SEVERAL TOPICS FROM THE HISTORY OF CURATORIAL PRACTICES IN CROATIAN CONTEMPORARY ART

Silva Kalčić

Abstract

This article examines the development of curatorial practice in Croatia from the immediate post-Second World War period to contemporary exhibition culture. Rather than treating the exhibition as a neutral site for the display of artworks, it analyses its gradual transformation into an autonomous medium of discourse, knowledge production, and institutional critique. It argues that Croatian exhibition history developed a distinctive genealogy of curatorial authorship, beginning with *Salon 54* in Rijeka (1954), continuing through the institutional transformation of the Zagreb Salons, and reaching a decisive stage in the experimental exhibition practices of Želimir Koščević at the Student Centre Gallery in Zagreb during the late 1960s and 1970s. These developments anticipated many of the characteristics that would later become internationally recognised as the curatorial turn. The article makes two principal contributions. First, it reconstructs a genealogy of the exhibition as a medium in Croatia, tracing its development from *Salon 54*, through the Zagreb Salons and Koščević's curatorial practice, to the contemporary exhibition strategies of David Maljković. Second, it reinterprets Koščević's series *How to Prepare an Exhibition* not as a practical handbook for exhibition making but as a theoretical articulation of the exhibition as an autonomous medium of communication, interpretation, and knowledge production.

Keywords: curatorial turn, exhibition history, curatorial practice, Želimir Koščević, socialist modernism

Rather than offering a chronological survey of exhibitions, this article reconstructs three interconnected histories: the history of Croatian exhibitions, the genealogy of curatorial authorship, and the emergence of the exhibition as an autonomous medium. Together, these historiographical perspectives situate the development of curatorial practice in Croatia within a broader international context. The first reconstructs the history of Croatian exhibitions, tracing the transformation of exhibition practice from modernism to postmodernism through key examples, including *Salon 54*, the Zagreb Salon, the experimental programme of the Student Centre Gallery, the *Cartographers*, and David Maljković's *With the Collection*. Rather than representing isolated case studies, these exhibitions are examined as successive stages in the evolution of the exhibition as a cultural form. The second traces the genealogy of curatorial authorship, demonstrating how responsibility for exhibitions gradually shifted from juries and

selectors to the curator as author and, ultimately, to the artist-curator. In this process, the curator increasingly assumed an interpretative rather than merely organisational role. The third—and central—perspective examines the exhibition as an autonomous communicative, discursive, and knowledge-producing medium. Rather than functioning solely as a site for displaying artworks, the exhibition emerges as a form of historical interpretation, institutional critique, public communication, and cultural production.

The history of exhibitions in the twentieth century can be understood as a gradual transformation from the presentation of artistic objects to the production of knowledge, discourse, and social experience. Rather than functioning merely as neutral spaces for displaying works of art, exhibitions increasingly became sites where meaning was negotiated through curatorial concepts, institutional frameworks, and audience participation. This paper traces that transformation through several key moments in Croatian and international exhibition history, focusing on the emergence of the curator as an active author of exhibition discourse, followed by their own interrogation of institutional power. One example is Koščević's institutional self-critique, expressed through a series of exhibitions that questioned the authority, mechanisms, and values of the museum and exhibition system.

As is well known, the emergence of the institutional critique in the 1950s and 1960s destabilised the conventional meanings and institutional positions of artists, artworks, curators, and audiences. This led to a more active role for curators in mediating new artistic expressions, but also to a radical questioning of their own position. Curators became increasingly active in the creation of meaning, assuming ever more frequently the role of meta-artists through their gestures or texts, especially in the domain of conceptual art. This redefinition of the position of the curator-author has increasingly come into focus since the emergence of conceptual, retro-avant-garde. and neo-avant-garde tendencies in art.

From the 1960s onwards, a shift occurred in the exhibition practice that would go on to define further trajectories of artistic activity. Following the model of self-organisation, curators and artists began using alternative exhibition spaces and even private dwellings, distancing themselves from the institutions that they voiced criticism against. This created fertile ground for artistic experimentation, for greater openness towards audiences and self-taught artists, and for activity beyond established frameworks. Self-organised artistic collectives were exceptionally important for the development of artistic practice, as were self-organised exhibition practices in unconventional spaces. In the post-transitional period of deindustrialisation and privatisation, numerous abandoned spaces of former factories and craft workshops were transformed into junction points of artistic production and exhibition practice, offering new spatial potential, while curator-authors also organised short-term actions within the urban fabric.

There was, and still is, a continuity of self-organised exhibition practice in Zagreb, and it is necessary to critically assess the individual influences and contributions of curators and artist-curators to the development of the independent art scene.

Within the Croatian context, this development can be followed from *Salon 54* in Rijeka (1954), through the institutional evolution of the Zagreb Salon and the experimental programmes of the Student Centre Gallery in Zagreb under the direction of Želimir Koščević, to contemporary understandings of the exhibition as a communicative and epistemological medium. Rather than examining these phenomena in isolation, the paper situates them within broader theoretical shifts known as the linguistic, pictorial, iconic, and curatorial turns. The exhibition itself underwent a profound conceptual transformation during the twentieth century. It evolved from a static arrangement of objects into a temporally structured social event that integrated discourse, public programmes, and institutional practices. This development may be understood through several successive stages.

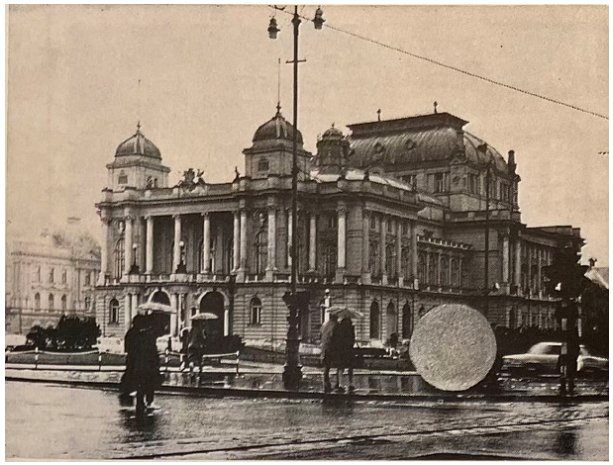
From the Exhibition as Display to the Exhibition as Event

The modern exhibition gradually evolved from a site of display into a temporally structured social event. This transformation may be traced through four successive stages: the discursive production of the exhibition, its social performativity, its curatorial dramaturgy, and finally its institutional integration into broader cultural programmes.

The first stage emerged during the nineteenth century with the rise of art criticism as a public sphere. Although private viewing had already become established as the official opening of exhibitions such as those organised by the Royal Academy in London, critics increasingly transformed exhibitions into public events through newspaper reviews and intellectual debate. John Ruskin played a decisive role in this process by turning exhibitions into objects of public discussion and controversy. His criticism did not merely evaluate works of art; it generated media attention and shaped the public reception of exhibitions themselves.

From the nineteenth century to the 1970s, the exhibition thus underwent a profound transformation: from a site of display to a temporally structured social event—first discursively, through criticism, as in the case of Ruskin; then socially, through the performative vernissage culture of Paris during the 1960s; subsequently through Harald Szeemann's curatorial dramaturgy; and finally through Pontus Hultén's institutional integration of exhibitions into interdisciplinary museum programming.

During the 1960s, particularly within the Parisian art world associated with Pierre Restany and Iris Clert, the exhibition opening acquired an increasingly performative and social character. Vernissages became sites of encounter, conversation, artistic performance, and media visibility. The exhibition was no longer understood simply as the presentation



Ivan Kožarić, sketch for an artwork in public space for the 6th Zagreb Salon – section *Prijedlog* [Proposal], on the theme "The City as a Space of Plastic Events", SC Gallery, Zagreb, 1971.

of artworks, but as a public event in which social interaction formed an integral component of artistic experience.

This understanding was fundamentally redefined by Szeemann, whose exhibitions introduced a consciously constructed curatorial dramaturgy. Under Szeemann, exhibitions were no longer conceived merely as spatial arrangements, but as carefully orchestrated temporal experiences in which rhythm, sequence, and audience engagement became integral elements of curatorial practice. A further transformation occurred with Hultén and the Centre Georges Pompidou after its opening in 1977. Under Hultén's directorship, lectures, concerts, film screenings, performances, and educational programmes became institutionalised elements of museum practice. The exhibition was integrated into a broader cultural infrastructure in which display, discourse, and public programming functioned as complementary dimensions of a single institutional experience.

A parallel development occurred in Zagreb through the activities of Želimir Koščević at the Student Centre Gallery. Among the innovations in Koščević's early curatorial approach was the 1969 *Exhibition of Women and Men*, held at the SC Gallery, in which the visitors themselves became the exhibits, confirming the interdisciplinary character of contemporary art. The presentation and photographic documentation of the audience's reactions were published in the gallery newspaper *Novine*, launched both as a medium of self-contextualization and as a publication for theoretical reflections on conceptual art.

The innovations that Koščević introduced through his curatorial practice were entirely in the spirit of the era. They aimed to involve a broader art audience—not only regular gallery-goers—in the artworld in diverse ways. Moreover, Koščević himself, in line with the curatorial practice of Hultén, who was a source of inspiration for him, sought to establish a

connection between everyday life and art. At the same time, a series of exhibitions by different authors and groups were organised in shop windows—places that passers-by would look at while walking past. What they saw in these display windows, however, was certainly nothing like the commodities expected to find there. Presenting exhibitions in shop windows emphasised the accessibility of culture by bringing it into the public realm, making it available to everyone. Through these and similar actions, art became integrated into everyday life, and life into art.

By focusing on selected examples of exhibition and curatorial practices in Yugoslavia during the 1960s and 1970s, it is possible to expand the existing history of exhibitions and curating, which as a rule excludes developments beyond the prominent art-world centres of the West. The work of Želimir Koščević as curator-author was related to the context of the Student Centre, one of the hubs of progressive post-1968 cultural practices in Yugoslavia. He initiated experiments with the exhibition format and the art institution, transforming both the exhibition and the institution into sites and means of institutional and social critique. Although he was in intense communication with the international art scene of the time, he adopted a critical position towards the increased commercialisation and appropriation of critical artistic practices in the West. Koščević became head and chief curator of the SC Gallery in 1966, asserting in his programme: 1. the principle of experiment and initiative; 2. the principle of information and cultural animation; 3. the principle of didactic and educational work. This represents an early example of conceptual curatorial intervention.[1]

Unlike the Pompidou model, in which exhibitions and public programmes remained institutionally differentiated, Koščević frequently dissolved the boundary between exhibition, event, and communication. Lectures, discussions, performances, postal projects, and experimental formats formed an integral part of the exhibition itself, anticipating later conceptions of the exhibition as an open platform for the production of meaning rather than as a static display of artistic objects. Theoretical interpretations of these developments may be connected with Henri Lefebvre's distinction between conceived and lived space.[2] From this perspective, the exhibition no longer functions merely as a designed environment, but as a lived social space in which artworks, curatorial strategies, audiences, and institutional practices collectively produce meaning through experience.

1 Darko Glavan, "Experiment and Initiative," introduction to *Galerija Studentskog centra: 40 godina* (Kultura, Gallery of the Student Centre, Student Centre in Zagreb, 2005), 40. The text was originally published in *Novine*, the newspaper of the Gallery of the Student Centre.

2 Henri Lefebvre's spatial triad comprises perceived space, conceived space, and lived space. The present discussion focuses on the distinction between the latter two. Henri Lefebvre, *The Production of Space* (Blackwell, 2007 [1974]).

Stage	Main Transformation	Key Figure(s)	Exhibition Function
John Ruskin	Discursive production	Art criticism	Public debate
Paris vernissages	Social performativity	Pierre Restany, Iris Clert	Social event
Harald Szeemann	Curatorial dramaturgy	Author-curator	Exhibition as narrative
Pontus Hultén	Institutional integration	Centre Pompidou	Museum as cultural platform
Želimir Koščević	Communication and institutional critique	Student Centre Gallery	Exhibition as communicative medium

Against the historical and theoretical background presented in the table above, Koščević's practice may be interpreted as the point at which these four trajectories converge. In the Croatian context, he redefined the exhibition simultaneously as a discursive space, a socially performative event, a curatorial medium, and a site of institutional critique. This convergence not only distinguishes his contribution to exhibition history, but also provides the conceptual bridge to the following discussion of Želimir Koščević and the exhibition as a medium.

Salon 54: The Affirmation of Abstraction and the Emergence of Curatorial Authorship

While recent scholarship has increasingly acknowledged the importance of exhibition histories and curatorial studies, the contribution of the former socialist Yugoslavia remains largely absent from dominant Western narratives. By examining selected exhibitions, archival sources, and curatorial concepts, this article proposes an alternative genealogy of curatorial practice that positions Croatian exhibition culture within broader international debates on exhibition-making, institutional critique, and conceptual art.

The process of cultural liberalisation in socialist Yugoslavia began with Miroslav Krleža's speech at the Third Congress of the Writers' Union of Yugoslavia in 1952, widely regarded as a decisive turning point in Yugoslav cultural policy following the 1948 split with the Soviet Union and the search for a distinctive "third way" between East and West. Rather than rejecting socialism itself, Krleža challenged the Stalinist doctrine of Socialist Realism as the obligatory model of artistic production. He criticised ideological dogmatism, the imposition of political criteria on artistic judgement, schematic representations of reality, the stereotypical "positive hero", and bureaucratic control over cultural production. Instead, he defended artistic autonomy and argued that genuine artistic creation must develop according to its own creative and aesthetic logic rather than administrative directives. Krleža's intervention legitimised artistic pluralism, abstraction, and modernist experimentation, creating the intellectual and political conditions that would later enable exhibitions such as *Salon 54* and, ultimately, the emergence of the New Tendencies movement. For the history of exhibitions, its significance extends well beyond literature: it opened institutional space for greater engagement with Western European artistic developments and marked the gradual transition from the orthodoxy of Socialist Realism towards the more liberal modernist culture that characterised Yugoslavia during the 1950s and 1960s.[3]

The organisers of *Salon 54*, held at the Gallery of Modern Art in Rijeka from 7 to 30 March 1954, sought to examine contemporary artistic production in dialogue with pre-war modernism rather than presenting contemporary art in isolation. The exhibition was therefore structured into two complementary sections: the *Hall of Honour*, devoted to selected interwar artists regarded as predecessors of contemporary artistic tendencies, and *The Contemporaries*, presenting recent artistic production. Through this juxtaposition, the organisers demonstrated that post-war abstraction did not represent a radical rupture, but developed from an already existing modernist tradition in Croatian and Yugoslav art. The *Hall of Honour* included works by Marino Tartaglia, Leo Junek, Sava Šumanović, Vilko Gecan, Milivoj Uzelac, Oskar Herman, and other leading representatives of interwar modernism, while artists associated with the Naïve movement, including Ivan Generalić, Franjo Virius, and Petar Smajić,[4] were likewise incorporated into this historical genealogy. Rather than constructing a narrow stylistic narrative, the exhibition proposed a broader history of modern art that acknowledged multiple trajectories leading towards post-war artistic experimentation.

Organised by the young art historians and critics Radoslav Putar, Mića Bašičević, Katarina Ambrožić, Fran Šijanec, and Boris Vižintin,[5] representing different Yugoslav cultural centres, *Salon 54* departed from the traditional salon model based on open submission by introducing critical curatorial selection. As stated in the catalogue preface, the organisers argued that the future of contemporary exhibitions depended upon informed selection supported by rigorous art criticism and art-historical scholarship rather than the indiscriminate accumulation of works. In doing so, they fundamentally redefined the role of the art historian and critic. Rath-

3 Zlatko Galić, "Problemi početaka izložbenih postava suvremene umjetnosti u Hrvatskoj", introductory text, *Izložbene kartografije Želimira Koščevića – kritički instrumentarij, izložbeni i kustoski narativi*, HS AICA, Durieux, Zagreb, 2026, 22.

4 "The inclusion of the "primitives"... was based on the premise of the indivisibility of art—that is, of the creative act—which at the time was divided into academic art and everything else. It also reflected a desire to reinterpret this integral component of visual culture from a new perspective." Berislav Valušek, "Salon '54 u Rijeci" ["Salon '54 in Rijeka"], *Život umjetnosti* 36 (1983): 103.

5 From all parts of former Yugoslavia, as presented by Valušek, ibid., 99.

er than evaluating artworks retrospectively, they actively participated in constructing the exhibition's intellectual framework, historical narrative, and interpretative structure. By unifying pre-war and post-war artistic production within a single exhibition, *Salon 54* simultaneously rehabilitated local modernist traditions and contextualised emerging abstract tendencies. The exhibition itself thus became an instrument of historical interpretation rather than merely a neutral venue for displaying works of art. In this respect, *Salon 54* represents one of the earliest examples in Croatia of curatorial authorship becoming visible through exhibition-making itself.

Salon 54 emerged at a decisive moment in the development of post-war Yugoslav art. Organised during the period of cultural liberalisation that followed the break with the Cominform, it reflected the gradual abandonment of the aesthetic orthodoxy of Socialist Realism and the growing openness towards modern artistic tendencies. Internationally, the early 1950s witnessed the affirmation of Abstract Expressionism, Art Informel, and other post-war avant-garde movements, while Yugoslavia experienced its first serious debates on abstraction, the activities of the EXAT 51 group, and an increasingly intensive engagement with contemporary European artistic developments. Within this broader historical context, *Salon 54* became one of the earliest institutional platforms through which abstraction was publicly legitimised.

The immediate impetus for the exhibition was the presentation *Half a Century of Yugoslav Painting, 1900–1950*, organised at the Modern Gallery in Zagreb between 9 May and 9 June 1953, and subsequently shown in Ljubljana and Belgrade. The organisers of *Salon 54* believed that this survey had overlooked a number of important artists and modernist tendencies that had contributed to the development of abstraction. Their exhibition therefore sought to reconstruct a broader historical continuity of Yugoslav modernism by foregrounding those artistic positions that anticipated or actively shaped post-war abstract practice.

The exhibition brought together the leading representatives of Yugoslav modernism, including members of EXAT 51—Vladimir Kristl, Ivan Picelj, Aleksandar Srnec, and Božidar Rašica—alongside Petar Lubarda, Edo Murtić, Antun Motika, Marino Tartaglia, Krsto Hegedušić, Edo Kovačević, Gabrijel Stupica, Lojze Spacal, Petar Omčikus, and numerous other artists representing diverse approaches to abstraction and modernist expression. Rather than promoting a single stylistic tendency, *Salon 54* became a meeting place for heterogeneous artistic positions that collectively announced a new phase in the development of Yugoslav modern art. As the first federal exhibition in Yugoslavia to present abstraction on such a scale—and the first major exhibition organised by art historians and critics rather than artists—it fundamentally redefined the role of the exhibition itself. Instead of functioning as a neutral survey of contemporary production, *Salon 54* constructed an interpretative narrative through curatorial selection, historical contextualisation, and critical dialogue between generations of artists. In this respect, it anticipated the later development of authorial, thematic, and problem-oriented exhibitions that would become characteristic of contemporary curatorial practice.

Critical responses to *Salon 54* were sharply divided. While many critics welcomed the exhibition as the first convincing affirmation of modern art and abstraction in post-war Yugoslavia, others dismissed it as an incomprehensible and fashionable import from Western Europe. The debates surrounding the exhibition revealed that abstraction was no longer merely an aesthetic question, but also a broader cultural and ideological issue, reflecting the tensions between the legacy of Socialist Realism and the gradual liberalisation of Yugoslav cultural policy. The organisers complemented the exhibition with an extensive educational programme that included guided tours, public lectures, and discussions, while newspapers and cultural journals followed the event closely throughout its duration. More than five thousand visitors attended the exhibition, an exceptional number under the cultural circumstances of the time, confirming that *Salon 54* had exceeded the framework of a conventional exhibition to become an event of national cultural importance.

As Berislav Valušek has argued, *Salon 54* established a new exhibition model by affirming abstraction and introducing an active role for art historians and critics in shaping contemporary artistic production.[6] Although the subsequent Rijeka Salons gradually lost the pioneering significance of the inaugural exhibition, *Salon 54* remained a decisive turning point in the history of Croatian and Yugoslav modern art. It not only contributed to the institutional rehabilitation of abstraction, but also transformed the exhibition into an instrument of historical interpretation and critical selection. Within the broader argument advanced in this article, it therefore constitutes the starting point of the genealogy reconstructed here. By replacing the traditional salon model with a critically selected and historically structured exhibition, its organisers demonstrated that exhibitions could actively construct historical narratives rather than merely present works of art. Curatorial selection thus became visible as an authorial and interpretative act, marking the beginning of the genealogy reconstructed in this article. Whereas *Salon 54* made curatorial authorship historically visible, the Zagreb Salon institutionalised it, and Želimir Koščević subsequently transformed the exhibition into an autonomous medium of communication, institutional critique, and knowledge production.

