

Međunarodni znanstveno-stručni skup

MODELI UPRAVLJANJA PROCESIMA OBNOVE I RAZVOJA POVIJESNIH GRADOVA

Primjer Ivanić-Grada: Mogućnosti revitalizacije i obnove starog Ivanića

Ivanić-Grad, 11. studenoga 2011.

Silva Kalčić

Muzej kao način revitalizacije gradova te poticanja arhitektonskog turizma

Silva Kalčić, Tekstilno-tehnološki fakultet Sveučilišta u Zagrebu, prilaz Baruna Filipovića 28a, Zagreb, 098/453206,
silva.kalcic@gmail.com

Sažetak:

Kultura, u njenom atributivnom i distributivnom smislu, sve se češće koristi za stvaranje vizualnog identiteta, podržavanog kolektivnom memorijom, i marketinške promidžbe grada, privlačeći turiste i investitore – za što ima pozitivnih (kad je riječ o planiranom procesu) i negativnih primjera (poput stihijske gradnje ili pretvaranja lokalnog stanovništva u Egzotičnog Drugog ili neiskvarenog, ali i primitivnog barbarogenija, što neizravno podupire turistički slogan *Mediteran kakav je nekad bio* Hrvatske turističke zajednice). Utemeljenje muzeja može, izborom lokacije gradnje ili objekta adaptacije, pokrenuti obnovu ili razvoj dijela grada ili nacionalnu kulturnu politiku. Oblikovanje arhitektonske forme uobličavanje je poruke i stoga ona može biti oruđem marketinga ili strategija ideologije. Ako se suvremena umjetnička praksa ne manifestira u proizvodnji stvari, nego u odnosu prema stvarima, a arhitekturu Jencks definira kao *public art*, Kas Osterhuis odsad djelovanje arhitekta vidi kao emotivni *styling*, što je termin preuzet iz



područja dizajna, podrazumijevajući resemantizaciju elemenata arhitekture. Gradnja tzv. ikoničke arhitekture, u službi kulturne politike zajednice ili države (što ponekad dovodi do tzv. *bilbao* ili *frankfurtskog* sindroma, gdje se zgrada natječe s eksponatima ili izričito njima dominira), može postati okidač za revitalizaciju gradske četvrti ili razvoja grada. Ulazak muzeja u postojeću ispražnjenu zgradu (objekt komunalne ili industrijske arhitekture moderne ili povijesnih palača i utvrda; u Detroitu u bivšem salonu automobila), korištenje je muzejskog postupka razvremenjenja. To može biti i strategija minimalizacije troškova oko njegova uspostavljanja: intervencije kontrastnim interpolacijama i aneksima, odnosno minimalne intervencije u postojeću zgradu mogu biti inovativna arhitektonska rješenja, na razini oblikovanja ili na razini autorskog iskaza. Gradnja muzeja kao način brendiranja grada, predstavlja virtualni produžetak zamrle (ili nikad zaživjele) tradicije ili pruža iluziju da ona i dalje postoji. Budući da postaje važnom značenjskom i vizualnom odrednicom identiteta ili fiziognomije grada, muzej trebaju koncipirati multidisciplinarni timovi s područja kojih se tiče: sociologije, arhitekture, povijesti umjetnosti i politike. Istraživanje je ograničeno na recentne i geografski bliske primjere muzeja suvremene umjetnosti u malim gradovima i karamanovskoj provinciji, a u njemu se oslanjam na vlastito dugogodišnje iskustvo kustosa suvremene umjetnosti.

Ključne riječi: Muzej, grad, turizam, vizualni identitet, interpolacija, ikonička arhitektura, resemantizacija arhitekture

Doživljaj prostora je jedna od ključnih funkcija arhitektonskog oblikovanja, no kao što arhitektonska forma utječe na percepciju prostora, prema analogiji ona biva njome i dovršena, a sam arhitektonski prostor definiraju događaji u njemu, odnos stvarnog/virtualnog kroz odnos svjesnog i nesvjesnog¹. Ambijentalni determinizam, engl. „environmental determinism“, ide tako daleko u promišljanju ove teme da čak tvrdi kako je ponašanje ljudi oblikovano isključivo njihovim fizičkim okruženjem.

Ako arhitektonsku formu razumijemo kao izvedenu nazočnost specifične funkcije na izvjesnoj lokaciji kroz određeno vrijeme, tada vrijeme, koje je od samog početka u nju ugrađeno, postaje

¹ Arhitektonska forma utječe na percepciju prostora, no vrijedi i obratno: svako je iskustvo prostora subjektivno, odnosno doživljaj prostora je svojevrsna funkcija arhitektonskog (unutarnosti i izvanjskosti arhitekture) oblikovanja, modeliranog arhitekturom.

