

■ RAJKA BRAČUN SOVA

UMETNINA – LJUBEZEN NA PRVI POGLED?

Pedagoški pomen interpretacije
v umetnostnem muzeju



DIGITALNA KNJIŽNICA ■ DISSERTATIONES ■ 28

PEDAGOŠKI INŠTITUT ■ 2016

UMETNINA – LJUBEZEN
NA PRVI POGLED?





■ RAJKA BRAČUN SOVA

UMETNINA – LJUBEZEN NA PRVI POGLED?

Pedagoški pomen interpretacije
v umetnostnem muzeju



Rajka Bračun Sova, *Umetnina – ljubezen na prvi pogled? Pedagoški pomen interpretacije v umetnostnem muzeju*

Znanstvena monografija

Zbirka: *Digitalna knjižnica*

Uredniški odbor: dr. Igor Ž. Žagar (glavni in odgovorni urednik), dr. Jonatan Vinkler, dr. Janja Žmavc, dr. Alenka Gril

Podzbirka: *Dissertationes (znanstvene monografije)*, 28

Urednik podzbirke: dr. Igor Ž. Žagar

Recenzenta: dr. Marjan Šimenc, dr. Lidija Tavčar

Oblikovanje, prelom in digitalizacija: dr. Jonatan Vinkler

Slika na naslovnici: *objava z dovoljenjem Moderne galerije, Ljubljana*

Izdajatelj: *Pedagoški inštitut*

Ljubljana 2016

© Pedagoški inštitut, 2016

Zanj: dr. Igor Ž. Žagar

Naklada izdaje na CD-ju: *100 izvodov*

Izdaja je primarno dostopna na <http://www.pei.si/Sifranti/StaticPage.aspx?id=160>



CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

069.62:37.01(0.034.2)

BRAČUN Sova, Rajka

Umetnina - ljubezen na prvi pogled? [Elektronski vir] : pedagoški pomen interpretacije v umetnostnem muzeju / Rajka Bračun Sova. - El. knjiga. - Ljubljana : Pedagoški inštitut, 2016. - (Digitalna knjižnica. Dissertationes, ISSN 1855-9638 ; 28)

Način dostopa (URL): <http://www.pei.si/Sifranti/StaticPage.aspx?id=160>

ISBN 978-961-270-240-3 (pdf)

ISBN 978-961-270-241-0 (html)

284258304

Slike	11
Uvod	13
Pedagoška, umetnostnozgodovinska in muzeološka teoretična izhodišča preučevanja muzejske interpretacije	19
Izkustveni kontekst	19
Disciplinarni kontekst	33
Institucionalni kontekst	45
***	57
Študija primera: Moderna galerija v Ljubljani – metodologija	59
Paradigmsko ozadje	59
Koncept raziskave	61
Pridobivanje in analiziranje podatkov	63
<i>Pridobivanje podatkov</i>	<i>65</i>
OPAZOVANJE IN INTERVJUVANJE OBISKOVALCEV	66
POSTAVITEV/RAZSTAVA	71
KNJIŽNI VODNIK IN VODENI OGLEDI KUSTOSOV	72
NACIONALNI PROGRAMI ZA KULTURO, KRITIKE IN MUZEJSKE OBJAVE O RAZSTAVI	73

<i>Analiziranje podatkov</i>	75
ANALIZA OBISKOVALČEVEGA DISKURZA	75
ANALIZA UMETNOSTNOZGODOVINSKEGA DISKURZA	77
ANALIZA MUZEJSKEGA DISKURZA	77
Zagotavljanje kakovosti	78
Etični vidiki	79
Rezultati raziskave s triangulacijo obiskovalčevega, umetnostnozgodovinskega in muzejskega diskurza ter kontekstualno analizo	81
Predstavitev rezultatov	81
<i>Obiskovalčev diskurz</i>	81
OPAZOVANJE OBISKOVALCEV	82
Načini gledanja umetnin, branje napisov	82
Pot ogleda	84
Uporaba knjižnega vodnika	85
INTERVJUVANJE OBISKOVALCEV	85
Podobnosti med poznavalci in nepoznavalci	86
Razlike med poznavalci in nepoznavalci	104
<i>Umetnostnozgodovinski diskurz</i>	111
RAZSTAVA	112
KNJIŽNI VODNIK	119
VODENI OGLEDI	124
<i>Muzejski diskurz</i>	129
NACIONALNI PROGRAMI ZA KULTURO	129
KRITIKE RAZSTAVE	140
OBJAVE O RAZSTAVI	144
Analiza rezultatov	148
<i>Izkustveni kontekst</i>	148
<i>Disciplinarni kontekst</i>	154
<i>Institucionalni kontekst</i>	158

Sklep	163
Povzetek	167
Summary	169
Literatura	171
Zahvala	185
O avtorici	187
Imensko in stvarno kazalo	189

Slika 1 • Koncept raziskave	63
Slika 2 • Načrt stalne razstave 20. stoletje / Kontinuitete in prelomi v Moderni galeriji	63
Slika 3 • Vstopna točka: začetek kronološke poti ogleda v Moderni galeriji	64
Slika 4 • Vstopna točka: začetek problemske poti ogleda v Moderni galeriji	64
Slika 5 • Avantgarda dvajsetih let v Moderni galeriji	65
Slika 6 • Prikaz podatkov o obiskovalčevem diskurzu, pridobljenih z opazovanjem naključnih obiskovalcev	82
Slika 7 • Tabelačni prikaz števila in deleža opazovanih naključnih obiskovalcev na posameznih poteh ogleda	85
Slika 8 • Prikaz podatkov o obiskovalčevem diskurzu, pridobljenih z intervjuvanjem ciljno izbranih obiskovalcev (podobnosti med poznavalci in nepoznavalci)	86
Slika 9 • Prikaz triangulacije podatkov o obiskovalčevem diskurzu, pridobljenih z opazovanjem naključnih obiskovalcev in intervjuvanjem ciljno izbranih obiskovalcev	103
Slika 10 • Prikaz podatkov o obiskovalčevem diskurzu, pridobljenih z intervjuvanjem ciljno izbranih obiskovalcev (razlike med poznavalci in nepoznavalci)	104
Slika 11 • Prikaz podatkov o umetnostnozgodovinskem diskurzu, pridobljenih z pridobljenih z analizo razstave, knjižnega vodnika in vodenih ogledov	112

Slika 12 ■ Prikaz triangulacije podatkov o obiskovalčevem diskurzu, pridobljenih z opazovanjem in intervjuvanjem obiskovalcev, in umetnostnozgodovinskem diskurzu, pridobljenih z analizo razstave, knjižnega vodnika in vodenih ogledov 129

Slika 13 ■ Prikaz triangulacije podatkov o muzejskem diskurzu, pridobljenih z analizo nacionalnih programov za kulturo, kritik in objav o razstavi 148

Muzej, ki ga Tavčarjeva (2009: 84) poimenuje »kulturna ustanova *par excellence*«, je prostor, kjer človek pride v neposreden stik z likovnimi umetninami – jih opazuje, spoznava, doživlja, razumeva, z eno besedo »gleda«. Kot je zapisal nemški likovni didaktik Otto (1991): knjige beremo, glasbo poslušamo, umetnine gledamo. McClellan (2003: xiii) označi muzej kot enega najpomembnejših prostorov za estetsko doživljanje – razumevanje likovnih umetnin. Filozofsko pojmovanje razumevanja je »pridobivanje uvidov in spoznavanje rešnic« (Gadamer, 1960/2001: 11), z umetnostnozgodovinskega vidika pa gre za »soočenje z umetnino«, njeno večplastno »racionalno raziskovanje«, z drugimi besedami »estetsko uživanje v umetnosti« (Panofsky, 1955/1994: 28).

Pričujoča empirična muzejskopedagoška raziskava temelji na predpostavki, da človekovo doživljanje oziroma razumevanje v muzeju razstavljenega umetniškega dela lahko pospešujejo ali zavirajo različni dejavniki, med katerimi je tudi muzejska interpretacija. Muzejska stroka izraz »interpretacija« (v frankofonskem svetu analogen izraz temu je »mediacija«) v slovenščino prevaja kot »razlaga« (ICOM, 2005: 20), konceptualno pa jo opredeljuje kot »vzgojno-izobraževalno komunikacijsko strategijo« (Desvalées in Mairesse, 2010: 47). Gre torej za opisovanje umetnin, za »razkrivanje pomena stvari in odnosov med njimi« (Tilden, 1957, nav. v: Gob in Drouguet, 2006: 210), in v osnovi pomeni »to, kar muzej stori za obiskovalca« (Hooper-Greenhill, 1999b: 51).

Interpretacija v umetnostnem muzeju – muzeju, ki hrani zbirko umetnin – je praviloma umetnostnozgodovinska. Sestavljena je iz be-

sedilnih, slikovnih, prostorskih in drugih pristopov k kontekstualizaciji umetniškega dela in jo v muzeju prepoznamo v obliki stenskih napisov, tiskanih vodnikov, posnetih sporočil, specifičnega prostorskega zaporedja eksponatov, vodenih ogledov in podobnega. S podatki o avtorstvu, dataciji, likovni tehniki, vsebini in provenienci umetniškega dela, pripovedjo o umetnikovem življenju in njegovi poti k uspehu, zgodbo o tem, kako so umetniki prispevali k izoblikovanju umetnostnih gibanj in podobno, muzej oziroma kustos obiskovalcu daje okvir za razumevanje razstavljenih umetniških del, zato interpretacijo opredeljujemo kot specifično muzejsko poučevalno metodo. Kot pravi angleški umetnostni zgodovinar in muzeolog Whitehead: muzejska interpretacija je »didaktični projekt« (2012: xii).

Umetnostni muzeji so zaradi ideologije modernistične estetike, natančneje estetike visokega modernizma – ta predpostavlja »spontan« obiskovalčev odziv, nekakšno »pristno« umetniško izkušnjo – dolgo zanimali pomen muzejske interpretacije. Kot bo pokazala ta raziskava, je ta ideologija v slovenskem prostoru vsaj delno še vedno prisotna. Premik v razumevanju didaktične vloge interpretacije se je zgodil v zadnjem poldrugem desetletju in je razviden ravno v povezavi s konceptom izkušnje: če govori Serota (2000) o »izkušnji *ali* interpretaciji«, govorita deset let pozneje Burnhamova in Kai-Kee (2011) že o »interpretaciji *kot* izkušnji«. Interpretacija torej ni več nekaj, kar bi obiskovalčevo izkušnjo omejevalo, temveč nekaj, kar jo omogoča.

Dejstvo, da so obiskovalci za razumevanje likovnih umetnin različno »kompetentni«, kot se je prvi izrazil francoski sociolog vzgoje in kulture Bourdieu (Bourdieu in Darbel, 1969/1991), umetnostne muzeje zavezuje k pretresanju možnosti za uvajanje bolj didaktičnih pristopov k interpretiranju muzejskih predmetov. To morda še posebej velja za slovenske muzeje, za katere je domača stroka pred desetletjem ugotavljala: »Ob razstavah v Sloveniji pa se včasih pojavlja očitak, da muzealci delujejo kot dobri strokovnjaki na področju svoje temeljne znanstvene discipline in kot slabi praktiki na področju muzeologije. /.../ Uspešne so le tiste razstave, pri katerih umetnostni zgodovinarji muzealci zmorejo v dognanja svoje stroke vpeti tudi spoznanja muzeologije.« (Horvat, 2004: 167.) Tudi ta raziskava bo pokazala, da je za vrednotenje, razumevanje in uveljavljanje umetnostne dediščine, povedano drugače, za razvijanje vzgojno-izobraževalne vloge muzejev z zbirkami umetnin – to pa je »središčna funkcija« sodobnega javnega muzeja (Tavčar, 2009: 111) – poznavanje umetnosti nujen, ne pa zadosten pogoj.

Muzealci morajo znati tudi delati z obiskovalci. To zahteva poznavanje vzgojno-izobraževalnih teorij in metod pedagoškega dela v muzejih. »Dokler so muzeje v študijske in raziskovalne namene obiskovali le poznavalci in izobražena elita, ki so jih po muzeju vodili tam zaposleni znanstveniki, muzejska pedagogika ni bila potrebna. Potrebna je bila metodologija raziskovalnega dela in ne metodika pedagoškega dela.« (Prav tam: 33.) Danes je muzej javna ustanova in mora biti dostopen. Da bi muzealci omogočili nabiranje vzgojno-izobraževalnih izkušenj različnim obiskovalcem, preučujejo njihove potrebe, pričakovanja, hotenja in izkušnje v muzejih. Umetnostni muzeji so bili v primerjavi s prirodoslovnimi in tehničnimi muzeji deležni manj tovrstnih študij in raziskav, kar je, kot že rečeno, najverjetneje posledica zagovora avtonomnosti likovne umetnosti. Po dveh, treh desetletjih ciljno in metodološko različnih raziskav v umetnostnih muzejih – v slovenskih muzejih oziroma galerijah pa doslej tovrstnih raziskav sploh ni bilo – raziskovalci ugotavljajo, da je treba več študij nameniti poglobljenemu preučevanju stvarnih izkušenj muzejskih obiskovalcev, pri tem pa posebno pozornost nameniti umetnostno manj izobraženim obiskovalcem, ki imajo drugačno zmožnost življenja v likovne umetnine kot likovno izobraženi (prim. Luke in Adams, 2007). Kako torej v umetnostne muzeje pritegniti tiste, ki predstavljajo največji delež prebivalstva (t.i. splošno javnost), in jim s celotno umetniško izkušnjo omogočiti ne samo osebno rast, temveč tudi odgovorno bivanjsko izkušnjo, je pomemben premislek v muzejski pedagogiki, ki se ga je treba lotevati celotno in poglobljeno (prim. Hooper-Greenhill, 2007b).

Študije muzejskih obiskovalcev, ki jih povzema Falk (2009: 48–56), so prinesle spoznanje, da ljudje prvenstveno obiskujemo muzeje zato, da se učimo – da z novimi in drugačnimi kakor tudi s preverjenimi spoznanji, ki jih v muzeju pridobimo, bolje razumemo sebe in svet, v katerem živimo, da se spreminjamo. Ameriška avtorja (Falk in Dierking, 2000) opredeljujeta obiskovanje muzejev – podobno kot gledanje televizije, branje, pogovarjanje s prijatelji, gledanje gledališke predstave in brskanje po medmrežju – kot tisto pristočasno dejavnost, s katero se učimo po lastni izbiri, torej se sami odločamo, kdaj, kje in kaj se bomo (na)učili. Whiteheadu (2012: xiii–xiv) se zdi pri tem najbolj odločilni osebni dejavniki, kot so človekova izobrazba oziroma kulturni kapital, čas, ki ga ima človek na voljo, ali je v muzeju sam ali še s kom in podobno. Poleg dejavnikov, odvisnih od osebnosti (vpliv znanja in kulturne skupnosti obiskovalca na njegovo učno izkušnjo v muzeju), raziskovalci poudarjajo

tudi pomen različnih dejavnikov, ki so odvisni od muzeja (v tem smislu so diskurzivni) in ne od obiskovalca: sam izbor eksponatov, oblika razstave z razporeditvijo, namestitvijo in osvetlitvijo eksponatov, podpora interpretativna gradiva, ki so umeščena v razstavo, in podobno (npr. Falk in Dierking, 2013; Whitehead, 2009a). Starejše raziskave so predvsem prinesle spoznanje, da obiskovalčevo izkušnjo v muzeju oblikuje več dejavnikov. Predmet novejših raziskav pa je povezanost oziroma sododvisnost teh dejavnikov, za kar je najprimernejše raziskovanje v naravnem okolju (prim. Allen idr., 2007: 237–239).

Namen pričujoče raziskave je preučiti pedagoški pomen muzejske interpretacije na primeru izbranega slovenskega umetnostnega muzeja. Eden izmed glavnih problemov na področju muzejske interpretacije je, kako naj umetnostni muzej zasnuje interpretativna gradiva, da bodo razumljiva in uporabna za obiskovalce, še posebej za nestrokovnjake, ki nimajo strokovnega, umetnostnozgodovinskega pristopa k razumevanju umetnosti. Raziskava ima te cilje:

- preučiti, kako razumejo v muzeju razstavljene umetnine obiskovalci z različnim nivojem predznanja;
- preučiti didaktično vrednost različnih oblik interpretacije v umetnostnem muzeju;
- preučiti interpretacijo v umetnostnem muzeju z ozirom na sodobno pojmovano vzgojno-izobraževalno vlogo te kulturne ustanove *par excellence*.

Ti cilji so se oblikovali postopno. Raziskava je potekala v Moderni galeriji v Ljubljani in je bila zasnovana v treh delih. Od prvega cilja, spoznati in opisati, kako obiskovalci umetnostnega muzeja z različno zmožnostjo dojemanja likovnih umetnin doživljajo oziroma razumejo v muzeju razstavljena in interpretirana umetniška dela, se je raziskovanje usmerilo v preučevanje muzejske interpretacije. To v omenjenem muzeju pomeni interpretacijo na sami razstavi (napisi ob umetninah, prikrita interpretacija), pa tudi izdajo knjižnega vodnika in organiziranja vodenih ogledov po razstavi. Tretji cilj je nastal na podlagi prvih dveh, saj so se pokazale nekatere nepojasnjene razlike med pomenotvornimi (razumevalnimi) strategijami obiskovalcev na eni strani in interpretativnimi (razlagalnimi) strategijami muzeja, za kar je bilo treba poiskati vzroke. Raziskava se je tako v tretjem delu usmerila v širši kontekst – v preučevanje interpretacije kot muzeološke funkcije z vidika sodobno pojmo-

vane vzgojno-izobraževalne vloge umetnostnega muzeja na ravni sistema, kulturne politike oziroma institucije.

Tako zasnovana raziskava obravnava muzejsko interpretacijo kot celostni koncept (prim. Whitehead, 2012), saj vključuje tako muzejski oziroma kuratorski kot obiskovalčev vidik, v raziskavo pa so zajete tudi institucionalne okoliščine.

Empirično raziskovanje na muzejskem področju je že prineslo spoznanje, da partikularni in merski pristop, značilen za kvantitativno raziskovanje, na kompleksna vprašanja, povezana z vlogo umetnosti v človekovem življenju, s človekovim odnosom do kulture sploh in s pomenom muzejev v sodobni družbi, ne daje pravih odgovorov. Zato je v raziskavi uporabljen kvalitativni pristop. Metodologija vključuje pridobivanje podatkov pod vplivom raziskovalke (intervjuji, opazovanja) ter pridobivanje podatkov brez vpliva raziskovalke (posnetki vodenih ogledov, postavitvev oziroma razstava kot predmet analize, razni dokumenti). Kot ključna strategija zagotavljanja kakovosti znanstvenih spoznanj je v raziskavi uporabljena triangulacija.

Paradigmatsko ozadje raziskave je socialni oziroma družbeni konstruktivizem – ta temelji na spoznanju, da je obiskovalčeva izkušnja v muzeju v bistvu skonstruirana. Pri tem so vse tri ravni – obiskovalčeva interakcija z eksponati v muzeju, kustosova interpretacija umetnin v muzeju in muzej kot družbena institucija z vzgojno in izobraževalno vlogo – obravnavane kot diskurz, ki ga Gee (1999: 1) označuje kot »politično« dejanje. Udejanja se z »določenimi sredstvi« in pomeni »značilne načine izražanja, vêdenja, mišljenja, govorjenja« (prav tam: 14, 38). Muzejska razstava kot temeljna oblika diskurza med drugim pomeni konstruiranje načinov, kako naj obiskovalci gledamo, doživljamo, razumemo umetnost in kako naj vzpostavimo odnos do nje (Whitehead, 2009a, 2012; prim. Štrajn, 2015). Govorimo o učinkih na obiskovalca – na njegovo osmišljanje lastnih izkušenj in znanja v neposrednem stiku z umetniškimi deli, na njegovo pripisovanje pomena umetniškim delom v fizični in miselni interakciji z eksponati (prim. Bal, 1996). Na vplivanje muzeja je mogoče pogledati tudi s stališča vzgoje: vzgoja je namerna, zavestna in načrtna dejavnost, ki pomeni sistematično vplivanje na vzgojanca (v našem primeru govorimo o obiskovalcu muzeja) in prinaša želeno rezultate (Peček Čuk in Lesar, 2009). Prav tako v tej raziskavi izhajamo iz stališča, da diskurz oblikuje tudi sama institucija – na polju oziroma poljih svojega delovanja. V najbolj dobesednem pomenu pa je diskurz uporabljen v obiskovalčevih ubesedenih doživetjih umetniških del.

Z diskurzom raziskava uvaja novo in drugačno metodologijo preučevanja vzgojno-izobraževalne vloge umetnostnega muzeja (prim. Grek, 2007).

Knjiga je strukturirana v pet med seboj dopolnjujočih se poglavij. Uvodnim opredelitvam sledijo teoretična izhodišča raziskave. Poglavje je razdeljeno na tri podpoglavja: izkustveni kontekst, disciplinarni kontekst in institucionalni kontekst. Ta zasnova – kombiniranje treh različnih teoretičnih perspektiv – že nakaže triangulacijo raziskovalnih metod, ki je predstavljena v naslednjem poglavju. Najprej je pojasnjeno paradigmsko ozadje oziroma metodološki teoretični kontekst, na katerem temelji izbor kvalitativne metode in posameznih raziskovalnih postopkov. Nato je predstavljen koncept raziskave, ki mu sledi natančen opis postopkov pridobivanja in analiziranja podatkov. V poglavju sta končno obravnavani tudi kakovost in etičnost kot pomembna vidika kvalitativnega raziskovanja. Sledita predstavitev in analiza rezultatov raziskave v četrtem poglavju. Rezultati so predstavljeni glede na tri različne postopke pridobivanja podatkov ter analizirani glede na tri različna teoretična izhodišča. Zadnje poglavje je namenjeno sklepnim ugotovitvam.

Pedagoška, umetnostnozgodovinska in muzeološka teoretična izhodišča preučevanja muzejske interpretacije

Eden izmed pristopov teoretičnega okvirjanja znanstvenih raziskav je razmišljanje o kontekstu oziroma kontekstih. Pričujoča raziskava temelji na treh teoretičnih kontekstih, in sicer: izkustvenem, disciplinarnem in institucionalnem.

Z izhodiščnim razmislekom, zakaj ljudje hodimo v muzeje, je povezan prvi, izkustveni kontekst, v okviru katerega gre za kritično obravnavo konceptov in obenem pregled raziskav, katerih predmet je človekovo doživljanje in razumevanje umetnosti v obliki dejanske interakcije med muzejskim predmetom – v našem primeru umetniškim delom – in obiskovalcem. Drugi, disciplinarni kontekst, kritično prevprašuje umetnostno zgodovino kot prevladujočo disciplino v umetnostnem muzeju, ko se z zbiranjem, razstavljanjem in interpretacijo eksponatov oblikuje znanje oziroma védenje o zbirki in ko se okvirja obiskovalčevo sprejemanje in uporabo tega védenja, njegovo učno izkušnjo v muzeju. V okviru tretjega, institucionalnega konteksta gre za kritičen pretres institucionalnih teorij, povezanih z vzgojno-izobraževalno vlogo muzeja, posebej umetnostnega muzeja in znotraj tega kategorije muzeja moderne umetnosti.

Namen kombiniranja pedagoških, umetnostnozgodovinskih in muzeoloških teoretičnih predpostavk je raziskati problem celovito in poglobljeno, z drugimi besedami, ga razumeti.

Izkustveni kontekst

Izkušnja, ki izvira iz obiskovalčevega neposrednega stika z umetniškim delom, je bistvo muzeja kot prostora razumevanja likovne umetnosti.

Neposredno izkušnjo in avtentični predmet je v prvi definiciji interpretacije kot vzgojno-izobraževalne dejavnosti v povezavi z ameriškimi nacionalnimi parki v petdesetih letih 20. stoletja izpostavil že Freeman Tilden (1883–1980). Takole je zapisal: »Interpretacija dediščine je vzgojno-izobraževalna dejavnost, ki poskuša z rabo izvornih predmetov, z neposrednimi izkušnjami, pogosteje s primeri in manj z navajanjem informativnih dejstev, razkriti pomen stvari in odnosov med njimi. /.../ Interpretacija, ki se sprva porodi zgolj iz vedoželjnosti, to vedoželjnost okrepi, ob tem pa se bogati človeški um.« (Tilden, 1957, nav. v: Gob in Droguet, 2006: 210.)

V središču interpretacijskega procesa je torej izkušnja. Prav o izkušnji je na področju vzgoje in izobraževanja nekoliko prej v istem kulturnem prostoru razmišljal John Dewey (1859–1952) v okviru progresivne pedagogike. V izhodišče te pedagogike je postavil otroka in njegove izkušnje, ki jih lahko pridobi v muzeju, knjižnici ... Da bi te lahko bile edukativne (da so osebno in družbeno koristne), morajo biti premišljene, usmerjene (Dewey, 1899/2012). Ko Dewey govori o t.i. umetniški izkušnji, celo pravi, da umetniško delo, naj je še tako staro in klasično, obstaja oziroma živi le v gledalcu, njegovi neposredni izkušnji z njim (Dewey, 1934/2005: 113). Umetniška izkušnja je za Deweyja pomembna človeška, civilizacijska izkušnja, ki ni izločena iz življenja (kot so umetnost, estetsko izkušnjo, s tem pa tudi muzeje kot nekaj posebnega, elitnega, »visokega«, opredeljevali kantovsko usmerjeni estetiki), ampak je del njega. Se pa od vsakdanje, »navadne« izkušnje razlikuje po svoji strukturi oziroma po tem, da zahteva intelektualni in čustveni napor, kajti tudi umetniška ekspresija ni ena sama spontanost. Izziv pri Deweyjevem modelu izkustvenega učenja namreč ni samo upoštevanje predznanja, na kar se sklicujejo konstruktivisti, ampak tudi in predvsem uporaba izkustveno pridobljenega znanja – aplikacija novega znanja v življenje. Če to prenesemo na umetnostne in druge muzeje. Zakaj obiskujemo muzeje? Kako se to pozna v našem življenju? Kakšna je pri tem družbena korist? Itn. Zato po Deweyju vse izkušnje niso enake: ene so edukativne (imajo vzgojno-izobraževalni učinek), druge ne.