6 Ibid., 98–107.

The Zagreb Salon: The Institutionalisation of Curatorial Selection

Established in 1965, the Zagreb Salon was conceived as a large-scale survey exhibition based on artists' submissions. Unlike *Salon 54*, whose organisers actively invited artists according to a clearly articulated modernist programme, the early Zagreb Salon functioned primarily as an open annual exhibition intended to provide a representative overview of contemporary artistic production in Croatia. Participation depended largely on artists' applications rather than curatorial invitation. During the 1970s, however, the Zagreb Salon underwent a profound transformation. Increasing authority was assigned to selectors, juries, and authorial exhibition concepts, shifting the exhibition away from the traditional survey model towards curatorially conceived projects. Selection gradually ceased to function as a purely administrative procedure and instead became a curatorial and interpretative act through which each exhibition articulated a specific understanding of contemporary artistic production.[7]

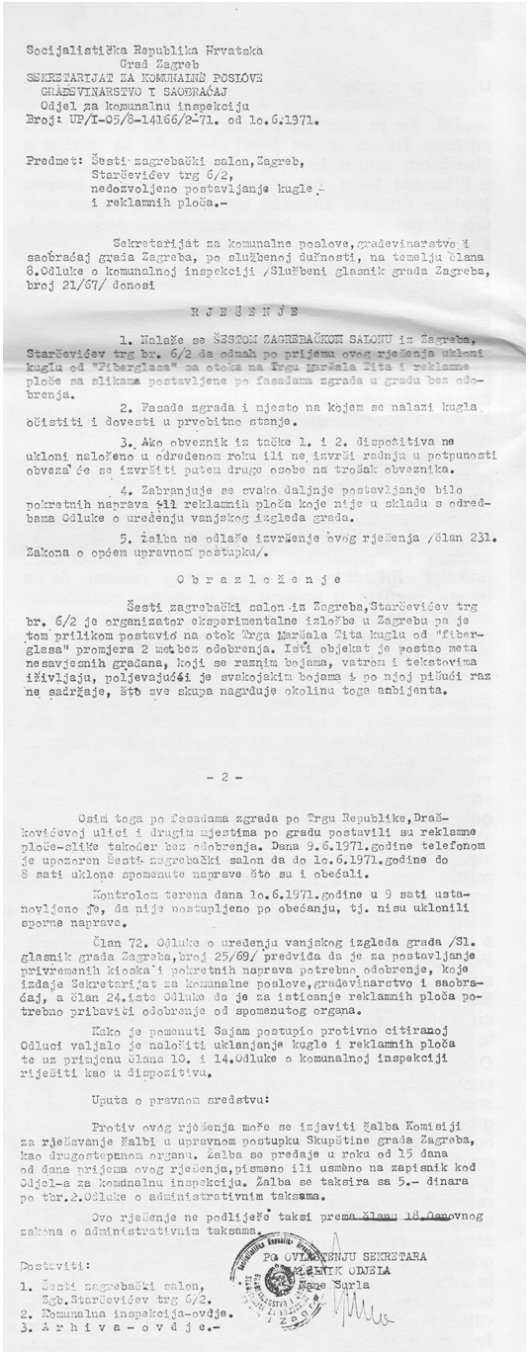
A decisive stage in this development occurred in 1975–1976, when the Salon introduced a triennial rotation of disciplines, alternating between visual arts, architecture, and applied arts and design. This organisational reform fundamentally transformed the exhibition's structure. Rather than attempting to represent all artistic fields simultaneously, each edition focused on a single discipline, allowing for more coherent curatorial concepts, greater historical contextualisation, and more rigorous professional selection. The appointment of specialised selectors and juries further reinforced this transformation, as curatorial decisions increasingly reflected explicit theoretical and critical positions rather than merely administrative procedures. As a result, the Zagreb Salon gradually acquired what is generally regarded as its classical format, characterised by curatorially articulated concepts and professionally selected participants.

Subsequent editions continued to strengthen this tendency. The Architecture Salon of 2003, for example, introduced an international selector, aligning the exhibition more closely with broader European curatorial practice. Later editions increasingly adopted explicitly thematic concepts, confirming that the Zagreb Salon had evolved beyond its original function as a representative survey into a curatorially authored exhibition.

The historical development of Croatian exhibition practice may therefore be summarised through three successive stages. The first was represented by *Salon 54*, where a small committee of art historians and critics actively sought out artists and constructed the exhibition according to a clearly defined modernist programme, transforming it into an instrument for promoting abstraction and redefining post-war artistic val-

7 Using the Zagreb Salon of Architecture as a Case Study. Silva Kalčić, "Građenje jest politički čin" [Building is a political Act], *15 dana* 10 (July 2026): 32–41.

Decision of the Secretariat for Municipal Affairs, Construction and Traffic of the City of Zagreb, dated 10 June 1971 ordering the 6th Zagreb Salon to remove objects installed without authorization: a two-metre-diameter fibreglass sphere placed on the traffic island in Marshal Tito Square ("The same object has become a target of irresponsible citizens, who deface it with various colours, fire and inscriptions, pouring all kinds of paint over it and writing various messages on it, all of which disfigures the appearance of the surrounding environment"), as well as advertising panels/images installed in Republic Square, Draškovićeva Street and other locations throughout the city. *Novine Galerije SC*, June 1971, no. 28, p. 110.



Socijalistička Republika Hrvatska
Grad Zagreb
SEKRETARIJAT ZA KOMUNALNE POSLOVE
GRAĐEVINARSTVO I SAOBRAĆAJ
Odjel za komunalnu inspekciju
Broj: UP/I-05/8-14166/2-71. od 1o.6.1971.

Predmet: Šesti zagrebački salon, Zagreb,
Starčevićev trg 6/2,
nedozvoljeno postavljanje kugle
i reklamnih ploča.-

Sekretarijat za komunalne poslove, građevinarstvo i saobraćaj grada Zagreba, po službenoj dužnosti, na temelju člana 8.Odluke o komunalnoj inspekciji /Službeni glasnik grada Zagreba, broj 21/67/ donosi

R J E Š E N J E

1. Nalaže se ŠESTOM ZAGREBAČKOM SALONU iz Zagreba, Starčevićev trg br. 6/2 da odmah po prijemu ovog rješenja ukloni kuglu od "Fiberglasa" na otoku na Trgu Maršala Tita i reklamne ploče sa slikama postavljene po fasadama zgrada u gradu bez odobrenja.

2. Fasade zgrada i mjesto na kojem se nalazi kugla očistiti i dovesti u prvobitno stanje.

3. Ako obveznik iz točke 1. i 2. dispozitiva ne ukloni naloženo u određenom roku ili ne izvrši radnju u potpunosti obveza će se izvršiti putem druge osobe na trošak obveznika.

4. Zabranjuje se svako daljnje postavljanje bilo pokretnih naprava ili reklamnih ploča koje nije u skladu s odredbama Odluke o uređenju vanjskog izgleda grada.

5. Žalba ne odlaže izvršenje ovog rješenja /član 231. Zakona o općem upravnom postupku/.

O b r a z l o ž e n j e

Šesti zagrebački salon iz Zagreba, Starčevićev trg br. 6/2 je organizator eksperimentalne izložbe u Zagrebu pa je tom prilikom postavio na otok Trga Maršala Tita kuglu od "fiberglasa" promjera 2 m bez odobrenja. Ispi objekat je postao meta nesavjesnih građana, koji se raznim bojama, vatrom i tekstovima ižívljaju, poljevajući je svakojakim bojama i po njoj pišući razne sadržaje, što sve skupa nagrđuje okolinu toga ambijenta.

- 2 -

Osim toga po fasadama zgrada po Trgu Republike, Draškovićevoj ulici i drugim mjestima po gradu postavili su reklamne ploče-slike također bez odobrenja. Dana 9.6.1971.godine telefonom je upozoren Šesti zagrebački salon da do 1o.6.1971.godine do 8 sati uklone spomenute naprave što su i obećali.

Kontrolom terena dana 1o.6.1971.godine u 9 sati ustanovljeno je, da nije postupljeno po obećanju, tj. nisu uklonili sporne naprave.

Član 72. Odluke o uređenju vanjskog izgleda grada /Sl. glasnik grada Zagreba, broj 25/69/ predviđa da je za postavljanje privremenih kioska i pokretnih naprava potrebno odobrenje, koje izdaje Sekretarijat za komunalne poslove, građevinarstvo i saobraćaj, a član 24.iste Odluke da je za isticanje reklamnih ploča potrebno pribaviti odobrenje od spomenutog organa.

Kako je pomenuti Sajam postupio protivno citiranoj Odluci valjalo je naložiti uklanjanje kugle i reklamnih ploča te uz prijenu člana 1O. i 14.Odluke o komunalnoj inspekciji riješiti kao u dispozitivu.

Uputa o pravnom sredstvu:

Protiv ovog rješenja može se izjaviti žalba Komisiji za rješavanje žalbi u upravnom postupku Skupštine grada Zagreba, kao drugostepenom organu. Žalba se predaje u roku od 15 dana od dana prijema ovog rješenja, pismeno ili usmeno na zapisnik kod Odjel-a za komunalnu inspekciju. Žalba se taksira sa 5.- dinara po tbr.2.Odluke o administrativnim taksama.

Ovo rješenje ne podliježe taksi prema članu 18.Osnovnog zakona o administrativnim taksama.

PO OVLAŠTENJU SEKRETARA
NAČELNIK ODJELA
Ivan Šarla

Dostaviti:
1. Šesti zagrebački salon, Zgb.Starčevićev trg 6/2.
2. Komunalna inspekcija-ovdje.
3. A r h i v a - o v d j e.-



OHO (Ljubljana), *Shoe Exhibition*, SC Gallery, Zagreb, 1968. Photo by Vladimir Jakolić. The Fine Arts Archives at the Croatian Academy of Sciences and Arts, Gallery of the Student Centre Archives, inv. no. SC-SC-41/F6

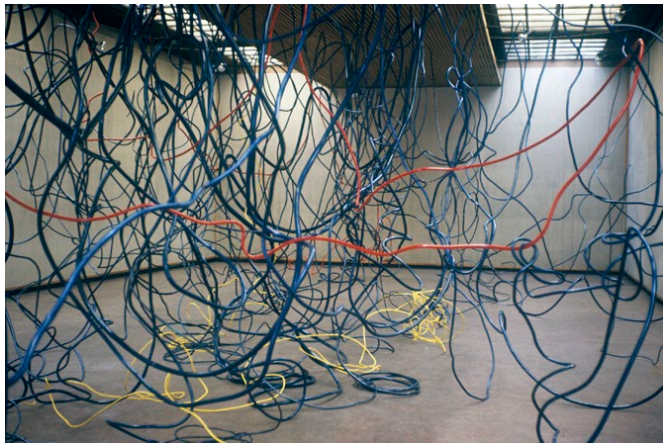
ues. The second stage was embodied by the early Zagreb Salon, which initially retained the characteristics of a representative exhibition based primarily on artists' submissions. The third emerged during the 1970s, when the growing authority of selectors, juries, and curatorial concepts transformed the Zagreb Salon into a permanent institution in which exhibition-making itself became an interpretative and critical practice.

Croatian exhibition history therefore identifies *Salon 54* as the first exhibition to establish a curatorially conceived model, while the Zagreb Salon institutionalised the principles of curatorial selection within a permanent exhibition framework. Želimir Koščević subsequently radicalised this development by redefining the exhibition as a communicative process, a site of experimentation, and a form of institutional critique. Together, these three stages trace the gradual emergence of curatorial authorship in Croatia and the transformation of the exhibition from a representative survey into an autonomous medium of interpretation, communication, and knowledge production. The experimental programme of the Student Centre Gallery constitutes the next decisive stage in this genealogy.

Želimir Koščević: The Exhibition as a Communicative Medium

Želimir Koščević occupies a unique position in the history of Croatian contemporary art. While he is generally recognised as one of the principal promoters of the New Art Practice, his contribution extends far beyond the presentation of conceptual art. His most significant achievement lies in redefining the exhibition as an autonomous communicative, experimental, and critical medium. Rather than treating exhibitions as neutral frameworks for displaying artworks, he conceived them as forms of cultural production capable of generating new relationships between artworks, institutions, and audiences. This approach was developed

Sanja Iveković, *Untitled Environment*, SC Gallery, Zagreb, 1970. Petar Dabac. The Fine Arts Archives at the Croatian Academy of Sciences and Arts, Gallery of the Student Centre Archives, inv. no. SC-1/F2



primarily through his work as director of the Student Centre Gallery in Zagreb between 1966 and 1979. Although the Student Centre operated within the socialist institutional system, it nevertheless provided a relatively autonomous environment in which experimental artistic practices could develop. Koščević used this institutional position to question conventional exhibition formats and to introduce new models of curatorial practice based on participation, dialogue, and institutional critique.

His exhibitions consistently challenged the traditional hierarchy between artist, curator, and audience. Instead of functioning merely as an organiser or mediator, Koščević increasingly assumed the role of the author of the exhibition itself. The curatorial concept became the primary generator of meaning, while individual artworks often functioned as components within a broader communicative structure. This approach is particularly evident in *Exhibition of Women and Men* (*Izložba žena i muškaraca*, Student Centre Gallery, 1969). On an evening in early summer 1969, Koščević transformed visitors into the exhibition by opening an otherwise empty gallery to the public. Leaflets distributed at the entrance instructed them: "For heaven's sake, be the exhibition..." The gallery was intentionally left empty. Visitors became both observers and exhibits, transforming the audience into the principal content of the exhibition. By eliminating the conventional art object, Koščević questioned the very foundations of exhibition practice. The exhibition no longer represented a collection of objects but a social situation in which relationships between visitors constituted the work itself. Through this gesture, Koščević simultaneously criticised the traditional exhibition system, rejected the privileged status of the autonomous art object, transformed the public from passive spectators into active participants, and redefined the exhibition as a form of institutional critique. Long before the emergence of relational aesthetics and participatory curating,

he demonstrated that exhibitions could produce meaning through social interaction rather than through the display of material objects.

Koščević's *Imaginary Museum*—a series of three exhibitions held in 1966, 1967, and 1968—precedes this critique.[8] Rather than presenting canonical masterpieces, Koščević assembled heterogeneous objects drawn from the storage depots of twelve Zagreb museums—including paintings, archaeological finds, fishing traps, taxidermized animals, and even a work by Picasso. By bringing together objects normally excluded from permanent displays, he questioned the established principles of museum selection, classification, and cultural value. As he later remarked, he had "borrowed the title from Malraux and the method from the happening," combining the concept of the *Musée imaginaire* with the experimental logic of the neo-avant-garde. Koščević's *Imaginary Museum* may thus be situated within a broader international genealogy of curatorial thinking that includes André Malraux's *Musée Imaginaire*, Marcel Broodthaers' *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, and Harald Szeemann's *Museum of Obsessions*. Although these projects emerged in different historical and institutional contexts, each redefined the relationship between the museum, the exhibition, and the production of meaning in a distinct way. Malraux conceived the museum through photographic reproduction and comparative art history; Koščević transformed the exhibition into a communicative and experimental medium; and Broodthaers subjected the museum itself to institutional critique. Together, these projects reveal three complementary trajectories in the development of modern exhibition practice, while Szeemann subsequently redefined the curator as an author and producer of cultural meaning.

André Malraux's *Musée Imaginaire* (*Museum without Walls*), first developed in *Le Musée Imaginaire* (1947) and later incorporated into *Les Voix du silence* (*The Voices of Silence*, 1951), proposed a radically new conception of the museum based on photographic reproduction rather than the physical collection of artworks. By liberating works of art from their original architectural, religious, and geographical contexts, photography made it possible to compare objects from different museums, historical periods, and artistic traditions within a single visual field. The *Musée Imaginaire* therefore existed not as a physical institution but as an intellectual and visual construct that transformed art history into a dynamic process of comparison, interpretation, and continual recontextualisation.

Koščević's *Imaginary Museum* shared Malraux's understanding of the museum as a conceptual rather than material structure, yet it departed from Malraux by translating these principles into curatorial practice. Rather than constructing an imaginary collection through photographic repro-

8 From the introductory text for all three *Imaginary Museum* exhibition catalogue by Zdenka Munk. On the typescript, Koščević marked that the text should be printed in Futura Petit typeface, without paragraph indentation.



Exhibition of Women and Men, Gallery of the Student Centre, Zagreb, 26 June 1969, black-and-white photograph. Photo by Vladimir Jakolić. The Fine Arts Archives at the Croatian Academy of Sciences and Arts, Gallery of the Student Centre Archives, inv. no. SC-46/F24

ductions, Koščević employed the exhibition itself as a medium of interpretation, communication, and critical knowledge production. His series of *Imaginary Museum* exhibitions transformed the museum into an open communicative and experimental system that questioned established exhibition conventions and institutional frameworks.[9] In this respect, Koščević's project stands closer to Marcel Broodthaers's *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968–1972). Broodthaers transformed the museum itself into an artwork, appropriating its language, bureaucracy, and display strategies to expose the mechanisms through which museums construct artistic authority and historical meaning. Although Broodthaers approached these questions from the position of an artist engaged in institutional critique, while Koščević worked within existing cultural institutions as a curator, both regarded the exhibition as a critical medium capable of producing knowledge rather than merely presenting artworks.

A further parallel may be drawn with Harald Szeemann's *Museum of Obsessions*, developed after his departure from the Kunsthalle Bern in 1969. Conceived as a conceptual archive of ideas, documents, and artistic research rather than a permanent institution, Szeemann's project redefined the curator as an author and producer of cultural meaning.[10] Similar tendencies can also be observed in Seth Siegelaub's treatment

9 Vladimir Maleković, in his daily newspaper article "Imaginary Museum Fortresses," concluded that "if there is money for three unserious exhibitions, then there ought to be enough for one serious one!" See Vladimir Maleković, "Izmišljene muzejske utvrde (Na marginama izložbe *Imaginarni muzej* 3 u Zagrebu)" [Imaginary museum fortresses: On the margins of the *Imaginary Museum 3* exhibition in Zagreb], *Vjesnik* (23 November 1968), 9.

10 Doris Chon, "Harald Szeemann's Museum of Obsessions: The Legacy of a Mythological Institution," *Getty Research Journal* 8 (2016), 247–256.



David Maljković, *With the Collection*, exhibition installation and scene from the exhibition opening, Museum of Modern and Contemporary Art, Rijeka, 31 January 2020

of catalogues and publications as exhibition spaces and in Lucy R. Lippard's concept of the dematerialisation of the art object, both of which shifted attention from the autonomous artwork to the conceptual and communicative structures through which art acquires meaning. Seen from this perspective, Koščević's *Imaginary Museum* occupies a distinctive place within the international genealogy of the curatorial turn. Developed independently within the Croatian and Yugoslav context, it anticipated one of the central premises of later curatorial discourse: that exhibitions and curatorial concepts constitute autonomous forms of cultural and epistemological production rather than neutral frameworks for the presentation of artworks.[11]

Koščević's understanding of curatorial practice as institutional (self-) critique reached its clearest formulation in *Postal Packages* (1972). Rather than exhibiting the mail-art works submitted to the Mail Art section of the Seventh Paris Biennale (1971), he presented only the unopened packages in which they had arrived in Zagreb. By refusing to unpack the works and by exhibiting the containers instead of their contents, he redirected attention from the artworks themselves to the institutional mechanisms governing their circulation, exhibition, and legitimation. In doing so, he fundamentally questioned museum conventions, institutional mechanisms of artistic validation, and the institutionalisation of conceptual art. At the very moment when conceptual art was gaining institutional recognition through major international exhibitions, Koščević exposed the paradox that such recognition risked neutralising its critical potential.[12]

11 Malraux foregrounded reproduction, Koščević reconceptualised the exhibition as communication, and Broodthaers transformed the museum into a site of institutional critique.

12 From Koščević's pamphlet accompanying the exhibition. He was unwilling to participate further in the commodification and institutionalisation of conceptual art, or of "conceptualism as the most radical approach to abstraction in the history of art, whose proponents present the idea itself as a complete and self-sufficient artistic fact." – Nena Baljković, "VII pariško bijenale" ["The Seventh Paris Biennale"], *Čovjek i prostor* [*Man and Space*], vol. XIX, no. 228, 1972, 26.

An instructive European parallel to Koščević's curatorial approach may be found in Werner Fenz's exhibition *Art as a Record of Time* (*Kunst als Protokoll der Zeit*), presented at *Trigon 81* under the theme *Auf der Suche nach den Autonomien: Regionalismus in der Kunst* (*In Search of Autonomies: Regionalism in Art*). Like Koščević, Fenz conceived the exhibition not merely as a site for displaying artworks but as a medium for documenting social processes and producing critical knowledge. Both projects demonstrate how exhibition-making increasingly functioned as an autonomous form of cultural inquiry rather than a neutral framework for presentation.

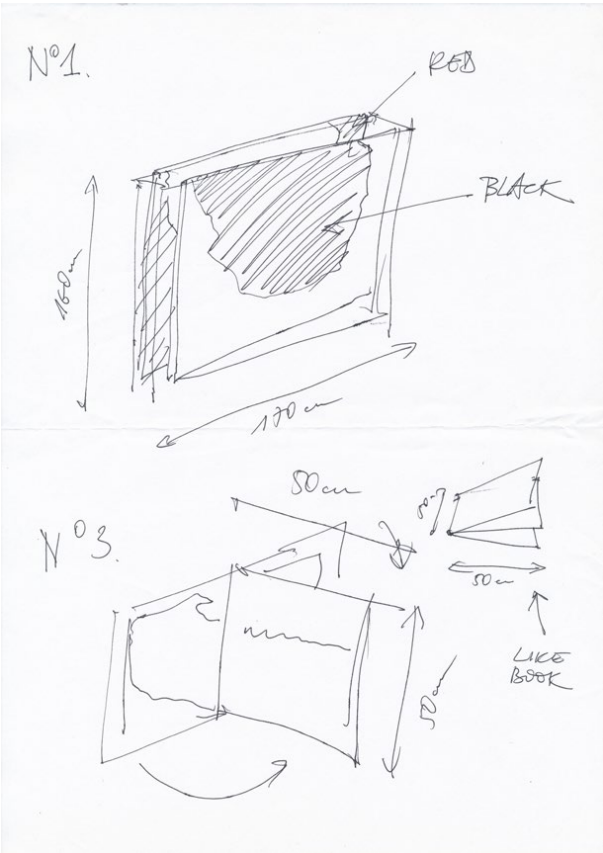
Instead of organising a conventional opening for *Donation*, the exhibition of Francesco Conz's donation to the Museum of Contemporary Art in Zagreb in 1999, Koščević staged a Fluxus dinner during which invited artists, curators, and guests—including Francesco Conz—became participants in a performative social situation viewed by the audience. Everyday interaction itself became part of the exhibition, extending Fluxus strategies into curatorial practice and dissolving the distinction between artwork, event, and public encounter.

A complementary development can be observed in the work of Tomislav Gotovac, whose artistic practice increasingly incorporated curatorial procedures, anticipating the growing convergence of artistic and curatorial authorship. As Darko Šimičić has suggested,[13] Gotovac increasingly became "his own curator."[14] Unlike Želimir Koščević, who transformed curatorial practice from within the institution, Gotovac assumed curatorial functions as an artist. Rather than producing autonomous works alone, he continuously selected, organised, edited, and recontextualised images, objects, documents, and events, treating his own artistic biography as material for exhibition-making. The exhibition thus became not merely a framework for presenting artworks but a medium through which artistic identity itself was continuously constructed and reinterpreted. This tendency became particularly evident in his *Retrospektiva dokumenata 1956–1986: Paranoia View Art*, presented in Zagreb in 1986, where photographs, documents, and traces of the artist's life were arranged as a museum display. The same strategy reached

13 Darko Šimičić in his presentation "Tomislav Gotovac: His Own Curator" at the *Exhibitive Cartographies* Conference in 2022.