3
 važan element razumijevanja arhitekture. Štoviše, ako bismo arhitekturu promatrali kao sastavnicu ljudskog tubitka koji je u svojoj suštini vremenit (a to je moguće iz razloga što pitanje njene svrhovitosti biva ipak konačno razriješeno tek u sferi ljudskosti i bitno ljudskih značenja), ona tada za nas izražava izgrađeno vrijeme. Funkcija i njene partikularne determinacije bivaju tako uloženi u protijek povijesnog vremena kroz kompleksnu temporalnost građevina, otvarajući različite mogućnosti repeticije (ponavljanja zadanog – prezentnog) i/ili upisivanja budućeg u sadašnje. Vremenski aspekt arhitekture stoga je jedan od ključnih čimbenika otvorenosti – izloženosti prema alteritetu – promjenama i prodoru drugačijeg.



Slika 1: Tadao Ando, Muzej moderne (i suvremene) umjetnosti / The Modern Art Museum, Fort Worth, SAD, 2002.

Muzej je dio Kulturalne četvrti, koja je po sebi *work-in progress* prema strategiji pozivanja svjetski poznatih arhitekata – Louisa I. Kahna za Kimbell Art Museum te Philipa Johnsona za Amon Carter Museum.

U Hrvatskoj i evropskom civilizacijskom krugu svjedočimo promjenama gospodarske strukture grada, izmještanju ili gašenju tradicionalnih privreda i doseljavanju neautohtonog stanovništva koje ne poznaje lokalne tradicije; Bogdan Bogdanović će reći da grad na kraju pobjeđuje. Ipak, propitana je tradicionalna mnemonička funkcija samoga grada, u neksusu između urbanog prostora i reprodukcije kulturalnog identiteta. Neki su povijesni gradovi ostali važnim uporištima globalne ekonomije i, kao takvi, uživaju novi, ponovno otkriveni gospodarski značaj, dok su za

4
 druge suvremeni ekonomski tijekovi (ponajprije trend deindustrijalizacije, u smislu „čvrstih“ i „garavih“ industrija) izvor stagnacije, koja je već retardacija. Konkretno, pokazuje se da općenita urbana kriza od gradova zahtijeva radikalnije promjene kako bi zadržali konkurentsku prednost. Tako su još 1980-ih posebno gradovi (primjerice Barcelona) postajali svjesni važnosti kulture, umjetnosti i kulturnih industrija te mnogih izravnih i neizravnih prednosti koje te industrije donose imidžu mjesta. U takvoj situaciji brendiranje, oblikovanje i čitanje fiziognomije grada predstavlja virtualni produžetak umirućih tradicija, privid da tradicije još uvijek postoje, ali koji bi mogao sa svoje strane djelovati kao poticaj za njihov novi i drugačiji život. Kao negativna posljedica turističkog razvoja, povijesne jezgre gradova ostaju prazne ljuske, iako očuvane, restaurirane poput *simbola* – elegantnih školjki ispražnjenih od svog izvornog živog sadržaja. Autohtono stanovništvo uglavnom se iselilo u manje atraktivne dijelove grada, prepuštajući turistima i poslovnim ljudima skupi boravak u osuvremenjenim i nadasve prestižnim povijesnim zdanjima, koji postaju *goli simboli u mrtvom krajoliku*. Dakle, kako bi rekao Wittgenstein, „meaning is use“: iako brendiranje grada predstavlja marketinšku strategiju njegove tržišne promidžbe, ne treba zaboraviti da je najbolji imidž grada njegov življeni aspekt, a ne da to bude samo turistička destinacija koja može ući u modu i time nužno iz nje izaći (npr. Prag: gradovi u trendu su lokacije iz filmova o Jamesu Bondu).

Gradnja muzeja kao način brendiranja grada predstavlja virtualni produžetak zamrle tradicije (ili nikad zaživjele, poput one Novog Zagreba, lokacije zgrade MSU Zagreb iz 2007.) ili pruža iluziju da ona i dalje postoji. Grad postaje Foucaultov prostor heterotopije, otvoren novim mogućnostima. Budući da postaje važnom značenjskom i vizualnom odrednicom identiteta ili fizionomije grada, muzej trebaju koncipirati multidisciplinarni timovi – s područja kojih se tiče: sociologije, arhitekture, povijesti umjetnosti i politike (posljednje je bio okidač za projekt muzeja suvremene umjetnosti ARS Aevi u Sarajevu). U pogledu protokola interpolacije u povijesne jezgre, zanimljiva je definicija „kulturnog naslijeđa“ Nevena Šegvića po kojemu je svaka, pa i avangardna arhitektura proizašla iz tradicije, „autohtoni ambijent“. Šegvić zagovara pastiš kao interpolaciju koja se prilagođava zatečenom kontekstu, a što imenuje „urbo-arhitektonskom metodom“. Oblikovanje arhitektonske forme uobličavanje je poruke i stoga ona može biti oruđem marketinga ili strategija ideologije. Središnja karakteristika kulturnog planiranja, u smislu samostvarenja (engl. *drawing self*) zajednice nasuprot „ekonomskom građaninu“² koji pripada globalnom financijskom tržištu, iznimno je široka, antropološka definicija "kulture" kao "načina

² termin Saskie Sassen

življenja", uz integraciju svih aspekata lokalne kulture u teksturu i rutine svakodnevnog života u gradu. Muzej, kao i umjetničko stvaranje, karakterizira potreba stalne reinencije, obnove stila, s obzirom na koncepte duha vremena (njem. *Zeitgeist*), duha naroda (*Volksgeist*) i Rieglovog *Kunstwollena*, umjetničkog htijenja (ukusa) epohe.