Pri muzejski interpretaciji gre za izkušnjo, ki nastane na podlagi muzejskega predmeta. (Tudi za Deweyja je umetniško delo podlaga za izkušnjo, kajti izkušnja je dialektična.) Muzejski predmet in interpretacija v Tildnovi opredelitvi nista ločena, temveč sta del iste aktivnosti. Muzejski vodnik, na primer, sam po sebi ne more biti interpretativen – nanašati se mora na muzejski predmet. Muzejski predmet pa je komple-

ksen vir znanja in podlaga za pridobivanje vzgojno-izobraževalnih izkušenj, zato že sam po sebi zahteva interpretacijo. Hein (2012) trdi, da muzejski predmeti oziroma materialna kultura nimajo intrinzičnega pomena onkraj socio-kulturnega konteksta.

Učenje v muzeju, avtentičnem prostoru materialne kulture, torej temelji na izkušnji, in v tem je moč muzejske pedagogike, meni ena najvidnejših teoretičark na tem področju:

»Učenje v muzejih nastaja na podlagi njihovih zbirk, pri čemer vsebina naučenega ni omejena na znanstvene discipline, ki jim te zbirke pripadajo. Učenje ni vedno namerno in se lahko zgodi na nepredviden način kot stranski produkt vrste interpretacijskih procesov. Učenje v muzejih je performativno, temelji na izkušnji, je prikrito in ne vedno v polnosti artikulirano. Je močno, saj razvija oziroma oblikuje identitete. V muzejih so telesa in čuti kakor tudi razum uporabljeni za zaposlovanje z novimi stvarmi in za njihovo raziskovanje, za poglobljanje ali izzivanje že znanega ter za uskladiščenje prikritega znanja, ki ga je moč priklicati v prihodnosti.« (Hooper-Greenhill, 2006: 242.)

Gre za klasično psihološko pojmovanje učenja, pri katerem so razmeroma trajne spremembe v posameznikovem vedenju, znanju ali osebnosti posledica individualnih izkušenj, te spremembe pa se dogajajo ob interakciji med človekom in njegovim okoljem; izkušnja je prvi pogoj učenja (Hergenhahn in Olson, 2001: 1–11).

V muzejskem kontekstu ima koncept izkušnje v izhodišču realnega (in ne imaginarnega) obiskovalca (o slednjem več v disciplinarnem kontekstu). Študije obiskovalcev, ki so se pod vplivom t. i. »nove muzeologije« in v institucionalnem kontekstu obravnavanega novega razmerja med muzeji in obiskovalci razmahnile v zadnjih dveh, treh desetletjih, so razkrile nekatere vzorce obnašanja obiskovalcev in osvetlile naravne procese doživljanja oziroma razumevanja muzejskih predmetov – kaj se dejansko dogaja v interakciji obiskovalca z artefaktom. Poudarjena je dejavna vloga obiskovalca in njegova zmožnost ustvarjanja oziroma tvorjenja pomena – pomenjenja (prim. Silverman, 1995; Hooper-Greenhill, 2000; Falk in Dierking, 2000; Dufresne-Tassé, 2009). V umetnostnem muzeju pomenjenje pomeni načine, kako umetniška dela razumemo, vrednotimo in se o njih pogovarjamo. Dve angleški študiji, ki sta zajeli ključne obiskovalce dveh različnih umetnostnih muzejev oziroma galerij, sta pokazali, da obiskovalci pri »gledanju« v muzeju razstavljenih umetniških del uporabljajo različne t.i. pomenotvorne strategi-

je: ugotavljajo neposredno spoznavni motiv in se poglobljajo v vsebino, opazujejo barve, oblike, prostor, kompozicijo in druge sestavine likovne formulacije, razmišljajo o likovni tehniki, iščejo povezave med umetniškimi delom in njegovim avtorjem, razmišljajo o umetnikovem življenju in podobno (Hooper-Greenhill in Moussouri 2001; Hooper-Greenhill idr., 2001). Študiji sta pokazali tudi, da si obiskovalci pri razumevanju umetniških del pomagajo s stenskiimi napisi in drugimi oblikami interpretacije v muzeju. Obiskovalci zlasti potrebujejo pomoč pri razumevanju nefiguralnih, abstraktnih del in idejnih konceptov moderne in sodobne umetnosti (prav tam; prim. Lachapelle, 2007). Študiji sta nakazali tudi, da se ljudje na umetniška dela odzivamo na svoje načine in da v doživetja vnašamo osebne izkušnje in na teh oblikovana prepričanja. Da naša prepričanja niso vedno nekaj dobrega, pozitivnega, saj ne prispevajo samodejno k razumevanju umetniškega dela, temveč lahko, nasprotno, človeka vodijo v odklanjanje umetnosti, so doslej pokazale predvsem tiste eksperimentalne študije, ki so vključevale sodobno umetnost (npr. van Moer, 2007).

Preučevanje na idejah konstruktivizma koncipirane dejavne vloge muzejskega obiskovalca je torej prineslo spoznanje, da sporočilnost muzejskih predmetov dojemamo subjektivno; eksponata, ki ga opazujemo, ne zaznavamo brez zanimanja, marveč dejavno tvorimo pomen v skladu s svojimi izkušnjami in osebnostjo (Hein, 1998; Hooper-Greenhill, 1999a, 2004). Novejše teorije učenja, na primer teorija inteligenc in teorija (notranje) motivacije (prim. Csikszentmihalyi in Hermason, 1995), učenje razlagajo kot konstruktiven, samousmerjevalen in individualno poseben proces izgradnje znanja in konstrukcije pomena. »Idealnega« muzejskega obiskovalca, ki bi umetniško delo doživeljal in razumel »pravilno«, torej ni; vsak ga razume in podoživlja drugače. Konstruktivistična paradigma je muzeje zavezala k pretresanju možnosti za bolj premišljeno interpretacijo (razlago, opisovanje, pojasnjevanje) umetniških del in jih vodila v te družbene razmisleke:

»Kako naj muzej organizira oziroma reorganizira preteklost? Katere zgodbe o preteklosti in sedanjosti je mogoče povedati in kdo ima legitimnost, da jih pove? Kako ravnati z artefakti, ki so bili zbrani v časih, ko jezik, ki smo ga uporabljali v zvezi z njimi, ni bil problematičen, danes pa vidimo, da to, kar izrečemo o njih, vpliva na to, kako jih obiskovalci gledajo, razumejo? Kako omogočiti ljudem, da bi muzeje uporabljali za osebni razvoj, za lastno pooblastitev in za samousmerjeno uče-

nje? In kakšne so danes družbene koristi muzejev?» (Hooper-Greenhill, 1999c: 71.)

Na področju t.i. muzejske oziroma estetske izkušnje ter različnih vprašanj, povezanih z razumevanjem v muzeju razstavljenih umetnin, so se raziskave sprva osredotočile na strokovno usposobljene na področju likovne umetnosti – izkušnja poznavalca naj bi predstavljala idealno estetsko izkušnjo. Primer takšne raziskave (Csikszentmihalyi in Robinson, 1990), ki je zajela 52 muzejskih kustosov, pedagogov in direktorjev umetnostnih muzejev, je za pručujočo raziskavo zanimiv predvsem zaradi spoznavanja različnih stališč udeležencev o pomenu poznavanja umetnostne zgodovine oziroma kulturnega konteksta za doživljanje umetnosti (intelektualna raven estetske izkušnje), zmožnosti čustvenega odzivanja (čustvena raven estetske izkušnje), zmožnosti komunikacije z obdobjem oziroma kulturo, v kateri je umetnina nastala, z njenim avtorjem (komunikacijska raven estetske izkušnje) in zmožnosti zaznavanja vizualnih značilnosti umetniškega dela za doživljanje umetnosti (perceptivna raven estetske izkušnje). Vsi udeleženci so te štiri ravni estetske izkušnje – intelektualno oziroma kognitivno, čustveno, komunikacijsko in perceptivno – ocenjevali kot pomembne (kot najbolj pomembno so ocenili znanje, kot najmanj pa čustva), pri čemer so se nekoliko razhajali pri kognitivnih, čustvenih in komunikacijskih vidikih estetske izkušnje (pri perceptivnih vidikih pa razlik ni bilo). Znanje se je zdelo najpomembnejše kustosom za starejšo umetnost, najmanj pa kustosom za moderno umetnost, ostali (direktorji, pedagogi) so bili po mnenju vmes med obema poloma. Prav tako se je kustosom za moderno umetnost zdel najmanj pomemben komunikacijski potencial umetnine, ki pa se je zdel najpomembnejši pedagogom. Pomen čustvene komponente estetske izkušnje so najmanj poudarili kustosi za starejšo umetnost (prav tam: 95–106). Tudi nekatere druge raziskave iz istega kulturnega prostora, ki so zajele obiskovalce umetnostnih muzejev z različnim poznavanjem umetnosti, so pokazale na pomen znanja oziroma zmožnosti za doživljanje in razumevanje likovnih umetnin (npr. Smith in Wolf, 1996). Pomen predhodnega znanja se je najbolje pokazal v primerjalnih raziskavah, ki so zajele poznavalce in nepoznavalce likovne umetnosti. Kanadski raziskovalec Lachapelle (1999) je s tehniko videa (udeleženec je verbaliziral svoj odziv na izbrana umetniška dela in snemal samega sebe) in intervjuja (udeleženec je dodatno pojasnil svoje navedbe v videu) primerjal odzive petih strokovno usposobljenih in petih strokovno neusposobljenih na področju likovne umetnosti na izbrana umetniška dela v muzeju.

Ugotovil je, da so bili miselni procesi, kot so prepoznavanje, povezovanje, primerjanje, razumevanje, vrednotenje umetnin, pri udeležencih ne glede na njihovo predznanje uporabljani enako, razlike pa so se pokazale na ravni vsebine teh procesov. Strokovno neusposobljeni so pomen umetniškega dela gradili s pomočjo osebnih in vsakdanjih izkušenj, strokovno usposobljeni pa so uporabljali disciplinarno, z umetnostjo povezano znanje. Kognitivno usmerjena kvalitativna raziskava je pokazala na didaktični pomen pojasnil ob umetninah, ni pa prinesla globljega spoznanja o tem, kakšna naj bi ta pojasnila bila.

Zanimiva spoznanja prinašajo tudi kvalitativne raziskave o sami dolžini gledanja oziroma o pozornosti, ki jo človek nameni umetnini. »Pozorno gledanje je *sine qua non* estetske izkušnje,« zapiše Kesner (2006). Lachapelle je s sodelavci v eksperimentalni študiji, v katero so bili vključeni odrasli, ugotovil: če umetnostno manj izkušene spodbudimo k daljšemu, vsaj nekajminutnemu gledanju umetnine (množične, »blockbuster« razstave so naravnane ravno v nasprotno smer), bodo njihova verbalizirana doživetja bogatejša oziroma odzivi na umetnino boljši. Pri tem se bo še vedno dogajalo, da česa ne bodo razumeli; gledati dlje časa še ne pomeni nujno videti. Čas jim predvsem omogoča, da uredijo svoje kognitivne strategije. Če jih ne glede na čas opazovanja umetnine prepustimo same sebi, njihovi lastni zmožnosti razumevanja umetnosti, potem svojih sposobnosti opazovanja, spoznavanja in razumevanja ne bodo v celoti izkoristili (Lachapelle, Douesnard in Keenlyside, 2009). Kanadski raziskovalec tako meni, da bi morali umetnostni muzeji za nepoznavalce umetnosti narediti več; enkratne dejavnosti, na primer vodeni ogledi, po njegovem mnenju ne zadostujejo. Muzej mora obiskovalca (na)učiti gledati, da bo lahko videl, mu omogočiti pridobivanje in uporabo tacitnega, prikritega znanja in z njim razviti trajnejši odnos (Lachapelle, 2007).

Muzeji, ki so to uspešno poskušali že v devetdesetih letih 20. stoletja, so pogosto imeli težave z vrednostnimi preferencami in delovnimi navadami kustosov, ki so se tovrstnim idejam upirali (npr. Clarkson in Worts, 2005). Medtem ko evalvacije v muzejih kažejo, da večina obiskovalcev sprejema pojasnila ob umetninah in si celo želijo še več konteksta, kot ga nudi muzej (npr. Meijer in Scott, 2009), kritiki razstav v njih vidijo moteč dejavnik (npr. Latimer, 2011). Podobno v didaktično funkcijo teksta (v kakršnikoli obliki) neposredno ob umetnini dvomijo tudi sicer redki fenomenološko usmerjeni muzealci (npr. Lahav, 2011). Kljub temu je po različnih eksperimentalnih študijah o razmerju med artefaktom,

njegovim naslovom oziroma vsebinskim pojasnilom in gledalcem mogoče priti do enotnega sklepa: obiskovalci muzejev informacije o umetnini iščejo in jih uporabljajo za njeno razumevanje (npr. McManus, 1989; Franklin, Becklen in Doyle, 1993; Hooper-Greenhill idr., 2001; Hooper-Greenhill in Moussouri, 2001; Meijer in Scott, 2009). S kognitivno-psihološkega vidika človek namreč za svoje učenje in posledično razumevanje potrebuje kontekst – informacije, ki so konceptualno organizirane in pomembne (Ham, 1999). Namen besedila ob umetnini je po besedah nekaterih izkušenih kustosov predvsem podaljšati čas gledanja in obiskovalcu omogočiti, da prve vtise, ki jih sam dobi o umetniškem delu, premisli, dopolni (Whitehead, 2012: 158). Ti vtisi namreč niso zgolj vizualni, temveč tudi in predvsem politični, intelektualni, ideološki, etični in moralni (prav tam: 156).

Ne gre torej za odvracanje pozornosti od umetniškega dela, ampak za ravno nasprotno: da se neposredni stik z umetnino še bolj spodbudi, okrepi, z drugimi besedami, da obiskovalec umetniško delo gleda dlje. Pri tem pa seveda ne gre samo za zaznavanje, vizualno percepcijo. Muzejski pedagogi v Tate Britain, na primer, umetnost in interpretacijo pojmujejo kot nekaj dosti bolj kompleksnega – gre za prepoznavanje tega, kaj umetniško delo predstavlja, za dekodiranje sporočil, za možnost kritične refleksije in nenazadnje samouresničitve (Arriaga in Aguirre, 2013).

Lachapelle je s sodelavcema preučeval vlogo znanja kot skupka informacij v obiskovalčevem procesu gledanja umetniškega dela. Gledanje je opredelil kot kumulativen in konstruktiven proces, v katerem se združujeta izkustveno in teoretično znanje, in sicer v oblikah posredovanega znanja (znanja o umetnosti, ki ga obiskovalec prinese s sabo), predmetnega znanja (znanja, katerega nosilec je artefakt) in teoretičnega znanja (znanja kustosa, kritika, zgodovinarja, pedagoga in še koga, ki se udeležuje v različnih oblikah interpretacije; obstaja neodvisno od umetnine, se pa nanjo nanaša). Zadnje – teoretično znanje, utemeljeno na eni ali več znanstvenih disciplinah – je v Lachapellovem modelu tisto znanje, ki naj obiskovalcu pomaga k novemu in bolj zadovoljivemu razumevanju umetnine; sam od sebe razumevanja v celoti ne bo nujno zmožen zgraditi (Lachapelle, Murray in Neim, 2003; prim. Meszaros, 2006).

Opisani model je nastal na podlagi empirične raziskave, ki je zajela tako nepoznavalce kot poznavalce umetnosti – z drugimi besedami strokovno in splošno javnost –, cilj raziskave pa je bil izboljšati pedagoško prakso na področju likovne umetnosti. Pri tem velja opozoriti na

nekatero starejše indice, da so predvsem poznavalci umetnosti tisti, ki v umetnostnih muzejih berejo napise in tako uporabljajo t. i. teoretično znanje (npr. Bennett in Frow, 1991, nav. v: Bennett, 1995). Obiskovalec mora torej imeti določen kulturni kapital, če uporabimo Bourdieujev koncept, da bo posegel po novem znanju (prim. Whitehead, 2012: xiv). Po drugi strani pa se zastavlja vprašanje, s kakšnimi napisi, vodenimi ogledi in drugimi oblikami interpretacije imamo v umetnostnih muzejih sploh opraviti, če nagovarjajo samo poznavalce. To vprašanje dolej še ni bilo temeljito preučeno, saj so se raziskovalci osredotočali na tisti vidik koncepta interpretacije, ki je povezan z obiskovalcem (uporabo znanja), pri tem pa puščali ob strani drug, enako pomemben vidik koncepta, povezan s kustosom oziroma muzejem (transferjem znanja). Tako še vedno ne vemo v kolikšni meri kustosi z izbiranjem določenih umetniških del, konstruiranjem določenih narativov in z določenimi načini razstavljanja sooblikujejo obiskovalčevo dožemanje umetnine (Hooper-Greenhill, 2004: 567).

Na celostnost koncepta interpretacije umetnosti v muzejih v zadnjem času opozarja Whitehead (2012: 174–179), pri tem pa izpostavi vprašanje strokovnosti dela muzealcev (predvsem ga zanima problem prenašanja muzeološkega teoretičnega znanja v muzeološko prakso). Na primer: s teoretičnega vidika povsem preživela se mu zdi praksa (on temu reče kar kult), po kateri je treba umetniško delo pojasniti kar se da na kratko – v nekaj besedah oziroma stavkih. Rešitve vidi predvsem v širšem razumevanju konstruktivistične paradigme, poznavanju naravnih procesov doživljanja oziroma razumevanja likovnih umetnin ter v načinih dela, ki bodo v umetnostne muzeje pritegnili nove obiskovalce in jim omogočili celostno umetniško izkušnjo – na podlagi muzejskega predmeta seveda.

Didaktično vlogo interpretacije so nekateri avtorji utemeljevali s hermenevtiko kot splošno filozofsko teorijo razumevanja. V tem kontekstu se na eni strani poudarja obiskovalčev osebni prispevek (predznanje, izkušnje, pričakovanja) v procesu razumevanja umetnin (npr. Eilean Hooper-Greenhill, 1999b), se pravi posameznikovo »pripravljenost« oziroma »vnaprejšnjo dovzetnost« za to, da mu umetnina kaj pove (prim. Gadamer, 1987). Po drugi strani pa se izpostavlja kulturno oziroma zgodovinsko pogojenost razumevanja; iskanje pomena umetnine se dogaja v interakciji z okoljem – znotraj jezika, tradicije in vnaprej oblikovanih idej (Meszaros, 2007). Ne gre torej samo za to, da obiskovalec sam že vnaprej določa, v katerih okvirih bo iskal smisel, sporočilo dela, am-

pak tudi za to, da je pri tem pogojen z zgodovino sploh – s tradicijo. Tudi umetniško delo ne nazadnje ni »življenjski izraz avtorjeve subjektivnosti« (Gadamer, 1960/2001: 322), temveč pripada zgodovini. Kanadska raziskovalka interpretacije je kritična do umetnostnih muzejev, ki interpretacije ne jemljejo dovolj resno in v luči »konstruktivistične« paradigme odgovornost za umevanje »prelagajo« v celoti na obiskovalca. Razumevanje umetnosti je gotovo lahko različno, ne more pa biti vsakršno. Po njenem mnenju bi za intelektualno dostopnost zbirk morali skrbeti muzejski strokovnjaki, vrhunsko usposobljeni za pogovore ob umetnini in za druge oblike razlaganja, saj je to njihova odgovornost v javni ustanovi, ne pa, da se »odraslo publiko infantilizira z diskurzivnimi okviri in pedagoškimi strategijami, zasnovanimi za otroke« (Meszaros, 2006: 13).

Že Dewey je zapisal, da morata biti v estetskem doživljanju »oko in uho izurjena v percepciji« (1934/2005: 221), podobno stališče, »da se smisel za lepo razvija in izpopolnjuje«, je zastopal njegov sodobnik, nemški avtor Alfred Lichtwark (1854–1914), eden vodij »gibanja za umetniško vzgojo« (Tavčar, 2009: 41). Kljub dolgemu empiričnemu raziskovanju človekovega odzivanja na umetnost, ki je prineslo spoznanje, da je neposredni stik z likovno umetnino treba privzgojiti, umetnostni muzeji torej še vedno ne delujejo po načelu vključevanja oziroma dostopnosti: »Petdeset let preučevanja odzivov ljudi na umetnine je pokazalo, da je razumevanje umetnosti človeku privzgojena zmožnost, galerije in poznavalci umetnosti pa še vedno predvidevajo določeno predznanje in izkušnje, kar številne obiskovalce izključuje.« (Latimer, 2011: 73.) Avtorica se seveda sklicuje na znamenito Bourdieujevo študijo iz šestdesetih letih 20. stoletja.

Na dejstvo, da ljudje nimamo posebnega estetskega čutila, temveč se moramo doživljanja umetniških del naučiti, je namreč prvi resno opozoril Bourdieu s sodelavcem v raziskavi med obiskovalci izbranih evropskih umetnostnih in drugih muzejev (Bourdieu in Darbel, 1969/1991). Njegova empirična študija, ki je potekala med letoma 1964 in 1965 in je zajela ok. 25.000 obiskovalcev umetnostnih muzejev v Franciji, pa tudi v Grčiji, Španiji, na Poljskem in na Nizozemskem, je pokazala, da je estetski okus, povedano drugače, zmožnost razumevanja umetniških del produkt posameznikovega družbeno-ekonomskega položaja in vzgoje oziroma izobraževanja (tudi družinske vzgoje in socializacije). Ugotovil je, »da se obiskovanje muzejev poveča z višino izobrazbe in da je skoraj v celoti v domeni kultiviranega razreda« (prav tam: 14). Kot ključni de-

javnik tako pri pogostnosti obiskovanja muzejev kakor tudi pri strukturi estetske izkušnje se je pokazala izobrazba. Obiskovalci iz nižjega sloja in z manj znanja o umetnosti so raje obiskovali muzeje, kjer niso bile samo slike, ampak tudi zgodovinski in etnografski predmeti, v muzeju so iskali dodatne informacije o eksponatih (brali napise, uporabljali vodnike), o umetniških delih niso imeli kakšnega posebej izdelanega mnenja (obisk so opisali z izjavami kot: »Vse je zelo lepo.«) in niso obvladali ustrezne terminologije, da bi se o umetninah poučeno izražali, jih vrednotili. Pripadniki višjega razreda, ki so, kot že rečeno, v muzejih prevladovali, so imeli izdelan »okus«; najraje so si ogledovali slike in kipe (prednost so dali estetski in ne uporabni vrednosti predmeta), zanimala jih je klasična umetnost ali takratna avantgarda, pogosto so tudi sami doma imeli umetniška dela. Bourdieujeva študija je opozorila na muzej kot dejavnik družbene reprodukcije.

Bourdieu uvede pojem »kompetenca«. Estetsko doživljanje predvideva poznavanje umetniškega oziroma kulturnega koda – ponotranjenje estetskih pravil, odvisnih od zgodovine in družbe (Bourdieu, 1993: 215–237). Srečanje z umetnino ni »ljubezen na prvi pogled«, pravi Bourdieu (1979/2010: 3). Človek do estetskega užitka pride »z navado in vajo« (Bourdieu in Darbel, 1969/1991: 109). Kultiviranje posameznika vidi v domeni šole: »Če šolski sistem ne zagotavlja metodično in sistematično vsakemu posamezniku stika z umetnostjo in njenimi različnimi interpretacijami, se odpoveduje odgovornosti – ki je samo njegova – da producira kompetentne posameznike, obdarjene s shemami percepcije, mišljenja in izražanja, ki so pogoj za prisvajanje kulturnih dobrin.« (Tavčar, 2003: 188.)

Udeleženci v njegovi raziskavi so se v muzejih različno odzivali na umetniška dela, saj so bili različno izobraženi in so imeli različne izkušnje z obiskovanjem muzejev oziroma sploh z umetnostjo v vsakdanjem življenju, prevladovali pa so, kot že rečeno, tisti, ki so bili bolj izobraženi in izkušeni, kar je Bourdieuja vodilo v razmišljanje o družbeni reprodukciji. Prav tako so pripadali različnim družbenim skupinam oziroma razredom, čeprav se ta dejavnik v muzejih ni izkazal za enako pomembnega kot izobrazba. Bourdieu je izpeljal tezo, da se manj izobraženi odzivajo bolj naivno, bolj izobraženi pa bolj reflektirano (Bourdieu, 1979/2010: 5). Ali, kot Bourdieuja interpretira estetik Erjavec (1995: 104) v kontekstu preučevanja subjekta v modernizmu in postmodernizmu: »Intelektualci iščejo navadno skrit pomen izza umetniškega dela,

medtem ko išče širše publika moralo in zabavo.« To zadnje nudi v umetnosti prevladujoči realistični kod.

Znano je, da se je Bourdieu pri razmišljanju o zmožnosti estetskega doživljanja naslonil na analitični model nemškega, v Združenih državah Amerike živečega umetnostnega zgodovinarja Erwina Panofskega (1892–1968), ki vključuje tri dopolnjujoče se pomenske ravni: predikonografsko (reprezentativno), ikonografsko in ikonološko. Ta metodologija v umetnostni zgodovini pomeni premik od formalizma h kontekstualizmu: »Na vsakogar, ki je soočen z umetnino, pa če jo estetsko postvarja ali racionalno raziskuje, vplivajo trije njeni konstituenti: materializirana forma, ideja (to je v likovni umetnosti motiv) in vsebina. Psevdoimpresionistična teorija, po kateri nam »forma in barva govorita o formi in barvi, in to je vse«, kratko malo ni točna. V estetski izkušnji se realizira prav enotnost teh treh elementov in vsi trije stopajo v to, čemur pravijo estetsko uživanje v umetnosti.« (Panofsky, 1955/1994: 28.)

Panofsky vidi torej v umetnini poleg eksplicitnega, vizualnega pomena še implicitni, notranji pomen. Ko govori o »enotnosti elementov«, pa želi nekako opozoriti, da je umetniško delo enovita in kompleksna struktura, zato mora človek pri »estetskem uživanju v umetnosti«, se pravi, ko gleda umetnino, zaznati vse njene med sabo povezane sestavine, ne pa poljubno izbirati, čemu bo namenil pozornost in kaj bo zanemaril, kot to počne pri zaznavanju stvarnosti. Vsebinsko, ta najširši pomen, »dojamemo, ko doženemo tista temeljna načela, ki razkrivajo osnovna stališča kakšnega naroda, obdobja, razreda, verskega ali filozofskega prepričanja – kot jih priredi ena osebnost in jih zgosti v umetnini« (prav tam: 42). Načela se manifestirajo skozi »čiste forme, stvarne motive, podobe, zgodbe in alegorije« (prav tam). Bourdieu, ki je poznal tudi drugo delo Panofskega in celo prevedel eno njegovih umetnostnozgodovinskih knjig v francoščino, je izpeljal sklep, da ljudje z manj znanja o umetnosti (»naivni«) doživljajo umetnine na primarni, motivni ravni (npr. na podlagi lastnih stvarnih izkušenj na sliki prepoznajo figure, predmete, pokrajine in dogodke), ljudje z več znanja o umetnosti, kot denimo umetnostni zgodovinarji, pa so sposobni prepoznati simboliko, ki je prisotna v umetniškem delu, okoliščine nastanka umetnine in tako razumeti njeno vsebino. Tri ravni, ki jih Panofsky vidi kot celoto, Bourdieu nekako ločuje. S tem umetnostno zgodovino postavi v območje vzvišenega, elitnega, to pa se, kot bomo videli v podpoglavju o institucionalnem kontekstu, postavlja nasproti vsakdanjemu življenju. Ob

Bourdieujevo razmišljanje so se pričakovano obregnili nekateri umetnostni zgodovinarji (Hooker, Paterson in Stirton, 2000).