14 Performance, film, and the archive could be identified as the three fundamental artistic procedures in Tomislav Gotovac's practice, interpreting his well-known principle "Everything is a movie" as an expression of the collapse of boundaries between art and everyday life. Cf. Silva Kalčić, *Svijet prema labirintu: Eseji o visokoj moderni i postmodernizmu 1970-ih i 1980-ih* [The world according to the labyrinth: Essays on high modernism and postmodernism in the 1970s and 1980s] (ULUPUH, 2017), 219–220.





Janusz Bałdyga, *Bez tytułu* (Untitled), 1982, 50 × 69 cm. Installation sketch for the work, faxed by the artist to Želimir Koščević for the exhibition Cartographers – Geognostical Projections for the 21st Century, Museum of Contemporary Art, Zagreb, 1997

its fullest expression in *Point Blank* at the Franklin Furnace Archive in New York (1993–1994), where Gotovac expanded this self-curated archive into an extensive exhibition project**.** These projects constructed his artistic identity through exhibition-making as much as through the production of individual artworks. Gotovac's well-known statement, "Everything is a movie," further illuminates this approach. Everyday life became artistic material to be organised, edited, and presented, while performances and actions in public space functioned as temporary exhibitions in which the artist orchestrated relationships between bodies, urban space, and spectators. His practice therefore shifted attention from the autonomous art object towards context, process, and the organisation of viewing. In this respect, Gotovac represents an important transitional figure between Koščević's understanding of the curator as author and David Maljković's later appropriation of the museum collection as artistic material. This development reached another stage in Maljković's exhibition *S kolekcijom* (*With the Collection*, 2020).

Reconsidering the Curatorial Turn

The genealogy reconstructed in this article demonstrates that many of the principles later associated with the curatorial turn had already emerged in Croatia decades before the concept entered international theoretical discourse. Rather than retrospectively imposing a contemporary theoretical category on the 1950s and 1970s, this article reconstructs the historical process through which curatorial autonomy, experimental exhibition formats, the exhibition as a medium of communication and knowledge production, and new relationships between artists, institutions, and audiences gradually emerged within the Croatian and Yugoslav context.

The curatorial turn can be situated within a broader sequence of epistemological shifts in the humanities. Following the linguistic turn, associated with Richard Rorty, Ludwig Wittgenstein, Jacques Derrida, and Michel Foucault, scholarly attention gradually shifted towards visuality through the pictorial turn with W.J.T. Mitchell and the iconic turn with Gottfried Boehm. Building upon these developments, the curatorial turn extended this trajectory by redirecting attention from individual artworks and images towards the exhibition itself as a communicative, epistemological, and institutional medium. Meaning was no longer understood as residing exclusively within autonomous works of art, but increasingly emerged through curatorial concepts, exhibition design, institutional frameworks, and audience participation.

Since the 1990s, the curator has increasingly been understood not merely as an organiser or mediator of exhibitions, but as an author, researcher, and producer of exhibition discourse. As theorists such as Paul O'Neill, Beatrice von Bismarck, and Irit Rogoff have argued, the exhibition has become a site of research, education, social engagement, and

knowledge production rather than simply a place for displaying works of art. Large-scale international exhibitions and biennials further reinforced this transformation, while curators including Harald Szeemann, Hans Ulrich Obrist, and Okwui Enwezor fundamentally redefined the scope of curatorial practice. In particular, Enwezor's exhibitions and writings challenged the Eurocentric narratives of modern and contemporary art by foregrounding postcolonial perspectives and contributing to the decolonisation of art history and exhibition-making. Many of these developments, however, had already emerged in the experimental work of Želimir Koščević at the Student Centre Gallery in Zagreb during the late 1960s and 1970s, where the exhibition itself became a communicative, participatory, and critical medium. His later series of texts titled *How to Prepare an Exhibition* provided one of the earliest theoretical articulations of this approach in the Croatian context.

Turn	Period	Primary Focus
Linguistic Turn	1960s–1980s	Language and discourse
Pictorial Turn	1990s	Image and visuality
Iconic Turn	1990s	The autonomy of the image
Curatorial Turn	1990s–2000s	The exhibition and curatorial practice[15]

15 Linguistic Turn – Richard Rorty popularised the term, drawing on earlier developments in structuralism and post-structuralism; Pictorial Turn – W.J.T. Mitchell; Iconic Turn – Gottfried Boehm; Curatorial Turn – associated with the emergence of curatorial discourse in the 1990s and early 2000s (e.g. Paul O'Neill, Beatrice von Bismarck, Maria Lind).

The New Art Practice: From the Art Object to the Exhibition as a Communicative Medium

The emergence of the New Art Practice during the late 1960s and throughout the 1970s marked a fundamental transformation in Croatian contemporary art. Rather than representing a stylistic movement, it encompassed a broad range of conceptual, performative, and process-based practices that questioned the traditional understanding of the artwork, the museum institution, and the role of the exhibition. Within this new paradigm, artistic value no longer resided primarily in the material object, but increasingly in ideas, processes, communication, and social context. These developments formed part of broader international tendencies associated with conceptual art, performance, body art, land art, and mail art, all of which challenged the autonomy of the art object.

From a theoretical perspective, this transformation corresponds to the concept of the dematerialisation of the art object formulated by Lucy R. Lippard and John Chandler in their seminal 1968 essay *The Dematerialization of Art*. They argued that contemporary art was shifting away from material objects towards ideas, information, and conceptual structures. Artistic practice was therefore no longer centred on the production of autonomous objects, but on the creation of relationships, situations, and intellectual propositions.

Within the Croatian context, these international developments found a particularly fertile environment in Zagreb, where artists associated with the New Art Practice explored conceptual art, performance, actions, environmental interventions, behavioural art, textual works, photography, video, and other experimental media. Rather than producing self-contained objects intended for museum collections, they investigated communication, temporality, participation, and institutional critique. As a result, the relationship between artwork, exhibition, and audience was fundamentally redefined. The exhibition came to function less as a neutral site for displaying autonomous artworks and instead became an active environment in which meaning emerged through the interaction of artworks, spatial arrangements, documentation, and visitors. Documentation, texts, photographs, correspondence, performances, and discussions frequently formed integral components of the work itself rather than supplementary material. The transformation may therefore be understood as a movement from the artwork as object to art as process, and ultimately to the exhibition as a medium. This shift also redefined the role of the audience. Viewers were no longer expected simply to contemplate completed artworks, but increasingly became participants whose movement, interpretation, and interaction contributed to the production of meaning. The exhibition thus evolved into a communicative situation rather than a static display of artistic objects.

The Cartographers: Exhibition as a Discursive and Research-Based Medium

Koščević's exhibition *The Cartographers: Geo-Gnostic Projections for the Twenty-First Century*, organised by the Gallery/Museum of Contemporary Art in Zagreb in 1997, represents the culmination of the historical trajectory reconstructed in this article. Conceived as an interdisciplinary research project rather than a conventional exhibition, it transformed exhibition-making into a medium of knowledge production, critical inquiry, and public dialogue. Bringing together sixty-eight artists from twenty-eight countries, the exhibition subsequently travelled to Warsaw, Budapest, Maribor, and partly to Sarajevo, establishing itself as one of the most ambitious international exhibition projects organised in Croatia during the 1990s. It was founded on the premise that maps are never neutral representations of geographical reality, but historically constructed systems of knowledge reflecting political power, ideological interests, and cultural values. Tracing this understanding from Ptolemaic cartography to nineteenth-century colonial mapping, the exhibition demonstrated that maps actively participated in the production of political and cultural realities rather than merely recording them. A key historical reference was the *Surrealist Map of the World* (*Le Monde au Temps des Surréalistes*, 1929), one of the earliest artistic attempts to dismantle the Eurocentric logic of conventional cartography. By radically redistributing the symbolic importance of continents and nations, the Surrealists exposed maps as cultural constructions rather than objective representations of space, anticipating later artistic practices in which mapping became a critical instrument for questioning political authority, territorial identity, and historical narratives. The exhibition further situated contemporary artistic cartography within a genealogy extending from Dada and Surrealism to Fluxus, Conceptual Art, and postmodern artistic practice. Artists including Joseph Beuys, Nam June Paik, Dick Higgins, and others approached maps not as descriptive tools, but as conceptual devices through which migration, memory, globalisation, and political conflict could be critically examined. Koščević described this phenomenon as a new "cartographomania", signalling a shift from geographical representation towards the critical analysis of territorial and cultural relations.

The historical context of the exhibition was equally significant. Organised only a few years after the dissolution of Yugoslavia and the Soviet Union, *The Cartographers* responded to a world in which borders, identities, and systems of belonging had become profoundly unstable. Political maps no longer appeared as fixed descriptions of territory, but as visual manifestations of conflict, displacement, migration, and the continual reconfiguration of national and cultural identities. Under these conditions, artistic cartography became a critical language through which contemporary geopolitical transformations could be interpreted.

Like Koščević's earlier experimental exhibitions at the Student Centre Gallery, *The Cartographers* extended beyond the display of artworks. Lectures, discussions, documentation, educational programmes, and an international symposium formed integral components of the curatorial concept, transforming the exhibition into an open platform for interdisciplinary research and public participation. Knowledge was generated collectively through the interaction of artworks, theoretical discourse, and critical debate rather than through visual contemplation alone.

This understanding of the exhibition as a communicative event was further articulated through the opening programme, during which a map of Europe was presented as a cake and offered to the public to eat.[16] As Dejan Kršić wrote in the journal *Arkzin*, the visitors themselves introduced a political dimension into the happening: "... only one sugar-coated country remained untouched... Heh—the poor cake Serbia; nobody wanted to eat it."[17] This reception demonstrates that the audience interpreted the happening in political terms rather than merely as a playful participatory intervention.

The performative gesture transformed the opening itself into an act of participation, inviting visitors to engage physically with the symbolic representation of Europe and its shifting political and cultural boundaries. Within the broader history of exhibition-making, *The Cartographers* may be compared to Robert Storr's *Mapping* at the Museum of Modern Art, New York (1994). The comparison is not merely historiographical. Storr participated in the international symposium accompanying the opening of *The Cartographers* in Zagreb, providing a direct point of dialogue between the two exhibition projects. While both exhibitions investigated mapping as a cultural and political system of representation, Koščević's project addressed these questions from the specific perspective of post-socialist Europe, where the collapse of political systems had transformed cartography into an urgent cultural and existential issue. His statement that "imaginary cartography begins where scientific cartography ends"[18] succinctly encapsulates the conceptual premise of the exhibition. Artistic mapping was understood not as an alternative geography, but as a speculative and critical practice capable of revealing

16 For the exhibition opening, the artist duo Sluik & Kupershoek organised a happening in which they offered the audience a large cake shaped like a map of Europe, with each country marked by a different colour and fruit, and invited them to eat it. "Thus, the visitors had the opportunity—some out of love, others out of anger—to literally eat Europe!" Branko Kostelnik, "Karte – vjekovni predmet" [Maps: An ancient issue], *Nedjeljni Vjesnik* (15 June 1997), 15.

17 Dejan Kršić, "Vožnja bez karte je najskuplja vožnja" [A ride without a ticket is the most expensive ride], *Arkzin* 93 (20 June 1997): 20–21.

18 Želimir Koščević, "Uvod" [Introduction], in *Kartografi* (exhibition catalogue) (Museum of Contemporary Art, Zagreb, 1997), 23.

histories, identities, and relations of power that remain invisible within conventional cartographic representation.

Within the genealogy developed throughout this article, *The Cartographers* project represents the moment at which the exhibition fully emerges as an autonomous epistemological medium. Rather than functioning simply as a site for displaying works of art, it became a framework for research, interdisciplinary dialogue, and the production of knowledge. In this respect, Koščević anticipated many of the principles that would later be theorised internationally as the curatorial turn, demonstrating that Croatian exhibition practice developed an original and independent trajectory in which the exhibition itself became a critical medium of cultural inquiry.

How to Prepare an Exhibition: Democratizing Curatorial Knowledge

Koščević's experimental practice found its theoretical counterpart in the series of texts titled *How to Prepare an Exhibition*, published in the magazine *SAM (Do-It-Yourself Magazine)* in the early 1980s. Although presented as a practical handbook for organising exhibitions, the series constitutes one of the earliest systematic reflections on exhibition-making in Croatia and reveals a remarkably sophisticated understanding of the exhibition as a communicative medium. Rather than focusing solely on the selection and display of artworks, Koščević conceives exhibition-making as a complex organisational, spatial, and communicative process, analysing every stage of production—from choosing the venue and preparing the budget to installation, public communication, documentation, and dismantling. Equally significant is his democratic conception of curatorial knowledge. Instead of reinforcing the authority of professional curators, Koščević presented exhibition-making as a transferable cultural practice that could be learned and shared by artists, students, educators, and cultural organisations. His aim was not the professionalisation of curating but its democratisation, anticipating many principles that would later become central to contemporary curatorial discourse while developing a distinctive Croatian model of exhibition practice grounded in communication, participation, and institutional critique. The educational ambition of the series is evident from its introductory announcement:

"How to prepare an exhibition? What is an exhibition? For whom and for what is it being organised? What indeed makes an exhibition an exhibition? Who makes its display? How? Since when? You will find answers to these and many other questions in our new series, written by our expert collaborator Želimir Koščević."[19]

19 Želimir Koščević, "Što je izložba?" [What is an exhibition?], in the series *Kako pripremiti izložbu* [How to prepare an Exhibition], *Sam (Svoj majstor)* 6 (June 1985), 562–563. Although conceived as a practical handbook, the texts articulate a coherent theory of exhibition-making in which communication, production, spatial design, documentation, and institutional responsibility become inseparable dimensions of curatorial practice. Cf. Želimir Koščević, "Biranje prostora" [Choosing the exhibition space], in *Kako pripremiti izložbu*, *Sam (Svoj majstor)* 8 (August 1985), 793. Like the other texts in the series, this one is not merely a practical handbook, but forms part of Koščević's broader theory of exhibition-making.

An article in the series was titled "Exhibitions Are Not a Recent Phenomenon: Cultural Anthropology and the History of Public Presentations." It stated that "the gallery attendant must not comment on the exhibition, or distract visitors during their visit." Some 500 exibitions were held annually in Zagreb, with an average of three to five people engaged in each, Koščević wrote. Rather than defining the exhibition simply as a public display of objects, he understood it as a medium of communication between the organiser and the visitor. Every exhibition, regardless of its content, is conceived as a communicative system in which spatial organisation, visual presentation, documentation, and public reception function together to produce meaning. In this respect, the exhibition is no longer merely a container for artworks, but an active communicative structure that engages multiple senses and mediates knowledge between producers and audiences.

Koščević begins by asking these fundamental questions before turning to the concise encyclopaedic definition of an exhibition:

"EXHIBITION (Ger. *Ausstellung*; Russ. *vystavka*; Span. *exposición*; Fr. *exposition*; Dutch *tentoonstelling*): a public display of artistic, craft, industrial, natural, and other objects or products."

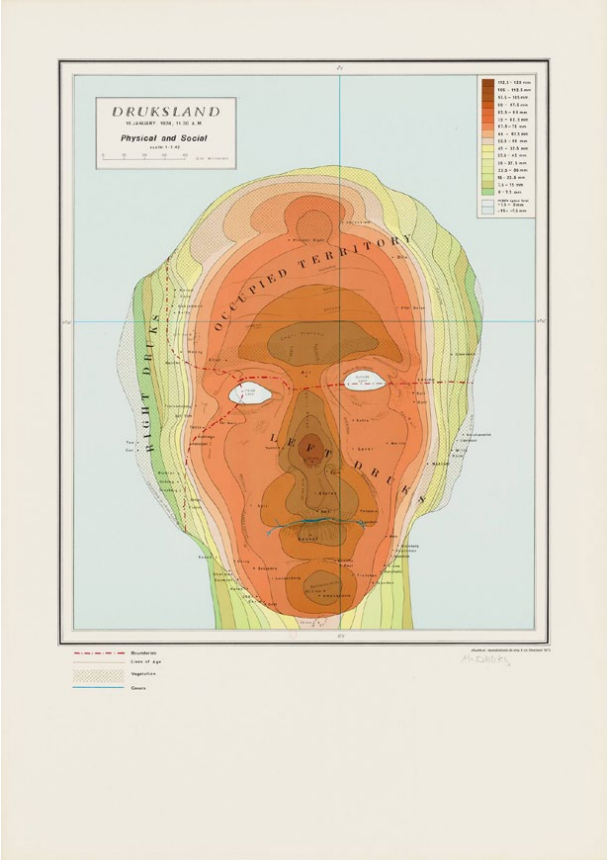
Although acknowledging the usefulness of this definition, he immediately argues that it remains incomplete because it says little about the practical and communicative processes through which exhibitions are conceived and realised. Instead, he proposes a broader understanding:

"Whenever objects or products of any kind are publicly displayed, someone wishes to communicate something to someone else. Whether the exhibition presents works of art, songbirds, hunting equipment, industrial products, flowers, or culinary specialities, an exhibition always serves as an intermediary—a medium—between the person who organises it and the person who visits and views it."

The exhibition is therefore defined primarily as a medium of communication that activates the visitor's sensory apparatus through sight, hearing, touch, smell, and even taste. From this perspective, exhibition-making is not limited to the selection of objects but encompasses every aspect of their presentation. As Koščević succinctly concludes:

"Knowing how is therefore just as important as knowing what."

This shift from objects to communication constitutes the conceptual foundation of the entire series. Koščević no longer conceives the exhibition as a neutral framework for displaying autonomous artworks.



Michael Druks, *Druksland Physical and Social, 15 January 1974*, 11.30 am, 1974, Cartographers – Geognostical Projections for the 21st Century, Museum of Contemporary Art Zagreb, 1997

Instead, he conceives it as an integrated communicative system in which spatial organisation, visual presentation, interpretation, and public reception collectively produce meaning. More than a practical manual, the series proposes an original theory of the exhibition as a cultural medium.

Koščević further argues that successful exhibition-making depends not only on what is exhibited, but equally on how it is presented. Exhibition design, spatial organisation, visitor circulation, lighting, graphic identity, and interpretative materials all contribute to the communicative effectiveness of the exhibition. For this reason, he warns against three common misconceptions that repeatedly undermine exhibition practice.

The first is the exhibitor's narcissism—the belief that an exhibition exists solely for self-presentation. As Koščević observes, such an attitude assumes: "I am the most beautiful, the brightest, the first, and the only one." The second mistake is the failure to recognise the complexity

of exhibition-making, reducing it to the simple display of objects rather than understanding it as a carefully organised communicative process. The third, and perhaps the most serious, is approaching exhibition-making carelessly, with the attitude that "we'll manage somehow," an approach that, in his view, almost inevitably results in failure. Avoiding these elementary mistakes, Koščević argues, enables any exhibition—regardless of its subject matter—to become a coherent communicative whole characterised by a clear concept, message, and intended outcome. In this respect, the organiser's responsibility extends far beyond the selection of objects to encompass every aspect of the visitor's experience. The historical perspective developed in the following text, titled "Exhibitions Are Not a Recent Phenomenon," further demonstrates that Koščević was not merely writing a practical handbook. Drawing on cultural anthropology, archaeology, and museum history, he traces the origins of public display from antiquity through Renaissance collections and cabinets of curiosity to the emergence of the modern public museum. Public exhibitions, he argues, gradually evolved from privileged collections accessible only to selected visitors into institutions intended for society as a whole.

Among the examples he discusses is the public display of the *Laocoön* sculpture in Rome in 1506, which contemporary accounts described as attracting crowds eager to see "the greatest masterpiece ever created." Equally revealing is the notice issued by a London collector in 1773 announcing that members of the lower classes would no longer be admitted to his museum without a letter of recommendation from a gentleman or lady known to him. For Koščević, such examples illustrate the gradual transformation of exhibitions from exclusive displays of private collections into increasingly democratic public institutions. He concludes that it was only from the mid-nineteenth century onwards that the modern era of public exhibitions, with characteristics largely recognisable today, fully emerged. Articles were published in the following order:

Choosing the Exhibition Space

Rather than treating the exhibition venue as a neutral container, Koščević presents the selection of space as a curatorial decision that fundamentally shapes the exhibition itself. He proposes a detailed evaluation of prospective venues, including their size, architectural layout, lighting conditions, storage facilities, transport access, environmental control, graphic identity, rental conditions, and institutional reputation. The organiser is encouraged to compare several venues systematically through a detailed questionnaire before making a final decision. Particularly revealing is Koščević's insistence that the reputation of the institution constitutes an integral part of the exhibition's public reception, demonstrating an early awareness that exhibitions are inseparable from their institutional context. The text therefore anticipates contemporary curatorial practice by understanding exhibition architecture, infrastructure, and institutional identity as active components of exhibition-making rather than merely practical considerations.

Budget as Curatorial Production

Koščević insists that no exhibition exists without financial planning. Budgeting is presented not as an administrative obligation, but as an essential component of the curatorial concept itself. Every stage of production—from insurance, transport, and installation to graphic design, translation, printing, publicity, and representation—must be anticipated within a comprehensive financial plan. The detailed budget template he provides demonstrates an understanding of exhibition-making as a complex production process that integrates artistic, technical, and organisational labour. Long before the emergence of contemporary project management in curatorial education, Koščević already conceived the curator simultaneously as author, producer, and organiser of the exhibition.

Funding and Sponsorship

Equally remarkable is Koščević's discussion of fundraising. He argues that financial support cannot be obtained through abstract ideas alone, but requires a clearly articulated project supported by documentation, a budget, a timetable, and an assessment of expected public impact. He distinguishes between institutional funding, sponsorship, commercial activities, and private investment while emphasising that sponsorship should be understood as a partnership based on shared interests rather than charity. His observations closely anticipate contemporary practices of fundraising, sponsorship packages, and project-based cultural financing.