Oblikovanje arhitektonske forme uobličavanje je poruke i stoga ona, kako je rečeno, može biti oruđem marketinga ili strategija ideologije. Današnji tip muzeja nastao je krajem 18. stoljeća u Francuskoj pod utjecajem demokratskih ideja građanske revolucije i ustanovljenja građanskog društva i javnog mnijenja (publike). „Muzej je definirao i utjelovio dominantan ukus u devetnaestom stoljeću i početkom dvadesetoga. Kriterij na kojemu je muzej temeljio svoj izbor "dobre" umjetnosti uglavnom je bio prihvaćan kao društvena norma. U tim okolnostima, svaki protest usmjeren prema muzeju bio je istodobno i protest protiv prevladavajućih normi u stvaranju umjetnosti – te istodobno temelj na kojemu se mogla razviti nova, inovativna umjetnost.“³ Muzeji su katedrale urbanog moderniteta (Lorente, 1998.) – u smislu da je, kao i katedrala, muzej suštinski urbani fenomen, marker (zapadne) metropole, indeks urbanog okoliša i mjesto emanacije mjerodavnih svjetonazorskih tekstova ili naputaka koji stvaraju imaginarne transnacionalne zajednice.⁴ Građanska uloga muzeja je simboliziranje lokalnog, regionalnog ili nacionalnog ponosa, tako da mnogi muzeji investiraju u arhitekturu na račun zbirke, odnosno umjetnosti u muzeju⁵: „Kod Louvrea je riječ o arhitekturi, ali više od toga, o ekspresiji jedne civilizacije“.⁶ Umjetnik Daniel Buren muzej definira kao povlašteno mjesto s estetskom (muzej je okvir i potpora umjetničkom djelu i gledištu na djelo), ekonomskom (muzej daje tržišnu vrijednost onome što izlaže) i mističnom ulogom (određuje kao umjetnost ono što izlaže već samim činom izlaganja, odnosno odabira onoga što biva izlagano). Muzej suvremene umjetnosti historizira suvremenost i promovira aktualni trenutak (stvarajući suvremenost); muzej može, i ne mora (slično koncepciji *Kunsthaus*a u njem. govornom području) stvarati kolekciju, no obično ga karakteriziraju dva značajna područja suvremene masovne kulture: edukacija i izdavaštvo⁷. Dvadeseto je stoljeće, dakle, razdoblje samopropitivanja umjetnosti, kao i muzejskih institucija. Suvremene umjetničke prakse referiraju se na društveni kontekst u kojemu nastaju, propituju ga ili pokušavaju mijenjati, što je jedna od mogućih strategija koncipiranja muzeja suvremene

³ Groys, 2006.

⁴ Adams, 2003., 135.

⁵ Carbone, 2004.

⁶ I. M. Pei, u predgovoru knjige *I. M. Pei, Architect*, New York, 2008.

⁷ Šuvaković 2005.

umjetnosti. Na djelu je promjena u samoj ideji umjetnosti, kao i njezina izlaganja, prilagođena dimenzijama ambijentalnih djela ili naravi umjetnosti tzv. novih medija, gdje svjetlost ili tamu emanira djelo po sebi.



Slika 2: SANAA Ltd., Muzej suvremene umjetnosti 21. stoljeća, Kanazawa, Japan, 1999. – 2004.

Umjetnost visokog modernizma je stvarana namjenski, za galerijski ili muzejski prostor, okružje koje je bilo potvrda njezine autonomije u odnosu na druge oblike društvenog života. Muzej je bio shvaćen kao prostor specifično likovne kontemplacije. Krajem 1960-ih, izlaskom umjetnosti u javni prostor i njezinim integriranjem sa samim životom, povijesno je dovršeno razdoblje institucije muzeja u izvornom poimanju⁸. Suvremeni umjetnik pruža otpor institucionalizaciji umjetnosti aproprijacijom, pa i dekonstrukcijom muzejskoga prostora – „problematizirajući“ i dovodeći ga u pitanje, izlaskom u javnu sferu te ultimativnom konceptualizacijom (nepredmetnošću) umjetnosti (kako je to definirao Goran Trbuljak 1971. – „*Ne želim pokazati ništa novo i originalno.*“), koja postaje društvena skulptura, engl. „social sculpture“ prema definiciji Josepha Beuysa, aktivni čimbenik društva i svijeta u kojemu nastaje („*Ne postoji*

⁸ prema ibid.

umjetnost bez posljedica.“, Mladen Stilinović, 1984.). Neke kustoske platforme kao što su Rhizome, LIMAC⁹ ili Virtualni muzej avangarde Marinka Sudca (privremeno ostvaren izložbom na brodu Galeb u Rijeci lipnja 2011.) su muzeji u javnom prostoru Interneta.