Teorijam, povezanim z vlogo predznanja in izkušenj, se v zadnjem času pridružuje tudi teorija o vplivu skupnosti na posameznikovo estetsko doživljanje (Hooper-Greenhill, 2000; Hooper-Greenhill, 2004). Že Bourdieu je pravzaprav pokazal, da so obiskovalci muzejev, ki so jim skupni (dobro) poznavanje umetnosti, (pozitiven) odnos do umetnosti in (pogosto) obiskovanje muzejev, nekakšna homogena skupina, saj pri doživljanju v muzeju razstavljenih umetniških del uporabljajo enake strategije (Bourdieu, 1993). Že citirana raziskava Csikszentmihalyija in Robinsona (1990) denimo omogoča razumevanje muzejske skupnosti – kako estetsko izkušnjo opredeljuje skupnost muzejskih profesionalcev. Koncept interpretativne skupnosti je v začetku osemdesetih let 20. stoletja vpeljal Stanely Fish na področju literarne kritike. Na področju kulturne dediščine, muzejev in galerij je koncept mogoče razširiti na: skupnosti, ki jih opredeljujejo skupne zgodovinske oziroma kulturne izkušnje, skupnosti, ki jih opredeljuje z muzejsko zbirko povezano specialistično znanje, skupnosti, ki jih opredeljujejo demografski oziroma družbeno-ekonomski dejavniki, skupnosti, ki jih opredeljujejo različne identitete (nacionalne, regionalne, lokalne identitete ter identitete, ki jih določajo spolna usmerjenost, starost, spol, invalidnost), skupnosti, ki so jim skupni vzorci obiskovanja muzejev, ter ne nazadnje skupnosti, ki jih definira izključenost iz drugih skupnosti (Mason, 2005: 206–207). Vprašanje človekove identitete in različnih družbeno-kulturnih dejavnikov, ki vplivajo na njegovo izkušnjo v muzeju, je že nekaj časa aktualno (npr. Hooper-Greenhill, 2000; Feinberg in Leinhardt, 2002; Stainton, 2002; Falk, 2009; Whitehead, 2009b; Newman, Goulding in Whitehead, 2012), zahteva pa predvsem kvalitativno raziskovanje.

Toda tudi teorija interpretativne skupnosti še ni prinesla globljšega spoznanja, kako zasnovati interpretativna gradiva v muzeju, da bodo ta razumljiva za tisto skupnost obiskovalcev oziroma skupnosti obiskovalcev, ki niso strokovnjaki na področju likovne umetnosti in nimajo umetnostnozgodovinskega pristopa k razumevanju umetnin. Nekatero novejšo eksperimentalno študijo v umetnostnih muzejih, ki združuje muzeološke in pedagoške teorije, predstavljamo jih v nadaljevanju, dajejo več uporabnih smernic za nadaljnje raziskave na tem področju.

Zaradi različnih dejavnikov, ki pospešujejo ali zavirajo doživljanje v muzeju razstavljenega umetniškega dela in segajo od stenskih napisov, brošur, posnetih sporočil, specifičnega prostorskega zaporedja ekspona-

tov in podobnega na eni strani do obiskovalčevega znanja, predhodnih izkušenj, zanimanj in vrednostnih preferenc na drugi strani, novejša študija pozornost namenja tako transmisijskim kot transformacijskim vidikom izkušnje (npr. Fritsch, 2011a; Whitehead, 2012). Na eni strani gre za posredovanje vsebine oziroma ustvarjanje pomenske mreže, kar Whitehead (2011) imenuje »kartografija«, ko kustos s prostorsko, besedilno, vizualno in še kakšno interpretacijo umetninam da kontekst, obiskovalcu pa okvir za njihovo razumevanje (več o tem v naslednjem podpoglavju). To zahteva poglobljeno poznavanje in razumevanje ne samo tega, kaj želi muzej sporočiti, ampak tudi kako. Na drugi strani gre za razumevanje transformacije, povezane s procesi, ki se odvijajo ob gledanju umetnine (v povezavi z napisi, pojasnili, se pravi interpretacijo, ki jo zdaj razumemo že kot obvezno sestavino razstave), kot so: zbiranje podatkov o umetnini, iskanje novih podatkov, potrjevanje ugotovitev, spraševanje in preverjanje smisla, kritično razmišljanje in podobno. Opazovanje in intervjuvanje obiskovalcev v nekaterih britanskih muzejih, kot so galerija Tate Modern, Britanski muzej ter Muzej Viktorije in Alberta, kjer interpretaciji posvečajo dosti strokovne pozornosti, je prineslo nekaj zanimivih spoznanj: pomembna sta jezik in fizična postavitev, saj mora obiskovalec predmet in njegovo pojasnilo miselno povezati; najboljša oblika interpretacije je živa beseda, pogovor z obiskovalcem (to je sicer jasno že od Tildenove opredelitve koncepta); interpretacija mora biti konkretna in ne abstraktna (pojasnjuje naj predmet, ki ga obiskovalec gleda); večina obiskovalcev si pri razumevanju najraje pomaga s stenskimi pojasnili (Meijer in Scott, 2009; Fritsch, 2011b; Francis, Slack in Edwards, 2011). To nekako potrjuje temeljno funkcijo interpretacije, ki je, kot že rečeno, poglobljanje interakcije med umetnino in obiskovalcem.

Manjša evalvacijska študija med obiskovalci na razstavi del abstraktnega slikarja Marka Rothka v Tate Modern leta 2008, izvedena s tehnikami vprašalnika pred ogledom, opazovanja obiskovalca v razstavnih prostorih ter intervjuja po končanem ogledu, je med drugim pokazala: tri četrtine (77 odstotkov) obiskovalcev je prebralo uvodno besedilo na steni (med celotno razstavo: če je bil v prostoru kakšen tekst, je velika večina obiskovalcev najprej stopila k tekstu); skoraj vsi (96 odstotkov) so ob vходу vzeli brezplačno brošuro, uporabila pa jo je samo polovica obiskovalcev (50 odstotkov), in sicer najbolj v tistih prostorih, kjer so bili na voljo stoli; manj kot četrtina (19 odstotkov) jih je uporabila multimedijski vodnik (ta odstotek je, opozarjata avtorici, nadpovprečno visok glede na povprečno uporabo teh vodnikov v galeriji, kar je verjetno

treba pripisati dejstvu, da je raziskava potekala ob koncu tedna), ki so ga sicer ocenili zelo pozitivno; 8 odstotkov obiskovalcev si je razstavo ogledalo, ne da bi uporabilo kakršnokoli obliko interpretacije, ki je bila na voljo. Obiskovalci so različne interpretacijske vire oziroma gradiva seveda tudi kombinirali (poleg tekstov in multimedijskega vodnika so bile v enem razstavnih prostorov predstavljene s tehniko in materiali povezane konservatorske raziskave na Rothkovih slikah). Med preučevanimi ljudmi so prevladovali estetsko izkušeni in redni obiskovalci galerije, dosti manj, ocenjujeta avtorici, pa je bilo na tej občasni razstavi novincev (Meijer in Scott, 2009).

Ta evalvacija je zanimiva tudi zato, ker sta avtorici z vidika kulturnega kapitala skušali preučiti povezanost dveh ključnih dejavnikov (prvega bi lahko imenovali notranji, drugega pa zunanji; prim. Lachapelle, 2003): na eni strani obiskovalčevo predznanje in izkušnje ter s tem povezana zanimanja in na drugi strani galerijska interpretacija kot vir dodatnega znanja. Udeleženci v raziskavi so tako glede na svoje predznanje, odnos do umetnosti in pogostnost obiskovanja muzejev različno ocenili pedagoško vrednost interpretativnih gradiv: pri obiskovalcih, ki se imajo za poznavalce umetnosti in ki redno obiskujejo muzeje, se je izkazalo, da so na razstavi želeli poglobiti svoje poznavanje Rothka, pri obiskovalcih, ki muzeje sicer obiskujejo, vendar ne trdijo, da so poznavalci umetnosti, pa se je izkazalo, da so na razstavi svoje poznavanje Rothka želeli razširiti. Temu ustrezno so oboji tudi ocenili uporabno vrednost posameznih gradiv. Evalvacija v Tate Modern napeljuje k dvema izhodiščema, ki sta zanimivi za pričujočo raziskavo. Prvič: interpretacija je namenjena različnim oblikam pridobivanja znanja (potrjevanju že znanega, širjenju znanega, dopolnjevanju, spremenjanju), zato jo v muzejih uporabljajo različno kompetentni obiskovalci. In drugič: kulturni kapital je potreben ne samo za neposreden stik z umetnino, ampak za celoten muzejski kontekst z interpretacijo vred – za muzejsko izkušnjo.

Po pregledu različnih teoretičnih vidikov v okviru izkustvenega konteksta, katerega izhodišče je umetnostni muzej kot prostor obiskovalčeve interakcije z umetninami oziroma estetske izkušnje, je mogoče teoretično izhodišče oblikovati takole: *najpomembnejši dejavnik estetskega doživljanja je muzejski obiskovalec z vsem svojim (ne)znanjem, izkušnjami, vrednotami, (ne)zanimanji in drugimi značilnostmi; obiskovalci umetnostnih muzejev so za razumevanje likovne umetnosti različno sposobni, kar določa muzejski pristop k interpretiranju umetniških del.*

Disciplinarni kontekst

Muzeji različno razglašajo stvari za umetnine, opredeljujejo status umetniških del in posledično okvirjajo človekov odnos do njih. To določa »v muzeju uveljavljena disciplina« (Whitehead, 2009a), ki je, ko govorimo o artefaktih v umetnostnih muzejih, umetnostna zgodovina. Seveda pa tudi umetnostna zgodovina ni nekaj enotnega; heterogenost umetnostnozgodovinskih teorij in praks je najbolj razvidna prav iz prostorskih postavitev in kontekstualizacij umetnin v muzejih – muzejskih razstav.

Potem ko smo v izkustvenem kontekstu izpostavili realnega obiskovalca in ugotovili, da so obiskovalci različno sposobni za razumevanje umetnosti, nas zdaj zanima, kakšna naj bo interpretacija umetnin, da bodo njihova sporočila dosegla obiskovalce. Ali muzej pričakuje, da bodo obiskovalci pristopali k umetninam na način(e), kot to počnejo kustosi? Izhodiščni razmislek je pravzaprav v pogledu na muzejskega obiskovalca. Ponazoriti ga je mogoče z razliko med umetnostnim zgodovinarjem kot kustosom in umetnostnim zgodovinarjem kot kustosom pedagogom. Medtem ko prvega zanima odziv poznavalcev umetnosti oziroma idealnega gledalca in pri svojem razmišljanju uporablja abstraktne pojme, kot so recipient, gledalec, subjekt, opazovalec (npr. Brejc, 2011; prim. Belting idr., 1998), se drugi ukvarja z odzivi nepoznavalcev umetnosti oziroma širše javnosti (Mayer, 2005). Podobno umetnostni zgodovinar vzroke za to, da se ljudje različno odzivamo na umetnine, išče v umetniškem delu – denimo novejša razmišljanja o nevroznosti in umetnosti ali o čustvenem doživljanju, ki jih pri nas (predvsem s pojmom »življanje«) promovira Brejc (2012), podobno Elkinsova razprava o čustvenem doživljanju umetnin (2004) –, ne pa v obiskovalcu in njegovih estetskih preferencah in zmožnostih, kot to velja za muzejskega pedagoga. V središču muzealčevega zanimanja tako ni samo umetniški predmet, ampak tudi in predvsem obiskovalčeva izkušnja z njim. »Komu pa je muzej namenjen, če ne obiskovalcem?«, se ironično vpraša ena najvidnejših zagovornic »branja umetnosti«, koncepta, ki v izhodišče postavlja prav gledalca (Bal, 1996: 208).

Slovenska umetnostna zgodovinarica – muzealka razmišlja, povzemajoč van Mencha in Maroevića, o razmerju med muzeologijo in umetnostno zgodovino takole:

»Muzeologija daje velik poudarek interpretaciji in komunikaciji. Namen muzeologije kot posebne discipline je opustiti snovno-predmetni pristop v muzejskem delu, torej predmet ni le vir, ampak tudi medij. Muzeologija v predmetih ne vidi le materialnih preostankov, ampak

tudi ideje, ki so v njih 'vsobovane' oziroma 'izražene'. Po njenem pojmovanju so bili predmeti narejeni kot enakovredni in jih zato ne vrednoti hierarhično. Tako se ne ukvarja samo z vprašanji, 'kaj je kaj', temveč, kako tisto, kar imamo in kar smo zbrali, sporočiti z vsemi pomenskimi plastmi posamezniku, skupinam in družbi.« (Horvat, 2004: 166.)

Medtem ko umetnostna zgodovina »svojo pozornost usmerja na predmete« in so njene naloge »raziskave in študij predmetov v najširšem smislu te besede in določitev njihovega pomena v določenem času in prostoru«, pravi avtorica, je naloga muzeologije »komuniciranje s predmeti /.../ interpretacija preteklosti« (prav tam: 166, 167). Naloga »umetnostnega zgodovinarja – muzealca« je pripravljati razstave, na katerih naj bi s predmeti »poudarili idejo, ki jo [predmeti] nosijo v sebi, kontekst oziroma zgodbo, iz katere izhajajo, ter sporočali svojo vlogo in pomen« (prav tam: 167).

Na tem mestu ni smiselno odpirati kritične razprave o tem, kaj določa muzeologijo kot »posebno disciplino« oziroma, še več, kot »interdisciplinarno disciplino«, kot jo označi avtorica, vsekakor bolj jasno pa je, da se umetnostna zgodovina kot humanistično področje metodološko oblikuje in razvija v okviru institucij, med katerimi sta najpomembnejša muzej in univerza (Dilly, 1998; Hein, DiMaggio in Preziosi, 1998: 305–308; Haxthausen, 2002; Preziosi, 2009; Whitehead, 2009a). Konstitutivne vloge pri razvoju umetnostne zgodovine kot discipline tako v preteklosti kot v sedanjosti pa seveda ne moremo odreči tudi civilnodružbenim organizacijam oziroma društvom. (Na primer: Društvo Narodna galerija je predhodnik današnjega muzeja.) Na povezavo med umetnostno zgodovino kot disciplino in muzejem kot institucijo opozarjam tudi v zadnjem podpoglavju na primeru Muzeja moderne umetnosti v New Yorku (v nadaljevanju MoMA), umetnostnega muzeja, ki je imel odločilno vlogo pri »zgodovinjenu« moderne umetnosti in pri začetkih moderne umetnostne zgodovine (prim. Meecham in Sheldon, 2005: 215–219). V eni izmed knjig o metodah umetnostne zgodovine bomo tako poleg Giorgia Vasarija, Johanna Joachima Winckelmanna, Aloisa Riegla, Heinricha Wölfflina, Erwina Panofskega, Ernsta H. Gombricha, Hansa Beltinga in številnih drugih utemeljiteljev umetnostne zgodovine našli tudi Alfreda H. Barra in njegovo skico razvoja moderne umetnosti (Ferne, 1995: 179–180). Umetnostna zgodovina se skozi zgodovinske in slogovne odnose med umetninami dobesečno »udejanja« v muzeju: »Umetnostna zgodovina je bila potrebna, ker daje okvir posameznim umetninam, kajti umetnostna zgodovina je imela univerzal-

no veljavnost, medtem ko posamezne umetnine tega niso imele. Zato je umetnostni muzej postal prostorski ekvivalent časovni shemi umetnostne zgodovine.« (Belting, 2003: 105.)

V disciplinarnem kontekstu potemtakem kot prevladujočo disciplino v umetnostnem muzeju obravnavam umetnostno zgodovino, ne pa muzeologijo, kajti »postavitev umetniških del je odvisna od prevladujočega vpliva umetnostne zgodovine« (Tavčar, 2009: 88). Torej umetnostna zgodovina določa tako način prezentacije kot recepcije umetnin oziroma, ustrežneje rečeno, določa način njihove interpretacije: »Umetnostni zgodovinar s svojim delom gradi sistem, ki vpliva na razumevanje, doživljanje in nadaljnjo obravnavo posameznih umetniških del.« (Grafenauer Krnc, 2006: 50.) Kar »umetnostno zgodovino in muzeologijo zbližuje«, pravi Preziosi (2006), pa je semiotična oziroma komunikativna narava umetnosti. Umetnost prenaša oziroma sporoča namene, vrednote, prepričanja, ideje, politična in druga sporočila ali čustvena stanja osebe, ljudi ali družbe, ki jo je sproducirala. Pojmovanje umetnine kot medija za komunikacijo oziroma ekspresijo je najprodnornejša teorija o umetniškem predmetu v okviru umetnostne zgodovine (Preziosi, 2009: 9) in je bistvenega pomena za umetnostni muzej kot prostor razumevanja:

»Umetniška dela nam 'pripovedujejo' zgodbe in imajo pogosto tudi razpoznavno komunikacijsko in izrazno funkcijo. Naše delo z obiskovalci v galerijah pa ni omejeno le na razkrivanje intencionalnih sporočil, ki so značilna za posamezna umetniška dela. Prav tako smo osredotočeni na neintencionalna sporočila. Vsako umetniško delo je namreč produkt svojega časa in kraja in v njegovi obliki, dekoraciji, materialu se razkrivajo tehnološke možnosti in kulturne vrednote.« (Tavčar, 2009: 81.)

Če razstavljanje (po Preziosiju muzeologija oziroma muzeografija) pomeni komuniciranje, umetnina ne more biti avtonomna oziroma to ni, pa opozarja Balova (2006). Je v rokah »prve osebe«, kustosa, ki umetnino postavi na ogled, namenjena pa je »drugi osebi«, obiskovalcu, ki bo z gledanjem (po njenem z branjem) umetnine skonstruiral njen pomen (prav tam). Avtorica muzej razume kot diskurziven. Diskurz v muzeju pomeni za institucijo specifično (z ustanovitvijo in zgodovino muzeja določeno) »narrativno-retorično strukturo«, ki učinkuje na obiskovalca, njegovo pripisovanje, osmišljanje pomena umetnine oziroma umetnin (Bal, 1996). Prav učinek na muzejsko občinstvo, ki je glavni dejavnik v procesu pomenjenja (prim. Bal, 2004), je v tem dejanju najpo-

membnejši (pomembnejši od učinka na same umetnine). V spoznanju, da je muzej v svojem bistvu diskurz, ki se realizira v razstavi, v kateri je nujno udeležen gledalec oziroma obiskovalec, ta pa k umetninam pristopa z lastno »kulturno prtljago« (Bal in Bryson, 1991: 207), vidi avtorica razliko med »staro« in »novo« muzeologijo (Bal, 1996), o kateri je bilo v devetdesetih letih prejšnjega stoletja še aktualno razpravljati.

Vprašanje, ki sledi, je, kakšna umetnostna zgodovina diktira ta diskurz. Ker je več metodologij raziskovanja likovne umetnosti, je več tudi muzejskih diskurzov, saj naj bi bile prav v muzejih te metodologije tudi realizirane oziroma še več, konstituirane, oblikovane, kot bomo videli v nadaljevanju. V svojih začetkih se je umetnostna zgodovina uveljavila s formalizmom (teorijo stila oziroma sloga), ki mu je sledil kontekstualizem z ikonografijo in ikonologijo, na umetnostno zgodovino pa so po drugi svetovni vojni odločilno vplivale semiotika, psihoanaliza, feministične študije, študije spola, kulturne študije in druge teorije in discipline (prim. Adams Schneider, 1996; Belting idr., 1998; D'Alleva, 2005). Različnost pristopov k umetnostnozgodovinski interpretaciji likovnih del, tako tradicionalnih (slogovno-oblikovni, ikonografsko-ikonološki) kot novejših (sociološki, zgodovinski, antropološki), je privedla do »visoke miselne kakovosti današnjega umetnostnozgodovinskega mišljenja« (Brejc, 2004: 114).

Whitehead vprašanje disciplinarnosti razdela v povezavi z večplastnostjo koncepta interpretacije, saj ta vključuje tako vidik konstrukcije védenja oziroma znanja kot vidik posredovanja tega znanja. V muzeju védenje, s tem pa določena disciplina, v našem primeru umetnostna zgodovina, ne obstaja samo po sebi, temveč je družbeno konstruirano (zgodovinsko in kulturno določeno). Oblikuje se s pomočjo trajnih procesov muzealizacije (zbiranja, dokumentiranja, razstavljanja) in je uskladiščeno ter posredovano v muzejski postavitvi oziroma razstavi kot temeljni obliki muzejskega diskurza (Whitehead, 2009a: 19–24). Na ta način, pravi avtor, muzej »teoretizira« – opredeljuje status umetniških del in obiskovalčevo izkušnjo z njimi (načine, kako naj umetnost gledamo, doživljamo, razumemo in do nje vzpostavimo odnos). Pri muzeju torej ne gre za prikazovanje ali predstavljanje teorije, temveč ustvarjanje teorije. Gre za vzpostavljanje sistema pravil (diskurz), kaj umetnost je in kako jo doživeti, razumeti. Zato interpretiranje umetnosti ni nekaj nedolžnega, temveč gre za »pomembno politično dejanje«, ki presega zgolj »razlaganje umetnosti«:

»Interpretacija je ena od tehnologij konstruiranja umetnosti kot kategorije materialne kulture (se pravi, kjer 'umetnost' dobi materialno obliko) in njenega izkušanja. To pomeni, da moramo interpretacijo v umetnostnih muzejih in galerijah jemati resno. V svojih različnih oblikah (institucionalni, arhitekturni, audiovizualni, tekstualni in tako naprej) pomeni način identificiranja umetnosti in produciranja ter reproduciranja diskurzov o umetnosti: kaj je umetnost in kaj ni? Zakaj? Čemu je umetnost namenjena in zakaj je umetnost dobra? Katera umetnost je dobra, zakaj, in kdo tako pravi? Kako se lahko umetnost deli v tipe, medije in žanre? Kako naj človek uporabi umetnost in kakšna naj bo ta izkušnja oziroma te izkušnje? Kako naj oblikujemo svoje vedenje o umetnosti? To so politična vprašanja, povezana s filozofskimi, psihološkimi in sociološkimi vprašanji, ki se tičejo narave naših odnosov s svetom, naših subjektivitet, narave afekta in konstrukcije vedenja.« (Whitehead, 2012: xvi.)

Avtor pravi, da so »praktično vsi vidiki muzeja na neki način diskurzivni«, in sicer: arhitekturna zasnova in dekoracija razstavnih prostorov (iz historične in sodobne muzeologije poznamo kar nekaj tipov diskurzivnih prostorov, na primer studiolu, kabinet redkosti, galerija, bela kocka, periodna soba), nato izbor, razporeditev in postavitve umetniških del (kaj je v zbirki in česa ni – to določa sama disciplina –, izpostavljanje ikoničnih umetnin, postavljanje umetnin v medsebojne zgodovinske, slogovne in še kakšne odnose), v razstavo vključena besedila na stenah, napisi in druga interpretativna gradiva (kot vsaka oblika zgodovinopisja so tudi didaskalije ob umetninah podvržene ideološkim vplivom), funkcionalnost muzejskega pohištva, obnašanje varnostnikov, dostopnost sanitarnih in drugih skupnih prostorov ter ne nazadnje kustosova predvidevanja, povezana z obiskovalci razstave (Whitehead, 2009a: 26–33). To zadnje – kakšnega obiskovalca si muzej oziroma kustos zamišlja – je po avtorjevem mnenju najbolj kompliciran vidik od vseh navedenih. Kustos si zamisli, na kakšen način naj bi se obiskovalec sprehodil skozi razstavo in gledal eksponate – predvidi torej njegov kulturni kapital in habitus. Na tej točki se lahko dogajajo za muzej (in seveda za njegovo občinstvo) usodne napake, če zamišljeni obiskovalec ne ustreza realnemu, ki morda ni sposoben razumeti kustosovega koda (kar razstava tudi je). Realni gledalec se bo znašel v nesprejemljivem položaju, saj ga bo uveljavljeni diskurz, ki mu določa možnosti udejstvovanja, odvrnil od umetnosti. Muzeja nemara ne bo več obiskal, saj ima možnost izbire diskurza. To pa posledično pomeni, da se obiskovalec zaradi občut-

ka nepoznavanja umetnosti – poznavanje umetnosti je še vedno znak družbenega razlikovanja, kar je povezano z visokim statusom umetnosti, ki je »nasledek stoletij diskurzivnega dela« – umesti v marginalizirano skupino, izključeno iz kulture in celo družbe (Whitehead, 2012: xvii). Ključno pri razumevanju tega vidika diskurzivnosti je, da se tisti končni pomen oblikuje v interakciji med kustosom in obiskovalcem – z medsebojnim pogajanjem (prav tam: 33).

Avtor bolj natančno pojasni različne družbeno konstruirane oblike védenja, s katerimi imamo lahko opraviti v (umetnostnih) muzejih: »S kustosovo in/ali naključno orkestracijo teh komponent nastajajo narativi, sporočila in diskurz. Surov primer narativa je: 'tako se je razvijalo nizozemsko slikarstvo marin v sedemnajstem stoletju'. Sporočilo bi lahko bilo: 'ta dva predmeta sta med sabo povezana formalno in/ali kontekstualno'. Primeri diskurza pa so: 'to je umetnost', 'to je najboljša umetnost', 'to je arheologija', 'to so najznačilnejši arheološki ostanki'.« (Prav tam: 33.)