Insurance and Professional Responsibility

The text devoted to insurance further demonstrates Koščević's understanding of exhibition-making as a professional responsibility extending beyond artistic selection. Insurance, transport documentation, condition reports, and inventory lists are presented as indispensable elements of exhibition production. Rather than regarding insurance as an optional administrative expense, Koščević considers it an integral part of responsible curatorial practice, anticipating today's professional standards in museum registration and collection management.

Installation as Communication

For Koščević, installation represents the decisive moment at which the exhibition becomes a medium of communication. Spatial organisation, visitor circulation, lighting, colour, labels, display furniture, and graphic design collectively determine how meaning is produced. He discusses optimal viewing heights, visitor movement, illumination levels for different materials, and the collaboration between curator, architect, and designer, demonstrating that exhibition design cannot be separated from interpretation. The exhibition is therefore conceived as a carefully orchestrated spatial experience rather than a simple arrangement of objects.

Catalogue, Poster, and Invitation

Tomislav Gotovac's apartment, photographed after his death (25 June 2010). Photo by Ivan Posavec. Collection: Sarah Gotovac / Tomislav Gotovac Institute, Zagreb





Koščević attributes particular importance to exhibition publications, describing the catalogue as "the exhibition on paper." Rather than functioning merely as promotional material, catalogues, invitations, and posters extend the exhibition beyond the gallery by documenting its concept, participants, sponsors, and organisational structure. In this respect, printed material becomes an integral component of the exhibition itself and contributes to its historical continuity.

Documentation and the Exhibition Archive

One of the most forward-looking sections concerns documentation. Because exhibitions are inherently temporary, Koščević argues that invitations, catalogues, installation photographs, press reviews, radio broadcasts, exhibition scenarios, and archival records should all be systematically preserved. What appears insignificant at the moment of production may later become an indispensable historical source. This remarkably anticipates contemporary exhibition history and archival research, where documentation is increasingly understood not as secondary evidence but as a constitutive extension of the exhibition itself.

Taken together, these texts demonstrate that *How to Prepare an Exhibition* was far more than a practical manual. They articulate a comprehensive theory of exhibition-making in which communication, organisation, spatial design, documentation, and public engagement are understood as integral components of curatorial practice. Read from today's perspective, the series represents one of the earliest theoretical formulations of the exhibition as an autonomous medium in Croatian art history.

David Maljković: Museum Collection as an Artistic Medium

The contemporary culmination of the genealogy reconstructed in this article is David Maljković's *With the Collection*, presented at the Museum of Modern and Contemporary Art in Rijeka in January 2020 as part of the Rijeka 2020 – European Capital of Culture programme. The exhibition demonstrates how the exhibition itself—and, more radically, the museum collection—can function as an artistic and curatorial medium. Rather than producing a conventional solo exhibition, Maljković appropriated the museum's own collection as his artistic material, questioning established models of museum display, institutional memory, and curatorial authority. The exhibition departed from linear museological narratives by reorganising the collection through what Maljković described as an artistic "gesture". Works from different periods, media, and contexts were installed non-hierarchically on a continuous forty-metre shelf positioned above the viewer's eye level. Removed from chronological and stylistic classifications, the objects appeared less as individual masterpieces than as fragments of a collective visual archive. Their arrangement deliberately recalled the museum depot, exposing the institution's hidden storage while simultaneously transforming it into the exhibition itself.

This intervention challenged the conventional distinction between permanent display and storage. Rather than presenting the collection as a stable historical narrative, Maljković revealed it as an open and continually reconfigurable structure whose meanings depend upon changing curatorial decisions. The exhibition therefore shifted attention from individual artworks to the institutional mechanisms through which cultural memory is produced, preserved and communicated.

This approach characterises Maljković's broader artistic practice. Earlier projects, including *Scenes for New Heritage* (2005–2006), explored the legacy of socialist modernism and the unstable relationship between collective memory and historical forgetting. *With the Collection* extended these concerns from the monument to the museum itself. The collection became both archive and artistic material, while exhibition-making was a means of critically examining institutional narratives. Instead of reinforcing established systems of classification and value, Maljković rearranged objects into new constellations that generated alternative historical readings and questioned the authority traditionally attributed to the museum.

The exhibition also incorporated Dora Budor's architectural intervention *There's Something Terrible About Reality and I Don't Know What It Is. No One Will Tell Me.*, which transformed the museum façade into a vivid red monochrome. The public debate it provoked demonstrated that museum architecture itself can function as a politically charged exhibition medium, extending curatorial discourse beyond the gallery interior.

Seen from the perspective developed throughout this article, Maljković's exhibition represents the contemporary continuation of the genealogy reconstructed here. If *Salon 54* made curatorial selection historically visible, the Zagreb Salon institutionalised it, Želimir Koščević transformed the exhibition into a communicative and critical medium, and David Maljković finally turned the museum collection itself into artistic material. Together, these successive moments trace the genealogy reconstructed in this article: from the exhibition as a site of display to the exhibition as an autonomous medium of interpretation, institutional critique, and knowledge production.

Conclusion

This article reconstructs the process through which curatorial authorship gradually emerged in Croatian exhibition culture without retrospectively imposing the concept of the curatorial turn on the Croatian context. Beginning with *Salon 54*, continuing through the institutional transformation of the Zagreb Salon, and culminating in the experimental curatorial practice of Želimir Koščević, the exhibition progressively evolved from a site for the presentation of artworks into an autonomous medium of historical interpretation, communication, institutional critique, and knowledge production.

A related development may be observed in Tomislav Gotovac's practice, in which self-curating was inseparable from a continuous process of self-archiving. This is most visibly embodied in his apartment at Krajiška 29 in Zagreb, where he lived and worked. The space gradually accumulated photographs, films, documents, objects, books, press clippings, and other traces of his artistic and everyday life, blurring the distinction between private living space, studio, archive, and exhibition environment. Krajiška 29 may therefore be understood not simply as the place in which Gotovac preserved his work, but as an extension of his artistic practice itself: a continuously constructed autobiographical archive in which life, art, documentation, and self-curation became inseparable.

Koščević's series *How to Prepare an Exhibition* provides the clearest theoretical articulation of this historical development. Although conceived as a practical handbook, it formulates a coherent theory of exhibition-making in which communication, production, spatial design, documentation, and institutional responsibility become inseparable dimensions of curatorial practice. Long before such concepts entered international curatorial discourse, Koščević had already defined the exhibition as a communicative, critical and knowledge-producing medium.

This historical trajectory may therefore be summarised as follows: *Salon 54* marked the emergence of modern exhibition authorship; the Zagreb Salon institutionalised the curator's interpretative role; Želimir Koščević redefined the exhibition as an autonomous communicative, critical, and knowledge-producing medium; Tomislav Gotovac expanded curatorial authorship into artistic practice through self-curation; and David Maljković transformed the museum collection into an artistic medium. Together, these successive moments trace the gradual expansion of curatorial authorship in Croatian contemporary art—from the exhibition as a site of display to the exhibition as an autonomous medium of interpretation, institutional critique, and knowledge production. The article therefore positions Croatian exhibition culture within the broader international history of curatorial practice, demonstrating that several principles later associated with the curatorial turn emerged independently in the Croatian and Yugoslav context decades before their international theoretical formulation.[20]

20 Note: Both tables were generated with the assistance of ChatGPT (OpenAI, GPT-5.5) and subsequently reviewed and edited by the author.

Appendix

Original Croatian titles of the sections in Želimir Koščević's *Kako pripremiti izložbu* (*How to Prepare an Exhibition*). The original titles are retained in Croatian to preserve their historical and editorial specificity.

Literature

— Boehm, Gottfried, ed., *Was ist ein Bild?* Wilhelm Fink Verlag, 1994.
— Kalčić, Silva. *Svijet prema labirintu: Eseji o visokoj moderni i postmodernizmu 1970-ih i 1980-ih* [The world according to the labyrinth: Essays on high modernism and postmodernism in the 1970s and 1980s]. ULUPUH, 2017.
— Kalčić, Silva. *Izložbene kartografije Želimira Koščevića – kritički instrumentarij, izložbeni i kustoski narativi* [Želimir Koščević's exhibition cartographies: Critical apparatus, exhibition and curatorial narratives]. HS AICA and Durieux, 2026.
— Kalčić, Silva. "Građenje jest politički čin" [Building is a political Act], *15 dana* 10 (July 2026): 32–41.
— Koščević, Želimir. *Kako pripremiti izložbu* [How to Prepare an Exhibition], *Sam (svoj majstor)* 2–3 (February 1985–March 1986).
— Mitchell, W.J.T. "The Pictorial Turn." In: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, 11–34. University of Chicago Press, 1994.
— *Novine* [Newspaper], newspaper of the Student Centre Gallery Zagreb (1966–1975).
— Rorty, Richard, ed. *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method*. University of Chicago Press, 1967.

ŽELIMIR KOŠČEVIĆ, „ŠTO JE IZLOŽBA"

I
ŠTO JE IZLOŽBA?

Što je izložba? Čemu služi? Zbog koga i zbog čega se priprema? Što zapravo izložbu čini izložbom? Tko je postavlja? Kako? Gdje? Od kada? Na ta i još mnoga pitanja naći ćete odgovore u našoj novoj seriji koju priprema naš stručni suradnik Želimir Koščević.

Vrlo lapidarna enciklopedijska formulacija kaže o izložbi sljedeće: „IZLOŽBA (engl.: exhibition; njem.: Ausstellung; ruski: vistavka; španj.: exposicion; franc.: exposition; niz.: Tentoonstelling), javno je izlaganje predmeta ili proizvoda umjetničkih, obrtničkih, industrijskih, prirodnih itd." Iako je enciklopedijsko objašnjenje mnogo šire i daje vrlo solidne informacije o povijesti izložbe, ono ipak zbog svog specifičnog karaktera ne ulazi u sve tehničke detalje vezane uz „know-how" izložbi.

A upravo ti brojni tehnički i praktički detalji o tome kako napraviti izložbu, odnosno kako organizirati posao da bi se nešto javno izložilo, dosad nigdje nisu sistematizirani u pregledan sustav koji bi svakome omogućio da – poštujući određene faze – pripremi i ostvari izložbu.

Sažetoj enciklopedijskoj formulaciji, već na samom početku, trebalo bi dodati sljedeće: javnim izlaganjem predmeta ili proizvoda bilo koje vrste, netko nekome želi nešto saopćiti. Bilo da se radi o umjetničkim djelima, pticama pjevicama, lovačkoj opremi, industrijskim proizvodima, cvijeću ili kulinarskim specijalitetima, izložba je uvijek posrednik (medij) između onoga koji izložbu priređuje i onoga koji izložbu posjećuje i razgleda.

Izložba je dakle medij komunikacije kojim se aktivira senzorni aparat (vid, sluh, opip, miris, pa čak i okus) primatelja, tj. posjetioca. Stoga nije nimalo svejedno kako će izložba biti zamišljena i kako će biti predočena javnosti. Znati – kako, dakle, podjednako je važno kao i znati – što. Ovo potonje stavljamo na drugo mjesto jer se tek na osnovi toga odlučuje javno izložiti svoj rad, djelo, zbirku ili proizvod. Svatko, uostalom, ima pravo pokazati što god želi.

Ovdje ćemo se baviti tehnikom prezentacije koja krije svoje trajne i profesionalne „zamke", što ih svatko nije uistinu dužan poznavati. Najčešća pogreška koja se javlja u javnom izlaganju proizlazi iz mišljenja da izlagač treba govoriti sam za sebe, a to je donekle narcisoidan stav, jer podrazumijeva: ja sam najljepši, najsjajniji, prvi i jedini.

Druga pogreška proistječe iz činjenice da mnogi ne shvaćaju potpuno svu kompleksnost javnog izlaganja. Treća pogreška, možda najteža, događa se ako se javnom izlaganju pristupa olako, po sistemu „lako ćemo", koji obično završava neuspjehom za koji su krivi svi, samo ne onaj koji je „lako" krenuo.

Ako se izbjegnu ove elementarne pristupne pogreške, svaku izložbu, bez obzira na vrstu predmeta koji se izlažu, moguće je oblikovati u jedinstvenu komunikativnu cjelinu s jasnom idejom, porukom i rezultatom. Dobro postavljena izložba tada neće biti ni dosadna, ni neinformativna, ni konfuzna, parcijalna, ni zbunjujuća, što se inače događa tako često da čovjeku prisjednu i izložbe i ono što se na njima prikazuje.

Upute kako se organizira i realizira izložba, ovdje su podijeljene...

Izložbe nisu od jučer

Sam čin javnog izlaganja toliko je duboko ukorijenjen u ljudsko ponašanje da prve početke toga specifičnog oblika komunikacije možemo naći već u primjerima koje donosi znanstvena disciplina nazvana kulturna antropologija.

Druga disciplina, arheologija, preko pisanih izvora i pronađenih materijalnih ostataka raspolaže preciznim detaljima o izložbama u starom Egiptu, Mezopotamiji, Grčkoj i Rimu. Izložbe su bile svjetovnog i vjerskog karaktera.

Srednjovjekovni kroničari bilježili su u svojim spisima prigodne izložbe svetačkih relikvija, a postoje i vrlo slikoviti opisi javnog izlaganja blaga što su ih kraljevi i knezovi priređivali s vremena na vrijeme, kako bi se puk uvjerio da je državna blagajna puna.

Neobična izložba priređena je 1506. godine u Rimu, kad je javno izložen poznati helenistički kip koji prikazuje Laokoonta, a u opisu te svečanosti se kaže da je rimski narod u gomilama hrlio vidjeti „najveće remek-djelo koje je učinjeno".

Postepeno se javljaju i kolekcionari, a zajedno s njima i tržište umjetnina, predmeta egzotičnog porijekla, fosila, minerala itd. Javno izlaganje u to doba odvija se zapravo u vrlo uskom krugu povlaštenih. U osnovi, posjet nekoj zbirci smatra se izuzetnim privilegijem. Ne bez razloga.

Evo doslovno prevedenog oglasa nekog londonskog kolekcionara iz 1773. godine:

„Ovim se obavještava javnost da mi je dosta bezobrazluka prostog puka kojem sam milostivo dozvoljavao da posjete moj muzej, te sam toga odlučio da više ne dozvolim pristup nižim klasama, osim ako imaju preporuku nekog gospodina ili dame koju poznajem."

Francuska revolucija donijela je neke inovacije u javnom izlaganju, ali tek od sredine 19. stoljeća započinje moderno doba javnog izlaganja sa svim obilježjima kakva su nam i danas poznata.

II
PLANIRANJE

Pripremiti izložbu nije jednostavno. Da bi zaista uspjela, prethodi joj niz radnji i (ponekad) mjeseci rada.

U fazi planiranja još se može odustati, jer uključuje skupljanje svih raspoloživih elemenata koji prethode odlučivanju o javnom izlaganju. To je zapravo uvodni posao tokom kojega se na papiru pokušava odgovoriti na četiri glavna pitanja: što se, gdje, kada i kako izlaže.

U toj prvoj fazi treba dakle točno znati što se izlaže. Da bi se to saznalo, treba pregledati sav materijal, predmete ili proizvode i ocijeniti jesu li kvalitativno i kvantitativno vrijedni da ih se javno izloži. Tu procjenu treba obaviti uz pomoć užeg kruga prijatelja, znalaca ili suradnika. Za tu priliku, vrlo je važan što cjelovitiji uvid nad predmetima koji se žele javno izložiti. Stoga nije naodmet napraviti malu internu i zatvorenu izložbu (prezentacija fotografiranog materijala, dijapozitiva za uži krug ljudi, kako bi se zajednički pokušalo procijeniti može li ono što je predloženo podnijeti javno izlaganje. Ne treba se

Kako pripremiti izložbu

Što je izložba?

Što je izložba? Čemu služi? Zbog koga i zbog čega se priprema? Što zapravo izložbu čini izložbom? Tko je postavlja? Kako? Gdje? Od kada? Na ta i još mnoga pitanja naći ćete odgovore u našoj novoj seriji koju priprema naš stručni suradnik Želimir Koščević.

Vrlo lapidarna enciklopedijska formulacija kaže o izložbi slijedeće: »IZLOŽBA (engl: exhibition; njem: Ausstellung; ruski: vistavka; španj: exposicion; franc: exposition; niz.: Tentoonstelling), javno je izlaganje predmeta ili proizvoda – umjetničkih, obrtničkih, industrijskih, prirodnih itd.«. Iako je enciklopedijsko objašnjenje mnogo šire i daje vrlo solidnu informaciju o povijesti izložbe, ono ipak zbog svog specifičnog karaktera ne ulazi u sve tehničke detalje vezane uz »know-how« izložbi. A upravo ti brojni tehnički i praktički detalji o tome kako napraviti izložbu, odnosno kako organizirati posao da bi se nešto »javno izložilo«, dosad nigdje nisu sistematizirani u pregledan sustav koji bi svakome omogućio da – poštujući određene faze – pripremi i ostvari izložbu.

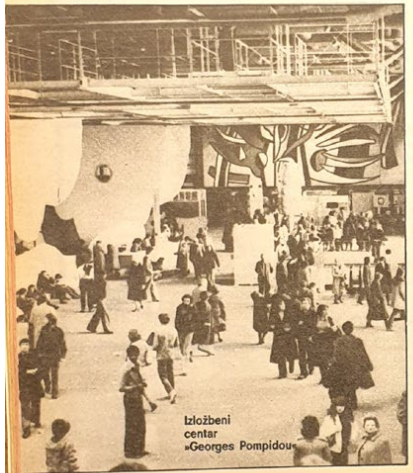
Sažetoj enciklopedijskoj formulaciji, već na samom početku, treba dodati slijedeće: javnim izlaganjem predmeta ili proizvoda bilo koje vrste, netko nekome želi nešto saopćiti. Bilo da se radi o umjetničkim djelima, pticama pjevicama, lovačkoj opremi, industrijskim proizvodima, cvijeću ili kulinarskim specijalitetima, izložba je uvijek posrednik (medij) između onoga koji izložbu priređuje i onoga koji izložbu posjećuje i razgledava. Izložba je dakle **medij komunikacije** kojim se aktivira senzorni aparat (vid, sluh, opip, miris, pa čak i okus) primaoca, tj. posjetioca. Stoga nije nimalo svejedno **kako** će izložba biti zamišljena i **kako** će biti predočena javnosti. Znati – kako, dakle, pojedinako je važno kao i znati – što. Ovo potonje stavljamo na dušu onome tko se odlučuje javno izložiti svoj rad, djelo, zbirku ili proizvod. Svatko, uostalom, ima pravo pokazati što god želi.

Ovdje ćemo se baviti tehnikom prezentacije koja krije svoje trajne i profesionalne »zamke«, što ih svatko nije uistinu dužan poznavati. Najčešća pogreška koja se javlja u javnom izlaganju, proizlazi iz mišljenja da izložak treba govoriti sam za sebe, a to je donekle narcisoidan stav, jer podrazumijeva: ja sam najljepši, najsjajniji, prvi i jedini. Druga pogreška proistječe iz činjenice da mnogi ne shvaćaju potpuno svu kompleksnost javnog izlaganja. Treća pogreška, možda najteža, događa se ako se javnom izlaganju pristupi olako, po sistemu »lako ćemo«, koji obično završava neuspjehom za koji su krivi svi, samo ne onaj koji je »lako« krenuo.

Ako se izbjegnu ove elementarne pristupne pogreške, svaku izložbu, bez obzira na vrst predmeta koji se izlažu, moguće je uobličiti u jedinstvenu komunikativnu cjelinu s jasnom idejom, porukom i rezultatom. Dobro postavljena izložba tada neće biti ni dosadna, ni nemušta, ni neinformativna, ni konfuzna, parcijalna, niti zbunjujuća, što se inače događa tako često da čovjeku prisjednu i izložbe i ono što se na njima prikazuje.

Upute, kako se organizira i realizira izložba, ovdje su podijeljene u sedamnaest zasebnih poglavlja, koja odgovaraju bilo fazama rada, bilo radnim cjelinama koje su potrebne u rasponu od začetka same ideje o javnom izlaganju, pa do završetka izložbe i radnji koje slijede nakon što je cijeli posao obavljen. Redoslijed poglavlja u osnovi odgovara redoslijedu radnji, iako se neke od njih obavljaju simultano. »Gužvu« pred samo otvorenje često je nemoguće izbjeći, ali to je manji problem. Veći je ako se napravi propust pri slanju pozivnica za otvorenje, ako su izloženi predmeti loše osvijetljeni ili kad iskrsnu financijski problemi.

Danas ne prođe dan a da se ne otvori neka nova izložba. U gradovima poput Zagreba, Beograda, Ljubljane, Sarajeva, izložbe su gotovo sastavni dio urbanog folklora. Tu su mjesta okupljanja ljudi istih ili bliskih sklonosti, entuzijasta, hobista i ljubitelja umjetnosti. To je prilika da se razmijene informacije i ideje. S druge pak strane, danas je želja da se javno prikaže djelo, rad, proizvod ili zbirka, sve prisutnija kod sve većeg broja ljudi. Ukratko, izložba u ljudskoj svakodnevici egzistira kao kino, kazalište, predavanje, i zaista . . . kako pripremiti izložbu?