Muzej jest ponajprije njegov program, no muzej suvremene umjetnosti čini i arhitektura po sebi i način na koji ona odgovara potrebama muzealizacije, ali i produkcije umjetnosti *u nastajanju*. Dvije su koncepcije zasnivanja muzeja – u postojećim prenamijenjenim objektima, uz intervencije koje mogu biti minimalne i izrazite – poput kontrastnih interpolacija – ili podizanjem nove zgrade; obje odluke su jednako delikatne i jednako umjesne, ako prihvaćamo da nema izravne korelacije (konceptualno i u stvarnosti) između konstrukcije i programa u arhitekturi. Osim potrebe usklađivanja izložbe kao medija i muzeja kao fizičkog mjesta, arhitektonsko oblikovanje muzeja nužno se referira, a kontekst – što je zanimljivije – iz njega proizlazi (na način tzv. *site-specific*¹⁰ umjetničkih instalacija). Na primjeru Nomadskom paviljona na otoku Lopudu, tanka svjetlosna vodoravna linija na interijernom zidu paviljona¹¹ sugerira liniju obzora, promjenjive obojenosti i intenziteta u skladu s vernakularnim uvjetima svjetla izmjerenim od izlaska do zalaska sunca u jednom danu. U vizualnom pamćenju posjetitelja stvara inverznu sliku (pasliku¹²) te se, u dijalogu s okomitim drvenim daskama od koji je paviljon konstruiran, upisuje u imaginarnu ortogonalnu shemu.



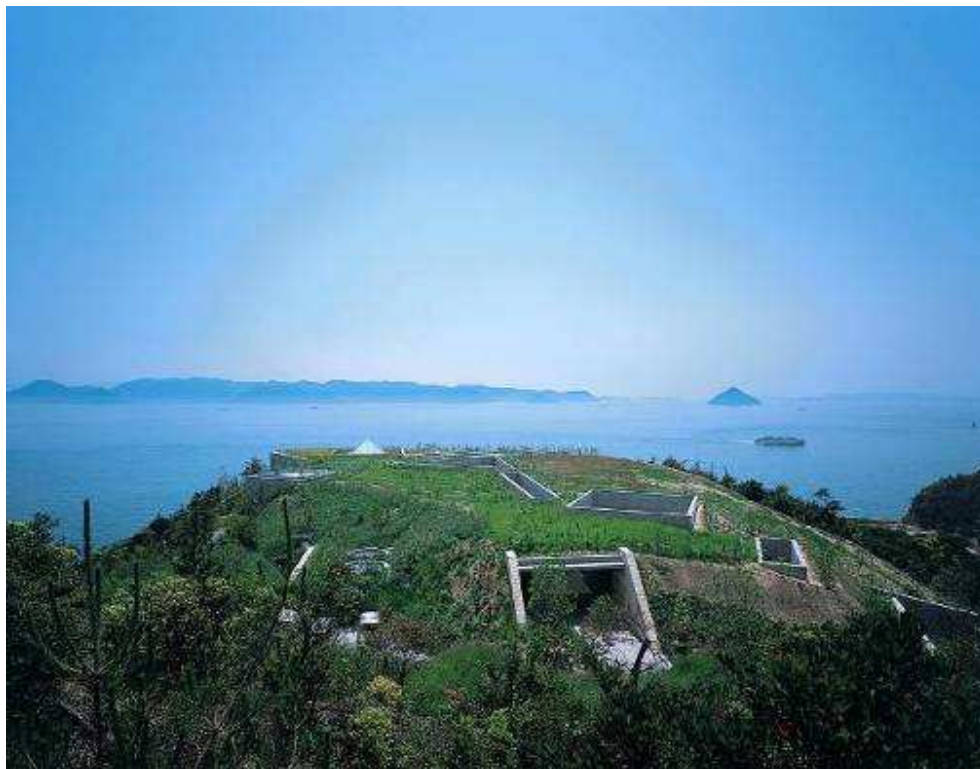
Slika 3: Olafur Eliasson i David Adjaye, Tvoj crni horizont / Your Black Horizon, Lopud, 2007. / Thyssen-Bornemisza Art Pavilion premijerno predstavljen na 51. venecijanskom bijenalu 2005.

⁹ *Museo de Arte Contemporáneo de Lima*

¹⁰ *Site-specific* je svako umjetničko ostvarenje, obično u mediju instalacije, napravljeno u skladu s određenim okruženjem (i posebno za njega), koje ne mora biti samo galerijsko.

¹¹ premijerno predstavljen na 51. venecijanskom bijenalu 2005., lociran na otoku Lopudu 2007.

¹² Prividu crne horizontalne crte po izlasku iz paviljona.