Interpretacija (v razstavo vključena besedila) je po avtorjevem mnenju najbolj eksplicitno diskurziven medij, čeprav se zdi, da razmerje moči tu najmanj dopušča pogajanja, saj v teh besedilih kustos nastopa kot avtoriteta, interpretacije pa so dokončne, zaprte (prav tam: 30). Interpretaciji se bomo posvetili v nadaljevanju, še prej pa nas bo zanimalo, kako se umetnostni diskurz konstruira z razstavo, kajti »narediti razstavo v umetnostnem muzeju ne pomeni družbi nastaviti zrcalo – prikazati stanje sodobne umetnosti ali karkoli drugega« (Whitehead, 2012: 23). Gre za diskurzivno prakso (postavljanje muzejskih predmetov in védenja v medsebojne odnose), ki vključuje tri dejanja: diferenciacijo, naracijo in evalvacijo (Whitehead, 2009a; 2012: 23–35).

Diferenciacija pravzaprav pomeni klasificiranje, vzpostavljanje kategorij védenja kot na primer 'arheologija', 'etnografija', 'umetnost', 'socialna zgodovina' in tako naprej ter podkategorij kot na primer v okviru umetnosti 'oblikovanje', 'dekorativna umetnost', 'uporabna umetnost', 'lepa umetnost' in tako naprej. Te kategorije vzpostavljajo tudi z določeno disciplino povezan režim razumevanja predmetov. Gre za »politično-epistemološke odločitve«, ko muzej »vzpostavlja meje« védenja, obenem pa tudi »predpiše« način(e) konzumiranja, način(e) obiskovalčevega védenja. Naracija pomeni zaporedje muzejskih predmetov, sosledje idej – ustvarjanje zgodbe. To je lahko eksplicitno kronološko, ko gre za predstavitev neke umetnostne tematike skozi čas, v zgodovinski perspektivi. Lahko pa ni tako eksplicitno kronološko: izhaja iz neke izbrane teme,

toda še vedno tu in tam vključuje časovni okvir za razumevanje predmetov. Narativ nastane z fizičnim in tematskim združevanjem predmetov v skupine, z ustvarjanjem medsebojnih povezav, ki so pogosto tudi pojasnjene (interpretacija). S povezovanjem predmetov v skupine se ustvarjajo predmeti višjega reda – takšen primer je periodna soba, ki je hkrati skupek predmetov in predmet sama po sebi. In še evalvacija – ta pomeni vrednotenje muzejskih predmetov. Prepoznamo jo po tem, da so nekateri predmeti v prostoru s postavitvijo, osvetlitvijo in celotno scenografijo izpostavljeni («posvečeni» že samo v fizičnem smislu), da se na njih gradi promocija ustanove, da so prvi na seznamu za reševanje v primeru nesreče in podobno. Avtor to ilustrira s primerom Michelangelovega kipa *Pietà Rondanini*, ki je ena od mojstrov in v zbirki umetnin v Castellu Sforzesco v Milanu. Vendar ne gre samo za bolj ali manj znamenita umetniška dela; v kontekstu razstavljanja je sleherno umetniško delo predmet evalviranja – določanja njenega kulturnega statusa oziroma umetniškega pomena (Whitehead, 2012: 24–28).

V nekoliko starejši razpravi o interpretiranju vizualne kulture najdemo zanimivo primerjavo med muzejem in zemljevidom: »Muzeji, tako kot zemljevidi, ustvarjajo odnose, predlagajo hierarhije, opredeljujejo teritorije in predstavljajo poglede. Skozi stvari, ki so narejene za vidne, in stvari, ki ostanejo nevidne, se oblikujejo pogledi in vrednote. Te vrednote se navezujejo na prostore, predmete in identitete.« (Hooper-Greenhill, 2000: 18.)

Whitehead na tej podlagi naredi korak dlje od pojmovanja razstave kot jezikovnega dejanja, ko v muzejskem kontekstu – potem ko posebej izpostavi prostorski vidik – uvede pojem »kartografija«, ki pomeni mapiranje oziroma vzpostavljanje umetnosti in obiskovalčeve izkušnje z njo. Pri tem ne gre za pojmovanje muzeja kot zemljevida v prenesenem, ampak kar v dobesednem pomenu (Whitehead, 2011, 2012: 28–29).

V muzeju namreč hodimo iz prostora v prostor, se premikamo od eksponata do eksponata, od slike do slike, od slike do kipa ... Tako se premikamo (izraz »potujemo« je morda še bolj nazoren) iz obdobja v obdobje, od dogodka do dogodka, iz kraja v kraj, od človeka do človeka ... V tem se muzej konec koncev razlikuje od drugih medijev, na primer televizije. Našo izkušnjo strukturira ob pomoči avtentičnega predmeta in fizične časovnosti in prostorskega.

Za muzej kot avtentični prostor materialne kulture je tako razumljivo, da je na umetnino kot proizvod pretežno osredotočena tudi kustosova interpretacija. Vendar je umetnina tudi skupek nekih procesov in

jo tako lahko tudi doživljamo (s tem nikakor ni mišljen samo modernizem). Brejc v svoji razpravi o statusu slikarstva v slovenski umetnostni izkušnji opozarja, da se umetnostna zgodovina sama po sebi ne ukvarja z »deli«, temveč s »produkcijo pomenov«, ti pa so kompleksni: »/.../ predmet umetnostne zgodovine pa ni nič drugega kot produkcija pomena, izdelava pomenskih mrež, ki so nujno kontekstualne, heterogene, večplastne, ki prečkajo utečene poti morfologije in označevalne postopke ikonografije in se zaradi tega nujno dotikajo tudi neumetnostnozgodovinskih panog. /.../« (Brejc, 2010: 14.)

Prav zaradi pomenske kompleksnosti umetniškega dela, če uporabimo besede nemškega umetnostnega zgodovinarja, »nihče več ne zanika potrebe po posredovanju umetnosti« (Schneider, 1998: 302), po muzejski pedagogiki torej (avtor sicer uporabi izraz »muzejska didaktika«), oziroma, v našem primeru, interpretaciji v muzeju razstavljenih umetniških del.

Pri interpretiranju je treba vprašanja, povezana z umetnino kot ustvarjalnim, končnim izdelkom (kdo je delo naredil, v kakšni tehniki, kakšen je slog, kako se to umetniško delo razlikuje od drugih del istega avtorja in od del drugih avtorjev, kako pomembno je delo, kako pomemben je avtor in podobno), dopolniti z vprašanji, ki so povezana z različnimi okoliščinami oziroma procesi nastanka in življenja umetnine (zakaj je delo nastalo, za koga je nastalo, kdo ga je plačal in na kakšen način, ali obstaja pogodba, kakšna je bila izvorna funkcija umetnine, kje je bila razstavljena, kdo jo je gledal ali se ob njej predajal kontemplaciji, kako se to povezuje s tem, kar delo predstavlja, in podobno), pravi Whitehead (2011, 2012; prim. Hooper-Greenhill, 2000). To so konec koncev temeljne naloge sodobno pojmovane umetnostne zgodovine. Prav morebitno ignoriranje izvorne funkcije umetnosti, njene uporabne vrednosti v vsakdanjem življenju, in postavljanje umetnosti v sfero transcendentnega, nezemeljskega (s tem pa določanje umetnosti kot nekaj nedružbenega, apolitičnega in neekonomskega) je ključen element politike izključevanja, ko gre za interpretacijo umetnosti v muzejskem kontekstu (Whitehead, 2012: 30, 174). »Kustos naj bo pri interpretiranju velikodušen« (prav tam: xvii), saj s tem obiskovalcu omogoča spoznavanje in doživljanje umetnine z vseh njenih vidikov. Gledanje, ki ga Balova imenuje tudi vizualno analiziranje, pomeni prodiranje v pomenske plasti umetniškega dela, umetnostnozgodovinski podatki, čeprav nikakor ne samo ti (avtorica je tudi kritična do zaznavnih shem, ki jih določa umetnostna zgodovina), pa so lahko pri gradnji pomena oziroma razumevanju usodni

(Bal, 2008; prim. Bal, 2006). Specializirano znanje je torej pomembno in muzej oziroma kustos ga je dolžan posredovati, saj o umetnini preprosto ve največ. Muzeji umetniška dela ne samo hranijo, ampak jih tudi preučujejo. Polni so podatkovnih baz, arhivskih dokumentov in najrazličnejših informacij, povezanih z njimi! Kaj torej dejansko pomeni interpretacija? Obiskovalcu umetnostnega muzeja omogoča, če si sposodim besede Tavčarjeve, spoznavanje nevidnih strani vidne umetnosti.

Pri interpretaciji pa velja tudi »previdnost« (Whitehead, 2012: xvii). Družbeni konstruktivisti namreč predvidevajo, da lahko o isti stvari obstajajo različni diskurzi. Preneseno v umetnostnozgodovinski in muzeološki kontekst: z muzejsko zbirko umetnin je mogoče povedati več stvari. »Spoznanje, da obstajajo mnogovrstne zgodovine in mnogovrstni mogoči razlagalni okviri za posamezna umetniška dela, interpretom nalaga, da so poučeni ter odgovorni, ko se odločajo, kako bodo nekaj interpretirali.« (Prav tam: 175.)

Različnost pogledov na umetnost je razvidna prav iz muzejskih postavitev – razstav. Vzemimo za primer že omenjeni Tate Modern, znameniti muzej moderne in sodobne umetnosti v Londonu, ki je leta 2000 odprl svoja vrata v prenovljeni stavbi nekdanje elektrarne na južnem obrobju mestnega centra. Ta umetnostni muzej je s konceptom stalne postavitve umetnin naredil nekakšno revolucijo, saj dela niso bila postavljena kronološko, po obdobjih, gibanjih oziroma izmih, kot je to za muzeje moderne in sodobne umetnosti začrtala že MoMA, da bi se videl razvoj likovne umetnosti. Tate Modern je dela postavil diahrono, po tematskih sklopih, in sicer: zgodovina/spomin/družba, akt/akcija/telo, krajina/snov/okolje, tihožitje/predmet/resnično življenje. Ta prva postavitev je bila izrazito nekronološka, kar je pomenilo velik odmik od tradicionalne umetnostne zgodovine. Po šestih letih je muzej stalno postavitev preorganiziral, in sicer: tema 'materialne poteze' se je osredotočila na abstraktno umetnost, ekspresionizem in abstraktni ekspresionizem; v okviru teme 'poezija in sanje' je bil predstavljen nadrealizem in njegov vpliv na umetnike; v okviru teme 'energija in proces' je bila predstavljena arte povera; tema 'stanje nenehnega spreminjanja' pa se je osredotočila na kubizem, futurizem, vorticism in pop art (Whitehead, 2012: 81–82). Po šestih letih (leta 2012) je bila stalna postavitev ponovno predelana, tokrat samo delno (dve temi sta ostali enaki), muzej pa v letu 2016 načrtuje tudi njeno širitev z novim prizidkom. V tem umetnostnem muzeju torej intertekstualnost, če vzamemo enega ključnih pojmov diskurza, temelji na nekoliko abstraktnih temah, kronologija pa je implicitna,

kar pomeni, da so v razstavnem prostoru v jukstapoziciji dela umetnikov tudi iz povsem različnih generacij. To ni klasičen zgodovinski pregled likovne umetnosti v stilu Barra (Ferne, 1995: 179–180) ali denimo Elkinsa (2002), temveč gre za novo povezovanje umetnin, drugačno vzpostavljanje odnosov med njimi, ki si jih »niti umetniki [avtorji umetniških del] niso mogli zamisliti«, obiskovalci pa jih v muzeju »odkrivajo v skladu z osebnimi zanimanji in občutljivostjo« (Serota, 2000: 8, 55). Tako kustosi kot obiskovalci »morajo biti bolj pripravljeni na to, da začrtajo lastno pot, narišejo lasten zemljevid moderne umetnosti, kot pa, da sledijo enosmerni poti, ki jo določi kustos« (prav tam: 55). Prav to je bilo za prvega direktorja omenjenega muzeja bistvo sodobno pojmovane estetske izkušnje, omenjene že v uvodu te knjige.

Vprašanje, ki se pri tem zastavlja, pa je, ali je obiskovalec zmožen narediti to, kar se od njega pričakuje – ali je bil v tem konkretnem muzeju sposoben razumeti denimo jukstapozicijo kipa Anish Kapoor *Ishtina luč* iz leta 2003 in slike Francisa Bacona *Študija portreta na zložljivi postelji* iz leta 1963 ali jukstapozicijo Monetovih *Lokvanjev* iz časa ok. 1916 in ene od Rothkovih slik iz obdobja 1950–1952 (gre za primera dialoških postavitev v okviru teme 'materialne poteze'). Kritiki, umetnostni zgodovinarji, umetniki in podobni strokovnjaki najbrž uživajo v novih pogledih na umetnost, ki jih tovrstne taksonomije odpirajo, obiskovalce, ki morda nimajo zadosti kulturnega kapitala, da bi to dojeli (širša javnost torej), pa mnogoterost pristopov lahko zmede in zafrustrira. Zato je naloga muzeja, da odnose med umetniškimi deli, ki jih ustvarja, tudi pojasni, opozarja Whitehead (2005, 2012). To mora storiti na ustrezen način tako na vsebinski kot jezikovni ravni (prim. Hooper-Greenhill, 2000: 140–150).

Tate Modern se je proslavil s konceptom, katerega bistvena lastnost je, da za umetnostno zgodovino značilna kronologija ni tako eksplicitna; bolj gre za iskanje povezav znotraj umetnosti, ki se vijejo onkraj dejanskih časovnih in prostorskih koordinat. A kronologija je pomembna, opozarja avtor, saj »skozi kronologijo vzpostavljamo odnose med sabo, svojimi poglobljanji, politikami, načini gledanja in preteklimi kulturami« (Whitehead, 2012: 84). V umetnostnem muzeju ne gre torej za »preprost premislek o umetnostnozgodovinskem narativu«, ampak ob pomoči tega narativa za »identificiranje kontinuitet kot načina umirjanja sil med predstavami o preteklosti, sedanjosti in prihodnosti« (prav tam). Ključni pojem kronologije, naj je ta eksplicitna ali implicitna, je to-

rej kontinuiteta – neprekinjen tok časa, svet povezanih idej, lahko bi rekli tudi zgodovina. Berger je zanimivo zapisal:

»Nobena druga vrsta zapuščine ali besedila iz preteklosti ne more ponuditi tako neposrednega pričanja o svetu, ki je obkrožal ljudi v drugih časih, kot podoba. V tem oziru so podobe natančnejše in bogatejše od literature. /.../ Preteklost nikoli ne čaka, da bi jo odkrili, da bi jo prepoznali kot natančno tisto, kar je. Zgodovina vedno predstavlja odnos med sedanostjo in njeno preteklostjo. /.../ Preteklost ni namenjena temu, da bi živeli v njej, ampak je vir sklepov, iz katerega črpamo pri svojem ravnanju.« (Berger, (1972/2008: 24–25)

Razumevanje sveta skozi likovne podobe v bistvu pomeni vzpostavljanje odnosov: med sedanostjo in preteklostjo, med preteklostjo in prihodnostjo, med sabo in drugim, med zdaj in takrat, med danes in nekoč ... Whitehead metakognitivni okvir, kakršnega vidimo v Tate Modern, poimenuje kronološko-povezovalni (2012: 86).

Njegova najnovejša študija interpretativnih praks v izbranih evropskih in ameriških muzejih (avtor je analiziral podnapise k umetninam, besedila na stenah, zvočne vodnike in postavitve kot take) prinaša prvi tovrsten pregled prevladujočih interpretativnih okvirjev v muzejih – okvirje za razumevanje v muzejih razstavljenih umetniških del. Pretežno evolucijski in zgodovinski okvir se uporabljata za starejšo (figuralno) umetnost, intencijsko-razlagalni, arhitekturni in konceptualni se uporabljajo za moderno in sodobno umetnost (pretežno nefiguralno umetnost), materialno-tehničnega najdemo pri interpretaciji uporabne umetnosti (prav tam: 53–109). Vsak okvir ima določene skupne elemente: evolucijski okvir se osredotoča na slogovni razvoj, zgodovinski na družbeni kontekst, intencijsko-razlagalni umetniško delo razlaga z ozirom na intenco njenega avtorja (kot da v moderni in sodobni umetnosti ne bi imeli opraviti z naročništvom, produkcijo), bistvo arhitekturnega okvira je pokazati na interpretativno funkcijo samega muzejskega prostora (bela kocka je najznačilnejši primer), konceptualni okvir je tematski (na primer opisani v Tate Modern), materialno-tehnični pa v ospredje postavlja, kot pove že ime, snov in način izdelave predmeta. Različnost pristopov k interpretaciji in pogledov na umetnost, ki jih danes najdemo v muzejih, je po mnenju avtorja povezana tudi s t. i. »novo umetnostno zgodovino« in t. i. »študiji vizualne kulture«, s konceptoma, ki sta se pojavila po krizi umetnostne zgodovine v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja (prav tam: 55).

Kako pa je z domačimi znanstvenimi razpravami o sodobnih teorijah in metodah slovenske umetnostne zgodovine – glede na to, da pričujoča raziskava poteka v slovenskem umetnostnem muzeju?

Kot je pred dobrim desetletjem ugotavljal Höfler na posvetu umetnostnih zgodovinarjev, »poglobljene in kritične analize vzgibov in dogajanja v naši disciplini še ni« (2004: 51). Tudi ta dogodek, ki je med drugim sicer prinesel nekaj razmisleka o tradiciji in novostih v raziskovalnih pristopih in metodah v slovenski umetnostni zgodovini, pozneje ni vzpodbudil znanstvenih raziskav, ki bi jih lahko na tem mestu kritično pretresali. Iz simpozijskega zbornika izvemo, da se v slovenski umetnostni zgodovini uporablja kar nekaj tradicionalnih in novih metod (na primer zgodovinske, kulturno-antropološke, psihoanalitične), da imajo umetnostni zgodovinarji o uveljavljenih metodah različna, lahko tudi nasprotujoča si mnenja, da je za umetnostnega zgodovinarja koristno sodelovati s strokovnjaki iz drugih ved (denimo naravoslovja), da pomeni poseben metodološki izziv uporabna umetnost, da zahteva postmoderna umetnost drugačne analitične postopke kot njena predhodnica, kakšni so ti postopki in drugo. Vprašanja uspešnosti konkretnih metod pri muzejskih razstavah z ozirom na njihovo obiskanost pa se je dotaknil le en razpravljalec (Jure Mikuž).

Posebej problematično se zdi stanje na področju umetnostnozgodovinske metodologije in zgodovine likovne umetnosti 20. stoletja: »Metodologija slovenske umetnostne zgodovine je redko obravnavana tema slovenske umetnostnozgodovinske stroke, umetnostna zgodovina pa do trenutka pisanja ni opravila nekaterih temeljnih nalog za umetnost 20. stoletja /.../« (Grafenauer Krnc, 2006: 62.)

Toda uspešnost metodologije z ozirom na obiskanost muzeja je pravzaprav ključno vprašanje v disciplinarnem kontekstu. Povezano je s predstavami muzeja/kustosa/umetnostnega zgodovinarja o tem, kdo si razstavo ogleduje in na kakšen način – kaj naj obiskovalec v razstavnem prostoru počne, kako naj si ogleduje eksponate, kaj in koliko naj bere in podobno. Prav ta, že prej izpostavljeni vidik namreč v največji meri določa transfer umetnostnozgodovinskega znanja. Čeprav naj bi domača stroka (v muzejih zaposleni umetnostni zgodovinarji) temu namenjala veliko pozornosti, znanstvenih razprav o tej problematiki zaenkrat ni. To dejstvo končno vodi v zaključek podpoglavja.

Po pregledu različnih teoretičnih vidikov v okviru disciplinarnega konteksta je mogoče teoretično izhodišče oblikovati takole: *umetnost je komunikativna, naše doživljanje oziroma razumevanje umetnosti pa*

je odvisno tudi od diskurza, ki ga s fizično postavitvijo, besedili in drugimi oblikami interpretacije določa umetnostna zgodovina kot prevladujoča znanstvena disciplina v umetnostnem muzeju.

Institucionalni kontekst

V nekaterih razvitih zahodnih državah naj bi se pred več kot dvema desetletjema v muzejih – tukaj je govor o muzeju kot družbeni instituciji – zgodila sprememba, ki jo utemeljiteljica muzejske pedagogike pri nas poimenuje »kopernikanski preobrat v pojmovanju razmerja med muzeji in obiskovalci«. Ilustrira jo s primerjavo (pod)naslovov dveh knjig, ki sta izšli konec šestdesetih oziroma konec osemdesetih let 20. stoletja: prva govori o *muzejih* in *obiskovalcih*, druga pa o *obiskovalcih* in *muzejih* (pomenski premik je očiten). Preobrat in njegovo posledico opiše takole:

»V središču razmisleka niso več muzeji, temveč obiskovalci. Z drugimi besedami, muzeji so in morajo biti zaradi obiskovalcev in ne obratno. To pomeni, da se morajo muzeji prilagoditi obiskovalcem in ne obiskovalci muzejem. S tem, ko so muzeji postali bolj k obiskovalcem usmerjene ustanove, ki se zavedajo njihovih potreb, se je ponekod (na primer v britanskih muzejih in galerijah) bistveno spremenil tudi pomen izobraževanja v muzejih. Izobraževanje, ki je bilo prej obrobna muzejska dejavnost, je postalo sedaj ena središčnih funkcij muzeja.« (Tavčar, 2009: 111.)

Ta postmoderni pojav, poimenovan »obrat k obiskovalcu« (Hooper-Greenhill, 2007a: 362), je po eni strani privedel do načrtnega in strukturiranega preučevanja obiskovalcev – njihovih izkušenj in s tem povezanih zanimanj, njihovih vzorcev obnašanja v muzejih. Novi muzeologi so se osredotočili na vprašanja, kot so: pogostnost obiskovanja muzejev, razlogi za obiskovanje in neobiskovanje muzejev, s tem povezana splošna prepričanja o muzeju in mnenja o razstavah ter dejavniki, ki vplivajo na (ne)obiskovanje muzejev (npr. Merriman, 1989; Wright, 1989). Razmahnilo so se demografske analize na večjih vzorcih, usmerjene v merjenje muzejskega obiska in analiziranje značilnosti muzejskega občinstva, in evalvacije razstav z tehnikama opazovanja obiskovalcev v muzejskih prostorih in intervjuvanja (praviloma v treh fazah: pred, med in po razstavi). Po letu 1991, ko je bila že omenjena sociološka raziskava Bourdieuja s sodelavci prevedena iz francoščine v angleščino, se je zanimanje muzejev za lastno občinstvo še povečalo, predmet intenzivnejšega preučevanja pa so postali tudi umetnostni muzeji kot posebna kategori-

ja muzejev. Prav umetnostni muzeji so se namreč dolgo »upirali« spre-membam, ki jih je zahtevala nova muzeologija od sedemdesetih let na-prej (več o tem v nadaljevanju).

Preučevanje muzejskega občinstva je imelo za cilj seveda nove in drugačne institucionalne prakse (takšne, ki bodo temeljile na načelu vključevanja, participacije), med katerimi je postala najpomembnejša muzejska interpretacija. Ta je bila v sedemdesetih letih, v obdobju opi-sanega kopernikanskega preobrata, označena kot ena temeljnih funkcij oziroma nalog muzeja (Alexander in Alexander, 1979/2008); v ameriškem prostoru toliko bolj, saj so se, kot že rečeno, z interpretacijo na kon-ceptualni ravni ukvarjali že v petdesetih letih 20. stoletja. Tilden je in-terpretacijo obravnaval kot vzgojno-izobraževalno prakso, ki naj prispe-va k razumevanju, skozi razumevanje k pozitivnemu odnosu in skozi po-zitiven odnos k varovanju dediščine (Papuga, 2011: 99). Ta filozofija je v svojem jedru v muzejski stroki aktualna še danes; mednarodni muzej-ski svet opredeljuje muzejsko interpretacijo kot tisto dejavnost na podla-gi ekspanatov, s katero muzeji prispevajo k vrednotenju, razumevanju in uveljavljanju naravne in kulturne dediščine ter tako razvijajo svojo izo-braževalno vlogo (ICOM, 2005).

Z nekoliko bolj natančnim pogledom v zgodovino, ki ga zahteva in-stitucionalni kontekst, pa hitro ugotovimo, da je muzejska interpretacija seveda stara toliko kot muzej. Muzej je evropski koncept, katerega in-stitucionalni začetki segajo globoko v zgodovino, vsaj v 17. stoletje z usta-novitvijo prvega javnega muzeja v Oxfordu in s poznejšo demokratiza-cijo številnih zasebnih (plemiških) zbirk po Evropi, danes bolj ali manj svetovno znanih muzejev. Poznavalci zgodovine muzejev pravijo, da je interpretacija »vpisana« v muzej: odkar so zbirke javne in ima člove-štvo muzeje, se jih v javnosti interpretira. Tavčarjeva (2003) se v razpra-vi o zgodovinski konstituciji modernega muzeja kot o sestavini sodobne zahodne civilizacije posebej posveti vzgojno-izobraževalni vlogi muzeja. Na paradigmatiskih primerih predvsem umetnostnih muzejev in zbirk umetnin nazorno pokaže, kako se v muzeju s postopki zbiranja, izbira-nja in razstavljanja predmetov oblikuje védenje – kako se z organizira-njem, klasificiranjem predmetov, denimo slik po umetniških šolah, kon-stituirata znanje o muzejski zbirki. Zbirka predmetov namreč še ne pome-ni, da gre za muzej. Šele ko so se zbirke začele odpirati za javnost in smo dobili muzeje, je načrtno, sistematično, na javnem (in ne osebнем) inte-resu temelječe zbiranje predmetov s sistematizacijo gradiva (združeva-nje, identifikacija, katalogiziranje, dokumentiranje, evalviranje) dopu-

ščalo interpretacijo. »Z interpretiranjem muzejskega gradiva so dosegli stopnjo, na kateri je muzej lahko začel funkcionirati tudi kot izobraževalna institucija.« (prav tam: 136.)

Zbiranje in sistematiziranje se pridružijo novi načini razstavljanja – vizualni modeli, temelječi na premišljeni (to je na znanosti utemeljeni) linearnosti – zaporedju predmetov ali idej, zgodbi (prim. Tavčar, 2009: 76). Angleški, italijanski in francoski muzeji so že zgodaj, praktično od svojih začetkov v 17. in 18. stoletju, eksponatom dodajali didaskalije ter tiskali kataloge in vodnike, da bi obiskovalce čim bolj informirali in poučili o razstavljenih zbirkah, izpostavlja avtorica (Tavčar, 2003). Drugi muzeji, predvsem v nemškem in avstrijskem prostoru, pa so tudi v 19. stoletju, zlati dobi muzejev, še vedno delovali kot znanstvene, »zaprte« institucije. »Ideja muzeja kot prostora, ki bi bil namenjen izobraževanju, se v nemških in avstrijskih muzejih ni uveljavila pred letom 1900. Prevladovalo je zbiranje in shranjevanje predmetov, izobraževanje pa si je moralo pot v muzej šele priboriti.« (Prav tam: 146.) V tem okviru so se seveda razvijali tudi slovenski muzeji.

