

Muzej suvremene umjetnosti

Stalni postav suvremene umjetnosti u jednom kulturalnom miljeu uspostavlja načela valorizacije, osigurava veću društvenu vidljivost i prihvaćanje vizualnog jezika i transestetskih kodova suvremene umjetnosti u javnosti te nudi kriterije za uspostavljanje njezina tržišta.

Sinergija djela arhitekture i umjetnosti uspostavlja novu definiciju postava i prostora muzeja.¹

Arhitektonski koncept i urbana strategija: prostori mogućnosti

Suvremene umjetničke prakse referiraju se na društveni kontekst u kojemu nastaju, propituju ga ili pokušavaju mijenjati. Odnos umjetnosti i institucija u kojima je izlagana ima sve veću ulogu u produkciji i recepciji umjetnosti nakon 1960-ih, da bi početkom 1980-ih, u skladu s kontekstualnom prirodom suvremene umjetnosti, bilo postavljeno pitanje odnosa moći između umjetnika i umjetničkog sustava: umjetnik, kao odgovor na to pitanje, odupire se središnjoj poziciji institucije aproprijacijom njezina prostora, praveći prostorne instalacije kao organizacijske strukture nedjeljive od prostora izložbe – takvim projektima institucija nije ukinuta ili odbačena, ali je »problematizirana« i propitana pa čak i dovedena u pitanje.

Muzej u današnjem poimanju nastao je krajem 18. stoljeća u Francuskoj pod utjecajem demokratskih revolucija te ustanovljenja građanskog društva a time i javnog mnijenja (publike). Muzej je bio shvaćen kao prostor estetske, specifično likovne kontemplacije. »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.«² Muzej suvremene umjetnosti daje pregled umjetnosti postmodernizma i post-postmodernizma (mnogi novi muzeji posvećeni su naj-suvremenijoj umjetnosti koja nastaje u trenutku »sada«, odnosno umjetnosti 21. stoljeća), nastale nakon 1968. Izlaskom umjetnosti u javni prostor i njezinim integriranjem sa samim životom, povijesno je dovršeno razdoblje institucije muzeja u izvornom poimanju.

20. je stoljeće razdoblje samopropitivanja umjetnosti: prema Dantou, pojam umjetničkog djela provodi funkciju izbacivanja predmeta na koje se odnosi iz realnosti (noseći pečat deskriptivne lažnosti). Na djelu je dakle promjena u samoj ideji umjetnosti (u njezinoj postpovijesti, nakon »kraja umjetnosti«, ili kako Danto³ interpretira Hegela, *la fin de l'art* koji može biti i *the end of taste*), no i ideji smisla izlagačkoga prostora. Ta promjena uvjetuje organizaciju prostora novomedijskih⁴ i muzeja suvremene umjetnosti, od modernističkoga koncepta *white cubea*, do *black boxa* u kojemu svjetlost ili tamu emanira samo umjetničko djelo (Steven Holl hibridnom *white box* situacijom označava izložbeni prostor koji »isisava svjetlost iz radova«).⁵ Muzej suvremene umjetnosti u svojoj je biti prostor inscenacije, dramaturški usporediv s teatrom (aspektima kao što su svjetlo, scena, akcentuiranje slike, pozicioniranje publike...) gdje su ključni radovi naglašeni reflektorskom rasvjetom te izdvojenošću, takoreći optočenošću prazninom, u kompoziciji postava (danas je u muzejskim prostorima dopušten ulaz dnevnog svjetla, za razliku od ranijih muzeoloških paradigmi).

