

Odnos muzeologije prema povijesti umjetnosti

Uvod ili o spornim mjestima

Poradi ograničena prostora i specifičnog karaktera Zbornika prvog kongresa povjesničara umjetnosti, održanog pomalo u svečarskom, ali i inicijalnom tonu, ovaj prilog valja shvatiti kao pokušaj oblikovanja okvira unutar kojeg bi se trebao odvijati daljnji dijalog između povijesti umjetnosti kao višestoljetne tradicionalne humanističke discipline i muzeologije kao mlade grane informacijskih znanosti koja je kao takova priznata u Hrvatskoj tek početkom 80-tih godina prošlog stoljeća. A otvoreni dijalog ovih dvaju znanstvenih područja čini mi se izrazito potrebnim i zapravo nužnim. Jer, znatna je lista spornih mišljenja koja o muzeologiji izriču povjesničari umjetnosti, a pretpostavljam kako bi se našlo i onih koje muzeolozi neutemeljeno predbacuju drugoj strani.

Tako povjesničari umjetnosti drže razvijanje muzeologije unutar informacijskih znanosti svojevrsnim bijegom od prirodnog okružja humanističkih znanosti. Jednako tako često ih je moguće čuti kako smatraju posvema nepotrebnim proširivanje povijesnoumjetničkog znanja posebnim studijem muzeologije. Zanimljivo je da se čak i kustosi iz umjetničkih muzeja odlučuju za poslijediplomski studij temeljne discipline. Uz to, svaki put kad izgovore pojam *muzej* povjesničari umjetnosti ponajčešće misle isključivo na umjetnički muzej¹, dok je na svijetu nebrojeno mnogo drugih vrsta muzeja. Zapravo, umjetnički muzeji predstavljaju upravo tradicionalni koncept muzeja. Naposljetku, povjesničari umjetnosti kao da ne razumiju kako je muzej za muzeologe samo jedan od institucionalnih oblika brige za predmetnu baštinu. No, nikako ne i jedini i ne i najbolji. Vjerujem kako u korijenu ovih, ponajčešće usmeno iskazanih nesporazuma, stoji nedostatak komunikacije između dviju disciplina. Povijest umjetnosti na Kongresu je započela dijalog i na tome smo im zahvalni.

Predmeti obiju znanosti

Premda odijeljene u novom sustavu Ministarstva znanosti i tehnologije, i povijest umjetnosti i muzeologija bave se ljudskim tvorevinama. Kreću se, kako bi to E. Panofsky rekao, kulturnim kosmosom.² I to je zajednički obzor. No, povijest umjetnosti bavi se samo onim predmetima koji zahtijevaju

da budu doživljeni estetski ili, kako bi semiotičari rekli, estetskim znakovima. S druge strane, u središtu interesa muzeologije nalazi se, barem prema poučavanju zagrebačke muzeološke škole³, čitav predmetni baštinski svijet, dakle svi predmeti u kojima su prepoznate osobite vrijednosti, a prije svega muzealnost ili sposobnost reprezentiranja realnosti iz koje su izdvojeni i komuniciranje bogatih slojeva značenja u bilo kojem obliku kulturne poruke. Izrečeno je moguće potkrijepiti primjerom odnosa prema krivotvorinama. Obrtnina ili umjetnički predmet gotovo redovito prestaju zanimati povijest umjetnosti u trenutku otkrića da je riječ o kopiji sa zlom namjerom ili krivotvorini. Nebrojeno smo puta svjedočili kako poradi pogrešne identifikacije povjesničari umjetnosti nastoje što je brže moguće odijeliti svoje ime od utvrđenog falsifikata. Jedino muzeologija na temelju osobitih muzealnih karakteristika krivotvorina prihvaća dalje takve predmete kao muzealije, koristi ih kao zanimljiv prezentacijski materijal i na temelju njih je spremna izgraditi i čitavu muzejsku instituciju.⁴

Uzmemo li u obzir podjelu predmetnog svijeta E. Panofskog na predmete koji se doživljavaju i ne doživljavaju estetski (sredstva komunikacije, oruđa)⁵, možemo reći da se muzeologija bavi i jednim i drugima, i to na način da od njih proizvodi sredstva komunikacije koja prenose značenja. Ta raznolikost i širina potencijalnog svijeta baštine svakako predstavlja poseban izazov za muzeologiju.