Historični muzeologi sicer opozarjajo, da je zgodovinski pogled na razvoj muzejskega koncepta in njegovih različnih sestavin lahko problematičen, če k njemu pristopimo linearno, deskriptivno, progresivno. Tako lahko napačno postavimo muzejska procesa, znanstveno raziskovanje (proces, usmerjen v predmet) in pedagoško delo (proces, usmerjen v obiskovalca), na različna bregova, namesto da bi iskali vzročno-posledične povezave med njima. V sodobnem času se to kaže kot nekakšen konflikt med kustosi in pedagogi v muzeju, ki z vzgojno-izobraževalnega vidika ni utemeljen, saj vsako posredovanje znanja najprej zahteva njegovo oblikovanje, konstrukcijo. Vprašati se je treba namreč ne samo, kako neka vzgojno-izobraževalna institucija izobražuje, ampak tudi in predvsem, kaj privzga; sistematično zbiranje in preučevanje muzejske zbirke, kar je delo kustosov, je tukaj temeljnega pomena. Zgodovina muzeja nas uči, da je interpretacija sestavina javnega muzeja, pri tem pa ne ostaja vedno enaka, temveč se skladno z družbenim pogledom na muzej tudi spreminja.

To je mogoče ponazoriti s primerom specifičnega umetnostnega muzeja – muzeja moderne oziroma sodobne umetnosti. Gre za tip muzeja, ki je za to raziskavo iz teoretičnega vidika še posebej zanimiv, saj ta muzej na svoj način označuje stvari za umetnine, opredeljuje status umetniških del in okvirja človekov odnos do njih. V nadaljevanju nas bo predvsem zanimalo zadnje.

Prenova stavbe in stalne razstave Moderne galerije (kjer je potekala pričujoča raziskava) ter oblikovanje nove enote – Muzeja sodobne umetnosti na Metelkovi – leta 2011 je vodstvo institucije vodilo v premislek o poslanstvu Moderne galerije kot muzeja umetnosti 20. stoletja in Muzeja sodobne umetnosti kot muzeja umetnosti 21. stoletja. Pri razmišljanju o »avtentičnem interesu« muzeja oziroma muzejev je kot paradigmatični primer naveden MoMA, »mater« muzejev moderne in sodobne umetnosti – umetnostnih muzejev z dvojno naravo (Badovinac, 2010). Ta muzej ob svoji ustanovitvi med vojnama, natančneje leta 1929, ni imel zbirke, temveč jo je šele začel oblikovati, s svojo zbiralno politiko, razstavnimi praksami in didaktičnimi pristopi pa je razvil vpliven »model sodobne muzeologije« (McClellan, 2008: 41).

V prvem dobrem desetletju svojega delovanja, ko je muzej vodil umetnostni zgodovinar Alfred H. Barr ml. (direktor v obdobju 1929–1943; z muzejem je bil povezan do svoje smrti), je muzej prirejal razstave, s katerimi je ne samo začel utemeljevati zgodovino moderne (takrat sodobne) umetnosti, ampak tudi okvirjati obiskovalčevo estetsko izkušnjo. Barrov sistematični pristop k zgodovinenju likovne umetnosti (znamenita ročna skica *Razvoj abstraktne umetnosti*, na kateri je v času in prostoru povezal različne izme v njihovih medsebojnih slogovnih vplivih, »mapiral« pa je tudi starejšo likovno umetnost – gl. Kantor, 2002: 22–25) je temeljil na formalizmu (izenačenju forme in vsebine, sloga in sporočila) – s tem ga je začel tudi ideološko utemeljevati (udejanjil se je v konceptu bele kocke). Muzej je v svojem začetnem obdobju integriral interpretacijo v lasten koncept na eni strani z razstavami figuralne, realistične umetnosti (na primer ameriškega slikarstva in kiparstva med letoma 1862 in 1932, pa denimo evropskih postimpresionističnih slikarjev kot Paul Cézanne, Paul Gauguin, Georges Seurat, Vincent van Gogh), umetnosti torej, ki je z družbenimi vsebinami in prepoznavnimi motivi neposredno nagovorila obiskovalca – ta se je z njo lahko poistovetil vsaj na najosnovnejši ravni (prim. Wilson, 2009). Na drugi strani je muzej interpretacijo integriral z didaskalijami, ki jih pisal Barr sam in ki so se mu poleg fizične postavitve eksponatov zdele pomembna komunikacijska strategija (Staniszewski, 1998: 62–65, sl. 2.4). Barr, ki je bil tudi predavatelj umetnostne zgodovine, je vzpostavljajl in preizkušal meje moderne umetnosti z vključevanjem najrazličnejših umetnostnih zvrsti, muzealizacija artefaktov – naj je šlo za sliko, kip ali etnografski predmet avtohtone indijanske kulture – pa je bila predvsem estetska.

S tem se je vzpostavil, kot za umetnostne muzeje pravi Duncan (1995), ritualni prostor, prostor »zaprte«, organizirane obiskovalčeve izkušnje, ki je transformativna in predvsem kontemplativna.

Ta tip muzejskega prostora je po drugi svetovni vojni, zlasti z visokim modernizmom, z novo, brezpredmetno, ameriško abstraktno umetnostjo, ki je utelešala popolno svobodo človekovega uma in ustvarjalnosti, postajal na diskurzivni ravni vedno bolj nevtralen, umetnost pa je postajala avtonomna in je po svoji naravi zahtevala »spontan«, to je nekritičen gledalčev odziv. Muzeji moderne umetnosti so zanimali interpretacijo (njeno vlogo so pravzaprav videli v njeni odsotnosti), saj naj bi umetnina človeku govorila sama (Bourdieujeva raziskava v šestdesetih letih je sicer pokazala, da umetnost spregovori le nekaterim), kar mu je pač imela povedati. To je bil čas »umetnostne zgodovine brez besed« (McClellan, 2008: 41), ko umetniškega dela ni smela zmotiti nobena zunanja informacija. Napisi so bili skromni in diskretno odmaknjeni od umetnin. Razstavnici postane »nezaznamovan, bel, čist, umeten« (O'Doherty, 1999: 15), laboratorij, v katerem se idealnemu gledalcu v vsej svoji fizični in predvsem duhovni pojavnosti (z avro) pokaže umetniško delo, ki nima konteksta (njegov kontekst je pravzaprav galerija), ampak zgolj samo sebe, svojo vsebino. Koncept bele kocke se je razvil z abstraktno umetnostjo – gre za simbiozo, pravi Grunenberg (1999: 31). Pri tem je pomembno dodati, da se je ideologija ameriškega modernizma z belo kocko in formalizmom razvijala ne samo v specifičnih intelektualnih, temveč tudi političnih okoliščinah.

MoMA, »mati« ali »model«, kakorkoli to vplivno obliko institucionalnega delovanja imenujemo, pa s svojo politiko in prakso razstavljanja ne samo konstituira, potrjuje umetnost, ampak tudi »ustvarja« njenega gledalca (Staniszewski, 1998). Modernističen način razstavljanja umetnin predpostavlja »kultivirane obiskovalce, ki so edini sposobni videti avtonomni svet 'umetnosti'« (Tavčar, 2003: 159). Koncept temelji na teoriji »pomenljive forme umetnine«, katere bistvo je Warburton po umetnostnem kritiku Clivu Bellu (1881–1964) povzel takole:

»Nekateri predmeti, ki jih je izdelal človek, so bili zaradi nečesa obdarjeni z močjo, da v občutljivih gledalcih vzbudijo estetsko čustvo. Takšni predmeti nas vselej obkrožajo in kadar jih motrimo kot umetnine, je to, kdaj so bili izdelani, kdo jih je izdelal in zakaj, povsem brezpredmetno. Moč vzbujanja estetskih čustev je neločljivo povezana s pomenljivo formo. Pomenljiva forma je skupek linij, barv in določenih razmerij. Ni vsaka forma pomenljiva, če pa predmet pomenljivo formo ima, je temu

tako zaradi razmerij med temi linijami, oblikami in barvami. /.../ Repräsentacija, se pravi tisto, kar slika prikazuje, je za naše vrednotenje umetnin s stališča umetnosti nepomembna. /.../ Pri umetnosti torej ne gre za življenje, čeprav se včasih zdi drugače. Edino relevantno znanje, ki ga gledalec potrebuje, je občutek za obliko in barvo ter tridimenzionalni prostor.« (Warburton, 2012: 9–10.)

Bistvo oziroma posledica te teorije je, da so pomenljivo formo sposobni dojeti le redki – izobraženci. Poleg tega naj bi te pomenljive forme ne bilo mogoče razložiti (prav tam: 21).

McClellan ugotavlja, da je modernističen način razstavljanja umetnin v muzejih še vedno aktualen, saj »so fotografije starih postavitev [v MoMA] videti, kot bi bile posnete danes« (2008: 78). V luči »kopernikanskega preobrata« od muzejev kot institucij k njihovim obiskovalcem in v luči drugačnega pojmovanja recepcije umetnin se moramo tako vendarle vprašati o (ne)spreminjajoči se naravi umetnostnega muzeja kot družbene institucije. Pojasniti jo je mogoče s teorijo institucije, ki je v nadaljevanju najprej na kratko predstavljena, nato pa aplicirana na umetnostne muzeje.

Predmet institucionalne teorije je delovanje oziroma, kot se je izrazila antropologinja Douglasova (1987), »mišljenje« institucij. Institucionaliste zanima nastanek, strukture in delovanje institucij kot organizacij. Teorija institucije temelji na preučevanju družbenih vplivov (ne samo lokalnih), ki oblikujejo organizacije, vplivov idej in simbolnih družbenih prvin na delovanje organizacij, dolgoročnih učinkov in dolgotrajnosti institucionalizacije, na institucijo vezanih družbenih mehanizmov (ne samo, kaj se dogaja, ampak, kako se nekaj dogaja) in povezanosti različnih dejavnikov, zaradi katerih določena institucija deluje tako, kot deluje (Scott, 2008: 211–214). »Institucije so sestavljene iz regulativnih, normativnih in kulturno-kognitivnih elementov, ki skupaj z dejavnostmi in viri zagotavljajo družbenemu življenju stabilnost in pomen.« (Prav tam: 48.) Sociološki institucionalisti, ki preučujejo tudi muzeje, poudarjajo kulturno-kognitivne prvine institucije. Institucionaliste danes bolj kot notranji organizacijski mehanizmi in obnašanje udeleženih zanima polje delovanja institucije, bolj kot stabilna jih zanima spreminjajoča se narava institucije in bolj kot navidezna neracionalnost organizacijskih odločitev jih zanima družbena odgovornost institucij (prav tam: 216–217). Kadar se družbena institucija, ki naj bi zagotavljala stabilnost, v spreminjajoči se družbi ni zmožna spreminjati, lahko ogrozi svoj obstoj.

Ameriški sociolog DiMaggio je tako raziskoval začetke ameriških umetnostnih muzejev konec 19. stoletja. Preučeval je prizadevanja posameznih strokovnjakov za vzpostavitev kulturnih pogojev oziroma polja, v katerem so se začeli ustanavljati umetnostni muzeji. Zanimalo ga je torej ozadje formiranja umetnostnih muzejev, predvsem kulturni in kognitivni vidiki tega projekta, kot so vzpostavljanje razlik med visoko in nizko umetnostjo ter oblikovanje modela umetnostnega muzeja kot specifičnega tipa organizacije. Predstavil je napetosti med »kuratorskim« in »edukacijskim« modelom muzeja in med različnimi interesi kustosov, umetnostnih zgodovinarjev in tistih, ki so pridobivali oziroma nakupovali umetniška dela, na eni strani ter menedžerjev na drugi strani. Avtor pokaže, kako so nekatere fundacije imele ključno vlogo pri uveljavljanju interesov muzealcev kot takrat novih, še ne uveljavljenih strokovnjakov. Študija je pokazala, da so interesi in delovanje med vzpostavljanjem novega institucionalnega polja bolj vidni v primerjavi z rutinskimi operacijami že obstoječega polja, ki so manj vidne (DiMaggio, 1991, nav. v: Scott, 2008: 108–109). Scott vidi mogočo omejitev raziskave v tem, da avtor ni upošteval evropskih kulturnih vplivov, pod katerimi naj bi se v tistem obdobju formirali ameriški umetnostni muzeji (prav tam: 119, op. 2).

Uvedba polja oziroma sektorja, kot to tudi poimenuje Scott (prav tam: 160), opozarja na funkcionalno odvisnost muzeja: na dejstvo, da muzej ni neodvisen od družbe ali iztrgan iz nje. Umetnostnega muzeja torej ne moremo obravnavati izolirano kot popolnoma neodvisno institucijo, marveč ga moramo razumeti širše, kot družbeno določeno kompleksno institucijo, ob sočasnem upoštevanju različnih dejavnikov: intelektualnih, političnih, kulturnozgodovinskih in še kakšnih. Ameriški umetnostni muzeji so bili ustanovljeni in vodeni v krogu določenih elit, prevzeli so načela korporativnega upravljanja in so tudi danes v veliki meri odvisni od zasebnega denarja. Študija treh primerov – MoMA, Galerije Tate in Musée d'Orsay – na podlagi Bourdieujeve teorije polja in s tem povezanega kapitala pokaže, da simbolni kapital ameriškega muzeja MoMA že od vsega začetka temelji na zasebnih interesih bogatih zbiralcev, donatorjev, sponzorjev, medtem ko britanski Tate in francoski Musée d'Orsay od ustanovitve naprej veliko bolj delujeta pod nadzorom države (Grenfell in Hardy, 2007: 94–103).

Bourdieujeva splošna teorija polja nam torej pomaga razumeti, zakaj muzeji funkcionirajo tako, kot funkcionirajo. Za Bourdieuja je družba razdeljena na segmente, bolj ali manj avtonomna področja oziroma

polja (npr. polje politike, ekonomije, religije, kulture, vzgoje in izobraževanja), ki delujejo po nekem notranjem sistemu, po lastnih pravilih igre. Polja imajo značilne oblike delovanja, merila in koncepte socialnih vlog, nobeno polje pa ni popolnoma neodvisno. Polje s svojimi procesi deluje skozi različne oblike kapitala: kulturnega, ki zajema znanje, uporabo znanja in izobraževanje, socialnega, kamor spadajo družbene vezi, stiki in odnosi, in ekonomskega, ki zajema denar in lastništvo. Kapital se transformira v simbolno vrednost (simbolni kapital). Citirana študija treh umetnostnih muzejev je zanimiva, saj pokaže, kakšno vrsto kapitala v muzeju predstavljajo muzejska zbirka, stavba, ustanovitelji in upravitelji (država, zasebniki – med njimi umetniki), donatorji, sponzorji, razmerja med akterji, povezave muzeja z drugimi muzeji (muzejska mreža), obiskovalci, pedagoška dejavnost muzeja, povezave muzeja z univerzo in drugimi vzgojno-izobraževalnimi ustanovami itn. (Grenfell in Hardy, 2007: 78–101). Iz posameznih študij primerov je razvidno, koliko je kakšna oblika simbolnega kapitala vidna in kako se v svoji pojavnosti razlikuje od muzeja do muzeja, kritično pa je mogoče ugotoviti, da avtorja do kapitala pristopata kot do nečesa, kar ima zgolj pozitiven pomen, čeprav bi kazalo preučiti tudi druge strani tega pojava.

Bourdieujevo teorijo polja velja danes ponovno premisliti in kritično uporabljati ob upoštevanju dejstva, da delujejo umetnostni muzeji na vsaj dveh poljih: umetnostnem in vzgojno-izobraževalnem. To spremeni logiko delovanja muzeja, njegove institucionalne prakse. Prior (2005) meni, da je treba upoštevati spremenjeno razmerje med visoko (pravo) in nizko (nepravo) umetnostjo, spremenjen status umetnine torej, s tem povezane nove modele percepcije umetnosti ter pojav množične kulture in potrošništva, ki se zajedata v avtonomijo kulturnega polja oziroma jo spreminjata. V šestdesetih letih, ko je Bourdieu začel raziskovati družbeno neenakost, vanj pa zajel tudi umetnostne muzeje, je bil kontekst nekoliko drugačen.

Njegova študija je namreč nastala v času, ko muzeologije, kakršno poznamo danes, in empiričnih študij muzejskega občinstva še ni bilo. Kot že rečeno, je postala pozneje zelo vplivna. V obdobju prenove sveta po drugi svetovni vojni, družbenega aktivizma v šestdesetih letih, boja za človekove pravice, študentskih protestov, feminističnih gibanj in ne nazadnje mnogokulturnosti so Bourdieujeve študije vzgojno-izobraževalne institucije kot kategorije družbenega (delal je tudi raziskave med študenti) podpirale zahteve po večji demokratizaciji kulture (McClellan, 2008: 42). Njegova raziskava v muzejih je neposredno odpirala vprašanja

družbene pravičnosti, dostopnosti kulture in izobraževanja (Grenfell in Hardy, 2007: 66). S temi vprašanji so se morali spopasti tudi umetnostni muzeji, saj je Bourdieu ravno na podlagi umetnostnih muzejev in kulture pozneje razvil teorijo o družbenih neenakostih. Očitno utemeljeno: leta 1961 se je prvi direktor Muzeja Guggenheim, nekdanji kustos v MoMA, posmehoval ideji o povečanju pedagoških programov v muzeju in izrazil upanje, da bodo kolegi zbrali »pogum in se spopadli z dejstvom, da so najvišje izkušnje z umetnostjo namenjene zgolj eliti, kajti ta si je zaslužila, da lahko to izkušnjo ima« (McClellan, 2008: 181). Uspešnost muzejev se ni merila po obisku, ampak po lepoti zbirk in estetski uglašenosti razstav (prav tam). Medtem ko so se v sedemdesetih letih začeli ustanavljati ekomuzeji, ki so temeljili na tesni povezanosti z lokalno skupnostjo, je v umetnostnih muzejih prevladovalo prepričanje, da muzej udejanja svojo vzgojno-izobraževalno vlogo že samo s tem, da obstaja: da hrani umetniška dela in jih postavi na ogled (prav tam: 181–182). Religiozna tišina, prepoved dotikanja predmetov, puritanska askeza v opremi (ki daje občutek rahlega neugodja), navidezno premišljena odsotnost kakršnihkoli informacij, veličastna arhitektura in svečan okras – to so značilnosti tedanjih muzejev, v katerih »svet umetnosti nasprotuje svetu vsakdanjega življenja« (Bourdieu in Darbel, 1969/1991: 112). »Enim dajejo občutek pripadnosti, drugim občutek izključenosti.« (Prav tam.)

Socialno razlikovanje naj bi se po mnenju Bourdieuja zmanjševalo z ustreznim izobraževanjem na področju likovne umetnosti, ki bi širši javnosti – kajti dediščina je javna, opozarja Bourdieu – omogočilo dostop do umetnostnih muzejev. To je muzejem nalagalo konkretne naloge. Poudariti velja povezave na edukacijskem polju, in sicer med muzejsko in šolsko pedagogiko. Nekateri umetnostni muzeji so se že v 19. stoletju povezovali z akademijami, univerzami, da so študentje (predvsem bodoči likovni umetniki, umetnostni zgodovinarji itn.) študirali ob avtentičnih umetninah. Tavčarjeva za ameriške muzeje piše, da so jih redno obiskovale šolske skupine; muzeji so »v povezavi s šolskim sistemom zelo aktivno sodelovali v kulturni reprodukciji« (Tavčar, 2003: 164). Na prelomu stoletij je že omenjeni Dewey, predstavnik pragmatistične pedagoške smeri, šolo videl kot obliko aktivnega učenja, ki naj bo kar se da življenjsko (smiselno), v to filozofijo vzgoje pa je vključil tudi muzej (Dewey, 1899/2012). Brez muzeja si Dewey ne predstavlja »edukacije, ki bo pri vseh oblikovala sposobnosti za življenje v demokratični družbi in za oblikovanje demokratične družbe« (Gaber, 2010: 54). Dewey je bil tudi sam ljubitelj umetnosti in navdušen obiskovalec mu-

zejev (Hein, 2004). Z njim je sodeloval zbiralec umetnin Albert C. Barnes (1872–1951), ki je leta 1922 ustanovil zasebno fundacijo in ob pomoči dveh Deweyjevih študentov takoj vzpostavil organizirano pedagoško dejavnost. Odnos med Deweyjem in Barnesom je bil, kar se tiče intelektualnega vpliva, tako Glass (1997), vzajemen. Da je bila likovna umetnost Deweyju posebej blizu, priča njegovo že citirano delo o umetnosti kot izkušnji iz leta 1934, ki ga je posvetil prav Barnesu. Tako ne preseneča, da se je zdelo Deweyju medinstitucionalno sodelovanje temeljnega pomena za relevantno, z življenjem in ne zgolj s poklicem povezano učenje, saj je v šoli »veliko skrajno nepomembnih učnih vsebin«, ki so »polne naučenih dejstev, ki sploh niso dejstva, in se jih je pozneje treba odučiti«, medtem ko so v knjižnicah in muzejih [govori o knjižnicah in muzejih znotraj univerze] »zbrani, vzdrževani in urejeni najboljši viri preteklosti« (Dewey, 1899/2012: 49). V povezovanju šole s knjižnico in muzejem je videl »združitev vsega, kar je edukacijsko« (prav tam: 55). Podobno so kot komplementarne vzgojno-izobraževalne ustanove v tistem času delovali evropski muzeji v Angliji, Belgiji in na Švedskem (Tavčar, 2003: 164).

V 20. stoletju se je z naraščanjem univerz povečevala izobraženost populacije, svoj delež pri kultiviranju muzejskega občinstva je imela tudi televizija (McClellan, 2008: 184; prim. Harris, 2001: 14; Berger, 1972/2008). McClellan omenja vse večjo ločnico med kustosi in pedagogi, ki naj bi se v ameriških umetnostnih muzejih začela intenzivneje pojavljati v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja (prav tam: 182).

Tudi pri nas se je v muzejih izoblikoval pedagoški profil, toda pozneje kot drugje po Evropi:

»V evropskih muzejih in galerijah se je muzejska pedagogika začela razvijati nekako v drugi polovici 19. stoletja, njen razmah pa sega v prva desetletja 20. stoletja, ko so se v muzejih in galerijah začeli množični obiski šolskih skupin. / Pri nas se je to zgodilo še pozneje. Imeli smo namreč dokaj nerazvito mrežo muzejev in skromno število muzejskih delavcev. Poleg tega so muzealci videli svoje poslanstvo v zbiranju, evidentiranju in klasifikaciji muzealij ter ohranjanju premične dediščine, ne pa v razvijanju muzejske pedagogike.« (Tavčar, 1998: 137; prim. Tavčar, 2009: 34–35.)

Danes pri nas interpretacija (v umetnostnih muzejih) načeloma je stvar muzejske prakse (npr. Miklošević, 2015), a še pred dobrim desetle-

tjem se je bolj kot o njenih potencialih govorilo o njenih mejah (Železnik, 2004).

Vse večji poudarek, ki ga muzeji kot institucije namenjajo interpretaciji, lahko povežemo s postkolonialnim spoznanjem, da je »veliko obdobje zbiranja predmetov za muzeje končano« (Hooper-Greenhill, 2000: 152). Nov koncept muzeja predvideva, da muzej predmete hrani in za njih skrbi, pri tem pa se osredotoči bolj na njihovo uporabo kot na nadaljnjo akumulacijo (prav tam). Bolj kot to, da muzej zbirko povečuje, je torej pomembno, kaj muzej z zbirko počne. Angleški diskurz se osredotoča na t. i. komunikacijo. V skladu s tem diskurzom se razstavi pridružujejo nove oblike komuniciranja z obiskovalci, dejavnosti pred in po razstavi, ki so usmerjene v družbo; zbiranje in hranjenje umetnin tako nista končni cilj, temveč sredstvo za doseganje pravega cilja – komunikacije z obiskovalci (Tavčar, 2009: 112).

Hein (2012) gre v svojem razmišljanju o vlogi muzeja v sodobni družbi nekoliko dlje od tega. Trdno verjame, da je muzejska pedagogika – s tem pojmom misli na vzgojno-izobraževalno vlogo muzeja ter s tem med sabo tesno povezane teorije in prakse – ključna za izpolnjevanje javnega poslanstva muzejev, ki ga vidi v spodbujanju demokracije. Z naslonitvijo na Deweyjevo delo je razvil progresistično (reformsko) tezo, da namen vzgoje in izobraževanja v muzejih ni zgolj prenos znanja ali poudarjanje procesov razumevanja oziroma osebnega pomenjenja, ampak tudi izboljševanje družbe. Hein tako meni, da so muzeji v bistvu vzgojno-izobraževalne ustanove, da predmeti oziroma materialna kultura zahtevajo interpretiranje, in da morata vzgoja in izoraževanje in z njima povezana interpretacija dosegati določen družbeno-moralni oziroma politični namen – razvijanje demokracije in postavljanje vprašanj pravičnosti v družbi.

In koliko so muzeji pri tem uspešni? Kakšni so družbeni učinki muzejev? S čim te institucije pravzaprav zagotavljajo svoj obstoj? Zakaj so muzeji dobri? In zakaj zagotavljati dostopnost, še več, širiti demokracijo ter, če se vrnemo k Bourdieuju, razvijati kulturni kapital? Pri nas muzeji in njihova obiskanost praktično niso predmet raziskav (pa čeprav lahko ukinjanje ali zapiranje muzejev opazujemo v naši bližini, na primer v Bosni in Hercegovini), zato velja opozoriti na dve tuji raziskavi, ki sicer nista čisto v kontekstu Heinovih razmišljanj (ampak bolj Bourdieuevih), prihajata pa iz istega kulturnega okolja (zato ju moramo brati z ustrežno kritično distanco).