Izložbeni centar »Georges Pompidou«

562 SAM

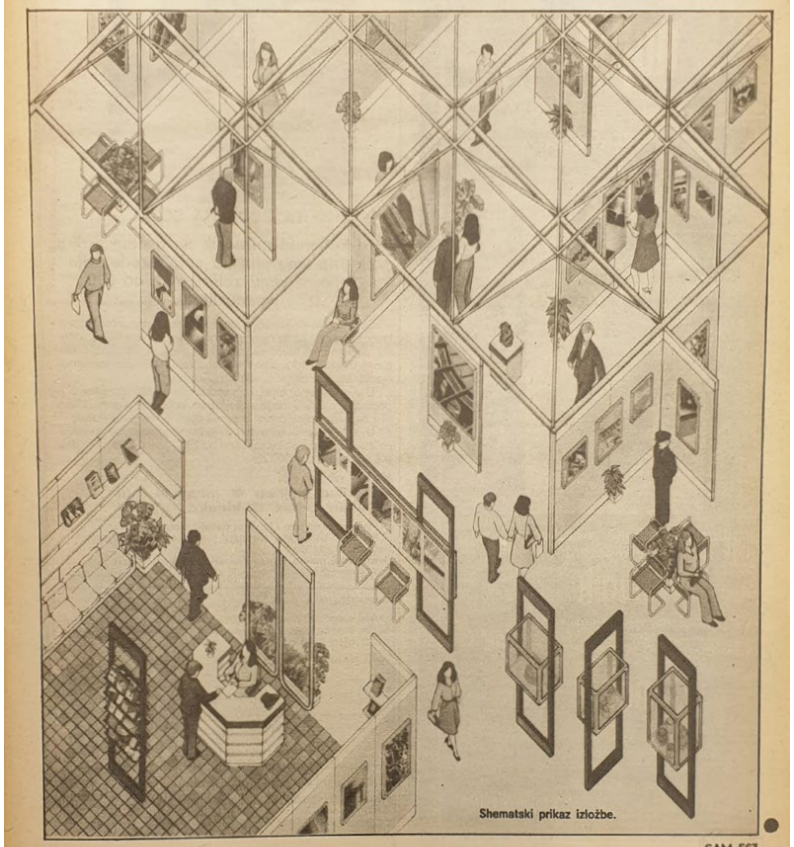
IZLOŽBE NISU OD JUČER

Sam čin javnog izlaganja toliko je duboko ukorijenjen u ljudsko ponašanje da prve početke tog specifičnog oblika komunikacije možemo naći već u primjerima koje donosi znanstvena disciplina nazvana kulturna antropologija. Druga disciplina, arheologija, preko pisanih izvora i pronađenih materijalnih ostataka, raspolaže preciznim detaljima o izložbama u starom Egiptu, Mezopotamiji, Grčkoj i Rimu. Izložbe su bile svjetovnog i vjerskog karaktera.

Srednjovjekovni kroničari brižljivo su u svojim spisima zabilježili prigodne izložbe svetačkih relikvija, a postoje i vrlo slikoviti opisi javnog izlaganja blaga što su ih kraljevi i knezovi priređivali s vremena na vrijeme, kako bi se puk uvjerio da je državna blagajna puna.

Neobična izložba priređena je 1506. godine u Rimu, kad je javno izložen poznati helenistički kip koji prikazuje Laokoona, a u opisu te svečanosti se kaže da je rimski narod u gomilama hrlio da vidi »najveće remek-djelo ikad učinjeno«. Postepeno se javljaju i kolekcionari, a zajedno s njima i tržište umjetnina, predmeta egzotičnog porijekla, fosila, minerala itd. Javno izlaganje u to doba odvija se zapravo u vrlo uskom krugu povlaštenih. U osnovi, posjet nekoj zbirci smatra se izuzetnim privilegijem. Ne bez razloga.

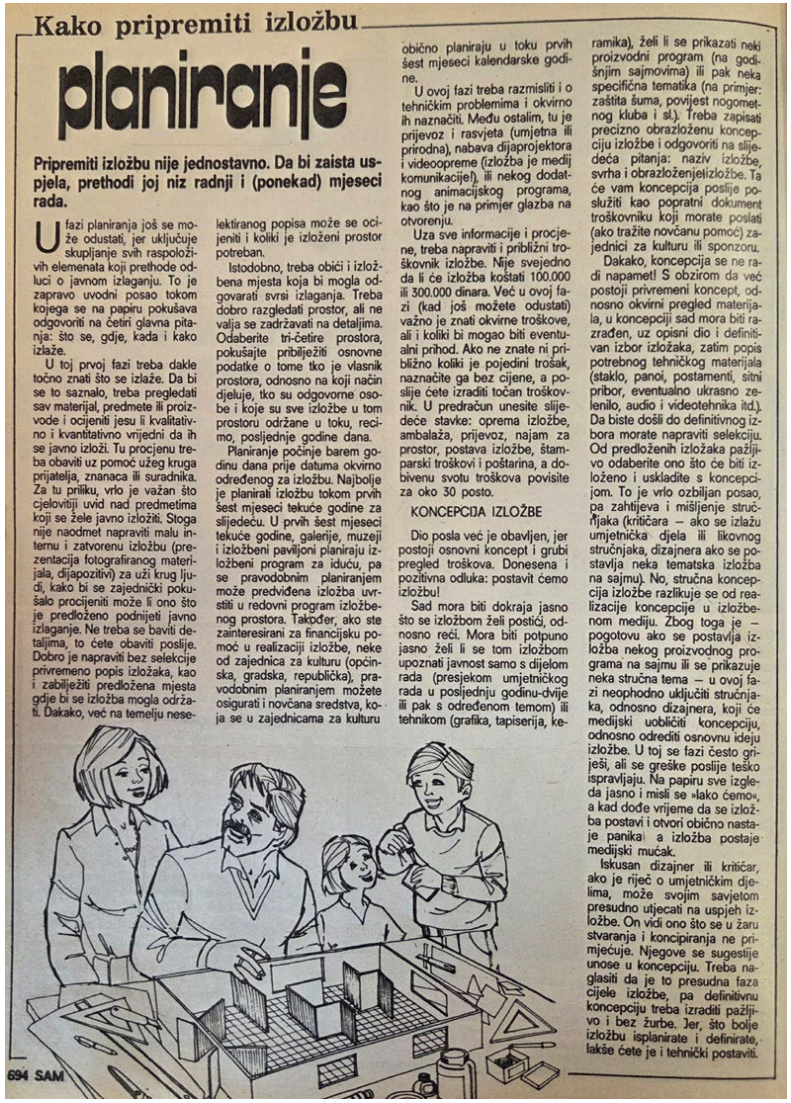
Evo doslovno prevedenog oglasa nekog londonskog kolekcionara iz 1773. godine: »Ovim se obavještava javnost da mi je dosta bezobrazluka prostog puka kojemu sam milostivo dozvoljavao da posjete moj muzej, te sam stoga odlučio da više ne dozvolim pristup nižim klasama, osim ako imaju preporuku nekog gospodina ili dame koju poznajem«. Francuska revolucija donijela je neke inovacije u javnom izlaganju, ali tek od sredine 19. stoljeća započinje moderno doba javnog izlaganja sa svim obilježjima kakva su nam i danas poznata.



Shematski prikaz izložbe.

SAM 563

Želimir Koščević, „Što je izložba?”, rubrika „Kako pripremiti izložbu”, *Sam (svoj majstor)*, br. 6, lipanj 1985., godina X, str. 562–563.



Kako pripremiti izložbu

planiranje

Pripremiti izložbu nije jednostavno. Da bi zaista uspjela, prethodi joj niz radnji i (ponekad) mjeseci rada.

U fazi planiranja još se može odustati, jer uključuje skupljanje svih raspoloživih elemenata koji prethode odluci o javnom izlaganju. To je zapravo uvodni posao tokom kojega se na papiru pokušava odgovoriti na četiri glavna pitanja: što se, gdje, kada i kako izlaže.

U toj prvoj fazi treba dakle točno znati što se izlaže. Da bi se to saznalo, treba pregledati sav materijal, predmete ili proizvode i ocijeniti jesu li kvalitativno i kvantitativno vrijedni da ih se javno izloži. Tu procjenu treba obaviti uz pomoć užeg kruga prijatelja, znanaca ili suradnika. Za tu priliku, vrlo je važan što cjelovitiji uvid nad predmetima koji se žele javno izložiti. Stoga nije naodmet napraviti malu internu i zatvorenu izložbu (prezentacija fotografiranog materijala, dijapozitivi) za uži krug ljudi, kako bi se zajednički pokušalo procijeniti može li ono što je predloženo podnijeti javno izlaganje. Ne treba se baviti detaljima, to ćete obaviti poslije. Dobro je napraviti bez selekcije privremeno popis izložaka, kao i zabilježiti predložena mjesta gdje bi se izložba mogla održati. Dakako, već na temelju neselektiranog popisa može se ocijeniti i koliki je izloženi prostor potreban.

Istodobno, treba obići i izložbena mjesta koja bi mogla odgovarati svrsi izlaganja. Treba dobro razgledati prostor, ali ne valja se zadržavati na detaljima. Odaberite tri-četiri prostora, pokušajte pribilježiti osnovne podatke o tome tko je vlasnik prostora, odnosno na koji način djeluje, tko su odgovorne osobe i koje su sve izložbe u tom prostoru održane u toku, recimo, posljednje godine dana.

Planiranje počinje barem godinu dana prije datuma okvirno određenog za izložbu. Najbolje je planirati izložbu tokom prvih šest mjeseci tekuće godine za sljedeću. U prvih šest mjeseci tekuće godine, galerije, muzeji i izložbeni paviljoni planiraju izložbeni program za iduću, pa se pravodobnim planiranjem može predviđena izložba uvrstiti u redovni program izložbenog prostora. Također, ako ste zainteresirani za financijsku pomoć u realizaciji izložbe, neke od zajednica za kulturu (općinska, gradska, republička), pravodobnim planiranjem možete osigurati i novčana sredstva, koja se u zajednicama za kulturu obično planiraju u toku prvih šest mjeseci kalendarske godine.

U ovoj fazi treba razmisliti i o tehničkim problemima i okvirno ih naznačiti. Među ostalim, tu je prijevoz i rasvjeta (umjetna ili prirodna), nabava dijaprojektora i videoopreme (izložba je medij komunikacije!), ili nekog dodatnog animacijskog programa, kao što je na primjer glazba na otvorenju.

Uza sve informacije i procjene, treba napraviti i približni troškovnik izložbe. Nije svejedno da li će izložba koštati 100.000 ili 300.000 dinara. Već u ovoj fazi (kad još možete odustati) važno je znati okvirne troškove, ali i koliki bi mogao biti eventualni prihod. Ako ne znate ni približno koliki je pojedini trošak, naznačite ga bez cijene, a poslije ćete izraditi točan troškovnik. U predračun unesite sljedeće stavke: oprema izložbe, ambalaža, prijevoz, najam za prostor, postava izložbe, štamparski troškovi i poštarina, a dobivenu svotu troškova povisite za oko 30 posto.

KONCEPCIJA IZLOŽBE

Dio posla već je obavljen, jer postoji osnovni koncept i grubi pregled troškova. Donesena i pozitivna odluka: postavit ćemo izložbu!

Sad mora biti dokraja jasno što se izložbom želi postići, odnosno reći. Mora biti potpuno jasno želi li se tom izložbom upoznati javnost samo s dijelom rada (presjekom umjetničkog rada u posljednju godinu-dvije ili pak s određenom temom) ili tehnikom (grafika, tapiserija, keramika), želi li se prikazati neki proizvodni program (na godišnjim sajmovima) ili pak neka specifična tematika (na primjer: zaštita šuma, povijest nogometnog kluba i sl.). Treba zapisati precizno obrazloženu koncepciju izložbe i odgovoriti na sljedeća pitanja: naziv izložbe, svrha i obrazloženje izložbe. Ta će vam koncepcija poslije poslužiti kao popratni dokument troškovniku koji morate poslati (ako tražite novčanu pomoć) zajednici za kulturu ili sponzoru.

Dakako, koncepcija se ne radi napamet! S obzirom da već postoji privremeni koncept, odnosno okvirni pregled materijala, u koncepciji sad mora biti razrađen, uz opisni dio i definitivan izbor izložaka, zatim popis potrebnog tehničkog materijala (staklo, panoi, postamenti, sitni pribor, eventualno ukrasno zelenilo, audio i videotehnika itd.). Da biste došli do definitivnog izbora morate napraviti selekciju. Od predloženih izložaka pažljivo odaberite ono što će biti izloženo i uskladite s koncepcijom. To je vrlo ozbiljan posao, pa zahtijeva i mišljenje stručnjaka (kritičara – ako se izlažu umjetnička djela ili likovnog stručnjaka, dizajnera ako se postavlja neka tematska izložba na sajmu). No, stručna koncepcija izložbe razlikuje se od realizacije koncepcije u izložbenom mediju. Zbog toga je – pogotovu ako se postavlja izložba nekog proizvodnog programa na sajmu ili se prikazuje neka stručna tema – u ovoj fazi neophodno uključiti stručnjaka, odnosno dizajnera, koji će medijski uobličiti koncepciju, odnosno odrediti osnovnu ideju izložbe. U toj se fazi često griješi, ali se greške poslije teško ispravljaju. Na papiru sve izgleda jasno i misli se »lako ćemo«, a kad dođe vrijeme da se izložba postavi i otvori obično nastaje panika a izložba postaje medijski mučak.

Iskusan dizajner ili kritičar, ako je riječ o umjetničkim djelima, može svojim savjetom presudno utjecati na uspjeh izložbe. On vidi ono što se u žaru stvaranja i koncipiranja ne primjećuje. Njegove se sugestije unose u koncepciju. Treba naglasiti da je to presudna faza cijele izložbe, pa definitivnu koncepciju treba izraditi pažljivo i bez žurbe. Jer, što bolje izložbu isplanirate i definirate, lakše ćete je i tehnički postaviti.

694 SAM

Želimir Koščević, „Planiranje”, rubrika „Kako pripremiti izložbu”, *Sam (svoj majstor)*, br. 7, srpanj 1985., godina X, str. 694.

baviti detaljima, to ćete obaviti poslije. Dobro je napraviti bez selekcije privremeno popis izložaka, kao i zabilježiti predložena mjesta gdje bi se izložba mogla održati. Dakako, već na temelju neselektiranog popisa može se ocijeniti i koliki je izloženi prostor potreban.

Istodobno, treba obići i izložbena mjesta koja bi mogla odgovarati svrsi izlaganja. Treba dobro razgledati prostor, ali ne valja se zadržavati na detaljima. Odaberite tri-četiri prostora, pokušajte provjeriti osnovne podatke o tome tko je vlasnik prostora, odnosno na koji način djeluje, tko su odgovorne osobe i koje su sve izložbe u tom prostoru održane u toku, recimo, posljednje godine dana.

Planiranje počinje barem godinu dana prije datuma okvirno određenog za izložbu. Najbolje je planirati izložbu tokom prvih šest mjeseci tekuće godine za sljedeću. U prvih šest mjeseci tekuće godine, galerije, muzeji i izložbeni paviljoni planiraju izložbeni program za iduću, pa se pravodobnim planiranjem može predviđena izložba uvrstiti u redovni program izložbenog prostora. Također, ako ste zainteresirani za financijsku pomoć u realizaciji izložbe neke od zajednica za kulturu (općinska, gradska, republička), pravodobnim planiranjem možete osigurati i novčana sredstva, koja se u zajednicama za kulturu obično planiraju u toku prvih šest mjeseci kalendarske godine.

U ovoj fazi treba razmisliti i o tehničkim problemima i okvirno ih naznačiti. Među ostalim, tu je prijevoz i rasvjeta (umjetna ili prirodna), nabava dijaprojektora i videoopreme (izložba je medij komunikacije!), ili nekog dodatnog animacijskog programa, kao što je na primjer glazba na otvorenju.

Uza sve informacije i procjene, treba napraviti i približni troškovnik izložbe. Nije svejedno da li će izložba koštati 100.000 ili 300.000 dinara. Već u ovoj fazi (kad još možete odustati) važno je znati okvirne troškove, ali i koliki bi mogao biti eventualni prihod. Ako ne znate ni približno koliki je pojedini trošak, naznačite ga bez cijene, a poslije ćete izraditi točan troškovnik. U predračun unesite sljedeće stavke: oprema izložbe, ambalaža, prijevoz, najam za prostor, postava izložbe, štamparski troškovi i poštarina, a dobivenu svotu troškova povisite za oko 30 posto.

Koncepcija izložbe

Dio posla već je obavljen, jer postoji osnovni koncept i grubi pregled troškova. Donesena je pozitivna odluka: postavit ćemo izložbu!

Sad mora biti do kraja jasno što se izložbom želi postići, odnosno reći. Mora biti potpuno jasno želi li se tom izložbom upoznati javnost samo s dijelom rada (presjekom umjetničkog rada u posljednju godinu-dvije ili pak s određenom temom) ili tehnikom (grafika, tapiserija, keramika), želi li se prikazati neki proizvodni program (na godišnjim sajmovima) ili pak neka specifična tematika (na primjer: zaštita šuma, povijest nogometnog kluba i sl.). Treba zapisati precizno obrazloženu koncepciju izložbe i odgovoriti na sljedeća pitanja: naziv izložbe, svrha i obrazloženje izložbe. Ta će vam koncepcija poslije poslužiti kao popratni dokument troškovniku koji morate poslati (ako tražite novčanu pomoć) zajednici za kulturu ili sponzoru.

Dakako, koncepcija se ne radi napamet! S obzirom da već postoji privremeni koncept, odnosno okvirni pregled materijala, u koncepciji sad mora biti razrađen, uz opisni dio i definitivan izbor izložaka, zatim popis

potrebnog tehničkog materijala (staklo, paneli, postamenti, sitni pribor, eventualno ukrasno zelenilo, audio i videotehnika itd.). Da biste došli do definitivnog izbora, morate napraviti selekciju. Od predloženih izložaka pažljivo odaberite ono što će biti izloženo i uskladite s koncepcijom. To je vrlo ozbiljan posao, pa zahtijeva i mišljenje stručnjaka (kritičara – ako se izlažu umjetnička djela ili likovnog stručnjaka, dizajnera ako se postavlja neka tematska izložba na sajmu). No, stručna koncepcija izložbe razlikuje se od realizacije koncepcije u izložbenom mediju. Zbog toga je – pogotovo ako se postavlja izložba nekog proizvodnog programa na sajmu ili se prikazuje neka stručna tema – u ovoj fazi neophodno uključiti stručnjaka, odnosno dizajnera, koji će medijski uobličiti koncepciju, odnosno odrediti osnovnu ideju izložbe. U toj se fazi često griješi, ali se greške poslije teško ispravljaju. Na papiru sve izgleda jasno i misli se „lako ćemo“, a kad dođe vrijeme da se izložba postavi i otvori obično nastaje panika i izložba postaje medijski mućak.

Iskusan dizajner ili kritičar, ako je riječ o umjetničkim djelima, može svojim savjetom presudno utjecati na uspjeh izložbe. On vidi ono što se u žaru stvaranja i koncipiranja ne primjećuje. Njegove se sugestije unose u koncepciju. Treba naglasiti da je to presudna faza cijele izložbe, pa definitivnu koncepciju treba izraditi pažljivo i bez žurbe. Jer, što bolje izložbu isplanirate i definirate, lakše ćete je i tehnički postaviti.

III
BIRANJE PROSTORA

Još tokom planiranja izložbe, dobro je obići izložbene prostore za koje pretpostavljamo da će odgovarati zamišljenoj namjeni. Nakon toga slijedi razrada detalja: da li prostor odgovara po kvadraturi, mjestu, ugledu...

Pri odabiru, najbolje je sastaviti upitnik i jednaka pitanja postaviti odgovornim osobama u pojedinim izložbenim prostorima. Na taj se način dobiva cjelovita slika o općim uvjetima prostora, koji bi se (u idealnom smislu) trebali poklopiti s koncepcijom. Što je više postavljenih pitanja, vjerojatnost pogrešnog izbora prostora je manja. Najpovoljnije je odrediti se za dva-tri prostora i zatim, na temelju odgovora iz upitnika, odabrati jedan.

Dakle, zatražite, bez obzira na vrstu izložbe, odgovore na sljedeća pitanja:

1. Ime galerije/prostora
adresa
telefon/teleks
ime upravitelja/odgovorne osobe
2. Veličina prostora
m²
veliki (više od 500 m²)
srednji (100–500 m²)
duljina izložbenih zidova u dužnim metrima
visina prostora
dozvoljeno opterećenje (ako se radi o skulpturama ili težim predmetima)
3. Tlocrt i presjek prostora
4. Od čega su zidovi ili pregrade
žbukani zid
drvene pregrade
zid obložen nekim materijalom
5. Boja zidova
6. Cijena najamnine po danu
i što je sve uključeno u tu cijenu (čuvanje, troškovi rasvjete i grijanja, pohrana ambalaže i sl.). Svi se detalji kasnije uključuju u ugovor o najmu prostora.
7. Da li postoji skladišni prostor i koje veličine?
8. Da li se izložba čuva i koliko čuvara postoji?
9. Da li je ulaz besplatan ili je uobičajeno naplaćivanje ulaznice?
10. Da li dio troškova prostora subvencionira neka interesna zajednica, općina ili narodno sveučilište?
11. Kakva je rasvjeta prostora?
Prirodna:
stropna
prozorska
kombinacija
Umjetna:
fluorescentna
reflektorska
kombinacija
može li se rasvjeta kombinirati kao prirodno-umjetna
može li se jačina rasvjete kontrolirati
raspored utičnica
12. Da li se kontrolira unutrašnja temperatura i vlažnost?
13. Da li prostor ima teretni ulaz?
dimenzije teretnog ulaza
da li je moguće teretnom ulazu prići kamionom za gradski transport
da li postoji komunikacija od teretnog ulaza do izložbenog prostora
14. Kad je prostor slobodan za unošenje eksponata i kada ih treba odnijeti iz prostora?
15. Na koji se način eksponati vješaju na zid?
16. Da li prostor raspolaže vlastitim panoima i postamentima?
17. Da li prostor ima svoj vlastiti grafički identitet (za pozivnicu, plakat i katalog)?
18. Da li prostor sam distribuira pozivnice i koliko?
19. Kakav je tip otvaranja izložbe uobičajen?
bez protokola
uobičajeni su govori
koktel da/ne
20. Koliko izložba obično traje?

Ukoliko se dobije odgovor na ovih dvadeset pitanja, odabir izložbenog prostora bit će jednostavan. Jedno pitanje ne treba staviti u upitnik, ali ga treba postaviti, a odgovor tražiti drugdje, odnosno svuda oko sebe. Ono glasi:

„Kakav ugled ima taj prostor?”

Ugled prostora dakako može znatno pridonijeti uspjehu izložbe i na to pitanje potrebno je dobiti što opsežniji odgovor. Raspitujte se!

Osobito su važni financijski uvjeti. S obzirom na najnovije trendove da se kultura više okreće tržišnim odnosima, besplatan prostor za izlaganje gotovo više i nije moguće naći. Naravno, može se urediti da najam prostora plati netko drugi, sponzor na primjer, ali o tome će biti riječi kasnije.