Prostor muzeja suvremene umjetnosti performativan je prostor; stoga je već André Malraux (u *Musée imaginaire*) zagovarao ideju »muzeja bez zidova«, ponajprije kroz kataloge i knjige umjetnosti, odnosno umjetnost bez »tijela«. Cedric Price bio je za strategiju korištenja neizvjesnosti i nezavršenosti u muzejima 21. stoljeća, poimajući ih kao katalizatore promjene; H. U. Obrist sugerira preobrazbu muzeja u »laboratorije« koji prigrljuju kontradikcije vremena. Muzej je korrektni alat koji u gledatelja odgaja kritičko stajalište spram vrijednosnog sustava masovne kulture (zbog čega mu spočitavaju elitizam); muzej je u prošlosti bio iskaz ukusa većine, da bi danas reprezentirao ukus manjine, odnosno muzej suvremene umjetnosti – iako se često kaže kako muzej možda može sakupljati jučerašnjicu, ali nikad današnjicu – jest konačni proizvođač suvremene umjetnosti time što definira ono što još nije u zbirci kao suvremeno. Yona Friedman će kazati poznato, da se umjetničko djelo rađa u »unutrašnjem krajoliku« muzeja, prostora heterotopije, motiviranjem gledatelja da uloži intelektualni napor i završi poruku, tj. umjetničko djelo. Ono, umjetničko djelo, za Dantoa je artefakt kojemu je društvo ili podgrupa jednog društva povjerilo status kandidata za prosudbu (isti autor citira Wollheima koji se oslanjao na službeni filozofijski model prema kojem imati koncept znači posjedovati kriterije za biranje njegovih primjera). Štoviše, muzeji više ne predstavljaju umjetnost, nego

su sami umjetnost – gdje se njeguje estetičko iskustvo, ali u svojoj najčistijoj apstrakciji (»muzej je prostor u kojemu se umjetnost skuplja i čuva, sakralizira, ali i sterilizira i čini neškodljivom«).⁶

Muzej suvremene umjetnosti je i arhitektura po sebi, i način na koji zgrada odgovara na program, ili mu ne odgovara. Terence Riley, tada kustos odjela za arhitekturu i dizajn njujorške MoMA-e, u intervjuu 2003. govorio mi je o svojevrsnom paradoksu: »Ako pitate umjetnike gdje bi izlagali, tendencija je prema starim tvornicama. Joseph Beuys, Donald Judd radije su vidjeli svoja djela u velikim prostorima nego u tradicionalnim muzejima. To je svojevrsna tjeskoba zbog arhitekture, mislim da su arhitekti ljuti jer 'avangardni' umjetnici odbijaju 'avangardnu' arhitekturu... Muzejski prostor je poseban društveni prostor u kojemu možeš biti u gomili, ali također i sam, jer postoji protokol – ne buči se i ne ometa druge ljude.«⁷

Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu

Urbanistički, sada već povijesni, prijedlog Radovana Della-lea iz 1987. – 1988. predviđa Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu uz sjevernu, trnjansku obalu Save, nasuprot čistine hipodroma i tako »akcentuiran prazninom«. Igor Franić, autor zgrade naglašene horizontale novog Muzeja suvremene umjetnosti, locirane uz raskrižje dviju velikih avenija te na osi koja vodi prema zračnoj luci kao »okidač« za navodni budući kulturni forum na južnom produžetku Zelene potkove, koji će privlačiti publiku i biti »okidač« revitalizacije ovog dijela grada, najprije je zamišlja kao simboličku formu letećeg tepiha (znak za fizičku dislokaciju gigantske kulturne institucije), potom prihvaća asocijativne konotacije meandra – smislene s obzirom na ikoničnost forme koja premošćuje duhovni i estetski »jaz« od antike do protežnog motiva opusa Julija Knifera, odnosno zagrebačkog centra i periferije na drugoj obali rijeke. Tanki piloni kojima je tijelo zgrade odignuto, svojevrsni su *hommage* modernističkoj arhitekturi u okruženju: urbani kontekst definiran je raskrižjem i tipologijom Internacionalnog stila Novog Zagreba. Prilaz muzeju izveden je monumentalnom strukturom promenadnog stubišta, što ulazi u natkriveni južni trijem i potom *plazu*, navodeći kretanje posjetitelja neobičnim velikim i malim redom stuba. Platforma je donji prostor koji se formira u međuodnosu vanjskog i unutarnjega, grada i muzeja. Na zapadnom pročelju, s oplošjem od polikarbonatnih ploča, video-instalacija *Tulum* Nike Radić u terminu otvorenja Muzeja⁸ funkcionirala je kao izložbena slika muzeja prema van, koja upućuje na njegov pristupačan sadržaj i komunalni (engl. *community*) karakter, mjesta zabave. Privremena instalacija u simbiozi sa zgradom, tobogan *Carstena Höllera* kao redimenzionirani isječak stvarnosti relativizira granicu umjetnosti i života, s empatijskim učinkom. Protokol kretanja kroz muzej navođen je kontinuiranim bijelim zidom, no na čvorištima pravaca višesmislen, akcentuiran primordijalno-totemističkim zvukom *didgeridoo* u radu *Bojno polje* Antuna Božičevića na krovnoj terasi, gdje razgled završava panoramom grada. U transponiranom Atelijeru Ivana Kožarića (umjetnost = život) bilo bi nužno vidjeti umjetnika pri