Ameriška raziskovalca sta preverjala tezo sociologov, da naj bi se pomen »visoke« umetnosti, s tem pa muzejev in drugih kulturnih ustanov, z ozirom na kulturni kapital v družbi zmanjševal (DiMaggio in Mukhtar, 2004). Analizirala sta državne statistične podatke o tem, koliko so Američani obiskovali umetnostne muzeje, gledališča, koncertne hiše, skratka »konzumirali« različne umetnosti (likovno umetnost, džez, klasično glasbo, balet, gledališče) v letih 1982, 1992 in 2002. Med drugim sta ugotovila, da se je v tem obdobju zanimanje za umetnostne muzeje in džez povečevalo, za glasbo, balet in gledališče pa manjšalo. Kljub nekaterim razlikam, ki so se pokazale glede na starost, spol in izobrazbo, sta tezo, da naj bi se pomen »visoke« umetnosti kot kulturnega kapitala zmanjševal, delno ovrgla. Sta pa zaznala upad v pogostnosti udeleževanja dogodkov v živo (tudi v muzejih), in sicer v vseh treh kategorijah preučevanih skupin (glede na spol, starost in izobrazbo).

DiMaggio (1996) je na primeru umetnostnih muzejev pokazal, da je o kulturnem kapitalu mogoče razmišljati tudi bolj strateško. Preučeval je razlike v družbenih, kulturnih in političnih stališčih Američanov, ki obiskujejo umetnostne muzeje, in tistih, ki jih ne. Primerjalna raziskava je zajela 1606 udeležencev. Uporabil je kompleksne državne statistične podatke o gospodinjstvih, pri tem pa ustrezno upošteval oziroma izenačil razlike v starosti, izobrazbi, dohodku, rasi in spolu. Ugotovil je, da so ljudje, ki obiskujejo umetnostne muzeje, v primerjavi s tistimi, ki jih ne, bolj kozmopolitski in sekularni, bolj zaupljivi, z liberalnejšimi političnimi nazori, bolj tolerantni do drugih ras, bolj odprti do drugih kultur in življenjskih stilov ter bolj tolerantni do visoke kulture, ki jih bolj zanima. Na podlagi te metodologije sicer ni mogoče sklepati, opozarja avtor, da je prav obiskovanje umetnostnih muzejev tisti dejavnik, ki privede do omenjenih razlik v vrednotah in stališčih, je pa obiskovanje umetnostnih muzejev treba razumeti v kontekstu oblikovanja družbenih identitet in mrež. Instrumentarij, ki bi na ravni odvisne spremenljivke, obiskovanja umetnostnih muzejev, zajel tudi informacije o tem, koliko časa oseba preživi v umetnostnem muzeju, kakšen tip umetnostnega muzeja obiskuje, katera umetnost jo zanima, skratka, kakšen je njen »okus«, bi nemara pokazal še na dodatne povezave.

Vsekakor se danes, ko je visoka izobrazba množičen pojav, z ozirom na obiskanost umetnostnih muzejev in posledično na družbene učinke zastavlja več vprašanj. Po mnenju Tavčarjeve se je treba vprašati vsaj dvoje: »ali se je z dvigom izobrazbene ravni prebivalstva povečal tudi obisk umetnostnih muzejev in galerij«, ter, »ali kljub bistveno spremenjeni

izobrazbeni strukturi prebivalstva v razvitih državah še vedno drži ugotovitev, da so med obiskovalci umetnostnih muzejev in galerij najmanj zastopane tiste družbene skupine, ki predstavljajo največji delež prebivalstva (tj. manj izobraženi)« (Tavčar, 2009: 122, op. 29). Ta vprašanja, ki še nimajo pravih odgovorov, namreč odpirajo tudi ključno vprašanje, povezano z interpretacijo (poznamo ga že od Bourdieuja naprej, definira pa ga tudi Hein): kako muzej razume svojo vzgojno-izobraževalno, družbeno vlogo in v kolikšni meri z interpretiranjem eksponatov povečuje javno dostopnost.

Po pregledu različnih teoretičnih vidikov v okviru institucionalnega konteksta je mogoče teoretično izhodišče oblikovati takole: *umetnostni muzej mora v skladu s sodobno pojmovano vzgojno-izobraževalno vlogo, ki jo v družbi kot institucija ima, prevzeti odgovornost za interpretacijo kot tisto sodobno pojmovano muzeološko funkcijo, ki lahko prispeva k obiskovalčevemu razumevanju umetniških del.*

* * *

Drugo poglavje sklepam s temi teoretičnimi izhodišči za raziskavo o pedagoškem pomenu interpretacije v umetnostnem muzeju:

1. Najpomembnejši dejavnik estetskega doživljanja je muzejski obiskovalec z vsem svojim (ne)znanjem, izkušnjami, vrednotami, (ne)zanimanji in drugimi značilnostmi; obiskovalci umetnostnih muzejev so za razumevanje likovne umetnosti različno sposobni, kar določa muzejski pristop k interpretiranju umetniških del.
2. Umetnost je komunikativna, naše razumevanje umetnosti pa je odvisno tudi od diskurza, ki ga s fizično postavitvijo, besedili in drugimi oblikami interpretacije določa umetnostna zgodovina kot prevladujoča znanstvena disciplina v umetnostnem muzeju.
3. Umetnostni muzej mora v skladu s sodobno pojmovano vzgojno-izobraževalno vlogo, ki jo v družbi kot institucija ima, prevzeti odgovornost za interpretacijo kot tisto sodobno pojmovano muzeološko funkcijo, ki lahko prispeva k obiskovalčevemu razumevanju umetniških del.

Študija primera: Moderna galerija v Ljubljani Metodologija

Raziskava je kvalitativna. Nekaterih družbenih pojavov namreč ne moremo izmeriti oziroma eksperimentalno preučiti kot »količine, vrednosti, intenzivnosti in pogostnosti« (Denzin in Lincoln, 2011: 8), ampak je treba pojave razumeti, to pa je mogoče le s celovitim in neposrednim raziskovalnim pristopom. Kvalitativni raziskovalci »iščejo odgovore predvsem na vprašanja, ki poudarjajo, *kako* neka družbena izkušnja nastane in se ji pripiše pomen« (prav tam, poudarek v originalu).

Pred predstavijo koncepta raziskave in opisom posameznih raziskovalnih postopkov pogledjmo metodološki kontekst raziskave. Po Schostaku (2002: 5–9) se zasnova raziskovalnega projekta na pedagoškem področju in na tem temelječa izbira metod raziskovanja vselej najprej začne z razmislekom o paradigmatem ozadju raziskave.

Paradigmatno ozadje

Epistemološko izhodišče pričujoče raziskave je socialni oziroma družbeni konstruktivizem, ki temelji na splošnem prepričanju, »da znanje ni brezinteresno, apolitično in brez čustvenih in utelešenih vidikov človeške izkušnje, temveč je v nekem smislu ideološko, politično in prežeto z vrednotami« (Rouse, 1996, nav. v: Schwandt, 2003: 307–308). Potter (1996) med konstruktivistične pristope, za katere je značilno, da so se razvili na stičiščih oziroma presekih disciplin, uvršča analizo diskurza. Diskurz označi kot »središčni organizacijski princip konstrukcije« (prav tam: 127).

»Diskurz je specifičen način sporočanja o svetu ali razumevanja sveta oziroma enega izmed njegovih vidikov.« (Jørgesen in Philips, 2001, nav. v: Večovnik, 2009: 11.) Diskurz pomeni »rabo jezika v odnosu do družbenih, političnih in kulturnih oblik – diskurz je jezik, ki odraža družbeni red, ter hkrati jezik, ki oblikuje družbeni red in posameznikovo interakcijo z okoljem.« (Jaworski in Coupland, 1999, nav. prav tam.) Tavčarjeva (2007), ko govori o izobraževanju v muzejih in galerijah, ki temelji na zbirkah, diskurz označi kot »sredstvo za razumevanje«.

Ugotovili smo že, da diskurzivna narava muzeja vpliva na obiskovalca – njegovo osmišljanje lastnih izkušenj in znanja v neposrednem stiku z umetniškimi deli, njegovo pripisovanje pomena umetniškim delom v fizični in miselni interakciji z eksponati. Muzejska razstava kot temeljna oblika diskurza pomeni konstruiranje umetnosti kot kategorije materialne kulture in načinov, kako naj obiskovalci umetnost gledamo, doživljamo, razumemo in kakšen odnos naj vzpostavimo do nje. Praktično vse v muzeju je diskurzivno, od izbora in postavitve eksponatov do tekstov, še posebej pa to velja za podporna interpretativna gradiva, ki posamezna umetniška dela in njihove medsebojne zgodovinske in slogovne odnose pojasnjujejo. Funkcija muzejske interpretacije je v jedru didaktična, saj lahko obiskovalca popelje v daljšo interakcijo z eksponatom, intenzivnejše gledanje umetnine in postopno grajenje njenega pomena – v razumevanje umetnine. Ljudje smo namreč različno sposobni za umevanje likovne umetnosti in imamo z njo različne izkušnje. Likovna umetnost nas različno zanima in o njej imamo različne predstave, vnaprej izoblikovana mnenja, ki vplivajo na naše razumevanje umetnin. S tega vidika postane pomembno razumevanje družbeno-kulturnih dejavnikov in okoliščin doživljanja v muzeju razstavljenih umetnin – muzejskega konteksta. Ker obiskovalec muzeja sestavlja pomen umetnine ne samo na temelju lastnega znanja in zanimanja, ampak tudi na temelju samega umetniškega dela in predvsem muzejske interpretacije, je muzejski kontekst pomemben. Ključno pri tem je, kakšnega obiskovalca kustos predvidi in kako na podlagi teh predvidevanj zasnuje interpretacijo. Kustos oziroma muzej je tisti, ki ustvarja okolje za spoznavanje in razumevanje umetnin. To ustvarjanje učnega okolja je tudi samo po sebi ideološko, saj je odvisno od institucije (tipa muzeja) in v njej prevladujoče znanstvene discipline. Gre torej za diskurz, ki ga lahko označimo za družbeno konstitutivnega kot tudi družbeno določenega (prim. Potter in Hepburn, 2008: 277).

Konstruktivistični pristop ima določene ontološke, epistemološke in konkretne metodološke značilnosti, ki jih povzemajo Lincoln, Lynham in Guba (2011). Z ontološkega vidika gre za to, da »ljudje konstruiramo svoje znanje skozi žive izkušnje in v interakciji z drugimi člani družbe. To pomeni, da kot raziskovalci v procesu raziskovanja sodelujemo z raziskovanci, s čimer zagotavljamo ustvarjanje znanstvenega znanja, ki zrcali njihovo resničnost« (prav tam: 103). Z epistemološkega vidika gre za to, »da nas oblikujejo naše žive izkušnje, te pa se vedno kažejo v znanstvenem znanju, ki ga kot raziskovalci ustvarjamo, ter v podatkih, ki jih pridobivamo od raziskovancev« (prav tam: 104). Z metodološkega vidika gre za hermenevtičen, dialektičen analitičen proces in za uporabo naturalističnih metod, ki omogočajo enakovreden dialog med raziskovalci in tistimi, s katerimi so v interakciji (prav tam: 104–105).

Z vidika samega raziskovanja konstruktivistični pristop odpira vprašanja o tem, katere metodološke odločitve raziskovalec sprejema in kako te odločitve vplivajo na želene rezultate (Flick, 2004: 94). Ena od prvih odločitev je bila, da raziskovanje poteka v naravnem okolju in z uporabo karseda naturalističnih metod.

Koncept raziskave

Teoretični pregled je pokazal, da je muzejsko interpretacijo potrebno preučevati kompleksno. Izhajajoč iz treh teoretičnih kontekstov – izkustvenega, disciplinarnega in institucionalnega – se v tej raziskavi sprašujem:

- Kako obiskovalci z različno zmožnostjo dojemanja likovne umetnosti doživljajo, razumevajo v umetnostnem muzeju razstavljena umetniška dela?
- Kakšna je narava in funkcija prostorske in tekstovne interpretacije v umetnostnem muzeju razstavljenih umetniških del?
- Kako umetnostni muzej kot institucija razume in uveljavlja svojo vzgojno-izobraževalno vlogo in kakšno vlogo ima pri tem interpretacija?

Na prvo raziskovalno vprašanje (*Kako obiskovalci z različno zmožnostjo dojemanja likovne umetnosti doživljajo, razumevajo v umetnostnem muzeju razstavljena umetniška dela?*) odgovarjam z analizo obiskovalčevega neposrednega stika z umetniškimi deli v muzeju: kaj se dejansko dogaja v fizični in miselni interakciji z eksponati. V raziskavo so zajeti naključni in namensko izbrani obiskovalci, pri čemer glavni

vzorec sestavljata dve ciljno oblikovani skupini intervjuvancev: strokovno usposobljeni in strokovno neusposobljeni na področju likovne umetnosti. Glede na različna pojmovanja diskurza v družboslovju (prim. Wodak, 2008: 3–4) konstruktivistični vidik razumevanja obiskovalčeve interakcije z umetniškimi deli obravnavam kot obiskovalčev diskurz.

Drugo raziskovalno vprašanje (*Kakšna je narava in funkcija prostorske in tekstovne interpretacije v umetnostnem muzeju razstavljenih umetniških del?*) vodi v analizo dejanj kustosa – njegovo postavitev in interpretacijo umetnin v prostoru in različnih oblikah teksta, kot so napisi ob umetniških delih, tiskani vodniki in vodeni ogledi. Ker je vse v umetnostnem muzeju diskurzivno (Whitehead, 2012) oziroma je diskurz sredstvo za razumevanje muzejske zbirke (Tavčar, 2007), konstruktivistični vidik razumevanja dejanj kustosa v umetnostnem muzeju – umetnostnega zgodovinarja obravnavam kot umetnostnozgodovinski diskurz.

Tretje raziskovalno vprašanje (*Kako umetnostni muzej kot institucija razume in uveljavlja svojo vzgojno-izobraževalno vlogo in kakšno vlogo ima pri tem interpretacija?*) vodi v analizo polja delovanja umetnostnega muzeja kot družbene institucije. Predmet preučevanja je kontekst (gre za enega ključnih konceptov v teoriji diskurza) oziroma družbeno ozadje, lahko bi rekli tudi ideologija muzejske interpretacije kot historično ustvarjene prakse. Po definiciji Ruth Wodak, ki koncept konteksta deli na štiri nivoje, se tu gibljem med »institucionalnim okvirjem specifičnega konteksta določene situacije« in »širšim družbenopolitičnim in zgodovinskim kontekstom, s katerim je določen diskurz povezan« (Wodak, 2008: 13). Zanima me, kako umetnostni muzej razume in uveljavlja svojo vzgojno-izobraževalno vlogo. Na podlagi izbranih dokumentov analiziram institucionalni oziroma muzejski diskurz, pri čemer me zanimata vzgoja in izobraževanje kot eno od polj delovanja umetnostnega muzeja.

Slika 1 shematično prikazuje koncept raziskave, ki temelji na teoretični in metodološki triangulaciji.

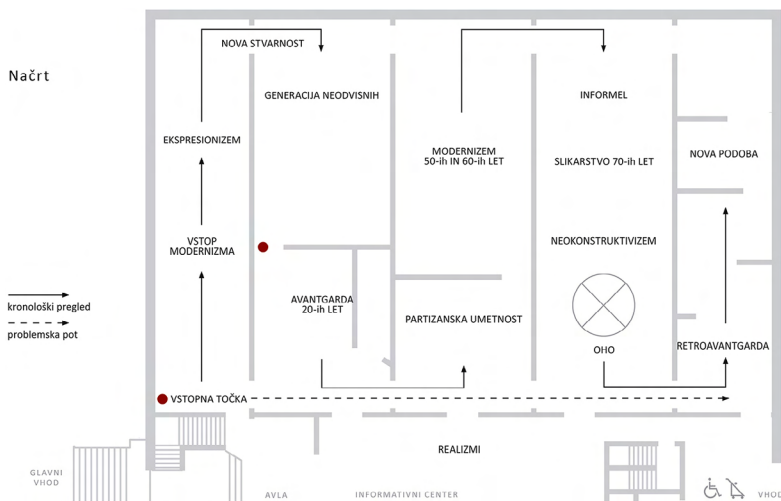
Za raziskavo je izbran umetnostni muzej (to je specifičen muzej) in ne muzej, ki med drugim hrani umetnostno zbirko (to je splošni muzej), kajti umetnostni muzeji so tisti, ki posamično ali v skupinah (na primer muzeji moderne umetnosti) v največji meri oblikujejo z interpretacijo in doživljanjem umetnosti povezane ideologije ter na tem področju uveljavljajo koncepte in prakse.

Triangulacija



Slika 1: Koncept raziskave.

Pridobivanje in analiziranje podatkov

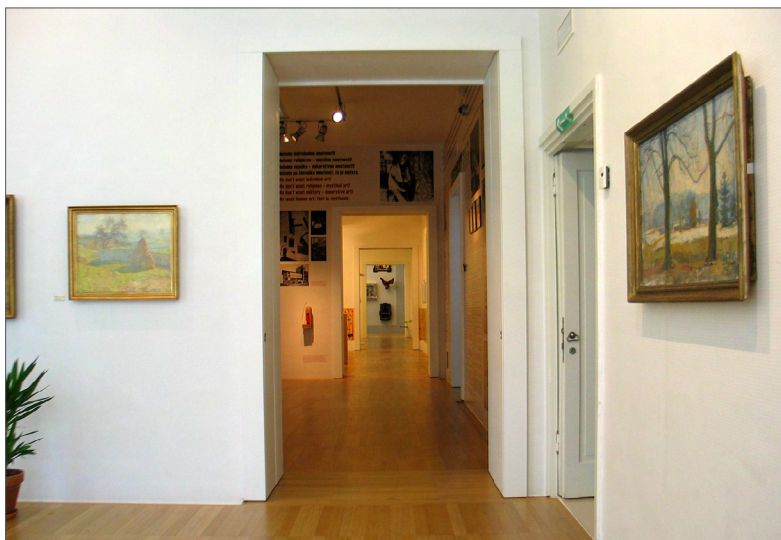


Slika 2: Načrt stalne razstave 20. stoletje / Kontinuitete in prelomi v Moderni galeriji.

Raziskava je potekala v Moderni galeriji na razstavi *20. stoletje / Kontinuitete in prelomi*, ki je leta 2011 postavljena kot nova stalna razstava slovenske moderne umetnosti po večletnem premoru oziroma zaprtju galerije zaradi njene obnove. Moderna galerija ima status državnega mu-



Slika 3: Vstopna točka: začetek kronološke poti ogleda v Moderni galeriji (foto: Rajka Bračun Sova).



Slika 4: Vstopna točka: začetek problemske poti ogleda v Moderni galeriji (foto: Rajka Bračun Sova).



Slika 5: Avantgarda dvajsetih let v Moderni galeriji
(foto: Rajka Bračun Sova).

zeja, kar pomeni javno financiranje zbirke nacionalnega pomena. Zbirka vsebuje tako figuralna kot nefiguralna likovna dela. V stalni postavitvi tako najdemo med občinstvom bolj priljubljena umetniška dela (impressionisti najbrž dosegajo največjo popularnost) kot manj priljubljena, manj znana ali celo popolnoma neznana dela (na primer konceptualna umetnost).

Tri različna teoretična izhodišča, predstavljena v prejšnjem poglavju, so narekovala več tehnik pridobivanja podatkov (prim. sliko 1).

Pridobivanje podatkov

Podatki so bili zbrani v treh sklopih. V prvi, najobsežnejši sklop spadajo podatki o interakciji obiskovalcev z umetniškimi deli, o njihovih doživetjih in izkušnjah z umetnostjo in muzeji. Te podatke sem pridobila z intervjuvanjem in opazovanjem načrtno izbranih odraslih obiskovalcev razstave in z nekaj malega opazovanja naključnih obiskovalcev (to zadnje je bilo uporabljeno tudi kot predpripravo na intervjuje). V drugi sklop spadajo podatki o tem, kakšna je interpretacija razstavljenih umetnin v muzeju. To izhaja iz osnovne želje raziskati, na kakšne načine obiskovalci umetnostnega muzeja z različno zmožnostjo dojemanja likov-

ne umetnosti razumejo in podoživljajo v specifičnem umetnostnem muzeju razstavljeni in interpretirana umetniška dela. V tem muzeju je interpretacija pomenila samo razstavo (postavitev in vanjo umeščeni napisi), muzej pa je izdal tudi knjižni vodnik in organiziral vodene ogleda po razstavi. Vse troje – razstava, knjižni vodnik in vodeni ogledi – je bilo vir podatkov o umetnostnozgodovinskem diskurzu. Razstavo so odprli sredi poletja, raziskava se je začela nekaj tednov po njenem odprtju. Galerija je po nekaj letih spet odprla svoja vrata; nova brošura ter prvi najavljeni vodeni ogledi so potrdili, da lahko ta vidik koncepta interpretacije dobro raziščem. Za tretji, zadnji sklop podatkov sem se odločila nazadnje. K temu me je v procesu raziskovanja sproti napeljevala iz zbranih podatkov oblikovana potreba po boljšem razumevanju celotne situacije. Gre za podatke o institucionalnem diskurzu – kako ta slovenski umetnostni muzej razume in uveljavlja svojo vzgojno-izobraževalno vlogo –, ki sem jih pridobila v temeljnem kulturnopolitičnem strateškem dokumentu ter v izbranih dokumentih o razstavi. Razstava je bila novost in skupaj s prenovo in predvsem novo enoto razlog za to, da je ta kulturna institucija rekonceptualizirala svojo vlogo. Omenjeni sklop podatkov je v primerjavi z ostalima nekoliko manj obsežen, ni pa skromen: temelji na nacionalnih programih za kulturo, umetnostnozgodovinskih kritikah razstave v časopisih in na informacijah o razstavi, ki jih je galerija objavila na spletnih straneh, da bi spromovirala razstavo.

Pridobivanje podatkov je potekalo z vmesnimi prekinitvami deset mesecev: od konca septembra 2011, ko sem se udeležila prvega javnega ogleda, do začetka julija 2012, ko sem naredila zadnji intervju. Vmes sem izvedla dvotedensko opazovanje, si večkrat ogledala razstavo, kupila knjižni vodnik ter zbrala kritike razstave in druge objave o razstavi. Pri intervjujih sem bila najmanj odvisna od sebe; prilagajala sem se časovni razpoložljivosti udeležencev, včasih je bilo treba kakšen intervju tudi prestaviti. Skupaj z analizo je raziskava potekala več kot leto dni.

V nadaljevanju podrobneje predstavljam empirično gradivo, na katerem temeljijo v naslednjem poglavju predstavljeni in analizirani rezultati raziskave. Ker je obsežnejši del gradiva (intervjuji in opazovanje) nastal na mojo pobudo, so temu primerno predstavljene tudi okoliščine njegovega nastanka.

Opazovanje in intervjuvanje obiskovalcev

Intervjuvanje in opazovanje sta tehniki, ki se pogosto uporabljata v muzejskih raziskavah. V tej raziskavi je bilo opazovanje podrejeno intervjuvanju, zato je predstavljeno na koncu.

Intervjuvance sem pridobila namensko. Vzorec predstavljata dve različni skupini odraslih ljudi: strokovno usposobljeni na področju likovne umetnosti (na primer umetnostni zgodovinar, muzejski kustos, likovni pedagog, likovni umetnik – predstavniki t. i. strokovne javnosti, imenovani tudi »poznavalci« ali »strokovnjaki«) in strokovno neusposobljeni na področju likovne umetnosti (predstavniki t. i. širše javnosti, imenovani tudi »nepoznavalci« ali »nestrokovnjaki«). Kriterij likovne izobrazbe temelji na teoretičnem konceptu kompetence, ki v vzgoji in izobraževanju pomeni znanje oziroma uporabo znanja – v našem primeru uporabo znanja o likovni umetnosti, kar je mogoče neposredno povezati z obiskovanjem muzejev oziroma uživanjem v umetnosti kot eno od človekovih življenjskih zmožnosti oziroma sposobnosti. Kriterij likovne izobrazbe v tej raziskavi ni uporabljen prvič; Csikszentmihalyi in Robinson (1990) sta raziskavo izvedla s poznavalci, Lachapelle (1999) je primerjal poznavalce in nepoznavalce, Tam (2008) je preučeval nepoznavalce. Kriterij izobrazbe je dovolj jasen, da raziskovalcu omogoča relevantne rezultate.

Ker bi z nagovarjanjem obiskovalcev *in situ* težko zagotovila teoretično vzorčenje, sem, kot sugerira Rapley (2004: 17), udeležence najprej začela pridobivati v krogu lastnih poznanstev, in sicer: slušateljev umetnostne zgodovine na Univerzi za tretje življenjsko obdobje, profesorjev likovne umetnosti – bivših študentov likovne pedagogike, kolegov muzealcev, umetnostnih zgodovinarjev in ljubiteljev umetnosti. Polovice udeležencev predhodno nisem poznala. Nekaj popolnih neznancev sem pridobila med 14-dnevnim opazovanjem naključnih obiskovalcev v galeriji (v času priprav na intervjuje). Do popolnoma neznanih ljudi me je pripeljalo tudi vzorčenje s pomočjo snežne kepe, ko je intervjuvanec povedal za nekoga, ki bi bil primeren za raziskavo.

Izbor oseb je potekal po navedenih kriterijih (odrasla oseba, poznavalec/ka ali nepoznavalec/ka likovne umetnosti, obiskovalec/ka muzejev), s čimer sem nadzorovala pristranskost.

Skupaj sem naredila 28 intervjujev. Od tega so bili trije testni, v katerih sem preverjala samo tehniko. Izmed 25 intervjujev sem dva izločila, ker udeleženca nista ustrezno upoštevala mojih navodil. Vzorec je torej 23 oseb: 6 moških in 17 žensk. Sodelovali so (udeležence obravnavam popolnoma anonimno): študent/-ka višjega letnika umetnostne zgodovine, absolvent/-ka umetnostne zgodovine, diplomant/-ka likovne pedagogike v iskanju zaposlitve, diplomant/-ka likovne pedagogike, ki uči v osnovni šoli, raziskovalec/-ka na področju umetnostne zgodovine,

diplomant/-ka likovne pedagogike, ki uči v srednji šoli, samozaposlen/-a v kulturi z akademsko slikarsko izobrazbo, dva novinarja/-ki z umetnostnozgodovinsko izobrazbo, trije kustosi/-nje v galerijah (od teh eden/-na kustos/-inja pedagog/-inja), učitelj/-ica matematike, upokojena/-i arhitekta/-ki, raziskovalec/-ka na področju urbanizma, računovodja tik pred upokojitvijo, organizator/-ica v turizmu v fazi prekvalificiranja v družinskega terapevta, upokojen/-a komercialist/-ka, upokojen/-a delavec/-ka v marketingu v farmacevtski industriji, upokojen/-a delavec/-ka v zdravstveni negi, upokojen/-a ekonomist/-ka in upokojen/-a statistik/-čarka na RTV (služba za razvoj programov in občinstva). Sodelovalo je 12 strokovno usposobljenih in 11 strokovno neusposobljenih na področju likovne umetnosti. Najmlajša oseba je bila v času intervjuja stara 22 let, najstarejša pa 81 let.