U pravilu, izložbeni prostori danas stoje i do 5000 dinara po danu, što može biti skupo, a može biti i jeftino, ovisno o tome pod kojim se uvjetima prostor iznajmljuje. Kod prostora koji pripadaju kulturnim institucijama ne treba zaboraviti da tim institucijama zajednice za kulturu pokrivaju tzv. „hladni pogon”, što znači da se u pravilu ne bi trebalo plaćati grijanje, električna energija, čišćenje.

Najbolje je zatražiti pravilnik o iznajmljivanju prostora, možda ga dobijete, možda ne, a možda niti ne postoji.

Još jedan važan detalj: termini izložbe dogovaraju se tokom tekuće godine za narednu. Najbolje je da se prve četiri faze pripreme izložbe odvijaju u prvoj polovici tekuće godine, a da se izložba planira za narednu godinu. Međutim, neće se zakasniti ako se točan termin dogovori i tokom jeseni tekuće godine. Za dogovor su to povoljnije okolnosti,

budući da je u to vrijeme već gotov troškovnik, a na horizontu se mogu nazrijeti i eventualne subvencije, sponzorstva i mogući prihodi.

Želimir Koščević, „Biranje prostora", rubrika „Kako pripremiti izložbu", *Sam (svoj majstor),* br. 8, kolovoz 1985., godina X, str. 793.

IV
TROŠKOVNIK

Kada smo isplanirali izložbu i odabrali prostor, slijedi vrlo „pipav" posao, koji će prevagnuti — isplati li se organizirati izložbu ili ne. To je izrada troškovnika, posao jednako važan kao i definiranje koncepcije. Nema besplatne izložbe! Svaka, pa i najmanja izložba traži osiguranje izvjesne svote novaca, i tu iznenađenja ne smije biti. Bolje ušteda nego prekoračenje predviđene svote – no najbolje je planirati točno.

Preliminarni troškovnik već smo načinili. Sada slijedi definitivni, koji će sadržavati popis svih radnji, nabavki i stavki potrebnih za ostvarenje izložbe, kao i iskazane cijene. Pošto se troškovnici, odnosno stavke razlikuju od izložbe do izložbe, ovdje donosimo primjer općeg troškovnika u kojemu su sadržane stavke uobičajene prilikom realizacije neke izložbe.

Naravno, ni u ovom općem troškovniku neke stavke neće biti popunjene brojkama: netko može primjerice transport riješiti besplatno, netko neće imati putnih troškova, netko će fotografiranje riješiti sam itd.

Dobro je nekoliko mjeseci prije otvorenja izložbe provjeriti troškovnik jer će neke stavke možda trebati korigirati — na više ili na niže.

Kao ogledni primjer troškovnika prikazujemo troškovnik jedne profesionalne muzejsko-galerijske ustanove koja godišnje realizira po tridesetak izložbi u zemlji i inozemstvu.

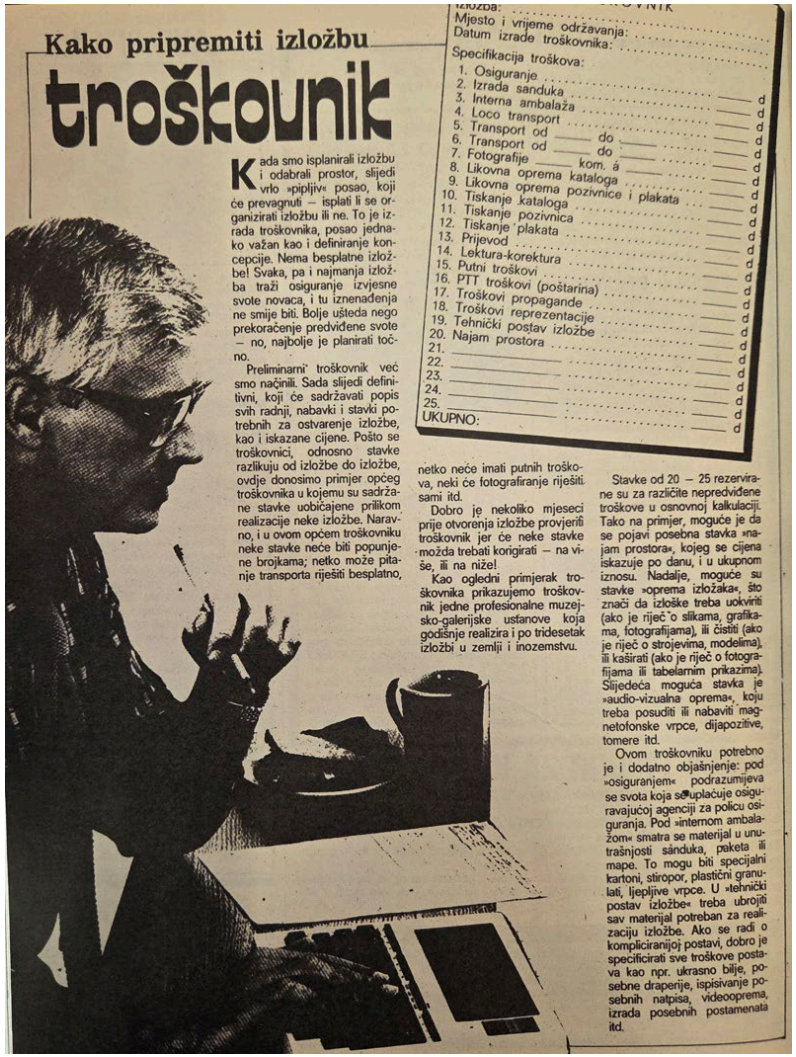
Primjer troškovnika
Osiguranje
Izrada sanduka
Interna ambalaža
Lokalni transport
Transport od ____ do ____
Transport od ____ do ____
Fotografije ____ komada
Likovna oprema kataloga
Likovna oprema pozivnice i plakata
Tiskanje kataloga
Tiskanje pozivnica
Tiskanje plakata
Prijevod
Lektura-korektura
Putni troškovi
PTT troškovi (poštarina)
Troškovi propagande
Troškovi reprezentacije
Tehnički postav izložbe
Najam prostora
21–25. Ostale stavke

UKUPNO
Stavke od 20 do 25 rezervirane su za različite nepredviđene troškove u osnovnoj kalkulaciji.

Tako, na primjer, može se pojaviti posebna stavka „najam prostora", kojega se cijena iskazuje po danu i u ukupnom iznosu.

Nadalje, moguće su stavke „oprema izložaka", što znači da izloške treba uokviriti (ako je riječ o slikama, grafikama, fotografijama), ili čistiti (ako je riječ o strojevima, modelima), ili kaširati (ako je riječ o fotografijama i tabelarnim prikazima).

Sljedeća moguća stavka jest „audiovizualna oprema", koju treba posuditi ili nabaviti: magnetofonske vrpce, dijapozitive, projektore itd.


Kako pripremiti izložbu

troškovnik

Kada smo isplanirali izložbu i odabrali prostor, slijedi vrlo »pipljiv« posao, koji će prevagnuti – isplati li se organizirati izložbu ili ne. To je izrada troškovnika, posao jednako važan kao i definiranje koncepcije. Nema besplatne izložbe! Svaka, pa i najmanja izložba traži osiguranje izvjesne svote novaca, i tu iznenađenja ne smije biti. Bolje ušteda nego prekoračenje predviđene svote – no, najbolje je planirati točno.

Preliminarni troškovnik već smo načinili. Sada slijedi definitivni, koji će sadržavati popis svih radnji, nabavki i stavki potrebnih za ostvarenje izložbe, kao i iskazane cijene. Pošto se troškovnici, odnosno stavke razlikuju od izložbe do izložbe, ovdje donosimo primjer općeg troškovnika u kojemu su sadržane stavke uobičajene prilikom realizacije neke izložbe. Naravno, i u ovom općem troškovniku neke stavke neće biti popunjene brojkama; netko može pitanje transporta riješiti besplatno, netko neće imati putnih troškova, neki će fotografiranje riješiti sami itd.

Dobro je nekoliko mjeseci prije otvorenja izložbe provjeriti troškovnik jer će neke stavke možda trebati korigirati – na više, ili na niže!

Kao ogledni primjerak troškovnika prikazujemo troškovnik jedne profesionalne muzejsko-galerijske ustanove koja godišnje realizira i po tridesetak izložbi u zemlji i inozemstvu.

Izložba: .....
Mjesto i vrijeme održavanja: .....
Datum izrade troškovnika: .....

Specifikacija troškova:

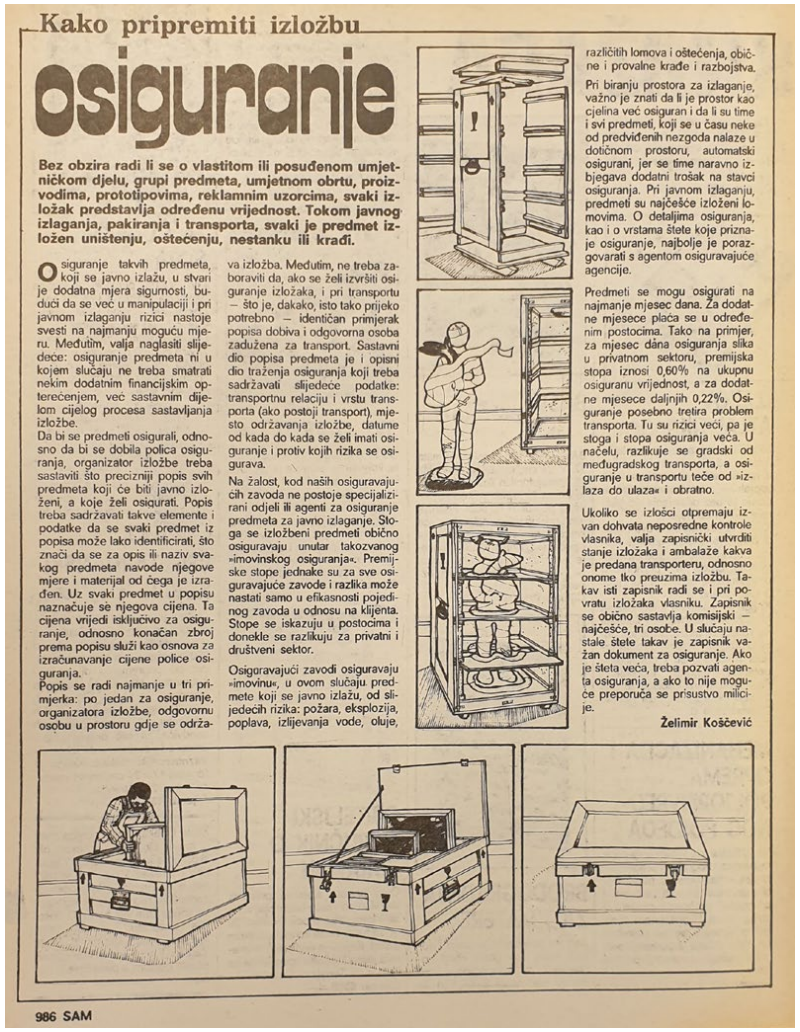
1. Osiguranje ..... d
2. Izrada sanduka ..... d
3. Interna ambalaža ..... d
4. Loco transport ..... d
5. Transport od ____ do ____ ..... d
6. Transport od ____ do ____ ..... d
7. Fotografije ____ kom. á ____ ..... d
8. Likovna oprema kataloga ..... d
9. Likovna oprema pozivnice i plakata ..... d
10. Tiskanje kataloga ..... d
11. Tiskanje pozivnica ..... d
12. Tiskanje plakata ..... d
13. Prijevod ..... d
14. Lektura-korektura ..... d
15. Putni troškovi ..... d
16. PTT troškovi (poštarina) ..... d
17. Troškovi propagande ..... d
18. Troškovi reprezentacije ..... d
19. Tehnički postav izložbe ..... d
20. Najam prostora ..... d
21. _____ ..... d
22. _____ ..... d
23. _____ ..... d
24. _____ ..... d
25. _____ ..... d

UKUPNO: ..... d

Stavke od 20 – 25 rezervirane su za različite nepredviđene troškove u osnovnoj kalkulaciji. Tako na primjer, moguće je da se pojavi posebna stavka »najam prostora«, kojeg se cijena iskazuje po danu, i u ukupnom iznosu. Nadalje, moguće su stavke »oprema izložaka«, što znači da izloške treba uokviriti (ako je riječ o slikama, grafikama, fotografijama), ili čistiti (ako je riječ o strojevima, modelima), ili kaširati (ako je riječ o fotografijama ili tabelarnim prikazima). Slijedeća moguća stavka je »audio-vizualna oprema«, koju treba posuditi ili nabaviti magnetofonske vrpce, dijapozitive, tomere itd.

Ovom troškovniku potrebno je i dodatno objašnjenje: pod »osiguranjem« podrazumijeva se svota koja se uplaćuje osiguravajućoj agenciji za policu osiguranja. Pod »internom ambalažom« smatra se materijal u unutrašnjosti sanduka, paketa ili mape. To mogu biti specijalni kartoni, stiropor, plastični granulati, ljepljive vrpce. U »tehnički postav izložbe« treba ubrojiti sav materijal potreban za realizaciju izložbe. Ako se radi o kompliciranijoj postavi, dobro je specificirati sve troškove postava kao npr. ukrasno bilje, posebne draperije, ispisivanje posebnih natpisa, videooprema, izrada posebnih postamenata itd.

Želimir Koščević, „Troškovnik", rubrika „Kako pripremiti izložbu", *Sam (svoj majstor)*, br. 8. kolovoza 1985., godina X, nenumerirana stranica.



Kako pripremiti izložbu

osiguranje

Bez obzira radi li se o vlastitom ili posuđenom umjetničkom djelu, grupi predmeta, umjetnom obrtu, proizvodima, prototipovima, reklamnim uzorcima, svaki izložak predstavlja određenu vrijednost. Tokom javnog izlaganja, pakiranja i transporta, svaki je predmet izložen uništenju, oštećenju, nestanku ili krađi.

Osiguranje takvih predmeta, koji se javno izlažu, u stvari je dodatna mjera sigurnosti, budući da se već u manipulaciji i pri javnom izlaganju rizici nastoje svesti na najmanju moguću mjeru. Međutim, valja naglasiti slijedeće: osiguranje predmeta ni u kojem slučaju ne treba smatrati nekim dodatnim financijskim opterećenjem, već sastavnim dijelom cijelog procesa sastavljanja izložbe.

Da bi se predmeti osigurali, odnosno da bi se dobila polica osiguranja, organizator izložbe treba sastaviti što precizniji popis svih predmeta koji će biti javno izloženi, a koje želi osigurati. Popis treba sadržavati takve elemente i podatke da se svaki predmet iz popisa može lako identificirati, što znači da se za opis ili naziv svakog predmeta navode njegove mjere i materijal od čega je izrađen. Uz svaki predmet u popisu naznačuje se njegova cijena. Ta cijena vrijedi isključivo za osiguranje, odnosno konačan zbroj prema popisu služi kao osnova za izračunavanje cijene police osiguranja.

Popis se radi najmanje u tri primjerka: po jedan za osiguranje, organizatora izložbe, odgovornu osobu u prostoru gdje se održava izložba. Međutim, ne treba zaboraviti da, ako se želi izvršiti osiguranje izložaka, i pri transportu — što je, dakako, isto tako prijeko potrebno — identičan primjerak popisa dobiva i odgovorna osoba zadužena za transport. Sastavni dio popisa predmeta je i opisni dio traženja osiguranja koji treba sadržavati slijedeće podatke: transportnu relaciju i vrstu transporta (ako postoji transport), mjesto održavanja izložbe, datume od kada do kada se želi imati osiguranje i protiv kojih rizika se osigurava.

Na žalost, kod naših osiguravajućih zavoda ne postoje specijalizirani odjeli ili agenti za osiguranje predmeta za javno izlaganje. Stoga se izložbeni predmeti obično osiguravaju unutar takozvanog »imovinskog osiguranja«. Premijske stope jednake su za sve osiguravajuće zavode i razlika može nastati samo u efikasnosti pojedinog zavoda u odnosu na klijenta. Stope se iskazuju u postocima i donekle se razlikuju za privatni i društveni sektor.

Osiguravajući zavodi osiguravaju »imovinu«, u ovom slučaju predmete koji se javno izlažu, od slijedećih rizika: požara, eksplozija, poplava, izlijevanja vode, olupe, različitih lomova i oštećenja, obične i provalne krađe i razbojstva.

Pri biranju prostora za izlaganje, važno je znati da li je prostor kao cjelina već osiguran i da li su time i svi predmeti, koji se u času neke od predviđenih nezgoda nalaze u dotičnom prostoru, automatski osigurani, jer se time naravno izbjegava dodatni trošak na stavci osiguranja. Pri javnom izlaganju, predmeti su najčešće izloženi lomovima. O detaljima osiguranja, kao i o vrstama štete koje priznaje osiguranje, najbolje je porazgovarati s agentom osiguravajuće agencije.

Predmeti se mogu osigurati na najmanje mjesec dana. Za dodatne mjesece plaća se u određenim postocima. Tako na primjer, za mjesec dana osiguranja slika u privatnom sektoru, premijska stopa iznosi 0,60% na ukupnu osiguranu vrijednost, a za dodatne mjesece daljnjih 0,22%. Osiguranje posebno tretira problem transporta. Tu su rizici veći, pa je stoga i stopa osiguranja veća. U načelu, razlikuje se gradski od međugradskog transporta, a osiguranje u transportu teče od »izlaza do ulaza« i obratno.

Ukoliko se izlošci otpremaju izvan dohvata neposredne kontrole vlasnika, valja zapisnički utvrditi stanje izložaka i ambalaže kakva je predana transporteru, odnosno onome tko preuzima izložbu. Takav isti zapisnik radi se i pri povratu izložaka vlasniku. Zapisnik se obično sastavlja komisijski — najčešće, tri osobe. U slučaju nastale štete takav je zapisnik važan dokument za osiguranje. Ako je šteta veća, treba pozvati agenta osiguranja, a ako to nije moguće preporuča se prisustvo milicije.

Želimir Koščević

986 SAM

Želimir Koščević, „Osiguranje”, rubrika „Kako pripremiti izložbu”, *Sam (svoj majstor)*, br. 10. listopada 1985., godina X, str. 986.

Ovom troškovniku potrebno je i dodatno objašnjenje:

Pod **osiguranjem** podrazumijeva se svota koja se uplaćuje osiguravajućoj agenciji za policu osiguranja.

Pod **internom ambalažom** smatra se materijal u unutrašnjosti sanduka, paketa ili mape. To mogu biti specijalni kartoni, stiropor, plastični granulati, ljepljive vrpce i slično.

U **tehnički postav izložbe** treba ubrojiti sav materijal potreban za realizaciju izložbe. Ako se radi o kompliciranijoj postavi, dobro je specificirati sve troškove postava kao što su, primjerice, ukrasno bilje, posebne draperije, ispisivanje posebnih natpisa, videooprema, izrada posebnih postamenata itd.

V
OSIGURANJE

Bez obzira radi li se o vlastitom ili posuđenom umjetničkom djelu, grupi predmeta, umjetnom obrtu, proizvodima, prototipovima, reklamnim uzorcima, svaki izložak predstavlja određenu vrijednost. Tokom javnog izlaganja, pakiranja i transporta, svaki je predmet izložen uništenju, oštećenju, nestanku ili krađi.

Osiguranje takvih predmeta, koji se javno izlažu, u stvari je dodatna mjera sigurnosti, budući da se već pri manipulaciji i javnom izlaganju rizici nastoje svesti na najmanju moguću mjeru. Međutim, valja naglasiti sljedeće: osiguranje predmeta ni u kojem slučaju ne treba smatrati nekim dodatnim financijskim opterećenjem, već sastavnim dijelom cijelog procesa sastavljanja izložbe.

Da bi se predmeti osigurali, odnosno da bi se dobila polica osiguranja, organizator izložbe treba sastaviti što precizniji popis svih predmeta koji će biti javno izloženi, a koje želi osigurati.

Popis treba sadržavati takve elemente i podatke da se svaki predmet iz popisa može lako identificirati, što znači da se uz opis ili naziv svakog predmeta navode njegove mjere i materijal od čega je izrađen. Uz svaki predmet u popisu naznačuje se njegova cijena.

Ta cijena vrijedi isključivo za osiguranje, odnosno konačan zbroj prema popisu služi kao osnova za izračunavanje cijene police osiguranja.

Popis se radi najmanje u tri primjerka: po jedan za osiguranje, organizatora izložbe, odgovornu osobu u prostoru gdje se održava izložba.

Međutim, ne treba zaboraviti da, ako se želi vršiti osiguranje izložaka, i pri transportu — što je, dakako, isto tako prijeko potrebno — identičan primjerak popisa dobiva i odgovorna osoba zadužena za transport.

Sastavni dio popisa predmeta je i opisni dio traženja osiguranja koji treba sadržavati sljedeće podatke: transportnu relaciju i vrstu transporta (ako postoji transport), mjesto održavanja izložbe, datume od kada do kada se želi imati osiguranje i protiv kojih rizika se osigurava.

Na žalost, kod naših osiguravajućih zavoda ne postoje specijalizirani odjeli ni agenti za osiguranje predmeta za javno izlaganje. Stoga se izložbeni predmeti obično osiguravaju unutar takozvanog imovinskog osiguranja.

Premijske stope jednake su za sve osiguravajuće zavode i razlika može nastati samo u efikasnosti pojedinog zavoda u odnosu na klijenta. Stope se iskazuju u postocima i donekle se razlikuju za privatni i društveni sektor.

Osiguravajući zavodi osiguravaju „imovinu”, u ovom slučaju predmete koji se javno izlažu, od sljedećih rizika: požara, eksplozija, poplava, izlijevanja vode, oluje, različitih lomova i oštećenja, obične i provalne krađe i razbojstva.

Pri biranju prostora za izlaganje, važno je znati da li je prostor kao cjelina već osiguran i da li su time i svi predmeti, koji se u času neke od predviđenih nezgoda nalaze u dotičnom prostoru, automatski osigurani, jer se time naravno izbjegava dodatni trošak na stavci osiguranja.