No, istovremeno sa zainteresiranošću za zaštitu i komuniciranje predmeta, muzeologija pokazuje naglašenu brigu i za zaštitu i komuniciranje prikupljenih informacija o tim predmetima. Klasificiranje i standardiziranje informacija o umjetničkim djelima, potpomognuto razvojem novih tehnologija, potaknuto je iz muzejskog okoliša i na međunarodnoj razini stvorilo je izuzetno važne projekte i rezultate koje danas koriste i povjesničari umjetnosti koji ne rade u muzejima. Mislim pri tome, primjerice, na *Art and Architecture Thesaurus* Gettijeve instituta, *Descriptive Terms for Graphic Materials*, razvijene u glasovitoj grafičkoj zbirci Kongresne knjižnice u Washingtonu i, naposljetku, na začudnu ikonografsku klasifikaciju — *ICONCLASS* — Henryja van der Waala, na čiji je interes za usustavljeno opisivanje sadržaja grafika, osim karakteristika osobnosti, moralo utjecati i iskustvo rada u grafičkom kabinetu.

Odnos preko priče o identitetima

Odnos muzeologije i povijesti umjetnosti možemo sagledati ne samo preko predmeta njihovih znanstvenih interesa, već i preko načina, odnosno dubine istraživanja. O razlikama u istraživanju osnivač Katedre za muzeologiju prof. dr. I. Maroević progovorio je preko diskursa o identitetima predmeta baštine.⁶ Naime, muzeologija poznaje tri, odnosno pet identiteta ili slojeva istraživanja predmeta baštine. Ona razlikuje idejni identitet predmeta ili onaj koji prethodi materijalizaciji predmeta. Potom je tu i stvarni, odnosno identitet predmeta u trenutku njegova nastanka. No, za muzeologiju je najzanimljiviji identitet predmeta u trenutku našeg susreta s njim — tzv. zbiljski identitet. Jednako su zanimljivi i identiteti koji nastaju u vremenskoj razlici između stvarnog i zbiljskog identiteta. Tako muzeologija govori o identitetu trajanja koji nizozemski muzeolog P. van Mensch razdvaja na strukturalni identitet ili identitet materijalnosti predmeta koji će zabilježiti sve promjene zbog trošenja ili zaštitnih zahvata te funkcionalni identitet ili identitet čijim ćemo istraživanjem očitati promjene namjene predmeta, njegovu socijalnu istrošenost ili promjene unutar konteksta predmeta.

I. Maroević tvrdi kako »povijest umjetnosti teži zanemarivanju zbiljskog identiteta, a dijelom i povijesnog, u želji da se bavi stvarnim (a koji bi trebao biti blizak onom idejnom)«. ⁷ Sve se to događa upravo poradi toga što se povijest umjetnosti bavi umjetničkim djelom kao estetskim znakom. Većim se dijelom slažem s ovim iskazom jer mi svakodnevni susreti s povjesničarima umjetnosti, kao i s onima koji s takovom naobrazbom rade u muzejima, zorno svjedoče o njegovoj istinitosti. Naime, povjesničari umjetnosti — kustosi žive u posebnom predmetnom okolišu, materijalnost predmeta ih okružuje i s njom se sreću na svakom koraku — dok kontroliraju fizičko stanje predmeta za koji su odgovorni, dok surađuju s konzervatorima na zaustavljanju njegova propadanja, dok ga dovode u odnose s drugim predmetima svoje zbirke ili pri oblikovanju izložbe. Oni predmete jednostavno moraju istraživati na način istraživanja artefakata. Njima se neće dogoditi da stave primjedbu o starosti okvira slike jer su istražujući identitet njena trajanja saznali da je tim okvirom opremljena u određeno vrijeme i po određenom htijenju, pa će nastojati sačuvati cjelinu naslikanog prikaza i okvira (muzealnost su prepoznali i u jednom i u drugom elementu). Njima se neće dogoditi da očekuju stalni postav u zbirci grafika, jer će poznavati strukturalni identitet ove osobite umjetničke vrste, osjetljivost papira kao medija i krhkost ponekih od tehnika. Preuzimam riječi gospodina Stronga iz VAM koji je kanadskim muzealcima još krajem 80-tih godina prošlog stoljeća rekao: »Doktorat o Guercinu (misliti pri tome na doktorat kustosa u umjetničkom muzeju) neće vas nikamo dovesti.« ⁸ Dakle, opseg i karakter istraživanja u muzeološkom okolišu vidljivo je različit od onog povjesničarskoumjetničkog izvan muzeja.