radu; ontološka procesualnost je naime bila bitnom odrednicom izlaganja tog ateljea na *Documenti 11* u Kasselu 2002.

Koncepcijom izložbe kao *Zbirke u pokretu* koja je fleksibilni okvir za neizvjesnost suvremene umjetnosti, anticipiran je dinamizam, odnosno brze izmjene postava, a južno krilo Muzeja funkcionira kao galerija. Nasuprot tematskim izložbama, oprečna muzeološka tendencija je kronologijski linearno vođen postav koji je populistički jer zahtijeva manje znanja o umjetnosti da bi bio razumljiv.

Muzej suvremene umjetnosti u prenamijenjenim objektima industrijske i komunalne arhitekture

U razmjeru zgrada – zbirka – postav (program) pitanje je strategije institucije muzeja koja će stavka u budžetu prevladati – ikonička zgrada ili program. Napuštena industrijska i komunalna arhitektura učestalo se prenamjenjuje u izložbene prostore – umještanje muzeja u objekt komunalne ili industrijske arhitekture (ili, rjeđe, palaču ili crkvu, odnosno sakralni objekt), uz minimalne intervencije, tj. estetikom »zapuštanja«, iskaz je strategije u kojoj prevaguje značaj otkupa djela ili nužde opće minimalizacije troškova. No isto tako i naprotiv, osim potrebe usklađivanja izložbe kao medija i muzeja kao fizičkog mjesta, muzej je postao važan izvor arhitektonske kreacije, prostor slobode arhitektonskog oblikovanja ne referirajući se na kontekst, ili – što je zanimljivije – iz njega proizlazeći (na način tzv. *site-specific*⁹ umjetničkih instalacija).

Ulazak muzeja u ispražnjenu zgradu, uronjenu u namjenski besmisao, korištenje je muzejskog postupka »razvremenjenja«. To može biti i strategija minimalizacije troškova oko njegova uspostavljanja: intervencije kontrastnim interpolacijama i aneksima ili minimalne intervencije u postojeću zgradu reprogramiranu u muzej mogu biti inovativna arhitektonska rješenja, na razini oblikovanja ili na razini autorskog iskaza (engl. *statement*). To je svojevrsno citiranje *ready-made* postupka koji je muzej svojim programom znatno prije prihvatio – u značenju prikazati nespektakularan, svakodnevni život; naime, od izložbe u kovčegu Marcela Duchampa umjetnička se praksa ne manifestira u proizvodnji stvari, nego u odnosu prema stvarima.

U pogledu protokola interpolacije zanimljiva je definicija »kulturnog naslijeđa« Nevena Šegvića; prema njemu 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. 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 umjetnosti u urbanom okruženju. Utemeljenje muzeja suvremene umjetnosti može, izborom lokacije gradnje ili objekta adaptacije, pokrenuti obnovu ili razvoj dijela grada, ili nacionalnu kulturnu politiku.

Kaspar König, ravnatelj frankfurtskog Muzeja Ludwig, sugerira muzej umjetnosti koji je njezin aktivni producent. U