Pojasniti je treba nekatere značilnosti vzorca. Vsi udeleženci imajo radi umetnost (imajo do nje na splošno pozitiven odnos), pri čemer imajo nekateri formalno izobrazbo s tega področja (in so praviloma z umetnostjo tudi poklicno povezani), drugi pa ne. S tem ključnim kriterijem sem želela doseči določeno povprečje oziroma tipičnost v vzorcu. Seveda pa so v vzorcu tudi skrajni primeri. Na primer: kustosinja izrecno ne mara moderne in sodobne umetnosti in prisega samo na starejšo. Likovnega umetnika zanima predvsem izvedbena, ustvarjalna plat umetniškega dela in se v tem pristopu bistveno razlikuje od drugih obiskovalcev. In podobno. Skrajne primere sem obdržala, ker so prispevali k raznolikosti informacij.

Intervju je bil zasnovan v dveh delih. Potekal je individualno.

Prvi del intervjuja je bil pred obiskom galerije; trajal je 15–25 minut, celotno srečanje pa v povprečju slabo uro. Potekal je v neformalnem in mirnem okolju v bližini galerije. Namen prvega dela intervjuja je bil predvsem pridobiti podatke o kulturnem kapitalu. Pogovor z udeležencem sem začela z vprašanji o starosti, izobrazbi in zaposlitvi oziroma statusu ter ga nadaljevala z vprašanji o obiskovanju muzejev (kako pogosto in kakšne muzeje obiskuje, kakšne razstave si ponavadi ogleduje, kako bi sebe opisal kot obiskovalca, kako se znajde v muzeju), o poznavanju likovne umetnosti in zanimanju zanjo (zaradi Moderne galerije se je pogovor nekoliko bolj osredotočil na umetnost 20. stoletja, vendar so ob tem udeleženci govorili tudi o drugih, tako starejših kot novejših obdobjih) ter o odnosu do likovne umetnosti sploh. Intervju je bil bolj kot ne strukturiran, pridobljeni podatki pa v pomoč pri analizi v galeriji pridobljenih podatkov. Uvodno srečanje je bilo namenjeno tudi temu, da se v

sproščenem, prijetnem vzdušju vzpostavi medsebojno zaupanje ter okrepi samozavest, potrebna za uspešen potek drugega dela intervjuja v galeriji.

Intervju v galeriji je bil manj strukturiran, bolj odprt, poglobljen, lahko bi rekli tudi pripoveden. Od udeleženca do udeleženca je trajal različno, v povprečju pa je šlo za približno dveurni ogled razstave. Cilj, spoznati udeleženčev »interakcijo« z eksponati, je določal posebno tehniko – govorjenje misli, asociacij in občutkov, ki so se udeležencu porajali med ogledovanjem umetnin. Gre za preverjeno tehniko raziskovanja v muzejih, ki jo uporabljajo tako kognitivno kot konstruktivistično usmerjeni raziskovalci (npr. Dufresne-Tassé idr., 1998; Lachapelle, 1999; Hooper-Greenhill idr., 2001; van Moer, 2007; Émond, 2010). Ta tehnika omogoča preučevanje načinov ogledovanja umetniških del v muzejih, razlik med obiskovalci, vpliva znanja oziroma zmožnosti uporabe znanja o likovni umetnosti na razumevanje umetnosti, vpliva muzejskega konteksta in podobno. Whitehead (2012) je do zbiranja zgolj verbaliziranih odzivov na umetnine sicer nekoliko kritičen, vendar ne ponudi nobene ustrezne alternative.

Intervju je potekal tako, da sem si skupaj z udeležencem ogledala razstavo in ga pri tem z različnimi tipi pretežno odprtih vprašanj spodbujala k spontanemu ubesedovanju doživetij. Za izhodiščnim vprašanjem *Kaj vidite na tej sliki/kipu/fotografiji ...?* stojita izraza »gledati« in »videti«, ki po Brejčevi interpretaciji Snojeve etimološke opredelitve teh dveh besed pomenita »pogledati, ugledati, prepoznati, dojeti, uvideti, spoznati, razumeti, začutiti, občutiti ...« (Brejc, 2012; Snoj, 2009: 174, 819). Da bi prodrla v ta proces oziroma pojav, sem uporabila različne strategije: preoblikovanje istega vprašanja (na primer: *Kaj vam ta slika pove?*), podvprašanja (na primer: *Zakaj? Kaj mislite s tem?*), nedoločno pritrjevanje (*Aha. Mhm.*), ponavljanje sogovornikovih besed (da bi nadaljeval misel, pri kateri se je ustavil), mimiko, molk (čakanje, da sogovornik razvije misel) in podobno. Z različnimi oblikami spodbujanja in poglobljanja dosežemo celovitejše odgovore – da nam udeleženec kar največ pove (prim. Lichtman, 2010: 149–151). Zato pa je na drugi strani potrebna zgovornost, kar je bil še dodaten kriterij, na katerega sem bila pozorna pri izbiranju udeležencev.

Udeleženci so mi v neposrednem stiku z umetnino pripovedovali o tem, kaj razmišljajo, čutijo, in v njihovo pripoved se nisem vmešavala. Kar pa ne pomeni, da ni bilo interakcije in konstrukcije. To je pravzaprav temeljna značilnost intervjuja, saj so podatki sproducirani v interakciji

med raziskovalcem in udeležencem in v določeni situaciji oziroma kontekstu, navaja Rapley (2004). Ne gre samo za to, da raziskovalec komunicira z udeleženci. Tudi udeleženci komunicirajo z raziskovalcem. Moja naloga v teh situacijah je bila nekako ostati nevtralna in hkrati pokazati zanimanje (prav tam).

Tam (2008) je s fenomenološko metodo – ko je nepoznavalce spraševal o njihovih doživetjih slik – ugotovil, da poleg izpovedljivih obstajajo neizpovedljivi vidiki estetskega doživetja: ostanem brez besed, težko obrazložimo čustva, pozabimo na svoje telo, izgubimo občutek za čas in podobno. Zato sem udeležencem predlagala, da si vzamejo dovolj časa in si posamezno umetniško delo ali del razstave najprej v miru pogledajo. Pot ogleda so izbirali sami, prav tako umetniška dela. Med celotnim ogledom razstave sem dva eksponata izbrala jaz (če ju ni že udeleženec sam), da bi zbrala odzive vseh na isto umetniško delo. Odločila sem se za eno figuralno in eno nefiguralno delo, in sicer sliko Franceta Kralja *Družinski portret* iz leta 1926 v prvem prostoru in sliko Toma Podgornika *Brez naslova* iz leta 1976 v tretjem prostoru. Neprimerno bi bilo izbrati delo čisto na začetku poti, ko se intervjuvanec še prilagaja na situacijo (prisotnost druge osebe, diktafon, razmišljanje na glas), in na koncu, ko je od intenzivnega gledanja že utrujen. Ker so si razstavo skoraj vsi ogledovali kronološko, sem tudi po njihovi lastni izbiri pridobila zadosti različnih odzivov na isti del razstave (na primer: vsi so si ogledali partizansko umetnost, skoraj vsi so se ustavili v sobi avantgarde, sobi NSK in tako naprej). Izbrani sliki namreč vsem nista bili všeč in si ju vsi sami niti ne bi ogledali, kar je nedvomno določalo tudi njihovo odzivanje nanju, zato sem pridobljene podatke seveda primerjala z ostalimi.

Z intervjuji oziroma ogledi sem končala pred vhodom v avlo, se pravi v petem prostoru. Do takrat sem pridobila več kot zadosti podatkov, poleg tega so bili udeleženci že utrujeni. Ocenila sem tudi, da osrednji prostor, kjer je informativni center, kljub eksponatom ni najbolj primeren prostor niti za kontemplacijo niti za snemanje.

Obisk galerije naj bi bil čim bolj »naraven«; udeležence sem prosila, naj se ne pripravljajo na intervju (v vsebinskem smislu), naj si ogledujejo kot po navadi in naj se ne omejujejo oziroma zadržujejo pri branju napisov, gledanju umetnin od blizu in podobno, če to običajno počnejo v muzejih. Opisano vedenje sem tudi opazovala, vendar je bilo to, kot že rečeno, podrejeno intervjuvanju.

Še pred intervjuji sem izvedla prikrito opazovanje naključnih obiskovalcev. V galeriji sem bila navzoča dva tedna od torka do nedelje (ga-

lerija je ob ponedeljkih zaprta), po štiri ure na dan (prvi teden popoldan, od 14. do 18. ure, drugi teden pa dopoldan, od 10. do 14. ure). Obiskovalci javnih, nacionalnih galerij so vajeni, da so opazovani, saj si eksponate praviloma ogledujejo pod budnim očesom varnostnikov. To je bilo opazovanje brez udeležbe. Prvi teden sem bila locirana na začetku prvega prostora, na točki s pogledom na začetek obeh poti ogleda, drugi teden pa sredi drugega razstavnega prostora ob vhodu v prostor avantgarde (na sliki 2 sta z rdečo piko označeni točki opazovanja). Zbirala sem podatke o tem, katero pot ogleda obiskovalec ubere, ali uporablja knjižni vodnik ali ne, kako poteka interakcija z eksponati (posebej me je zanimalo, ali bere napise) ter kako se znajde v prostoru avantgarde (predvsem, kako usmerja svojo pozornost), kjer se teksti in artefakti zlivajo v celoto in kjer je prostor en sam eksponat (tu sem tudi merila čas, ki ga obiskovalec preživi v prostoru). Zabeležila sem tudi kakšna druga opazovanja, ki so v tistem trenutku pritegnila mojo pozornost. V prvem tednu sem opazovala 51 obiskovalcev, v drugem 31, skupaj torej 82 obiskovalcev.

Postavitev/razstava

Razstava z deli iz zbirke Moderne galerije (in z nekaterimi deli iz drugih slovenskih in tujih ustanov ter iz zasebnih zbirk) predstavlja razvoj slovenske umetnosti v 20. stoletju. Časovno sega več kot sto let nazaj v zgodovino likovne umetnosti. Začne se s slovenskimi impresionisti oziroma vstopom likovnega modernizma v slovenski prostor (najstarejše prezentirano delo je slika Matije Jame *Pejsaž (Vrt)* iz leta 1904) in konča z deli iz devetdesetih let. V bistvu gre torej za razstavo starejše, moderne umetnosti, pri čemer so prezentirana dela tako preminulih kot še živih umetnikov.

Od prejšnjih stalnih razstav se ta razstava po razlikuje v tem, da pravič vključuje avantgardo dvajsetih let, partizansko umetnost in fotografijo. Novosti sta tudi pregled umetnostnega sistema na Slovenskem v 20. stoletju in način(i) ogledovanja.

Načrt, ki ga obiskovalec brezplačno prejme ob nakupu vstopnice, z njim pa tudi nekaj osnovnih informacij o razstavi, kaže vsebinsko razporeditev (slika 2). Razstava je postavljena v petih pravokotnih prostorih, od katerih so trije predeljeni, in se konča v prostoru za vhodno avlo, kjer je informativni center oziroma blagajna. Iz načrta sta razvidni dve predvideni poti ogleda: kronološka in problemska.

V raziskavi je predmet analize razstava sama po sebi, in sicer prostorske in tekstovne interpretacije umetnin, prav tako pa so na tej razstavi, kot že rečeno, potekali intervjuji in opazovanje obiskovalcev.

Knjižni vodnik in vodeni ogledi kustosov

Pri tiskanem knjižnem vodniku po razstavi in vodenih ogledih razstave gre za precej podoben tip interpretativnega teksta, zato ju v poglavju o pridobivanju podatkov smiselno združujem.

Knjižni vodnik je majhna, priročna ilustrirana publikacija, ki obsega 47 strani. Napisalo ga je več avtorjev. V bibliografskem sistemu Cobiss je vpisana kot »vodič«. Publikacijo je leta 2011 v 5.000 izvodih izdala in založila Moderna galerija.

Jenko, Marko, Kapus, Sergej, Komelj, Miklavž, Piškur, Bojana, Španjol, Igor, Štrumej, Lara, Vovk, Martina, Žerovc, Beti (2011). *20. stoletje: kontinuitete in prelomi*. Ljubljana: Moderna galerija.

Publikacija se začne z uvodno besedo direktorice (brez naslova in paginacije), sledi kazalo, ki predstavlja enak prostorski načrt, kot je na sliki 2, le z nekoliko drugačnim vsebinskim konceptom, ki ga predstavljam v nadaljevanju (brez paginacije). Naslednja je beseda urednika z naslovom *Prostor za 20. stoletje* (str. 6–7). Na zadnji, 47. strani vodnika sta kolofon in kataložni zapis o publikaciji. Vmes (od strani 8 do strani 46) je trinajst oštevilčenih in vsebinsko zaokroženih besedil, ki vključujejo tudi fotografije (poglavja so navedena tako, kot so v originalu):

1. Vstop likovnega modernizma v slovenski prostor (str. 8–11)
- 1a. Fotografija na začetku 20. stoletja (str. 12)
2. Ekspresionizem, nova stvarnost, generacija Neodvisnih (str. 13–16)
- 2a. Fotografija 20-ih in 30-ih let (str. 16–19)
3. Začetek = avantgarda (str. 20–25)
4. Partizanska umetnost (str. 25–29)
5. Po osvoboditvi: socrealizem in modernizem (str. 29–34)
6. Informel, ekspresivna figuralika, neokonstruktivizem, OHO (str. 35–37)
- 6a. Fotografija 50-ih in 60-ih let (str. 38–39)
- 6b. Študentsko gibanje 1968–1972 (str. 39–40)
7. Novo slikarstvo 70-ih let (str. 40–42)
- 7a. Fotografija 70-ih let (str. 42–44)
8. 1980: nova podoba, retroavantgarda in alternativa (str. 44–46)

Knjižni vodnik je bil obiskovalcem na voljo v galerijski knjigarni za 4 evre.

Galerija je organizirala javne vodene ogledе razstave, ki so jih izvajali v ustanovi zaposleni kustosi ali gostujoči strokovnjaki – umetnostni

zgodovinarji. (V raziskavi je za vse uporabljen enoten izraz kustos.) Na podlagi vabila in po predhodnem dovoljenju posameznega izvajalca sem se udeležila treh vodenih ogledov, ki sem jih posnela z diktafonom. Na ta način sem pridobila podatke o tem, kaj kustos govori, ne pa podatke o gestah in premikih. Zato sem si zapisovala le osnovne podatke o poteku ogleda (pred katerim umetniškimi delom oziroma kje v prostoru stojimo), da bi vedela, na kaj se vsebina govorenega nanaša (kjer je to lahko iz posnetka usodno nejasno). Pomembne so bile tudi informacije, ki sem jih preprosto pridobila s poslušanjem in gledanjem (pozorna sem bila na primer na kustosovo interakcijo z eksponati). Analiza je torej temeljila na avdioposnetkih, zapiskih in spominu. Najbolj natančne podatke o vodenem ogledu bi seveda dal posnetek z videokamero, ki jo tudi uporabljajo v raziskavah v muzejih. Za omenjeno tehniko se nisem odločila predvsem zato, ker bi zabeležila interakcijo z obiskovalci, tega pa nisem potrebovala, saj sem hotela v tem delu raziskave preučiti naravo in funkcijo prostorske in tekstovne interpretacije v umetnostnem muzeju razstavljenih umetniških del.

Vodeni ogledi so bili po dolžini in vsebini nekoliko različni. Prvi voden ogled je trajal dobro uro, drugi blizu ene ure, tretji pa skoraj uro in pol. V prvih dveh so obiskovalci dobili pregled nad celotno razstavo, v tretjem pa so se v okviru ene teme z ustavljanjem pri točno določenih umetniških delih sprehodili skozi približno polovico razstavnih prostorov.

Čeprav so bili vodeni ogledi javni, podatke obravnavam anonimno. Za zagotavljanje anonimnosti (čeprav se nemara kateri od udeležencev sam za to niti ne bi odločil) sem se v tem primeru kljub nizki stopnji tveganosti odločila preprosto zato, ker gre za prvo tovrstno raziskavo pri nas. Pri knjižnem vodniku pa anonimnosti tako ali tako ni, nasprotno, avtorstvo slehernega poglavja je več kot jasno.

Nacionalni programi za kulturo, kritike in muzejske objave o razstavi

To je zadnji sklop podatkov, pri katerem me je vodilo naslednje vprašanje: kako ta kulturna ustanova razume in uveljavlja svojo vzgojno-izobraževalno vlogo? Izhajajoč iz Bourdieujeve teorije polja je mogoče opaziti več akterjev na polju oziroma poljih delovanja te institucije. Sama sem zaznala predvsem likovne umetnike (razstavljena so dela še živečih umetnikov, iz njihovih vrst prihajajo oblikovalci razstave in eden od selektorjev), kritike, financerje (največji je država) in ne nazadnje zaposlene. Odločila sem se za analizo nacionalnih programov za kulturo, kritik razstave in galerijskih objav o razstavi. Vsi dokumenti so avtentični, sporočilni (se pravi za raziskavo pomembni) in razumljivi.

Država kot agens zaseda pomembno mesto znotraj muzejskega oziroma kulturnega sektorja, saj ga, kot že omenjeno, pretežno financira. Temeljni strateški dokument slovenske kulture je Nacionalni program za kulturo. Prvi zajema obdobje od leta 2004 do leta 2007. V času pričujoče raziskave je bil v veljavi program za obdobje 2008–2011, program za novo obdobje 2012–2015 pa je bil v fazi priprave. V raziskavo so tako zajeti:

1. *Nacionalni program za kulturo 2004–2007* (2004). Ljubljana: Ministrstvo za kulturo.
2. *Nacionalni program za kulturo 2008–2011* (2008). Ljubljana: Ministrstvo za kulturo.
3. *Nacionalni program za kulturo 2012–2015: osnutek* (2011). Ljubljana: Ministrstvo za kulturo, http://www.arhiv.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/ministrstvo/Drugo/aktualno/2011/Osnutek_NPK_november_2011_.pdf (13. 10. 2012).

V raziskavo so zajete tudi strokovne kritike. Objavljenih je bilo sedem kritik razstave, katerih avtorji so umetnostni zgodovinarji:

4. Lev Menaše, Spopad dveh konceptov, *Delo*, 19. 8. 2011.
5. Tomislav Vignjević, Ustrezna predstavitev izjemnega razvoja, *Delo*, 6. 9. 2011.
6. Petja Grafenauer, Na poti k celovitejši stalni zbirki, *Delo*, 9. 9. 2011.
7. Tomaž Brejc, Ne mojstrovine, kontekst je pomemben, *Delo*, 10. 9. 2011.
8. Peter Krečič, Viden konceptualni napredek, *Delo*, 14. 9. 2011.
9. Vladimir P. Štefanec, Moja, tvoja, naša zgodovina, *Pogledi*, 14. 9. 2011.
10. Aleksander Bassin, Izpusti in pomisleki, *Delo*, 7. 10. 2011.

V raziskavo so bile končno zajete še te objave Moderne galerije na njeni spletni strani, ki promovirajo prenovo in novo stalno razstavo kot dogodek v kontekstu prenove:

11. Moderna galerija (nedatirano). *Prenova*, <http://www.mg-lj.si/node/97> (17. 10. 2012).
12. Moderna galerija (nedatirano). *Otvoritev prenovljene MG*, <http://www.mg-lj.si/node/485> (17. 10. 2012).
13. Moderna galerija (nedatirano). *MG: 20. stoletje/Kontinuitete in prelomi*, <http://www.mg-lj.si/node/790> (17. 10. 2012).

Objavi *Prenova in MG: 20. stoletje/Kontinuitete in prelomi* vsebujeta tudi slike, torej je v analizo zajeta tudi analiza vizualnega diskurza. Objava *Otvoritev prenovljene MG* vsebuje še video z naslovom *Otvoritev prenovljene Moderne galerije* – posnetek svečanega trenutka otvoritve galerije z odlomki govorov (5 min 9 sekund). Ker gre za nepopolne tekste (odlomke, vzete iz konteksta), video ni zajet v analizo.

Podatke o tem, kako institucija razume in uveljavlja svojo vzgojno-izobraževalno vlogo (muzejski diskurz), bi lahko pridobivala tudi z intervjuji (na primer z izbranimi zaposlenimi, z umetniki, povezanimi z galerijo, s predstavniki kulturne politike), vendar se za to tehniko, pogosto uporabljeno pri analizi diskurza, v tem delu raziskave nisem odločila. Raziskovalci že nekaj časa poudarjajo pomen naravnega empiričnega gradiva, ki naj bi zmanjševal vpliv raziskovalca, omogočal bolj neposredno preučevanje tematike in prinašal bogate podatke (Potter, 1996; Potter, 2002, nav. v: Hepburn in Potter, 2004: 182). Tako kot pri razstavi, knjižnem vodniku in posnetkih vodenih ogledov gre tu za besedila oziroma dokumente, ki, če uporabim Vogrinčeve besede, niso nastali na mojo pobudo; nastali so predvsem z drugimi, ne raziskovalnimi nameni, jaz pa sem jih poiskala in analizirala zaradi potreb svoje raziskave (Vogrinč, 2008: 124). Kot taki pomenijo dragocen vir naravnih podatkov.

Analiziranje podatkov

Bistvo kvalitativne vsebinske analize empiričnega gradiva je iskanje tem, ključnih besed, pojmov – kodiranje in kategoriziranje. Gre za proces konceptualiziranja, ko iz množice podatkov oblikujemo koncepte. Kot pravita Corbin in Strauss (1990: 7), je osnovna enota analize koncept in ne podatek. Povedano drugače: teorija ne nastane iz surovih podatkov, temveč z oblikovanjem konceptov iz/na podlagi podatkov.

Analiza obiskovalčevega diskurza

Analizo intervjujev in opažanj sem začela že z ureditvijo gradiva in prepisovanjem, saj sem bila pri poslušanju posnetkov in njihovem prepisovanju – za intervju sem porabila dva do tri dni – v kar najbolj tesnem stiku z gradivom. V tej fazi sem ročno naredila začetno, odprto kodiranje (Charmaz, 2006: 47–57), s čimer sem ugotavljala prve podobnosti in razlike v estetskem doživljanju med obema kategorijama obiskovalcev.

Analiza intervjujev je v nadaljevanju potekala računalniško, pri kodiranju pa sem se bolj osredotočila. Uporabila sem program za kvalitativno analizo Nvivo, ki omogoča določanje tako *in vivo* in drugih neabstraktnih kod kot konceptov. Vsak intervju sem analizirala po sklo-

pih razstave oziroma umetniških delih, ki si jih je obiskovalec ogledoval. Obiskovalci so si izbirali različne eksponate, za nekatere od njih pa so se, kot že rečeno, odločili vsi. To mi je omogočalo primerjanje, ki je ena ključnih metod kvalitativne vsebinske analize (prim. Glaser, 1992). Bolj ko sem prehajala od določanja neabstraktnih kod k določanju konceptov in je bil proces analiziranja »transformativen« (Lofland idr., 2006: 195), bolj je bilo primerjanje kod in kategorij izrazito. Kodiranje in kategoriziranje je temeljilo na:

- primerjanju odzivov istega obiskovalca (ali strokovno usposobljenega ali neusposobljenega na področju likovne umetnosti) na različna umetniška dela glede na žanr, obdobje, avtorja (na primer na figuralko, abstrakcijo in konceptualno umetnost);
- primerjanju odzivov različnih obiskovalcev (strokovno usposobljenih in neusposobljenih na področju likovne umetnosti) na ista umetniška dela (na primer na izbrani sliki Franceta Kralja in Toma Podgornika ter druga umetniška dela, na impresioniste, na avantgardo dvajsetih let, na partizansko umetnost in tako naprej);
- primerjanju odzivov strokovno usposobljenih na področju likovne umetnosti med sabo in strokovno neusposobljenih na področju likovne umetnosti med sabo;
- primerjanju podatkov iz prvega dela intervjuja (poznavanje likovne umetnosti, izkušnje z muzeji, odnos do umetnosti in muzejev) s podatki iz drugega dela intervjuja (ogled v galeriji);
- primerjanju podatkov, pridobljenih z intervjuvanjem, z opažanji.

Pri primerjanju strokovno usposobljenih in strokovno neusposobljenih za likovno umetnost je seveda šlo za ugotavljanje enakosti, podobnosti in različnosti med obema skupinama in predvsem znotraj obeh skupin. Značilnosti razumevanja umetnin sem pri posamezniku ugotavljala najprej v okviru skupine, ki ji pripada. Pri kvalitativni vsebinski analizi so me bolj kot stavki zanimali odstavki – odziv na umetniško delo ali sklop del. Ves čas sem se gibala med posameznimi deli intervjuja in intervjujem kot celoto, da bi z razumevanjem konteksta lažje določala posamezne pojme. Intervjuje sem tako večkrat prebrala. Da sem jih sama izvedla in prepisala, je bilo pri analizi nedvomno v pomoč. Poznala sem posamezne situacije in se živo spominjala intervjujev. Če kljub temu kakšne formulacije nisem dobro razumela, sem za pojasnilo stopila v stik z udeležencem.

Analiza umetnostnozgodovinskega diskurza

Analiza umetnostnozgodovinskega diskurza je temeljila na razstavi, knjižnem vodniku in treh posnetkih vodenih ogledov – se pravi na prostorski in predvsem tekstovni interpretaciji. Kombinirala sem torej različne tekste in se ukvarjala z intertekstualnostjo (sinhrono in diahrono povezavo teksta z drugimi teksti), namenskostjo (komu je tekst namenjen oziroma kakšen je namen tistega, ki je tekst sproduciral), sprejemljivostjo (ta je zrcalna namenskosti in pomeni dialoškost teksta – tekst kot tak morajo sprejeti njegovi recipienti), informativnostjo (število novih ali pričakovanih informacij v tekstu, kako je ta nov material strukturiran) in situacijskostjo (neposrednim kontekstom diskurza) (Wodak, 2008: 9).