Odnos preko elemenata i postupaka istraživanja umjetničkog djela kao muzejskog predmeta

Kako bih zorno pokazala do kamo sežu istraživanja povijesti umjetnosti, a do kamo muzeologije na jednom umjetničkom predmetu, sastavila sam tablicu elemenata i postupaka istraživanja umjetničkog djela kao muzejskog predmeta. Koristila sam pri tome meni poznate elemente za razumijevanje umjetničkog djela, iskaze Panofskog,⁹ ali i model istraživanja artefakata u muzeološkom kontekstu kojeg je na temelju onog Flemmingova postavila muzeologinja i teoretičarka materijalne kulture iz Leicestera Susan Pearce.¹⁰

| ELEMENTI ANALIZE | POSTUPCI |
|---|--|
| MATERIJAL: | |
| MATERIJAL konstrukcija i ornament | Fizički opis predmeta: uključuje i mjerenja, fotografiranje itd. |
| MATERIJAL oblikovanje predmeta ili ornamenta | Usporedba s ostalim artefaktima kako bi se stvorili tipološki setovi. |
| MATERIJAL karakterizacija podrijetla i tehnika | Precizno utvrđivanje materijala. |
| ANALIZA LIKOVNOG GOVORA | Analiza crte, boje, oblika/plohe, odnosa svjetlo-sjena, tona, volumena/regulatora: simetrije, proporcije, ritma... kompozicije. |
| ZNAČENJE: | |
| PREDIKONOGRAFSKA DESKRIPCija | Identificiranje motiva u prostoru praktičnog iskustva i osjećaja. |
| IKONOGRAFSKA ANALIZA | Povezivanje motiva i kombinacija motiva i očitavanje predstava, priča i alegorija. |
| IKONOGRAFSKA INTERPRETACija | Očitavanje kulturnih simbola — spoznavanje kako se u promjenjivim povijesnim okolnostima bitne težnje ljudskog duha izražavaju specifičnim temama i simbolima. |
| POVIJEST vlastita povijest, povijest uporabe, povijest funkcije | Bilježenje i ostale tehnike relevantnog dokumentarnog istraživanja. |
| OKOLINA na mikro i makro razini | Istraživanje i bilježenje na mjestu pronalaska. |
| ZBROJ: INTERPRETACija | Zbroj prethodnih istraživanja uz uporabu znanja o kulturi... značenje predmeta u društvu. |

Moram priznati kako sam dvojila hoću li popis elemenata i postupaka započeti čitanjem vizualnog govora umjetnine ili istraživanjem njegove materijalnosti. Nisu postojali relevantni razlozi koji bi govorili u prilog jednom ili drugom. No, iz vlastita iskustva čini mi se kako prvo očitavamo poruku o materijalnosti predmeta, prepoznajući njegovu vrstu, odnosno tip, jednako kao i materijal i tehniku. Stoga započinjem grupom o materijalnoj datosti predmeta S. Pearce. Kad smo postali posvema svjesni ovog elementa, ulazimo u likovni tekst i čitamo njegove elemente poput crte, boje, plohe i ostalih, pokušavajući razumjeti kako su komponirani. Kako je značenje, odnosno sadržaj umjetničkog djela, njegova

važna sastavnica, nakon čitanja likovnih elemenata umjetnula sam ikonografsku analizu u užem i širem smislu, dakako, poštujući teze E. Panofskog. Potom sam nastavila grupama iz modela Pearce — Flemming. Osobito je značajna ona o povijesnim podacima koja obuhvaća doista različite informacije: od povijesnih podataka o stvaratelju i radionici, preko povijesti zbirke pa sve do povijesnog razvoja funkcije. Potom slijede podaci koji se tiču prostornih odnosa predmeta prema okolišu u kojem je nađen, kao i unutar mjesta na kojem se čuva. Prođemo li sve nabrojane elemente i upotrijebimo li sve nabrojane tehnike, dobit ćemo nešto što bismo mogli nazvati interpretacijom predmeta koja u konačnici ide za tim da pročita njegov likovni govor, odgonetne značenje i uspostavi potpunu biografiju predmeta.