svojoj biti muzej suvremene umjetnosti historizira suvremenost i promovira aktualni trenutak (stvarajući suvremenost); muzej može, i ne mora, stvarati kolekciju, no obično ga karakteriziraju dva značajna područja suvremene masovne kulture: edukacija i izdavaštvo.¹⁰ 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 (određujući kao umjetnost ono što izlaže, već samim činom izlaganja, odnosno odabira onoga što biva izlagano). Zanimljiv je opažaj Kasa Oosterhuisa koji djelovanje arhitekta odsad vidi kao emotivni *styling* (što je termin preuzet iz područja mode i dizajna), oblikovanje informacija, odnosno protoka podataka; što znači da bi arhitektura bila poimana kao medij, ili masovni medij. »S druge strane, u naše doba masovni mediji diktiraju estetsku normu, upravo su oni muzeju oduzeli normativnu ulogu... Treba naglasiti kako u kontekstu suvremenih, medijski stvorenih ukusa, poziv na napuštanje i rušenje muzeja kao institucije poprima posve novo značenje u odnosu na razdoblje avangarde. Sada protest više nije dio borbe koja se vodi s prevladavajućim normativnim ukusima u ime inovacije nego je, upravo suprotno, usmjeren na stabiliziranje i ukorjenjivanje trenutno prevladavajućih ukusa.«¹¹

Kontekstualnost – muzej suvremene umjetnosti u odnošenju spram urbanog ili prirodnog okoliša¹²

Muzej suvremene umjetnosti u Barceloni Richarda Meyera formom i koloritom priziva arhitekturu moderne, ali i mediteranskoga tradicijskog graditeljstva – »izbjeljivanjem« arhitektura modernizma postiže »imidž« bijele kocke,¹³ a Capella del Macba, u kompleksu srednjovjekovnog samostana sučelice, namijenjena je projekcijama video umjetnosti. Oscar Niemeyer oblikuje Museu de Arte Contemporânea u Rio de Janeiru 1996. kao paralelogram na čaški što visi nad bazenom koji priziva tanjurasti oblik novopovijesnog Kongresnog centra u Braziliji. Tradicija danskog Heringa, grada tekstilne industrije, poslužila je kao polazište za zgradu muzeja suvremene umjetnosti Stevena Holla – pa tako iz zraka geometrija krova podsjeća na rukave košulja prebačene preko izložbenih prostora, u skladu s obližnjom tvornicom košulja iz 1960-tih, nalik na ovratnik košulje. Na cement eksterijernih betonskih zidova otisnuta je kamionska cerada, kako bi zid bio nalik na tkanje, dok je nosivost perimetralnih zidova galerija iznimno naglašena, što upućuje na njihovo simboličko značenje čuvara »škrinjica s blagom«. Zaha Hadid 2009. realizira Museo nazionale delle arti del XXI secolo u Rimu: MAXXI je muzej najsuvremenije umjetnosti, one 21. stoljeća. Hadid rješava pitanje urbanog konteksta muzeja tako da tlocrtom prati obrise bivše vojarnice na lokaciji, no manje je kompleksan i time manje agresivan u vizurama spram ekspanata, kao neutralni spremnici umjetnosti, Muzej suvremene umjetnosti Odile Decq, u bivšoj rimskoj pivovari. Vanjština zgrade muzeja može biti neovisna o unutrašnjosti zgrade (kao primjerice, kompjutorski generirana fraktalna forma oko *white cube* prostora za izlaganje), ili o kontekstu: primjer je Koolhaasov ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie u Karlsruheu (1989. – 1992.), koji je

po Jencksu »delirijski neboder New Yorka umješten u stari barokni zapadnonjemački grad«, kao način oponiranja tradiciji.¹⁴ Musée d'Art Moderne et Contemporaine (MAMCO) u Ženevi uređen je, uz minimalne intervencije, u modernističkoj tvornici prema koncepciji *musée in progress*, čiji je interijer fleksibilan i promjenjiv: mijenja se i redefinira triput godišnje prateći izmjene ili proširenje stalnog postava.

Muzej suvremene umjetnosti Santralistanbul smjestio se u kompleks elektrane koji je 2004. turska vlada ustupila sveučilištu.¹⁵ Emre Arolat Architects grade novu zgradu »brutalnog izgleda«, od metala i sivog betona, pružajući tako dojam da je »oduvijek tamo«, u industrijskoj zoni Istanbula. »Muzej kao grad predstavlja grad kao identično mjesto uz pomoć ikonografije koja zaziva posve preindustrijske, srednjovjekovne i antičke slike. Time muzej na novoj značenjskoj razini vraća ono što je kao izgubio kao gradska metafora: jednodržajnost koju postiže prostornom zamjenom unutarnjeg i vanjskog prostora kao svjesne igre i pretenzije da utječe na promjene realnog urbanog prostora.«¹⁶