Slika 4 : Tadao Ando, Muzej suvremene umjetnosti Naoshima i Hotel Naoshima, Kagawa, Japan, prva faza 1990. – 1992. Lociran na otoku Naoshima u unutarnjem japanskom moru, hibrid muzeja suvremene umjetnosti i hotela rezultat je zakona po kojemu je nova gradnja na otoku zabranjena, osim ako uključuje kulturalnu komponentu. Poput lokacije kazališta u Epidaurusu (4. st. pr.n.e.), prilaz muzeju moguć je isključivo s mora

Drugi slučaj, ulazak muzeja u ispražnjenu zgradu uronjenu u namjenski besmisao, korištenje je muzejskog postupka razvremenjenja. Intervencije kontrastnim interpolacijama i aneksima, poželjnijima od pastiša, odnosno minimalne (tj. estetikom „zapuštanja“) intervencije u postojeći objekt komunalne ili industrijske arhitekture (ili, rjeđe, palaču) mogu biti inovativna arhitektonska rješenja, na razini oblikovanja ili na razini autorskog iskaza (engl. statement), kao iskaz strategije u kojoj prevagava značaj otkupa djela, ili nužde minimalizacije troškova uspostavljanja muzeja. Napuštena industrijska i komunalna arhitektura tako učestalo biva adaptirana u izložbene prostore – među prvima željeznička postaja Orsay u Parizu u muzej umjetnosti 19. stoljeća, jer je postala prekratka za suvremene kompozicije vlakova. Takav muzej zaposjeda, strategijom ready-madea, postojeći objekt u postojećem kontekstu, te umjesto tlocrta koji

nastaje iznutra prema van, interijer proizlazi iz postojećeg eksterijera, no može ga i u potpunosti negirati.¹³



Slika 5: Museum of Contemporary Art Detroit (MOCAD), Detroit, SAD, 2006. (grafit na pročelju: Barry McGee, Bez naziva / Untitled, 2006.)

Najnoviji primjer revitalizacije grada kontrastnom interpolacijskom arhitekturom muzejskog programa u španjolskoj Baskiji (gdje se nanovo uspostavlja baskijski jezik kao dio strategije kulturnog turizma), temeljen na iskustvu Muzeja Guggenheim u Bilbao, je Muzej San Telmo u San Sebastianu, koncipiran kao ekstenzija srednjevjekovnom samostana kontrastne brutalističke estetike s ekološkim, perforiranim pročeljem kroz koje izrasta endemsko bilje.

Muzej suvremene umjetnosti može, iskazujući programsku okrenutost ka novom i ka budućnosti, pokrenuti obnovu ili razvoj dijela grada (MACBA, Barcelona, je za to paradigmatički objekt) ili nacionalnu kulturnu politiku (ili regionalnu: primjer je talijanska sjevernoistočna regija s muzejima moderne i suvremene umjetnosti u Roveretu i Bolzanu te tzv. *Cittàdellarte* ili Fondazione Pistoletto u kompleksu industrijske arheologije, pogonu za preradu vune u Bielli, tradicionalno

¹³ Venturi, 1966., 82.

gradu tekstilne industrije. Muzej u Bolzanu formom i monumentalnošću oponira tradicionalnoj arhitekturi u neposrednom okruženju; noću njegovo pročelje postaje ekran za video i svjetlosne instalacije; njegov drugi naziv, *Museion*, reflektira suštinski interdisciplinarni karakter suvremene umjetnosti.). Tu govorimo o teritoriju kao živom ekosustavu, sastavljenom od raznolikih resursa koji čine sukus kulturnog planiranja.



Slika 6: Nieto Sobejano, Museo de San Telmo, San Sebastian (Donostia), Španjolska, 2003. – 2011. (3D vizualizacija)



Slika 7: Mario Botta, Muzej moderne i suvremene umjetnosti / Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MART), 1987.- 2002.



Slika 8: KSV (Kruger Schubert Vandreike), *Museion*, Muzej moderne i suvremene umjetnosti/*Museo d'Arte Moderna e Contemporanea*, Bolzano, Italija, 2004-2008

Arhitektura je prijelazna forma između novih tehnologija i društvene strukture, u „nadinterpretaciji“ Heideggerovog razlikovanja *technē* i *poiēsis*. Izborom svjetski poznatih arhitekata ("starchitects") medijski raste važnost muzeja, što uvećava važnost grada. Carlo Crespi tako muzealizaciji gradskog prostora suprotstavlja ništa manje nego *urbanizaciju muzeja*¹⁴. Spomenici su također jedan od načina da se grad pretvori u "muzejski prostor", prostor pasivnog smještaja djela koja su u većoj ili manjoj mjeri monumentalna (bilo na fizičkoj ili historiografskoj razini). Riječima Davida Harveyja, gradovima je potrebna kultura, u njenom atributivnom i distributivnom smislu, kako bi postali "mamci za kapital", funkcionirajući kao simbol grada podržavan kolektivnom memorijom – prema "afirmativnom karakteru kulture" Herberta Marcusea. Tako je povjesni podtekst Gradskog muzeja suvremene umjetnosti u Hiroshimi (Kisho Kurokawa, 1988.) tipologija skladišta iz razdoblja Edo (16. stoljeća), izrezanim presjekom podsjećajući na piktogram za bombu, što je u uskoj vezi s modernom poviješću lokacije: središnji je dio kompleksa ostavljen praznim, upućujući na mjesto pada atomske bombe.¹⁵ U jednačenju značenja (namjene) i simboličkog jezika arhitekture, Kunsthaus u Grazu

¹⁴ ibid.