Dakle, ravnopravno sam u postupku istraživanja koristila elemente i tehnike i povijesti umjetnosti i muzeologije (razvijene, dakako, iz studija materijalne kulture). I to je najpoželjniji odnos, a kojeg je, osim toga, muzeologija i poticala od početka svog znanstvenog utemeljenja. U funkciji istraživanja i zaštite nikada nije negirala važnost temeljnih znanstvenih disciplina, pa tako ni povijesti umjetnosti. No, uvijek je naglašavala svoju posebnost — širenje interesa sa samog predmeta na kontekst, ambijent i zbivanje. Tek će trebati istražiti koliko se muzeologija pri tome približava području društvenog istraživanja umjetnosti, kako je Bialostocki nazvao istraživanje »funkcija umjetničkog djela u vremenu, veza i odnosa unutar kojih se ono nalazi djelujući na ljude, načina na koji ga promatramo, kako ga ocjenjujemo, zaboravljamo i prevrednujemo...«.¹¹

U zaključku o funkciji komunikacije

No, ako smo potvrdili ispreplitanje muzeologije i povijesti umjetnosti u identificiranju muzejskog predmeta, odnosno pri njegovu istraživanju, valja pogledati i odnos muzeologije i povijesti umjetnosti u okviru funkcije komunikacije. Prema prof. dr. I. Maroeviću muzeologija se »ne bavi samo pitanjem što je što, već i kako to što smo skupili i naslijedili komunicirati pojedincu, grupama i društvu sa svim slojevima značenja...«.¹² Nitko ne odriče povijesti umjetnosti potrebu komuniciranja istraživanja i interpretacija umjetničkih djela. Tako povijest umjetnosti manje ili više ozbiljno razvija umjetničku kritiku, jednako kao što promišlja o svom odnosu prema medijima priopćavanja, a čemu smo svjedoci i danas na ovom mjestu. No, nitko ne može zanijekati kako to čini slikom i tekstom. Istovremeno, muzeologija komunikaciju vidi kao jednu od svojih osnovnih funkcija i razvila je izložbu kao osnovni oblik komuniciranja spoznatih poruka muzejskih predmeta i predmeta baštine. Izložba je u cijelom opsegu svojih pojavnosti doista imanentan oblik komuniciranja koji nudi muzeologija. Dakako da nas na ovom mjestu osobito zanima komuniciranje izložbom u specijalnim umjetničkim muzejima, a koje, ne zaboravimo, i A. Hauser tretira kao posredovatelje umjetnosti. No, u ovim muzejskim ustanovama, u Hrvatskoj, pa i Europi, događa se da se izložbe oblikuju na način povjesničara i kritičara umjetnosti, a ne

muzeologa. Napokon, i kao potencijalnu publiku zamišlja se isključivo povjesničare umjetnosti. Najčešće komuniciranje ostaje na razini redanja likovnih znakova. Rijetko se vidi sučeljavanje, a izbjegavaju se bilo kakvi kontekstualni podaci i poruke, pa čak i oni iz područja materijalnosti predmeta. Primjerice, u našoj gipsoteci legenda se svela na ime umjetnika, naslov djela i godinu izrade, dok se pretpostavlja da su svi posjetitelji upućeni u materijal, odnosno tehniku oblikovanja.

Bi li bilo dozvoljeno u stalnom postavu u jednoj Strossmayerovoj galeriji, u kojoj sam i stekla svoje skromno iskustvo muzejskog djelatnika, komunicirati i poznate podatke o donatorima koji su je i oblikovali, pa tako uz slike pod kojima je Strossmayer molio postaviti klecalo ili neki drugi osobni predmet? Dakako, odustat ću od postavljanja pitanja u slučaju da je galerija razvila svoje poslanje na tradicionalnom pristupu prikaza starog slikarstva po školama i stilovima. Moram reći kako sam sa zanimanjem pogledala izložbu o secesiji u Osijeku i iznenadila sa slobodoumlju koje je tumačeći karakteristike jednog stila dozvolilo ulaz u Galeriju umjetnina i šivaćem stroju Singer i pisaćem stroju s početka 20. st. Zaključujući istraživanje posjetiteljeva doživljaja u umjetničkim muzejima, Philip Wright je bio razmjerno oštar. Naime, zatražio je poboljšanje kvalitete umjetničkog doživljaja posjetilaca, istraživanje uspješnosti izložaba, promjenu u strukturi osoblja, odnosno zapošljavanje novih specijalnosti umjesto povjesničara umjetnosti, spoznaju razlika publike u klasama i odgoju, uzimanje u obzir iskustva neumjetničke percepcije kulture i povijesti, reorganizaciju prostora za posjetitelje ne-povjesničare umjetnosti.¹³ Očevidno, založio se za više muzeološkog promišljanja i djelovanja. Dakle, na području komuniciranja predmeta i cjelina baštine muzeologija i povijest umjetnosti moraju početi konstruktivno razgovarati. Povijest umjetnosti otvorila je vrata. Muzeologija ih neće zatvoriti.