Rem Koolhaas i Reinier de Graaf (Office for Metropolitan Architecture/OMA) grade Muzej suvremene umjetnosti u Rigi (2007. – 2011.) kao pilot-projekt privatno-javnog partnerstva i prvi muzej građen u Latviji u više od stotinu godina, slično kao zagrebački MSU, ponovno u bivšoj elektrani u luci čiji se dokovi kane sačuvati prenamjenom. Galerijski prostor »omotan« je oko perimetra stare zgrade koja je »prisutna, no ne zaslužuje umjetnost«. Izborom svjetski poznatih arhitekata¹⁷ medijski raste važnost muzeja, što uvećava važnost grada. Muzealizaciji gradskog prostora suprotstavlja se svojevrsna *urbanizacija muzeja*.¹⁸ Gradnja muzeja kao način brendiranja grada predstavlja virtualni produžetak umirućih (ili nikad zaživjelih, poput one Novog Zagreba, lokacije zgrade MSU) tradicija ili pruža iluziju da one i dalje postoje. Budući da postaje važnom značenjskom i vizualnom odrednicom identiteta ili fiziognomije grada, muzej trebaju koncipirati multidisciplinarni timovi – iz područja kojih se tiče: sociologije, arhitekture, povijesti umjetnosti i politike. Tako je povijesni podtekst Gradskog muzeja suvremene umjetnosti u Hiroshimi (Kisho Kurokawa, 1988.) tipologija skladišta iz razdoblja Edo, iz 16. stoljeća, koja izrezanim presjekom podsjeća na piktogram za bombu, što je u bliskoj vezi s modernom poviješću lokacije: središnji je dio kompleksa ostavljen praznim upućujući na mjesto pada atomske bombe.¹⁹

Zaključak

Umjetnost karakterizira potreba stalne reinencije, obnove stila, s obzirom na koncepte duha vremena (njem. *Zeitgeist*), duha naroda (*Volksgeist*) i rieglovskog *Kunstwollen*, umjetničkog htijenja, u značenju »ukusa« epohe. Mies van der Rohe isticao je potrebu gradnje prema načelu racionalnosti i ekonomičnosti, bez obzira na funkciju (označitelja), a zgrada će već sama naći svoju svrhu jer ionako traje dulje od inicijalne namjene: često je bolje slijediti postojeće arhitektonske forme i tipove, nego izmišljati stare jer »ne možeš izmisliti novu arhitekturu svake nedjelje ujutro«. Arhitektura i umjetnost danas karakteriziraju oblikovna načela pastiša,

citatnosti, reciklaže – muzej suvremene umjetnosti, uređen u objektu komunalne ili industrijske arhitekture moderne, ili povijesnih palača i utvrda, strategijom *ready-madea* zaposjeda postojeći objekt u postojećem kontekstu te umjesto tlocrta koji nastaje iznutra prema van, on proizlazi iz postojećeg eksterijera, no može ga i u potpunosti negirati.²⁰

Oblikovanje arhitektonske forme uobličavanje je poruke i stoga ona može biti oruđe marketinga ili strategija ideologije. Muzeji lijepih umjetnosti su »fiksiri uređene države« (Carla Duncan, 1994.). Muzej suvremene umjetnosti može izborom lokacije gradnje ili adaptacije pokrenuti obnovu ili razvoj dijela grada, ili nacionalnu kulturnu politiku. Muzeji, suštinski urbani fenomen od prosvjetiteljskog doba, »katedrale su urbanog moderniteta« (J. Pedro Lorente, 1998.). Odnosno, katedrala i muzej su markeri (zapadne) metropole, indeksi urbanog okoliša i mjesta širenja mjerodavnih svjetonazorskih tekstova ili naputaka, ulazeći u imaginarnu transnacionalne zajednice.²¹ »Hod kroz muzej trebao bi biti nalik hodu kroz katedralu, isti je zvuk i osjećaj.«²²