¹⁵ prema: Jencks, 2002:., 169.

(Peter Cook i Colin Fournier, Austrija, 2003.) predstavlja eksces u provincijskom gradu, ali i otporac za revitalizaciju nekoć radničke, depopularizirane četvrti na zapadnoj obali rijeke Mure. Relativizirajući objektivnu realnost zgrade, medijska fasada sintetizira ideju funkcije s idejom slike.



Slika 9: Weber & Hofer Lentos Kunstmuseum, Linz, Austrija, 2003.

Fasada je obložena staklom, što ne samo da ne ugrožava, nego i neprimjetno „regulira“ odnos između rijeke (Dunava) i grada. Zgrada je osvijetljena plavom i ružičastom neonskom svjetlošću pa je svjetlo koje se noću odražava na vodi – kraj jednog od ključnih gradskih mostova – svojevrsan urbani događaj



Slika 10 a: Peter Zumthor, Kunsthaus, Bregenz, Austrija, 2000. – 2007.



Slika 10 b: Peter Zumthor, Kunsthaus, Bregenz, Austrija, 2000. – 2007. (interijer, fotografija: Hélène Binet)



Slika 11

Querkraft Architekten, Museum Liaunig, Neuhaus, Austrija, 2006. – 2008.

Muzej austrijskog industrijskog menadžera, koji je kao investitor zahtijevao da imidž muzeja bude onaj industrijske zgrade, ima tlocrt križa i iznimno reduciranu konstrukciju koja prati topografiju krajolika te nudi panoramske poglede na okoliš uz pregled zbirke, jednim dijelom pod zemljom u skladu s lokalnom tradicijom vinskih podruma, uspješno suprotstavljajući privatnu kolekciju suvremene, mahom austrijske, umjetnosti i kolekciju akanskih zlatnih predmeta.

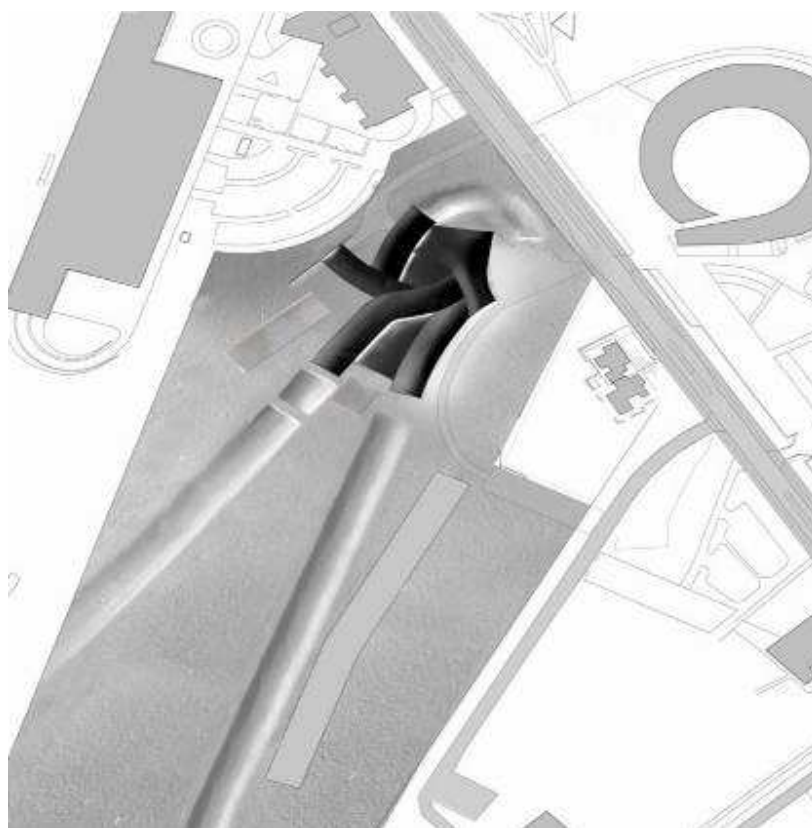
„Prepušteno je svakome da samostalno odluči: je li austrijski krajolik, kako to Querkraft gorljivo i dijalektički izražava svojom arhitekturom, veličanstveniji od austrijske umjetnosti ili (i) nije tako veličanstven.“¹⁶

Nottingham Contemporary podignut je na zapuštenom industrijskom zemljištu. Progresivnom percepcijom detalja, za vrijeme prilaženja zgradi uočava se uzorak lokalne industrijske čipke iz sredine 19. stoljeća, kalupima od lateksa otisnut na cementne panele. Time autori iskazuju kritiku „bezmjesnosti“ suvremene arhitekture; čipka je istodobno vernakularan i importirani (strojno proizvedeni) element koji je doveo do zatvaranja lokalnih čipkarskih manufaktura. Sličan je primjer Muzeja suvremene umjetnosti Heringa, danskog grada tekstilne industrije – pa tako iz zraka geometrija krova muzeja podsjeća na rukave košulja prebačene preko izložbenih prostora, a na zid je otisnuta kamionska cerada, kako bi teksturom oponašao tkanje.