Pri javnom izlaganju, predmeti su najčešće izloženi lomovima. O detaljima osiguranja, kao i o vrstama štete koje priznaje osiguranje, najbolje je porazgovarati s agentom osiguravajuće agencije.

Predmeti se mogu osigurati na najmanje mjesec dana. Za dodatne mjesece plaća se u određenim postocima. Tako, na primjer, za mjesec dana osiguranja slika u privatnom sektoru, premijska stopa iznosi 0,60 % na ukupnu osiguranu vrijednost, a za dodatne mjesece daljnjih 0,22 %.

Osiguranje posebno trpi problem transporta. Tu su rizici veći, pa je stoga i stopa osiguranja veća. U načelu, razlikuje se gradski od međugradskog transporta, a osiguranje u transportu teče od izlaza do ulaza i obratno.

Ukoliko se izlošci otpremaju izvan dohvata neposredne kontrole vlasnika, valja zapisnički utvrditi stanje izložaka i ambalaže kakva je predana transporteru, odnosno onome tko preuzima izložbu.

Takav isti zapisnik radi se i pri povratu izložaka vlasniku. Zapisnik se obično sastavlja komisijski — najčešće tri osobe. U slučaju nastale štete takav je zapisnik važan dokument za osiguranje.

Ako je šteta veća, treba pozvati agenta osiguranja, a ako to nije moguće preporuča se prisustvo milicije.

VI
PUT DO NOVCA

Kada je bilo riječi o troškovniku, upozorili smo vas da nema besplatne izložbe. Svaka izložba stoji novaca! Budući da je troškovnik već napravljen, točno se zna koliko je novca potrebno za realizaciju izložbe.

Kako je proces osiguranja potrebnih financijskih sredstava dosta dugotrajan, a često i administrativno kompliciran, tom se poslu pristupa čim se izradi troškovnik. Već je ranije naglašena potreba pravodobnog planiranja i pravodobne izrade troškovnika, a sad ponavljamo da je to najbolje napraviti otprilike godinu dana prije same izložbe. Jer, ako se zatvaranje financijske konstrukcije započne desetak mjeseci prije same izložbe, vjerojatnije je da će ona biti financijski pokrivena.

Dakle, nakon preciznije kalkulacije troškova izložbe, pristupa se fazi osiguranja potrebnih sredstava. Novac se može osigurati na nekoliko načina:

a) preko određenih SIZ-ova za kulturu, za obrazovanje, znanost itd. odnosno preko društveno-političkih zajednica;

b) angažiranjem sponzora odnosno pokrovitelja;

c) komercijalizacijom odnosno marketingom;

d) angažiranjem vlastitih, tj. privatnih sredstava;

e) kombinacijom a, b i c načina.

a)

Prethodni, neobavezni informativni razgovori gotovo su neophodni. Na taj

Kako pripremiti izložbu

OTPREMA

Kad ste izloške propisno osigurali, predstoje vam dva važna posla: pravilno ih upakirati i pobrinuti se za što sigurniji prijevoz do mjesta izložbe.

PRIJEVOZ

U nas, na žalost, ne postoji transportna agencija specijalizirana za prijevoz umjetnina i posebnih izložaka. Zbog toga, bez obzira na svu moguću pažnju prijevoznika, umjetnine i ostali izlošci uvelike su izloženi opasnosti. Ne treba posebno naglašavati da izlošci moraju biti zatićeni sigurnom ambalažom od tumbanja i vibracija. Ukrcavanje i iskrcavanje mora nadgledati onaj koji šalje izloške ili onaj koji ih prima. To su vrlo delikatni poslovi, pogotovu ako su predmeti lomljivi.

Kako nema specijalizirane transportne agencije za umjetnine i posebne izloške, svejedno je kojeg prijevoznika odaberete. Ipak, zatražite ponudu od nekoliko njih, a pismeno iznesite sve uvjete prijevoza, točno polazište i odredište te vrijeme polaska i dolaska. U svakom traženju treba navesti da li su izlošci već osigurani u prijevozu ili ne, jer će ih prijevoznik, ako to posebno ne naglasite, sam osigurati. Troškove osiguranja će uračunati u cijenu prijevoza, pa vam se može dogoditi da osiguranje platite dvaput.

Važno je znati i kakvim će se vozilom izlošci prevoziti, dimenzije teretnog prostora, da li je furgon ili ima samo ceradu, a vi morate navesti dimenzije predmeta odnosno sanduka te njihovu približnu težinu.

Na konačan izbor utjecat će, dakako, najpovoljnija ponuda. No, prije konačne pogodbe, još jednom razmotrite s prijevoznikom sve detalje i tek tada dogovorite posao. Prijevoznik mora imati popis izložaka koje prevozi. Jedan primjerak zadržava pošiljalac, a kopija se šalje primaocu.

Isti postupak vrijedi za gradski, međugradski i inozemni prijevoz s tim što kod inozemnog transporta treba popis prevesti na jezik zemlje u koju se izložba šalje, kao i dozvolu za izvoz (suglasnost) nadležnog zavoda za zaštitu spomenika kulture.

Cestovni međugradski prijevoz najčešće se primjenjuje jer omogućuje izravnu otpremu od pošiljaoca do primaoca. Prijevoz vlakom ili avionom uključuje dodatne manipulacije, pretovare, što povećava rizik oštećenja ili nestanka.

S obzirom na situaciju u željezničkom transportu, ne preporučuje se slanje osjetljivih predmeta tim putem.

Kod prijevoza avionom, treba voditi računa o promjeni pritiska i o niskoj temperaturi u teretnom dijelu aviona.

U sve tri varijante prijevoza (kamion, vlak, avion) vibracije vozila mogu oštetiti izloške. Zbog toga treba osobitu pažnju posvetiti pravilnom pakiranju izložaka.

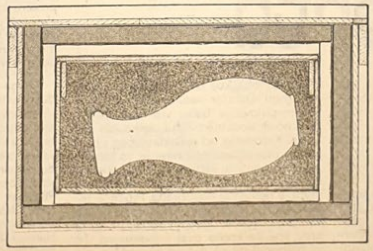
PAKIRANJE

O pakiranju vrijednih izložaka postoji vrlo opsežna literatura, gdje možete naći detaljne savjete o načinu pakiranja pojedinih vrsta predmeta, no zadržat ćemo se samo na nekim općim savjetima koje treba poštovati.

Ambalažu treba pripremiti unaprijed, jer pakiranje na brzinu može se i te kako osvetiti. Na žalost, ne nudi se širok izbor zaštitnih materijala (posebnih vrsta papira, plastičnih folija, granulata itd.), pa se pri pakiranju morate poslužiti onim što nađete.

Izloške možete pakirati na dva načina: jedan kojim se zamata svaki predmet posebno (tzv. interna ambalaža) i drugi, kojim se već zaštićeni predmeti smještaju u sanduke, kutije ili pakete. Za svaku vrst predmeta postoji specifičan način pakiranja.

Slikama na platnu treba posebno osigurati uglove i poleđinu. Svaku sliku treba omotati mekim, zatim tvrđim papirom ili plastičnom folijom. Pri pakiranju folijom treba znati da je to nepropusni materijal, pa se s unutrašnje strane folije može pojaviti kondenzirana vlaga. Slike na platnu treba zatim staviti u drveni sanduk, s posebnim pregradama za svaku sliku tako da se međusobno ne dodiruju. Idealno bi bilo takav sanduk iznutra obložiti izolacijskim trakama ili pustom. Ako su slike ostaklјene, staklo treba oblijepiti trakom, koja će ako se staklo slomi zaštititi površinu slike, jer će se staklo zadržati na ljepljivoj traci. Grafike i fotografije obično se umeću u posebne kartonske okvire koji osim zaštite mogu istodobno poslužiti i kao oprema za izlaganje. Između svakog kartonskog okvira podmeće se list mekog i tvrđeg papira, a sve zajedno



možete složiti u čvrstu mapu, ili plitki drveni sanduk.

Kod trodimenzionalnih predmeta, postupak pakiranja je malo složeniji. Takav predmet treba u sanduku učvrstiti da se, ne pomiče. Uz vrlo osjetljive predmete treba ostaviti slobodan prostor koji morate ispuniti plastičnim granulatom (stiroporom), novinskim papirom ili drvenim strugotinama.

Međutim, nije dovoljno samo sigurno upakirati izloške i poslati ih na adresu primaoca. Na ambalaži, drvenom sanduku, treba posebno označiti da je sadržaj lomljiv i da ga se ne smije ostavljati na otvorenom prostoru. Na sve četiri strane sanduka stavlja se oznaka »gore« i »dolje«, uz obavezno naljepnicu »ne tumbaj«. Na sanduku se vidljivo ispisuje ime vlasnika sanduka, a preporučljivo je da se upiše i bruto težina. Također treba označiti gdje se sanduk otvara. Ako, ima nekoliko sanduka, treba ih numerirati.

Primalac sanduka mora unaprijed znati sadržaj (ima popis izložaka i popis izložaka po sanducima) i kako se sanduci otvaraju. Često se otvaraju lokotom, što znači da ključ lokota treba na vrijeme uručiti primaocu. Primalac mora znati i kakva je unutrašnja ambalaža. Takve upute garantiraju pošiljaocu ispravno rukovanje ambalažom, a primaocu olakšavaju manipulaciju pri prijemu izložbe.

Pri otvaranju ambalaže treba postupiti točno prema priloženoj uputi i otvoriti je propisanim alatom. Kad se predmeti otpakiraju i komisijski pregledaju, o čemu se sačinjava zapisnik, svu unutrašnju ambalažu treba ostaviti u sanduku, koji se provizorno zatvara i odlaže u spremište. Vrlo je važno da na sanduku ostaje vidljiva informacija o predmetima koji su bili u njemu, zbog ponovnog pakiranja izložaka nakon završetka izložbe.

Bez obzira o kakvoj je vrsti izložaka riječ, pri manipuliranju predmetima, pomoćno ili tehničko osoblje mora imati čiste i suhe ruke ili rukavice.

Pripremio:
Želimir Koščević

90 SAM

Želimir Koščević, „Otpremа”, rubrika „Kako pripremiti izložbu”, *Sam (svoj majstor)*, br. 1, siječanj 1986., godina XI, str. 90.

način saznaje se postupak koji treba provesti: kakav oblik molbe ili traženja treba uputiti, što se sve prilaže uz traženje, rok za podnošenje traženja, točan naziv naslova i sl.

Ako je riječ o izložbi kulturnog sadržaja, traženje se podnosi općinskom SIZ-u za kulturu, ali može se predati i udruženoj samoupravnoj zajednici za kulturu grada Zagreba. U traženju je potrebno iskazati sve troškove, a posebno je navesti svotu koja se traži od SIZ-a ili USIZ-a.

Molbu treba popratiti obrazloženjem izložbe odnosno koncepcijom te naznačiti mjesto i vrijeme njezina održavanja. Tu je strpljenje važan faktor, pa se preporučuje pravodobna predaja molbe ili traženja.

b)

Za stvarni angažman sponzora, treba pripremiti animacijski materijal: fotografije izložaka, možda već i skicu izložbe, točne podatke o mjestu i vremenu izložbe s procjenom važnosti i ugleda mjesta gdje se izlaže, te skicu kataloga s rasporedom (veličinama) oglasnog prostora.

Treba voditi računa da se traženje sponzora ne pretvori u moljakanje, već nastojati da se pronađe neki zajednički interes. Što to znači?

To u principu znači da za umjetničku izložbu keramike ne treba tražiti sponzora u tekstilnoj industriji nego u industrijskoj grupaciji koja je bliska keramici.

Nikad, međutim, ne treba zaboraviti da udruženi rad već zakonski izdvaja iz svog dohotka potrebna sredstva za kulturu i da sponzora u načelu treba pozvati na otvorenje izložbe, osobno mu predati katalog, ako postoji, a po završetku izložbe izraziti mu pismenu zahvalnost.

Na temelju troškovnika, razrađuju se prihodi od sponzora. Bolje je imati više sponzora s manjim iznosima, negoli obrnuto. To, doduše, zahtijeva veći trud, ali uvijek se obostrano isplati.

c)

To je opasan način stjecanja potrebnih sredstava. Komercijalizacija može, na primjer, dovesti do toga da na izložbi na temu zaštite prirode reklamirate tvornicu umjetnih gnojiva, koja zagađuje cijelu regiju!

Međutim, ako se komercijala postavi pametno, može uroditi proširenjem izložbe. Zašto, na primjer, na izložbi o zaštiti prirode ne prodavati i značke ekologa ili razglednice sa slikama prirodnih ljepota i sl.

U slučaju individualnih umjetničkih izložbi, prodaja izloženih eksponata više je nego dobrodošla. Kod većih izložbi, gdje pri realizaciji sudjeluje više ljudi, preporučljivo je angažirati stručnjaka za marketing (čak i na bazi procenta dobiti), koji će znati rasporediti određena novčana sredstva i kanalizirati ih u prihode izložbe.

d)

Ovo se, dakako, odnosi na manje samostalne izložbe umjetnika, amatera, hobista, skupljača itd. Uz povoljne okolnosti možete samostalno financirati vlastitu izložbu, tim prije ako računate na moguće prihode od prodaje izložaka.

VII
OTPREMA

Kad ste izloške propisno osigurali, predstoje vam dva važna posla: pravilno ih upakirati i pobrinuti se za što sigurniji prijevoz do mjesta izložbe.

Prijevoz

U nas, na žalost, ne postoji transportna agencija specijalizirana za prijevoz umjetnina i posebnih izložaka. Zbog



Kako pripremiti izložbu

PUT DO NOVCA

Kada je bilo riječi o troškovniku, upozorili smo vas da nema besplatne izložbe. Svaka izložba stoji novaca! Budući da je troškovnik već napravljen, točno se zna koliko je novca potrebno za realizaciju izložbe.

Kako je proces osiguranja potrebnih financijskih sredstava dosta dugotrajan, a često i administrativno kompliciran, tom se poslu pristupa čim se izradi troškovnik. Već je ranije naglašena potreba pravodobnog planiranja i pravodobne izrade troškovnika, a sad ponavljamo da je to najbolje napraviti otprilike godinu dana prije same izložbe. Jer, ako se zatvaranje financijske konstrukcije započne desetak mjeseci prije same izložbe, vjerojatnije je da će ona biti financijski pokrivena. Dakle, nakon preciznije kalkulacije troškova izložbe, pristupa se fazi osiguranja potrebnih sredstava. Novac se može osigurati na nekoliko načina:

a) preko određenih SIZ-ova za kulturu, za obrazovanje, znanost itd. odnosno preko društveno-političkih zajednica;

b) angažiranjem sponzora odnosno pokrovitelja;

c) komercijalizacijom odnosno marketingom

d) angažiranjem vlastitih tj. privatnih sredstava

e) kombinacijom a, b i c načina.

a) Prethodni, neobavezni informativni razgovori, gotovo su neophodni. Na taj način saznaje se postupak koji treba provesti: kakav oblik molbe ili traženja treba upitati, što se sve prilaže uz traženje, rok za podnošenje traženja, točan naziv naslova i sl. Ako je riječ o izložbi kulturnog sadržaja, traženje se podnosi općinskom SIZ-u za kulturu, ali može se predati i udruženoj samoupravnoj zajednici za kulturu grada Zagreba. U traženju je potrebno iskazati sve troškove, a posebno navesti svotu koja se traži od SIZ-a ili USIZ-a. Molbu treba popratiti obrazloženjem izložbe odnosno koncepcijom te naznačiti mjesto i vrijeme njezina održavanja. Tu je strpljenje važan faktor, pa se preporučuje pravodobna predaja molbe ili traženja.

b) Za stvarni angažman sponzora, treba pripremiti animacijski materijal: fotografije izložaka, možda već i skicu izložbe, točne podatke o mjestu i vremenu izložbe s procjenom važnosti i ugleda mjesta gdje se izlaže, te skicu kataloga s rasporedom (veličinama) oglasnog prostora. Treba voditi računa da se traženje sponzora ne pretvori u moljakanje, već nastojati da se pronađe neki zajednički interes. Što to znači. U principu znači da za umjetničku izložbu keramike ne treba tražiti sponzora u tekstilnoj industriji nego u industrijskoj grupaciji koja je bliska keramici. Nikad, međutim, ne treba zaboraviti da udruženi rad već zakonski izdvaja iz svog dohotka potrebna sredstva za kulturu i da sponzorstvo u načelu treba pozvati na otvorenje izložbe, osobno mu predati katalog, ako postoji, a po završetku izložbe izraziti mu pismenu zahvalnost. Na temelju troškovnika, razrađuju se prihodi od sponzora. Bolje je imati više sponzora s manjim iznosima, negoli obrnuto. To, doduše, zahtijeva veći trud, ali uvijek se obostrano isplaćuje.

c) To je opasan način stjecanja potrebnih sredstava. Komercijalizacija može, na primjer, dovesti do toga da na izložbi na temu zaštite prirode reklamirate tvornicu umjetnih gnojiva, koja zagađuje cijelu regiju! Međutim, ako se komercijala postavi pametno, može uroditi proširenjem izložbe. Zašto, na primjer, na izložbi o zaštiti prirode ne prodavati i značke ekologa ili razglednice sa slikama prirodnih ljepota i sl. U slučaju individualnih umjetničkih izložbi, prodaja izloženih eksponata više je nego dobrodošla. Kod većih izložbi, gdje pri realizaciji sudjeluje više ljudi, preporučljivo je angažirati stručnjaka za marketing (čak i na bazi procenta dobiti), koji će znati rasporediti određena novčana sredstva i kanalizirati ih u prihode izložbe.

d) Ovo se, dakako, odnosi na manje samostalne izložbe umjetnika, amatera, hobista, skupljača itd. Uz povoljne okolnosti možete samostalno financirati vlastitu izložbu, tim prije ako računate na moguće prihode od prodaje izložaka.

SAM 1085

Želimir Koščević, „Posljednje pripreme”, rubrika „Kako pripremiti izložbu“, *Sam (svoj majstor)*, br. 2, veljača 1986., godina XI, str. 190.

toga, bez obzira na svu moguću pažnju prijevoznika, umjetnine i ostali izlošci uvijek su izloženi opasnosti. Ne treba posebno naglašavati da izlošci moraju biti zaštićeni sigurnom ambalažom od tumbanja i vibracija. Ukrcavanje i iskrcavanje mora nadgledati onaj koji šalje izloške ili onaj koji ih prima. To su vrlo delikatni poslovi, pogotovo ako su predmeti lomljivi.

Kako nema specijalizirane transportne agencije za umjetnine i posebne izloške, svejedno je kojeg prijevoznika odaberete. Ipak, zatražite ponudu od nekoliko njih, a pismeno iznesite sve uvjete prijevoza, točno polazište i odredište te vrijeme polaska i dolaska. U svakom traženju treba navesti da li su izlošci već osigurani u prijevozu ili ne, jer će ih prijevoznik, ako to posebno ne naglasite, sam osigurati. Troškove osiguranja će uračunati u cijenu prijevoza, pa vam se može dogoditi da osiguranje platite dvaput.

Važno je znati i kakvim će se vozilom izlošci prevoziti, dimenzije teretnog prostora, da li je furgon ili ima samo ceradu, a vi morate navesti dimenzije predmeta odnosno sanduka te njihovu približnu težinu.

Na konačan izbor utjecat će, dakako, najpovoljnija ponuda. No, prije konačne pogodbe, još jednom razmotrite s prijevoznikom sve detalje i tek tada dogovorite posao. Prijevoznik mora imati popis izložaka koje prevozi. Jedan primjerak zadržava pošiljalac, a kopija se šalje primaocu.

Isti postupak vrijedi za gradski, međugradski i inozemni prijevoz s tim što kod inozemnog transporta treba popis prevesti na jezik zemlje u koju se izložba šalje, kao i dozvolu za izvoz (suglasnost) nadležnog zavoda za zaštitu spomenika kulture.

Cestovni međugradski prijevoz najčešće se primjenjuje jer omogućuje izravnu otpremu od pošiljaoca do primaoca. Prijevoz vlakom ili avionom uključuje dodatne manipulacije, pretovare, što povećava rizik oštećenja ili nestanka.

S obzirom na situaciju u željezničkom transportu, ne preporučuje se slanje osjetljivih predmeta tim putem.

Kod prijevoza avionom, treba voditi računa o promjeni pritiska i o niskoj temperaturi u teretnom dijelu aviona.

U sve tri varijante prijevoza (kamion, vlak, avion) vibracije vozila mogu oštetiti izloške. Zbog toga treba osobitu pažnju posvetiti pravilnom pakiranju izložaka.

Pakiranje

O pakiranju vrijednih izložaka postoji vrlo opsežna literatura, gdje možete naći detaljne savjete o načinu pakiranja pojedinih vrsta predmeta, no zadržat ćemo se samo na nekim općim savjetima koje treba poštovati.

Ambalažu treba pripremiti unaprijed, jer pakiranje na brzinu može se i te kako osvetiti. Na žalost, ne nudi se širok izbor zaštitnih materijala (posebnih vrsta papira, plastičnih folija, granulata itd.), pa se pri pakiranju morate poslužiti onim što nađete.

Izloške možete pakirati na dva načina: jedan kojim se zamata svaki predmet posebno (tzv. interna ambalaža) i drugi, kojim se već zaštićeni predmeti smještaju u sanduke, kutije ili pakete. Za svaku vrstu predmeta postoji specifičan način pakiranja.

Slikama na platnu treba posebno osigurati uglove i poleđinu. Svaku sliku treba omotati mekim, zatim tvrdim papirom ili plastičnom folijom. Pri pakiranju folijom treba znati da je to nepropustan materijal, pa se s

unutrašnje strane folije može pojaviti kondenzirana vlaga. Slike na platnu treba zatim staviti u drveni sanduk, s posebnim pregradama za svaku sliku tako da se međusobno ne dodiruju. Idealno bi bilo takav sanduk iznutra obložiti izolacijskim trakama ili pustom. Ako su slike ostakljene, staklo treba oblijepiti trakom, koja će, ako se staklo slomi, zaštititi površinu slike, jer će se staklo zadržati na ljepljivoj traci. Grafike i fotografije obično se umeću u posebne kartonske okvire koji osim zaštite mogu istodobno poslužiti i kao oprema za izlaganje. Između svakog kartonskog okvira podmeće se list mekog ili tvrdog papira, a sve zajedno možete složiti u čvrstu mapu, ili plitki drveni sanduk.