Osim potrebe za muzealizacijom (prikupljanjem, arhiviranjem i produkcijom) suvremene umjetnosti, ona često izlazi u javni prostor, koristeći informacijsku i signalizacijsku infrastrukturu grada (LED ekrani, *billboard* oglasna mjesta...), što joj pribavlja veću društvenu vidljivost. Rem Koolhaas, evaluirajući pojedine slavne muzeje (muzeji-*brandovi*), otvara 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.²³ Mjesto »potrošnje umjetnosti u izlaganju« (prema Michaudu), muzej suvremene umjetnosti multifunkcionalni je javni prostor i mjesto iz-bivanja; MSU Zagreb je, u skladu s tom dominantnom slikom muzeja, osmišljen kao *culture-mall* (što je Koolhaasov termin s pozitivnim i negativnim konotacijama).

Suvremena umjetnost propituje stvarnost u kojoj nastaje, ponekad izmičući slučajnosti materijalnog postojanja ili »utjelovljenja značenja«,²⁴ 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 određuju izložbeni program muzeja i njegovu komunikativnost sa stručnom i tzv. širokom publikom.

Muzej je ponajprije njegov program – muzej, kao i umjetničko djelo, sam stvara svoga receptora; no muzej suvremene umjetnosti je i arhitektura po sebi, i način na koji zgrada odgovara na program. Posebna je tema uređenja postojećih muzeja u skladu s globalnom standardizacijom prezentacije umjetničkih djela u bijelim, neutralnim sobama, suprotno tradicionalnoj težnji koncipiranja muzeja kao *Cabinet de Curiosités*. Tendencija je prema otklanjanju tehničkih ili stilističkih »parazita« iz čitljivosti muzeja, tako da su umjetničko djelo i njegovo značenje u središtu muzejskog vizualnog i prostornog sustava.²⁵ U skladu s muzeologijom suvremene umjetnosti sve se učestalije koncipiraju muzeji drugih programa: tako da se u prezentaciji djela i tematskih cjelina koriste multimedija, primjerice svjetlosne i zvučne instalacije.

Dobra umjetnost i dobra izložba nisu istoznačne: no obje imaju moć da te mijenjaju, da tiču promatrača poput uboda.²⁶

Bilješke

1
Prema: MARY ANNE STANISZEWSKI, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Mass., 1998.

2
BORIS GROYS, *Učiniti stvari vidljivima, Strategije suvremene umjetnosti*, Zagreb, 2006., 77.

3
ARTHUR DANTO, *The Death of Art*, 1984.; teza koju autor dalje razvija u djelu *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, 1997., a njezino je tumačenje sljedeće: »Umjetnost je postala svjesna svoje ovisnosti o interpretacijama... Ono što je dosad bilo prepušteno intuiciji i senzibilnosti, sada proizlazi iz kognitivne svijesti, stvarateljice interpretacija. Nakon svojega kraja umjetnost postaje filozofijska, ili pak temeljno konceptualna i re-fleksivna.«

4
Novi mediji (engl. *new-media*) zajednički je naziv za umjetnička djela načinjena elektroničkim pomagalicama, novim načinom stvaranja i prikazivanja djela, često interaktivnim. Novi mediji uglavnom nisu trajni i teško ih je sačuvati, jednako su tako namijenjeni reproduciranju iz uređaja koji brzo zastarijevaju te je stoga jedna od zadaća muzeja suvremene umjetnosti medijski prijenos novomedijske, ponajprije video umjetnosti.

5
Iz predavanja Stevena Holla na »Danima Orisa« 9, Zagreb, 2009.

6
YVES MICHAUD, *Umjetnost u plinovitom stanju/Ogled o trimumfu estetike*, Zagreb, 2004.

7
Neobjavljeni dio moga intervjua s Terencom Rileyjem, MoMA se kreće, u: *Čovjek i prostor*, 582–583 (2003.).

8
11. XII. 2009.

9
Site-specific je svako umjetničko ostvarenje, obično u mediju instalacije, načinjeno u skladu s određenim okruženjem (i posebno za njega), koje ne mora biti samo galerijsko.

10
MIŠKO ŠUVAKOVIĆ, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umjetnosti i teorije poslije 1950.*, Zagreb, 2005.