Bilješke

1 Primjerice, u svom prilogu *Jesu li suvremenoj umjetnosti još uvijek potrebni muzeji?*, objavljenom u *Zarezu*, 1. 02. 2001., Marina Gržinić neprestano rabi pojam muzeja, govori o povijesnoj definiciji muzeja i o kraju definicije muzeja na tako općenitoj razini, a zapravo misli isključivo na muzeje suvremene umjetnosti. Nigdje nisam naišla na takvo poistovjećivanje pojma muzej s pojmom umjetničkog muzeja.

2 **E. Panofsky**, *The History of Art as a Humanistic Discipline*, u: *Meaning in the Visual Arts*, Harmondsworth: Penguin Books, 1987., str. 48.

3 Kad kažem »zagrebačka muzeološka škola«, mislim prvenstveno na sustav muzeologije koji je uspostavio osnivač Katedre za muzeologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu prof. dr. I. Maroević.

4

Znatan broj muzeja, i to ne samo umjetničkih, stvara zasebne zbirke falsifikata poradi edukacijskih razloga kao i bogatog konteksta takovih predmeta. Od institucija utemeljenih na krivotvorinama ističe se Muzej Van Meegerena u Nizozemskoj.

5

E. Panofsky, nav. dj., str. 35.

6

Teoriju identiteta u muzeologiju je uveo **P. van Mensch**, a od nje ga ju je preuzeo i prezentirao na hrvatskom jeziku **I. Maroević**. Vidi: Uvod u muzeologiju, Zagreb: Zavod za informacijske studije, 1993., str. 116-117.

7

I. Maroević, nav. dj., str. 117.

8

P. van Mensch, Towards a Methodology of Museology. /Doktorska radnja/. Zagreb: Filozofski fakultet, 1992., str. 197.

9

E. Panofsky, Uvod. u: Ikonološke studije, Beograd: Nolit, 1975., str. 19-42.

10

S. Pearce, Thinking About Things: Approaches the Study of Artefacts, u: *Museum Journal*, 4/1986., str. 198-201.

11

J. Biatostocki, Povijest umjetnosti i humanističke znanosti, Zagreb: GZH, 1986., str. 148.

12

I. Maroević, nav. dj., str. 118.

13

P. Wright, The Quality of Visitors' Experiences in Art Museum, u: *The New Museology*. London: Reaction Books, 1989., str. 119-148.

Summary

Žarka Vujić

The Relationship Between Museology and Art History

At the end of the 20th century, theoretical museology still focuses on the museum exhibit or, more broadly speaking, on the heritage in its entirety. The founder of the Department of Museology in Zagreb, Ivo Maroević, has plausibly demonstrated that it is precisely the museum exhibit that plays the role of the intermediary between museology as a part of information sciences and basic scholarly disciplines. Thus, this article presents the relationship between museology and art history as a humanist discipline precisely through the detailed analysis of a work of art as museum exhibit. The aim of the analysis was, if we use the vocabulary of museology, to show the difference in the usage of an object/heritage as a whole, with respect to all its identities. From the perspective of art history, its purpose was necessarily to show the way in which museology is related to all elements of the given work of art. A part of the presentation was dedicated to those values that we associate with artefacts when we make a museum selection. Of special interest is the attitude of the two sciences towards the values of originality and authenticity. Moreover, the aim of the article was to demonstrate the interrelation of museology and art history in the research of artefact as a sign in museum environment. Eventually, the author sought to clarify the relationship between the above-mentioned disciplines, which might, at the practical level, lead to a sort of active intertwining in the space of art museums and galleries, in which, especially in Croatia, the actual selective principle is not interference, but rather strict division.