Kod trodimenzionalnih predmeta, postupak pakiranja je malo složeniji. Takav predmet treba u sanduku učvrstiti da se ne pomiče. Uz vrlo osjetljive predmete treba ostaviti slobodan prostor koji morate ispuniti plastičnim granulatom (stiroporom), novinskim papirom ili drvenim strugotinama.

Međutim, nije dovoljno samo sigurno upakirati izloške i poslati ih na adresu primaoca. Na ambalaži, drvenom sanduku, treba posebno označiti da je sadržaj lomljiv i da ga se ne smije ostavljati na otvorenom prostoru. Na sve četiri strane sanduka stavlja se oznaka „gore“ i „dolje“, uz obaveznu naljepnicu „ne tumbaj“. Na sanduku se vidljivo ispisuje ime vlasnika sanduka, a preporučljivo je da se upiše i bruto težina. Također treba označiti gdje se sanduk otvara. Ako ima nekoliko sanduka, treba ih numerirati.

Primalac sanduka mora unaprijed znati sadržaj (ima popis izložaka i popis izložaka po sanducima) i kako se sanduci otvaraju. Često se otvaraju lokotom, što znači da ključ lokota treba na vrijeme uručiti primaocu. Primalac mora znati i kakva je unutrašnja ambalaža. Takve upute garantiraju pošiljaocu ispravno rukovanje ambalažom, a primaocu olakšavaju manipulaciju pri prijemu izložbe.

Pri otvaranju ambalaže treba postupiti točno prema priloženoj uputi i otvoriti je propisanim alatom. Kad se predmeti otpakiraju i komisijski pregledaju, o čemu treba sačinjavati zapisnik, svu unutrašnju ambalažu treba ostaviti u sanduku, koji se provizorno zatvara i odlaže u spremište. Vrlo je važno da na sanduku ostaje vidljiva informacija o predmetima koji su bili u njemu, zbog ponovnog pakiranja izložaka nakon završetka izložbe.

Bez obzira o kakvoj je vrsti izložaka riječ, pri manipuliranju predmetima, pomoćno ili tehničko osoblje mora imati čiste i suhe ruke ili rukavice.

VIII
POSLJEDNJE PRIPREME

Sigurno ste bar jednom dobili poziv za izložbu u posljednji trenutak. Ili ste na otvorenju izložbe tražili katalog, a njemu ni traga. Dogodi se čak da i plakat zakasni.

Sva ta i slična užurbanja dan-dva prije otvorenja izložbe mogu se izbjeći ako posljednje pripreme dobro organizirate i unaprijed planirate.

Otvorenje izložbe precizira se nekoliko mjeseci unaprijed. Kad se zna točan datum i sat otvorenja, počinje „odbrojavanje”. U tom razdoblju planira se štampanje kataloga, pozivnica, plakata, vrijeme potrebno za postavljanje, protokol otvaranja izložbe i sve ostale sitnice vezane uz otvorenje.

Najbolje je da uzmete kalendar na koji upisujete kad koji posao valja



Kako pripremiti izložbu

OTVORENJE

Mjeseci uloženog truda, razmišljanja i usklađivanja detalja su za vama. Ako je sve teklo po planu, treba napraviti i posljednji korak — otvoriti izložbu.

Sve mora biti spremno dan ranije, jer otvorenje izložbe je svečani trenutak, pa dan predaha dobro dođe da se pažljivo pripremi ceremonija otvaranja.

I na otvorenju najskromnije izložbe okupljaju se uzvanici, uz autora i organizatora izložbe, a otvorenje može proći i uz dvije-tri prigodne riječi.

Međutim, s obzirom na uloženi trud, šteta je takvu priliku prepustiti slučaju. Dan prije otvorenja, preporučljivo je podsjetiti novine, radio i televiziju na predstojeće otvorenje, a isto tako i znance. Izložbu može otvoriti organizator izložbe, javni i kulturni radnik, predstavnik društveno-političke zajednice ili SIZ-a kulture. Govor obično traje nekoliko minuta, nakon čega se izložba proglašava otvorenom.

Preporučljivo je za otvorenje pripremiti fotografije izložaka, koje možete podijeliti novinarima. Kod većih ili tematskih izložbi protokol otvorenja uključuje i koktel. Za otvorenja je vrlo značajna i atmosfera, jer taj društveni događaj i uspjeh izložbe često se mjeri dojmovima koji su stečeni u tom trenutku.

Prema iskustvu najpovoljniji termini za otvaranje izložbe su rana jesen i proljeće. U tjednu su najpovoljniji dani utorak, srijeda, četvrtak i nedjelja. Izložbe se otvaraju obično između 18 i 19 sati, nedjeljom od 11 do 12.

Diskretna zvučna kulisa može pridonijeti ugodnoj atmosferi otvorenja, ali treba paziti da takva usputna događanja ne odvraćaju pažnju prisutnih od same izložbe.

TRAJANJE IZLOŽBE

Izložbe obično traju četrnaest dana. Međutim, sve ovisi o tome je li prostor za izložbu iznajmljen na određeno vrijeme s unaprijed pogođenom cijenom najma ili je pak besplatan, odnosno iznajmljen pod vrlo povoljnim okolnostima.

Umjetničku izložbu posjećuje obično 1500 do 10.000 ljudi. Izložbe poput Picassove u Zagrebu (60.000 posjetilaca) i Kineske (400.000 posjetilaca) nisu pravo mjerilo.

Prema tome, za 1500 do 10.000 posjetilaca dovoljno je četrnaest do mjesec dana.

Za vrijeme trajanja izložbe treba pažljivo pratiti štampu i informacije koje se objavljuju u redovitim rubrikama novina. Ako primijetite da nema obavijesti o izložbi, odmah reagirajte, upozorite ih na propust i zamolite za ponovno uvrštenje.

Tokom trajanja izložbe autor treba povremeno obići izložbu da provjeri je li sve u redu i da od čuvara prikupi primjedbe i informacije. Ako je izložba prodajna, autor mora odrediti vrijeme kad će biti u izložbenom prostoru.

ČUVANJE

Već smo spomenuli da je polica osiguranja samo dodatna mjera sigurnosti. Na prvom mjestu su čuvari izložbe i niz sigur-

SAM 271

Želimir Koščević, „Otvorenje", rubrika „Kako pripremiti izložbu", *Sam (svoj majstor)*, br. 3, ožujak 1986., godina XI, str. 271.

obaviti. Realizacija izložbe je složen zadatak i pojedini poslovi ne mogu se prepustiti slučaju, posebno zbog toga što se treba uskladiti. To se ponajprije odnosi na poslove sa štamparijom, koja nije baš pouzdan partner pri realizaciji izložbe. Istodobno se javljaju i tehnički problemi postava, nabavke potrebnih elemenata za neke specijalne efekte, propagandu itd. Čemu gužva, kad se dobrim planiranjem sve može obaviti bez panike.

Zavaravanje da ima vremena može vas skupo stajati. Neodgovorno ponašanje u posljednjim trenucima može vas prisiliti da odgodite izložbu, pa čak i da odustanete od nje.

Postav

Čim ste odabrali prostor za izložbu, počinje i njen postav, jer već imate sve elemente (tlocrt, presjek, rasvjetu, način vješanja slika itd.) potrebne za planiranje postava izložbe. Jasno, manju je izložbu lakše postaviti negoli veću.

Izložbu treba projektirati na tlocrtu i pripremiti sav materijal potreban za realizaciju postava. Postav treba napraviti u vrlo kratkom roku, pa su pripreme takve vrste gotovo neophodne.

Izložba je medij komunikacije, pa je postav glavni čimbenik uspjeha.

Iako u praksi ne postoji univerzalni obrazac prema kojemu se postavlja izložba, o općim pravilima treba voditi računa.

Unatoč sve češćoj primjeni multimedijalne tehnike, pri postavu izložbe se preferiraju. Zbog toga su rasvjeta, razmještaj izložaka odnosno izložbenih akcenata, natpisi ispod izložaka i verbalni prikazi itd. vrlo važni elementi postava.

Vrlo je zanimljivo, ako to nije pravilo, da posjetioci najčešće kreću u obilazak izložbe slijeva nadesno, tj. u smjeru kazaljke na satu. Nadalje, ako su izlošci izvješeni na zid (slike, grafike, fotografije, crteži), obično su smješteni tako da se središte slike nalazi na razini očiju čovjeka prosječne visine.

Dojam urednosti ostavlja postavljanje jednake visine svih izložaka mjereno od poda, iako to, dakako, ne važi ako se među izlošcima velikog formata nalaze i oni manji.

Što se tiče rasvjete najpreporučljivije je kombinirati toplu i hladnu rasvjetu, tj. fluorescentne cijevi i žarulje sa žarnom niti ili refleksivne žarulje. Ne treba zaboraviti da je svjetlo energija, i da može izazvati vrlo ozbiljna oštećenja na izlošcima, posebno akvarelima, crtežima izvedenim u tehnici flomastera, fotografijama i grafikama.

Uzrok oštećenja ne mora biti sama svjetlost, već i toplina, ako refleksivne žarulje previše približimo izlošcima. Osim toga, svaka vrsta rasvjete ima svoj spektralni karakter, što znači da će žarulja sa žarnom niti emitirati više crveno-narančastog svjetla, dok fluorescentna rasvjeta pokazuje otklon prema plavom i zelenom.

Idealna rasvjeta za izloške poput slika ulja na platnu ili tempere je oko 150 luksa (mjereno na površini koja se osvjetljava), dok kod akvarela, tekstila s prirodnim bojama, grafika, fotografija i crteža treba biti oprezniji i osvijetliti ih najviše s 50 do 60 luksa.

Keramika, metal, staklo, emajl i kamen ne traže neko posebno ograničenje. Intenzitet rasvjete može se i povećati, jer ova ograničenja odnose se na dugotrajne izložbe. Stoga, ako neka izložba traje desetak ili dvadesetak dana, intenzitet rasvjete može se povećati do zadovoljavajućeg maksimuma (i iznad 150 luksa), a ako traje duže treba primijeniti navedena pravila.

Kod tematskih izložbi, kad se eksplicira neka određena tema (npr. za-

štita šuma, razvoj sporta), preporučljivi su koloristički akcenti. Izlošci se mogu postaviti na obojenu pozadinu ili postolje.

Natpisi ispod izložaka moraju biti ponajprije uredno ispisani, štampani ili tipkani pisaćim strojem. Ni u kojem slučaju ne smiju se lijepiti na okvire slika. Vrlo su preporučljiva uredno ispisana letraset slova. Natpis se obično smješta u donji lijevi ugao ispod slike.

Kod većih tematskih izložbi trebalo bi angažirati posebnog dizajnera, po mogućnosti arhitekta, no prije svega dekoratera. Arhitekt razmišlja o prostoru pa ga artikulira, no ipak mora dobro surađivati s autorom izložbe.

Postav izložbe može se oživjeti i ukrasnim biljem, što je nekad bio običaj pri otvaranju velikih salona ili godišnjih izložbi. To nije jeftino — ali vrijedi.

Plakat, pozivnice, katalog

Štampani materijal ujedno je i glavni dokument o izložbi. Zato je važno na pozivnici, plakatu i katalogu navesti sve podatke o izložbi.

Dakako, na plakatu će biti samo osnovni podaci, naziv izložbe, mjesto i vrijeme održavanja, a na pozivnici i opširnija informacija o autoru, riječ-dvije o temi, dok će se u katalogu, uz sve podatke o izložbi, naći i uvodni tekst koji objašnjava izložbu.

Pozivnica mora sadržavati podatke o mjestu i vremenu otvorenja, tko će otvoriti izložbu, ime autora odnosno naziv izložbe, koktel, ako je predviđen, temu izložbe (slike, grafike, keramika, lovačka oprema, povijest nogometnog kluba), vrijeme trajanja izložbe i raspored radnog vremena.

Katalog je informativno najkompleksniji. U njemu se moraju naći svi podaci o izložbi. Uz naziv, mjesto i vrijeme održavanja, na prve stranice kataloga uvrštavaju se sljedeći podaci: imena suradnika na izložbi, autora postave izložbe, zahvala sponzorima, zajednici za kulturu ili društveno-političkoj zajednici koji su pomogli pri realizaciji izložbe. Nadalje, imena članova organizacijskog odbora ili ekipe koja ju je realizirala.

Na posljednjoj stranici kataloga javlja se impresum, odnosno osnovni podaci o štampanju kataloga (izdavač, urednik, naziv štamparije, dizajner kataloga, lektor, korektor, vrsta štampe, naklada i godina objavljivanja).

Katalog je zapravo izložba na papiru. Može sadržavati samo osnovne podatke o izloženim radovima i autoru, a može biti i opširna publikacija koja proširuje izložbu tekstualnim objašnjenjima, komparativnim fotografijama, literaturom itd.

Kod samostalnih izložbi uz opće podatke o autoru, obično se stavlja i fotografija autora, te adresa ateljea ili stana.

Budući da katalog, pozivnica i plakat moraju biti završeni točno u određeno vrijeme, morate strogo voditi računa o rokovima. S obzirom da su cijene štampe vrlo visoke, cijeli posao oko tiskanja treba organizirati vrlo pažljivo.

Isti slog (u slučaju knjigotiska) možete upotrijebiti i za naslovnu stranicu kataloga i za pozivnicu, čime ćete uštedjeti. Tako da mogu poslužiti i za pozivnicu i za katalog, a rukopis mora biti uredno prepisan, bez pogrešaka i lektoriran.

Naklada pozivnica ovisi o spisku osoba koje treba pozvati na otvorenje. Uobičajena naklada za grad poput Zagreba je oko 100 do 150 komada, a kataloga od 500 do 800 primjeraka. Dakako, te brojke ovise o važnosti izložbe, prema tome kakav se posjet očekuje.

Uz štampani materijal uputno je obavijestiti građane putem novina, radija, televizije i ostalih sredstava javnog informiranja. Taj materijal možete umnožiti na šapirografu ili štampati posebno.

Dakako, popis kome sve treba poslati propagandni materijal napravit ćete ranije, tokom planiranja. Plakat i katalog mogu također biti izvor prihoda. Zato je poželjno plakat atraktivno dizajnirati da može biti privremeni ukras bilo u stanu ili u radnim prostorima.

Vrijednost kataloga s vremenom raste, pa nema razloga da ga dijelite besplatno.

Osim, dakako, ako je izložba reklamne prirode.

IX
OTVORENJE

Mjeseci uloženog truda, razmišljanja i usklađivanja detalja su za vama. Ako je sve teklo po planu, treba napraviti i posljednji korak – otvoriti izložbu.

Sve mora biti spremno dan ranije, jer otvorenje izložbe je svečani trenutak, pa dan predaha dobro dođe da se pažljivo pripremi ceremonija otvaranja.

I na otvorenju najskromnije izložbe okupljaju se uzvanici, uz autora i organizatora izložbe, a otvorenje može proći i uz dvije-tri prigodne riječi.

Međutim, s obzirom na uloženi trud, šteta je takvu priliku propustiti slučaju. Dan prije otvorenja, preporučljivo je podsjetiti novine, radio i televiziju na predstojeće otvorenje, a isto tako i znance. Izložbu može otvoriti organizator izložbe, javni i kulturni radnik, predstavnik društveno-političke zajednice ili SIZ-a kulture. Govor obično traje nekoliko minuta, nakon čega se izložba proglašava otvorenom.

Preporučljivo je za otvorenje pripremiti fotografije izložaka, koje možete podijeliti novinarima. Kod većih ili tematskih izložbi protokol otvorenja uključuje i koktel. Za otvorenje je vrlo značajna i atmosfera, jer taj društveni događaj i uspjeh izložbe često se mjeri dojmovima koji su stečeni u tom trenutku.

Prema iskustvu najpovoljniji termini za otvaranje izložbe su rana jesen i proljeće. U tjednu su najpovoljniji dani utorak, srijeda, četvrtak i nedjelja. Izložbe se otvaraju obično između 18 i 19 sati, nedjeljom od 11 do 12.

Diskretna zvučna kulisa može pridonijeti ugodnoj atmosferi otvorenja, ali treba paziti da takva usputna događanja ne odvraćaju pažnju prisutnih od same izložbe.

Trajanje izložbe

Izložbe obično traju četrnaest dana. Međutim, sve ovisi o tome je li prostor za izložbu iznajmljen na određeno vrijeme s unaprijed pogodbenom cijenom najma ili je pak besplatan, odnosno iznajmljen pod vrlo povoljnim okolnostima.

Umjetničku izložbu posjećuje obično 1500 do 10.000 ljudi. Izložbe poput Picassove u Zagrebu (60.000 posjetilaca) i Kineske (400.000 posjetilaca) nisu pravo mjerilo.

Prema tome, za 1500 do 10.000 posjetilaca dovoljno je četrnaest do mjesec dana.

Za vrijeme trajanja izložbe treba pažljivo pratiti štampu i informacije koje se objavljuju u redovitim rubrikama novina. Ako primijetite da nema obavijesti o izložbi, odmah reagirajte, upozorite ih na propust i zamolite za ponovno uvrštenje.

Tokom trajanja izložbe autor treba povremeno obići izložbu da provjeri je li sve u redu i da od čuvara prikupi

primjedbe i informacije. Ako je izložba prodajna, autor mora odrediti vrijeme kad će biti u izložbenom prostoru.

Čuvanje

Već smo spomenuli da je polica osiguranja samo dodatna mjera sigurnosti. Na prvom mjestu su čuvari izložbe i niz sigurnosnih uređaja: zvučni alarmi, fotoćelije, zatvoreni krug televizije itd. Takve mjere primjenjuju se kod izuzetno složenih izložbi s vrlo vrijednim izlošcima. Međutim, čuvar je neophodno potreban bez obzira na sadržaj izložbe.

Čuvarsku službu u pravilu osigurava organizator. Čuvar je osoba koja je u neposrednom dodiru s posjetiocima i na izvjestan način reprezentira izložbu i organizatora. Zato mora raspolagati barem osnovnim podacima o izložbi, autoru, organizatoru, trajanju izložbe i rasporedu radnog vremena. Bilo bi dobro da s čuvarom prije otvorenja izložbe porazgovarate i da mu date osnovne upute o svrsi izložbe i o autoru.

Čuvar ne smije biti prezaposlen, jer mu je osnovna dužnost da diskretno nadzire posjetioce. Kod manjih izložbi obično je čuvar i blagajnik. U tom slučaju mora bilježiti broj posjetilaca i podatak o dnevnom posjetu predati organizatoru.

Čuvar ne smije komentirati izložbu niti ometati posjetioce u obilasku.

Skidanje izložaka

Taj je postupak podjednako delikatan kao i pri postavljanju izložaka. Sve treba uredno spremiti, upakirati i točno dogovoriti prijevoz u povratku.

Predmeti se skidaju istim ili obrnutim redom kako su postavljani, jer sve treba vratiti u ambalažu.

Svu opremu crteža i izložaka stakla, postolja, panoe, instalacije, treba pažljivo spremiti i vratiti vlasnicima, dakako, uz pismenu zahvalu. Inventar za postav izložbe obično pripada organizatoru izložbe ili vlasniku prostora, pa treba paziti da se ne ošteti, kako biste olakšali posao sljedećem izlagaču. I pri skidanju izložaka treba posvetiti punu pažnju mjerama sigurnosti.

Prema popisu izložaka provjerite broj predmeta, njihovo stanje i očuvanost.

Pri vraćanju izložaka, morate sastaviti zapisnik o primopredaji, ponovno angažirati prijevoznika, a polica osiguranja obično se sastavlja tako da vrijedi i za povrat izložaka. Ipak, još nije sve gotovo. Nemojte se opustiti dok izlošci nisu vraćeni, a prostor izložbe očišćen i predan vlasniku.

Dokumentacija

Izložba je prolazna pojava. Zato je važno skupiti i sačuvati svu dokumentaciju koja će poslije poslužiti kao dokaz o urađenom poslu. Profesionalne organizacije obično imaju vrlo solidnu dokumentaciju o izložbama, ali oni koji izlažu s vremena na vrijeme moraju skupiti sve dokumente koji će im poslužiti kao trajni dokaz o onom što je i kako napravljeno.

To su najprije pozivnica, plakat i katalog te spisak izložaka. Ako ste izložbu snimili (fotografija, dijapozitiv, film), cijela se izložba može rekonstruirati. Na fotografijama s otvorenja treba na poleđini naznačiti imena osoba.

Skupite sve bilješke iz štampe s datumom objavljivanja i nazivom novina. Ako je prikaz o izložbi bio emitiran na radio-programu, zatražite od redakcije tekst i priložite dokumentaciji. Kod tematskih izložbi scenarij ili projekt postava također priložite dokumentaciji.

Ako je izložba umjetnička, kopiju te dokumentacije pošaljite Likovnom arhivu JAZU (Zagreb, Demetrova 18), a primjerke kataloga i plakata Nacionalnoj i sveučilišnoj biblioteci u Zagrebu.

Možda vam se sve to čini suvišan posao, no ono što danas izgleda nevažno sutra može postati povijesni dokument.

Gotovo

Izložba je kreativan posao. No ipak postoje neka opća pravila.

U gradu poput Zagreba otvori se godišnje oko 500 najrazličitijih izložbi, a na svakoj prosječno radi tri do pet osoba.

Dugogodišnjim iskustvom na realizaciji stotina izložbi u zemlji i inozemstvu, bio sam svjedok nepotrebne panike, propusta i pogrešaka, koje su se s malo truda i pažnje mogle izbjeći. To su problemi oko dodatnog osvjetljenja, neopranih stakala na izložbi grafika, traženja u štampariji da katalog stigne na vrijeme itd.

Sve to može se izbjeći ako poštujete elementarni redoslijed priprema izložbe. Nećete uštedjeti samo vrijeme i živce, već i novac. U dobroj organizaciji stajat će koliko je predviđeno, a loša je poskupljuje, pa čak je može i upropastiti.