Slika 12: Adam Caruso i Peter St John, Galerija suvremene umjetnosti / Nottingham Contemporary, Nottingham, Velika Britanija, 2006. – 2009

¹⁶ Tabor, 2010., 69.



Slika 13: Steven Holl architects, Muzej suvremene umjetnosti, Hering, Danska, 2009. (tlocrt)

Osim potrebe za muzealizacijom (prikupljanjem, arhiviranjem i produkcijom) suvremene umjetnosti, ona bi trebala postati dijelom svakodnevice. Umjetnost u javnom prostoru tako ima veću društvenu vidljivost, obraćajući se negalerijskoj publici, često koristeći informacijsku i signalizacijsku infrastrukturu grada (LED ekrani, *billboard* oglasna mjesta...). U većini europskih zemalja zakonski je propisan udio od 1% namjenskih sredstava za gradnju objekata od javnog značaja namijenjen umjetničkim intervencijama u javnom prostoru¹⁷. Za razliku od tradicionalne

¹⁷ U Austriji je *Gesetz über "Kunst am Bau"* (Zakon o umjetnosti na građevinama), povećan je na 2% konceptom *Kunst am Bau* (umjetnost u sklopu građevina) i proširen na *Kunst im öffentlichen Raum* (umjetnost u javnom prostoru). Udruga Ulll se trenutno zalaže za uvođenje Zakona o umjetnosti u javnom prostoru u Republici Hrvatskoj, kojim bi se 1% sredstava za gradnju objekata od javnog značaja namijenilo umjetničkim intervencijama u javnom prostoru.

umjetnosti, koja za svoje intervencije u otvorenom prostoru koristi "definirane situacije unutar povijesnog grada", suvremena urbana umjetnost, naročito posljednjih godina, intervenira u tzv. B zonama ili ne-mjestima, mahom na periferiji. Srodan je primjer bivše tekstilne tvornice na zagrebačkoj periferiji u kojoj je u srpnju 2011. otvorena Lauba, privatni muzej suvremene umjetnosti te Muzeja suvremene umjetnosti u Rigi, pilot-projekt privatno-javnog partnerstva i prvi muzej uspostavljen u Latviji u više od stotinu godina – slično kao MSU u Zagrebu, smješten u bivšu elektranu u luci čiji dokovi se u cjelini kane sačuvati prenamjenom. Budući da su dokovi u Rigi među posljednjima u Europi koji bivaju obnavljani, to je shvaćeno kao prilika da se izbjegnu drugdje počinjene pogreške. Primjer prenamjene arhitekture elektrane ili termoelektrane kao način revitalizacije periferijske zone velikoga grada, je Arheološki muzej Montemartini u Rimu, Tate Modern u Londonu te Santralistanbul.



Slika 15: Lauba, „Kuća za ljude i umjetnost“, Zagreb, 2011. (projekt adaptacije: Morana Vlahović, fotografija: Damir Žižić)

U zgradi se, uz muzejski prostor, nalaze poslovni uredi tvrtke Filip Trade u čijem je vlasništvu izložena zbirka suvremene umjetnosti.



Slika 16: Rem Koolhaas i Reinier de Graaf, Office for Metropolitan Architecture / OMA, Muzej suvremene umjetnosti/Riga Contemporary Art Museum, Riga, Latvija, 2007. – 2011. (maketa)



Slika 17: Emre Arolat arhitekti, Muzej suvremene umjetnosti Santralistanbul, Istanbul, Turska, 2006.



Slika 18: Arheološki muzej Centrale Montemartini / *Museo archeologico Centrale Montemartini, Musei Capitolini*, 2005. (plan restauratorskih zahvata u bivšoj elektrani: Paolo Nervi, postav izložbe: Francesco Stefanori)

Korišten je način postava iz londonskog Tate Modern, no za razliku od prethodnog primjera, ovdje prostor nije ispražnjen od strojeva. U nas bi idealan objekt za srodnu strategiju prenamjene bila Tvornica željezničkih vozila Gredelej, koju su 1894. osnovala Mađarske državne željeznice u blizini zagrebačkog Glavnog kolodvora.



Slika 19: Goran Rako, Arheološki muzej Narona, Vid, 2001. (natječaj) – 2008.

Primjer suvremene arhitekture u sinergiji s arheološkim lokalitetom Augustova hrama.



Slika 20: Francisco Mangado, Arheološki muzej Alave/Museo Arqueológico de Álava, Vitoria-Gasteiz, Španjolska, 2009. (interijer, detalj)

Brojni su primjeri muzeja drugih programa (osim suvremene umjetnosti) s inovativnom arhitekturom. U Vidu pored Metkovića, Antički muzej je kontrastnom strategijom konfiguriran kao niz terasa i stubišta prema koncepciji arhitekture kao topografske činjenice. Srodan je primjer Arheološkog muzeja Alave – u prezentaciji djela i tematskih cjelina muzeja korištena je multimedija, odnosno novi mediji, primjerice svjetlosne, video i zvučne instalacije.

