblikuje kanonske vrijednosti i s druge strane, suvremenog društva, obilježenoga rizomatskom disperzijom značenja i slabljenjem hijerarhijskih struktura. U tom napetom odnosu između potrebe za kulturnim utemeljenjem i nemogućnosti njegova definitivnog uspostavljanja otvorio se prostor za suvremene umjetničke intervencije kao privremene konfiguracije smisla.

Aktivirajući refleksivne i afektivne prostore ne samo između pojedinih predmeta i posjetitelja nego i muzejskog ambijenta s ukupnošću značenja koja reprezentira kao arhiv memorije i određenih vrijednosti, umjetničke realizacije ostvarene u ovom programu omogućile su razotkrivanje uvida u fenomenologiju muzeja primijenjene umjetnosti i u aporije koje izazivaju naložene kategorije rigidnoga stilskog kanona, ideje kulturne čistoće, originala i autentičnosti. Umjetničke taktike izazivale su elitističku koncepciju kulture, ukazivale na svrhovitu povezanost umjetnosti i života, instrumentalizirale iluzornu moć privida u životu putem raskrinkavanja dominantnih moći tehnologije, politika, ideologija i ekonomije o kojima ovisi život umjetnosti i, po svoj prilici, njena budućnost.

20 Prema Maroeviću upravo su kontekst, ambijent i zbivanje koji proizlaze iz komunikacijske komponente osnova integrativnog interesa muzeologije.

Literatura

— De Certeau, Michel. *Invencija svakodnevnice*. Naklada MD, 2002.
— Fučkan, Jasmina. „Muzeološka perspektiva u kontekstu ‘umjetnosti u prostoru’ u Stalnom postavu MUO“. *Anali Galerije Antuna Augustinčića* 38–39, Zbornik radova simpozija SKULPTURA U MUZEJU (2019): 263–294.
— Fučkan, Jasmina. „Stalni postav kao mjesto uprisutnjenja suvremenosti“. *Informatica Museologica* 50, MDC (2019): 65–71.
— Gašparović, Miroslav. *MUORTINIS: Privremeni radovi u Muzeju! Temporary Works in the Museum!*, katalog izložbe. Muzej za umjetnost i obrt, 2009.
— Gielen, Pascal. „Institutional Imagination: Instituting Contemporary Art Minus the ‘Contemporary’“. U *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World.* Valiz, 2013: 12–32.
— Gielen, Pascal, ur. *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World.* Valiz, 2013.
— Hutcheon, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. Routledge, 1988.
— Kwon, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. The MIT Press, Cambridge, 2002.
— Maleković, Vladimir. „Suvremena muzeologija i novi postav zagrebačkog Muzeja za umjetnost i obrt“. *Informatica Museologica* 21, br. 1–2, MDC (1990): 15–19.
— Maroević, Ivo. „Uloga muzeologije i njezin doprinos temeljnim znanstvenim disciplinama.“ *Informatica Museologica*: *Iz teorije i prakse*, br. 1–4, MDC (1992): 92–95.
— Munk, Zdenka. Nacrt plana postava Muzeja za umjetnost i obrt u godini 1960: nakon pregradnje, rukopis, str. 17.
— Meyer, James. „The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity“. U *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, uredila Erika Suderburg. University of Minnesota Press, 2000.
— Taborsky, Edwina. „The discursive object“. U *Object of Knowledge 1*, uredila Susan Pearce. The Athlone Press, 1990.

Izvori

— Personalni arhiv Zdenke Munk MUO, Dokumentacijski odjel MUO.

Jasmina Fučkan (Zagreb, 1979.), muzejska savjetnica, diplomirala je povijest umjetnosti i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu 2003. godine. Bila je zaposlena u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu od 2004. do 2025. godine, gdje je od 2016. godine radila kao voditeljica zbirki kiparstva i bjelokosti. Od 2009. do 2020. bila je kustosica izložbenog programa Suvremeni umjetnici u Stalnom postavu Muzeja za umjetnost i obrt. Od listopada 2025. radi u Muzeju suvremene umjetnosti, Zagreb. Redovito piše kritičke osvrte o suvremenom plesu na mrežnom portalu plesnascena.hr.