11
BORIS GROYS (bilj. 2), 77.

12
Prema: PHILIP JODIDIO, *Architecture now!/Museums*, Köln, 2010.

13
CHRISTIAN TECKERT, *Povijest bjeline u arhitekturi izlaganja*, u: *Oris*, 61 (2007.), 9 (prema Marku Wigleyju).

14
Teorija Manhattanisma (kulture zgušnjavanja) Rema Koolhaasa.

15
Silatruga, na 20 godina.

16

MICHAEL MUELLER, FRANZ DROEGE, *Die ausgestellte Stadt, Zur Differenz von Ort und Raum, Basel–Berlin, 2005.*: fragmenti iz poglavlja *Museum und Stadt*, 133-145 i *Die ausgestellte Stadt*, 157–200.

17

Engl. »starchitects«.

18

Carlo Crespi.

19

CHARLES JENCKS, *The New Paradigm in Architecture. The Language of Post-Modernism*, New Heaven–London, 2002., 185.

20

ROBERT VENTURI, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, 1966., 82.

21

KATHLEEN M. ADAMS, *Museum/City/Nation: Negotiating Identities*, u: *Theorizing the Southeast Asian City as Text*, (ur.) Robbie B. H. Goh, Brenda S. A. Yeoh, Singapore, 2003., 135.

22

TERENCE RILEY (bilj. 7), 25.

23

U projektu za 51. venecijanski bijenale 2005. u selekciji kustosice Rose Martínez.

24

Termin iz FARRAR, STRAUS, GIROUX, *Embodied Meanings: Critical Essays and Aesthetic Meditations*, New York, 1994.

25

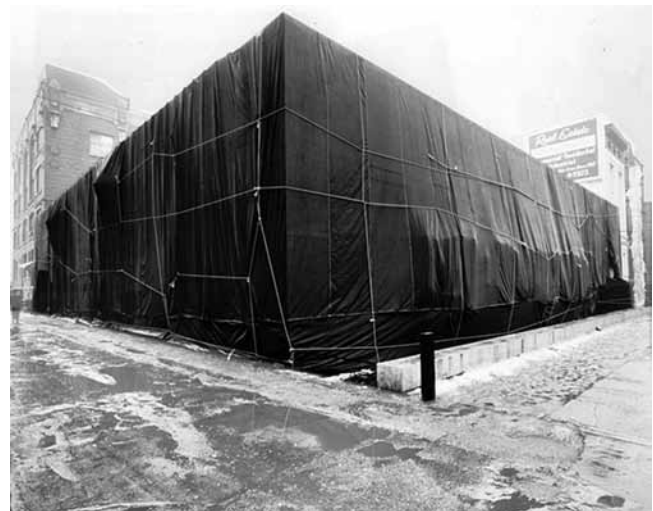
Bienvenue aux musées, Techniques&architecture, izdanje posvećeno temi »Musée – conserver, créer«, Pariz, 2006., 27.

26

Termin Rolanda Barthesa.



1. SANAA (Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa), Novi muzej suvremene umjetnosti/New Museum of Contemporary Art, Bowery, New York, maketa, 2004. – 2007.



2. Christo i Jeanne-Claude, Muzej suvremene umjetnosti, Chicago, omotan/Museum of Contemporary Art, Chicago, wrapped, skica, 1968. – 1969.



3. Herzog&De Meuron, Shaulager, Depadansa Muzeja suvremene umjetnosti, Basel, 2003.



4. Tadao Ando, Muzej suvremene umjetnosti Naoshima, podzemni aneks Chichu (jap. »muzej umjetnosti u zemlji«), 1995.



6. Rem Koolhaas, Reinier de Graaf, Office for Metropolitan Architecture/OMA, Muzej suvremene umjetnosti, Riga, 2007. – 2011.



5. Gunnar Birkert, Muzej suvremene umjetnosti, Houston, 1972.



7. EMRE AROLAT arhitekti, Muzej suvremene umjetnosti Santralistanbul, Istanbul, 2006.



8. Oscar Niemeyer u suradnji s Brunom Contarinijem, Muzej suvremene umjetnosti/Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Rio de Janeiro, 1996.



9. Richard Meier, Muzej suvremene umjetnosti, Barcelona, 1987. – 1995.



10. Bruketa i Žinić, naslovnica dvotjednika »Zarez« od 10. XII. 2009.