Zaključak

Gradnja tzv. ikoničke arhitekture, u službi kulturne politike zajednice ili države (što ponekad dovodi do tzv. *bilbao* ili *frankfurtskog* sindroma gdje se zgrada natječe s eksponatima ili izričito njima dominira), može postati okidač za revitalizaciju gradske četvrti ili brendiranje grada. Osporavana strategija definirana kao *the Broken Windows Theory* iz 1982. Godine, izražava stav da je kriminal neizbježan rezultat zapuštanja urbanog prostora te upućuje da dobra kulturna

politika može spriječiti vandalizam, pa čak i zločine u javnom prostoru grada – dakako, takav je pogled na društvene procese jednoobrazan.

Muzej je multifunkcionalni javni prostor, atraktor široke, pa i negalerijske publike koja će u njega dolaziti i kupovati, ali i boraviti. Muzeji-brendovi otvaraju pitanje mogućnosti transformacije prostora muzeja, tradicionalne "škrinje s blagom" u javni prostor - atraktor događanja (prema koncepciji muzeja-butika), te može li se to moralno opravdati.

Suvremena umjetnost propitkuje stvarnost u kojoj nastaje, ponekad izmičući slučajnosti materijalnog postojanja ili „utjelovljenja značenja“¹⁸, pomaže u razumijevanju svijeta, kako autoru tako i gledatelju (publici), iskustveni je katalizator za doživljaj individualne stvarnosti života, kao i medij predlaganja i oprobavanja novih (često alternativnih) mogućnosti za društvo: to su ključni koncepti koji determiniraju izložbeni program muzeja suvremene umjetnosti i njegovu komunikativnost sa stručnom, empatijskom, ali i tzv. širokom publikom.

Izvori i bibliografija

Adams, K. M. (2003.), *Museum/City/Nation: Negotiating Identities in Urban Museums in Indonesia and Singapore*, u zborniku *Theorizing the Southeast Asian City as Text* (ur. Goh, R. B H i Yeoh, B. S A), Singapore, World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd.

Bruno, G. (2007.) *Public Intimacy/Architecture and the Visual Arts*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press.

Danto, A. (2006.), *Nasilje nad ljepotom/Estetika i pojam umjetnosti*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti

Danto, A. (1994.), *Embodied Meanings: Critical Essays and Aesthetic Meditations*, New York, Farrar, Straus & Giroux

Groys, B. (2006.), *Učiniti stvari vidljivima, Strategije suvremene umjetnosti*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti

Jencks, Ch. (2002.), *The New Paradigm in Architecture/The Language of Post-Modernism*, New Heaven/London, Yale University Press.

Lynch, K. (1960.) *The Image of the City*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.

Michaud, Y. (2004.), *Umjetnost u plinovitom stanju/Ogled o trijumfu estetike*, Zagreb, Naklada Ljevak

¹⁸ termin Dantoa, 1994.

Mueller, M. i Droeger, F. (2005.), Die ausgestellte Stadt, Zur Differenz von Ort und Raum, Berlin, Bauwelt Fundamente, Birkhauser, Basel i Bouverlag BV

Venturi, R. (prvo izdanje, 1966.), Complexity and Contradiction in Architecture, New York, MoMA

Staniszewski, M. A. (1998.), The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art, Cambridge, MIT Press.

Šuvaković, M. (2005.), Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umjetnosti i teorije poslije 1950., Zagreb, Naklada Horetzky

Članci

Carbone, K., The Shell Game, I.D. magazine, svibanj 2004.

http://old.a-g-i.org/downloads/news/362/ID_rant.pdf

Foucault, M. (1984.) Des espaces autres (predavanje na konferenciji Cercle d'études architecturales, 14. ožujka 1967.), Architecture, Mouvement, Continuité 5: 46.-49.

Kalčić, S. (2008.) Samoaktualizacija i imanentna suvremenost video medija. U: Retrospektiva hrvatske video umjetnosti INSERT. Milovac, T., ur. Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti

Njirić, H. (2004.) Stvaranje heterotopija (predavanje na ETH, Zürich). Oris, VI-28.

http://www.oris.hr/oris_br_28/tekst_13.htm (15. 09. 2011.)

Tabor, J. (2010.), Bogati čovjek i oplodivanje zemlje suvremenom umjetnošću/Pokušaj jedne analize simbola, Oris, XII-610: 68.-69.

Townsend, A. (2004.) Digitally mediated urban space: New lessons for design. Praxis 6

Internetski izvori:

www.publicart.at (15. 09. 2011.)

the Broken Windows Theory Jamesa Q. Wilsona i Georgea Kellinga:
<http://www.helium.com/items/1398654-evaluating-broken-windows-theory-of-crime>

Silva Kalčić je povjesničarka umjetnosti. Predavač je teorijskih kolegija na Zavodu za dizajn Tekstilno-tehnološkog fakulteta, te pristupnica doktorskog studija teorije arhitekture na Arhitektonskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Angažira se kao kustosica izložbi i teoretičar suvremene umjetnosti, arhitekture i dizajna. Autorica je udžbenika vizualne kulture *Neizvjesnost umjetnosti*.