Kodiranje in kategoriziranje so usmerjala ta vprašanja: Kakšnega obiskovalca (to je obiskovalca s kakšnim predznanjem umetnosti) predvideva razstava? (Kakšnega obiskovalca oziroma bralca predvideva knjižni vodnik? Kakšnega obiskovalca predvideva kustos na vodenem ogledu?) Kako strokovno se izraža kustos? Kakšen jezik je uporabljen v knjižnem vodniku in na razstavi? Kako so obravnavana, interpretirana umetniška dela? Katere vsebine oziroma teme prevladujejo v besedilih o(b) umetninah? Kakšna je razlaga glede na obseg, poglobljenost in ton? Je interpretacija odprta ali zaprta? Zakaj so v knjižnem vodniku fotografije in kakšna je povezava med besedilom in sliko? Kakšna je prostorska interpretacija? Kakšna je predvidena pot ogleda in ali je ta pojasnjena (ne zgolj predstavljena)? Kakšna je povezava med razstavo, knjižnim vodnikom in vodenimi ogledi? Kaj se ponavlja? Kaj se ne ponavlja? Uporabila sem klasične analitične postopke, kot so spraševanje o zbranih podatkih (o vsebini besedil, uporabi fotografij, strokovnosti jezika in tako naprej), določanje kod in kategorij (znotraj razstave, knjižnega vodnika, vodenega ogleda), ugotavljanje razlik in podobnosti (med vodenimi ogledi, med knjižnim vodnikom in vodenimi ogledi, med posameznimi besedili v knjižnem vodniku in tako naprej), preverjanje povezav med kodami in kategorijami.

Analiza muzejskega diskurza

Analizo nacionalnih programov za kulturo, časopisnih kritik in spletnih objav o razstavi so usmerjala ta vprašanja: Kakšen diskurz je prisoten? Zakaj so ti dokumenti takšni in ne drugačni? Zakaj so v njih te besede in izrazi in ne drugi? Kaj se sporoča? Kdo sporoča? Kakšne so (predvidene) posledice tega diskurza? Predvsem je bil namen ugotoviti prevladujoči diskurz in njegove posledice – kaj določen pogled na umetno-

stni muzej pomeni za interpretacijo v umetnostnem muzeju razstavljenih umetnin.

Zagotavljanje kakovosti

Kot ključna strategija zagotavljanja kakovosti je v raziskavi uporabljena triangulacija. Triangulacija pomeni, da raziskovalec naredi več, kot je »potrebno« za raziskavo, denimo uporabi več kot eno metodo (Flick, 2007: 37). Avtorji (npr. Moran-Ellis idr., 2006) opozarjajo, da zgolj kombiniranje več metod, ki ni epistemološko utemeljeno z ozirom na rezultate raziskave, še ne pomeni triangulacije. Kombiniranje več metod je torej treba epistemološko utemeljiti.

Triangulacija je utemeljena, kadar raziskovalni problem zahteva več metodoloških pristopov, teoretskih perspektiv in nivojev informacij, navaja Flick (2009: 446). Izhajajoč iz treh perspektiv, izkustvene, disciplinarne in institucionalne, sem najprej naredila triangulacijo pedagoških, umetnostnozgodovinskih in muzeoloških teorij. Na tem je temeljila metodološka triangulacija – triangulacija tehnik zbiranja podatkov. Da bi skozi tri kontekste pridobila celosten pregled problematike muzejske interpretacije, sem kombinirala: a) intervjuvanje obiskovalcev z opazovanjem, b) analizo razstave s knjižnim vodnikom in vodenimi ogledi in c) analizo temeljnega političnega dokumenta za kulturo z analizo kritik ter objav o razstavi. Namen ni bil kopiciti podatke, ampak doseči njihovo pluralnost. Kombinacije sem izvajala tudi v okviru iste tehnike. Za analizo obiskovalčevega diskurza sem kombinirala ne samo intervjuvanje z opazovanjem, ampak tudi strukturirano in nestrukturirano obliko intervjuja (del je bil izveden pred obiskom galerije, del pa v galeriji). Poleg tega sem izvedla večje število intervjujev. Vse skupaj je dalo bogate podatke o obiskovalčevem diskurzu. Za analizo umetnostnozgodovinskega diskurza samo en vir informacij (na primer razstava) ne bi zadostoval, zato sem jih kombinirala več, s čimer sem dobila bolj celovit pregled tega diskurza. Za analizo institucionalnega diskurza sem prav tako uporabila več različnih dokumentov, ne samo enega.

Z multiplo triangulacijo sem dosegla predvsem ta dva kriterija kakovosti: kredibilnost in izčrpnost. Združila sem različne poglede na muzejsko interpretacijo kot vzgojno-izobraževalno prakso in dobila bogate podatke, kar mi je omogočalo izčrpnjšo interpretacijo in celovitejše sklepanje o tematiki.

V skrbi za kakovost sem se poleg triangulacije odločila še za: (1) natančen opis raziskovalnega procesa (transparentnost oziroma razvi-

dnost), (2) preverjanje interpretacij pri nekaterih preučevanih subjektih in izbranih kolegih-raziskovalcih in (3) reflektiranje lastne pozicije.

Etični vidiki

Nemška sociologinja Hopfova (2004) poudarja dve temeljni etični načeli v kvalitativnem raziskovanju: načelo obveščene privolitve (da je sodelovanje v raziskavi prostovoljno) in načelo izogibanja škodovanju (da raziskovalec zaščiti interese udeleženca in dela v njegov in družbeni blagor).

Vsi udeleženci, ki so privolili v sodelovanje, so to storili prostovoljno. Obveščeni so bili o namenu in poteku raziskave, o tem, kaj se od njih pričakuje, o prednostih sodelovanja v raziskavi in drugih podrobnostih. Na podlagi predhodnega ustnega in pisnega vabila je sodelovanje odpovedala le ena oseba. Vsi ostali vabljeni so privolili v sodelovanje. Nihče ni v času raziskave odstopil, čeprav so bili vsi seznanjeni s to možnostjo. Vsi so privolili v snemanje in anonimno uporabo podatkov v znanstvenoraziskovalne namene. Svojo voljo so potrdili z izbiro možnosti »privoljujem/ne privoljujem v raziskavo«, »strinjam se/ne strinjam se, da se vodenje po razstavi/pogovor z mano snema«, »dovoljujem/ne dovoljujem, da se pridobljene podatke anonimno citira«. Vsak udeleženec je prejel izvod privolitve.

S privolitvami sem se ukvarjala na začetku raziskovalnega procesa. V raziskavi ni bilo takšnih sprememb, da bi moral biti postopek privolitve dinamičen, procesen (prim. Israel in Hay, 2006: 64). Tudi ko sem se poleg intervjujev odločila za dodatne vire podatkov, o tem nisem posebej obveščala galerije, s katero sem sicer najprej stopila v stik. Pridobila sem privolitve posameznih kustosov, za uporabo javnih dokumentov, kot je knjižni vodnik po razstavi, in za analizo razstave same pa »dovoljenje« sploh ni potrebno.

Posebni tveganj, povezanih z raziskavo, za udeležence ni bilo. Vajno so sicer morali vložiti nekaj časa, vendar se to nikakor ni izkazalo za problematično, še posebej, ker so bili s približno oceno trajanja procesa vnaprej seznanjeni. V primerjavi s kakšnimi drugimi raziskavami ta za udeležence resnično ni bila časovno potratna. Poskrbljeno je bilo tudi za strošek vstopnine. Med tveganji bi veljalo poudariti le počutje udeležencev, še posebej tistih, ki sem jih intervjuvala. Skrbelo me je, da se vsak ob dikatofonu in nalogi, da naj (ne)znani osebi pred umetninami pripoveduje o svojih mislih in čustvih, ne bo počutil ugodno, prijetno. Vendarle tega ljudje ne počnemo pogosto, pravzaprav redko ali nikoli. Toda izkazalo se je, da je ta raziskava udeležencem pravzaprav prinesla tudi osebne koristi.

Najin intervju se mi zdi zanimiv v tem smislu, ker tebi, pa hkrati sebi, izrazim ene stvari, ki jih običajno ne ubesedim. Če strokovno vodim, vodim strokovno. Če sam gledam, gledam pač v mislih in tega ne izrazim. Meni je dragoceno to, da sem tako rekoč prvič sebe slišal, kaj v bistvu doživljam, ali pa sklepal, sam sebi pojasnjeval, zakaj je nekaj tako, kot je. Zato se mi zdi zanimivo to ubesedenje občutkov, ki jih ... ne glede na letnice, pa avtorja. Da tudi sam sebi mogoče malo utemeljim, zakaj pa bi me lahko to zanimalo. /.../ V tem stališču vidim tudi zase en doprinos tega intervjuja. (Int. 14.)

Skleniti je mogoče, da so se dobre strani sodelovanja v tem projektu navezovala ne samo na družbeno korist (s tem, ko so muzej in posamezni udeleženci prispevali k razvoju edukacijske znanosti), temveč tudi na osebno korist. Osebne koristi – kolikor so jih udeleženci dejansko izpovedali – se navezujejo na osebno zadovoljstvo, novo izkušnjo in nova spoznanja o umetnosti.

Rezultati raziskave s triangulacijo obiskovalčevega, umetnostnozgodovinskega in muzejskega diskurza ter kontekstualno analizo

Poglavje o rezultatih sestavlja dve podpoglavji: v prvem, obsežnejšem, so rezultati predstavljeni (poglavje je organizirano glede na načine pridobivanja in analiziranja podatkov), v drugem pa analizirani oziroma teoretsko ovrednoteni.

Predstavitev rezultatov

Rezultati so predstavljeni v treh podpoglavjih: v prvem podpoglavju so rezultati o obiskovalčevem diskurzu oziroma obiskovalčevi interakciji z umetniškimi deli na razstavi, pridobljeni z intervjuji in opazovanjem, v drugem podpoglavju so rezultati umetnostnozgodovinskega diskurza oziroma kustosove interpretacije umetnin, pridobljeni z analizo razstave, knjižnega vodnika po razstavi in treh vodenih ogledov po razstavi v tretjem podpoglavju pa so rezultati pojmovanja vzgojno-izobraževalne vloge umetnostnega muzeja oziroma muzejskega diskurza, pridobljeni z analizo izbranih dokumentov – nacionalnih programov za kulturo, kritik razstave in galerijskih objav o razstavi. V navedkih so, kjer je to potrebno, dodani poudarki (poševni tisk).

Obiskovalčev diskurz

Rezultate obiskovalčeve interakcije z umetniškimi deli v galeriji predstavljam v dveh sklopih: najprej rezultate dvotedenskega prikritega opazovanja 82 naključnih obiskovalcev (tu so nekateri podatki tudi numerični), nato rezultate 23 intervjujev s ciljno izbranimi obiskovalci in rezultate njihovega opazovanja. Z ozirom na diskurz je zanimivo to, da ta vključuje tako verbalni kakor neverbalni del.

Opazovanje obiskovalcev

Opazovanje obiskovalcev je prineslo rezultate o: načinih gledanja umetnin v prostoru (s poudarkom na branju napisov v kontekstu interakcije z umetnino), poteh ogleda in uporabi knjižnega vodnika (slika 6).

Obiskovalčev diskurz: opazovanje	
Načini gledanja umetnin, branje napisov	opazovanje od blizu in daleč, branje napisov (v povezavi s tem tudi ponovno gledanje iste umetnine), gledanje sosednje slike (povezovanje)
	nepozorno gledanje
	nekateri obiskovalci iščejo informacije o umetnini, drugi ne
	Avantgarda 20-ih let: 2 min, večina gleda celoto in se ne pogloblja v besedila
Pot ogleda	kronološka pot: 66% problemska pot: 7% druga pot: 27%
Uporaba knjižnega vodnika	0%

Slika 6: Prikaz podatkov o obiskovalčevem diskurzu, pridobljenih z opazovanjem naključnih obiskovalcev.

Načini gledanja umetnin, branje napisov

Tisti obiskovalci, ki so namenili določeno pozornost izbranim eksponatom in se ob njih ustavljali (to pomeni, da se niso samo sprehodili skozi prostor), so uporabljali naslednje načine gledanja umetnin: opazovanje od blizu in daleč (približevanje, oddaljevanje), branje napisov (v povezavi s tem tudi ponovno gledanje iste umetnine), gledanje sosednje slike (morda zaradi povezovanja slik). Nekaj obiskovalcev si je nekaj zapisovalo. Nekateri obiskovalci napisom niso posvečali posebne pozornosti. Kar nekaj obiskovalcev je bilo takih, ki so si umetnine ogledovali med hojo, bolj bežno, brez postankov in posledično seveda brez branja napisov – to velja tako za individualne obiskovalce kot obiskovalce v paru ali v manjših skupinah, ki so se praviloma pogovarjali in so pozornost namenjali tudi medsebojni interakciji, ne samo umetninam.

Nekateri obiskovalci torej iščejo informacije o umetnini drugi ne. Na tem mestu je smiselno opozoriti na rezultate umetnostnozgodovinskega diskurza (predstavljeni so v nadaljevanju), ki so pokazali, da na razstavi praktično ni interpretacije – napisi ob umetninah namreč vsebujejo le najosnovnejše podatke o eksponatu (avtor, naslov, letnica nastanka, tehnika in lastništvo), poleg tega so (pre)majhni. To napeljuje k

sklepu, da bi lahko obiskovalci, ki teh napisov niso brali, v drugačni situaciji pokazali zanimanje za pravo interpretacijo.

V povezavi s tem so zanimivi rezultati drugega tedna, ko sem opazovala obiskovalce v sobi Avantgarda dvajsetih let (slika 5). Ta soba je namreč nabita z besedili (predvsem gre za reproducirane izrezke iz časopisov). Zanimalo me je, če ti funkcionirajo interpretativno in jih torej obiskovalci berejo. Triangulacija s podatki iz umetnostnozgodovinskega diskurza namreč pokaže, da eden od dveh kustosov, ki sta obiskovalcem predstavila celotno razstavo, besedila eksplicitno razume kot vir informacij: »In recimo, kar je meni zelo zanimivo, s čim so bili v bistvu seznanjeni, da on *omenja tukaj spodaj* Johna Ruskina, pa Williama Morrisa, se pravi, poznali so vse () socialistične umetniške tokove iz Anglije iz 19. stoletja.« In še: »Več lahko izveste seveda tudi iz tekstov, potem tudi iz manifesta, vključujemo tudi originalne sezname del /.../« (Voden ogled 2.) Torej je mišljeno, da je treba besedila prebrati zaradi razumevanja. To potrjuje tudi dejstvo, da so trije segmenti – izjave pod stropom, Manifest Tržaške konstruktivistične skupine iz leta 1927 in odlomek iz razgovora z Avgustom Černigojem o prvi konstruktivistični razstavi v Tehnični šoli v Ljubljani leta 1924 – za tujejezične obiskovalce prevedeni v angleščino. Po drugi strani pa ta namen vendarle ni čisto jasen, saj primerjava s podatki iz umetnostnozgodovinskega diskurza pokaže, da je soba pravzaprav koncipirana kot en sam eksponat. Če je temu tako, manjka seveda interpretacija tega eksponata – sobe. Predmet opazovanja je tako bila obiskovalčeva pozornost: opazovala sem, v kolikšni meri in na kaj obiskovalci usmerjajo pozornost, o branju pa je na podlagi tega mogoče le sklepati, čeprav je bilo pri nekaterih to dejanje tudi očitno.

Obiskovalci so v prostoru preživeli povprečno slabi 2 minuti, kar pomeni, da besedil niso prebrali, saj bi za to potrebovali bistveno več časa. Za primerjavo je spet zanimivo preveriti, kaj pokažejo podatki iz umetnostnozgodovinskega diskurza. Oba kustosa sta tej sobi namenila več pozornosti: v prvem vodenem ogledu je bilo avantgardi namenjenih slabih 8 minut, kar pomeni 11 odstotkov celotnega ogleda, v drugem pa slabih 16 minut, kar pomeni kar 28 odstotkov celotnega ogleda. Morebitni namen galerije, da obiskovalci preberejo besedila, tako ni dosežen, kar bodo potrdili tudi podatki iz intervjujev.

Nekateri obiskovalci očitno niso ničesar prebrali. Večina se je ozirala po prostoru in opazovala celoto. (To potrjuje koncept, da gre za sobo-eksponat, kar je nemara mogoče razumeti v kontekstu sodobnega koncepta kuratorja kot umetnika. To pa pomeni, da pojasnilo manjka, če-

prav imamo vtis, da to funkcijo opravljajo časopisni izrezki, fotografije in drugo gradivo.) Nekateri so šli še hitreje skozi. Pri nekaterih pa je bilo opaziti branje, in sicer na določeni točki. Največkrat so bile to izjave na vrhu, pod stropom. Koliko pozornosti so namenili risbam, grafikam, slikam in drugim eksponatom, umeščeni v »časopisne stene«, je z opazovanjem težko zabeležiti. Je pa bilo očitno, da so skoraj vsi »spregledali« eksponata na sredini sobe (Skulptura »EL« in Objekt »Wien KOLIN«).

Tako v prvem kot v drugem tednu opazovanja sem med obiskovalci opazila tujce, najbrž turiste (prepoznala sem jih po govoru – če so bili v skupini in so se pogovarjali – ali po videzu). Med opaženimi tujejezičnimi obiskovalci je bilo več tistih, ki so prebrali kakšen napis ali prevedeno besedilo v sobi avantgarde, se pravi iskali določene informacije o umetnini, kot pa tistih, ki tega niso storili.

Pot ogleda

Z nekaj malega osnovne statistike je mogoče pokazati na razmerje med realnimi potmi ogledovanja (slika 7). Dve poti – kronološko in problemsko – je muzej koncipiral prostorsko. Opazovala sem, ali obiskovalci uberejo kronološko ali problemsko pot ali morda kakšno tretjo pot, ki je ne moremo opredeliti niti kot prvo niti kot drugo, ker gre praviloma za nekakšno beganje sem ter tja. To sem opazovala tako prvi kot drugi teden, pri čemer so rezultati prvega tedna zanesljivejši, saj sem imela boljši pregled nad celotno problemsko potjo: obiskovalec, ki je v prvem tednu vstopil v prvi prostor z impresionisti in nadaljeval pot ogleda proti ekspresionizmu, je bil na kronološki poti, obiskovalec, ki je fizično stopil proti avantgardi in naprej, pa je bil na problemski poti. Drugi teden mi je lokacija omogočala to oceno: obiskovalec, ki je prišel iz nove stvarnosti v avantgardo in nadaljeval proti partizanski umetnosti, je bil na kronološki poti, obiskovalec, ki je prišel skozi druga vrata (od impresionistov v avantgardo), je bil na problemski poti. Pri obiskovalcih, ki so v avantgardo vstopili iz avle in šli v nasprotno smer ali pa vstopili iz prvega prostora, toda avantgardo zapustili na sredini, kjer so vrata vodila v avlo, in podobno, sem označila, da gre za drugo pot.

Opazovanje je seveda metodološko omejeno. Posameznemu obiskovalcu očitno nisem sledila na celotni poti njegovega ogleda, kar bi dalo zanesljivejše podatke. Metodološka omejitev je bila prisotna tudi v drugem tednu, ko je en dan v prvem prostoru nekaj ur potekalo televizijsko snemanje in so obiskovalci takoj zavili v avantgardo.

	kronološka pot		problemska pot		druga pot	
	N	%	N	%	N	%
1. teden	36	70	5	10	10	20
2. teden	18	58	1	3	12	39
skupaj	54	66	6	7	22	27

Slika 7: Tabela prikazuje števila in deleža opazovanih naključnih obiskovalcev na posameznih poteh ogleda.

Podatki kažejo, da je večina obiskovalcev ubrala kronološko pot (nekoliko nižji odstotek v drugem tednu je vsaj delno mogoče pripisati snemanju). Najmanj obiskovalcev je ubralo problemsko pot, ki se sicer zdi ustanovi, kot v nadaljevanju pokažejo rezultati umetnostnozgodovinskega diskurza, ključna za razumevanje slovenske umetnosti 20. stoletja. Kar velik delež obiskovalcev pa se v galeriji ni najbolje znašel, in to kljub načrtu, ki je bil na voljo na blagajni galerije in so ga nekateri obiskovalci tudi uporabili.

Te podatke bi kazalo dopolniti s preverjanjem razumevanja pri obiskovalcih, s čimer bi ugotovili, kako »dojemajo« pot(i) ogleda na vsebinski ravni. Delno to kažejo intervjuji, vendar bi zanesljivejšo podatke dalo preprosto vprašanje o tem, kaj se je obiskovalec na razstavi naučil (torej, kaj ve povedati o tem, kar je videl, kaj je novega spoznal, če lahko povzame bistvo razstave ...).

Uporaba knjižnega vodnika

Niti eden od 82 obiskovalcev, kolikor jih je bilo opazovanih v dveh tednih, med obiskom razstave ni uporabil knjižnega vodnika. Če ta podatek kombiniramo s podatki iz umetnostnozgodovinskega diskurza, torej tistimi, ki se navezujejo na razstavo in knjižni vodnik, vidimo, da na tej razstavi obiskovalec ostaja brez ustrezne interpretacije oziroma podpore za razumevanje umetnin, saj pojasnil ob umetninah v razstavnih prostorih ni. Obstaja sicer plačljivi knjižni vodnik, vendar ga nihče ne uporablja.

Intervjuvanje obiskovalcev

Kaj so o svojem odnosu do likovne umetnosti, izkušnjah z muzeji in doživljanju slik, kipov in drugih v galeriji stalno razstavljenih umetniških del povedali ciljno izbrani obiskovalci? V tem delu so strnjeno predstavljeni za raziskavo ključni rezultati intervjujev, v katerih sta sodelovali dve kategoriji odraslih ljudi: strokovno usposobljeni na področju likovne umetnosti in strokovno neusposobljeni na področju likovne umetno-

sti (v nadaljevanju tega poglavja skrajšano imenovani »poznavalci« in »nepoznavalci«). Rezultati so predstavljeni v dveh sklopih.

Rezultate oziroma situacije ponazarjajo izbrani navedki iz intervjujev, kjer je, kadar gre za tisti del intervjuja, ki je potekal v galeriji, v oklepaju najprej naveden eksponat, na katerega se odziv nanaša. Zaradi dolžine navedkov so nekateri primerno skrajšani. Kadar pa je za razumevanje potrebno več konteksta, je navedek daljši, lahko je predstavljen celo del pogovora. Kjer je to potrebno, so dodani poudarki (poševni tisk).

Prepis intervjujev je knjižni, toda kar se da zvest izvirniku. Pavze, daljše od treh sekund, so označene s številko v oklepaju. Nedokončane misli so označene s tremi pikami. Pri praznem oklepaju gre za nerazumljiv del posnetka. Relevantna opažanja so navedena v oklepaju.

Podobnosti med poznavalci in nepoznavalci

Obiskovalčev diskurz: intervjuji	
Poznavalci in nepoznavalci	
Neposredna izkušnja z avtentičnim predmetom	»Mi je pa pri tej sliki zanimivo to, ko sem jo od blizu pogledala, v bistvu skoraj, kot da ne bi bila končana oziroma na tej podlagi, ko na kartonu ni povsod nanešena barva.«
Celostno doživljanje umetnine	»Kako izvrstno je znal likovno tega nacista upodobiti kot pošast, kot grozno pošast, ki je zadajala smrt. V ozadju obošeni, ki pretresejo. Zelo malo likovne govornice, pač črno-bela, linije zadaj. Sijajno pokaže, kaj je hotel pokazati.«
Odzivanje s čustvenimi dožitji	»To me je razžalostilo.«
Vnašanje osebnih izkušenj	»Kar je meni tukaj najbolj zanimivo, je to, da je ta grafika po eni strani karikirana, po drugi strani pa ekspresivna. To je pa že tako, da je meni prav osebno kot risarju čisto z nekega profesionalnega vidika zanimivo, ker je tudi nekaj takega, za kar si jaz celo včasih sam prizadevam.«
Iskanje informacij (funkcija interpretacije) a) napis ob umetnini b) Avantgarda 20-ih let c) barva sten	a) »Najprej poskušam ugotoviti, kaj meni predstavlja, naslov pa mi potem pomaga, da lahko še kako drugače vidim.« b) »Tukaj se mi zdi preobilje podatkov naenkrat in ne vem, kje bi se lotil.« c) »Sploh nisem opazil.«

Slika 8: Prikaz podatkov o obiskovalčevem diskurzu, pridobljenih z intervjuvanjem ciljno izbranih obiskovalcev (podobnosti med poznavalci in nepoznavalci).

V prvem sklopu so predstavljene nekatere značilnosti razumevanja v muzeju razstavljenih umetniških del, ki so v obeh skupinah podobne (slika 8). Gre za procese doživljanja oziroma razumevanja umetnin, med

katerimi so poudarjene te kategorije: neposredna izkušnja z avtentičnim predmetom, celostno doživljanje umetnine, odzivanje s čustvenimi doživetji, vnašanje osebnih izkušenj, iskanje informacij (funkcija interpretacije). Vidimo, da so poudarjeni nekateri »notranji« (tj. z obiskovalcem povezani) in nekateri »zunanji« (tj. z muzejem povezani) dejavniki.

Neposredna izkušnja z avtentičnim predmetom. Doživljanje umetnine poteka v neposredni izkušnji z njo. Obiskovalec vstopa v odnos z umetnino že na fizični, predmetni ravni. Kot je dejala obiskovalka za sliko Franceta Kralja *Kmečka svatba*, »ne moreš mimo« nje (Int. 10). »Tako prisotna je«, je dejal drugi obiskovalec (Int. 14). Fizična interakcija pomeni neposredno obiskovalčevo udeležbo v procesu razumevanja umetniških del: predmet obhoditi (npr. V.S.S.D., *Slika slike*), v prostorski artefakt fizično vstopiti (npr. rekonstrukcija Tržaškega konstruktivističnega ambienta), pogledati od blizu in/ali daleč (npr. Nande Vidmar, *Hrib s cerkvico*; gl. citat spodaj). O neposredni izkušnji priča tudi dejstvo, da nekatera dela obiskovalca celo zvabijo k dotikanju (npr. kip Jakoba Savinška *Ženski torzo*, slika Janeza Bernika *Zid*), čeprav so to željo izrazili zelo redki posamezniki. Primer neposredne izkušnje:

(Nande Vidmar, *Hrib s cerkvico*, 1922)

Mi je pa pri tej sliki zanimivo to, ko sem jo od blizu pogledala, v bistvu skoraj, kot da ne bi bila končana oziroma na tej podlagi, ko na kartonu ni povsod nanešena barva. Pa v bistvu taka debela podlaga. To je zanimivo. Saj fino, ker niso dali v okvir, se mi zdi, da niso prekrili teh robov, da se vidi ta debelina. (Int. 2.)

K slikam ne samo (fizično) pristopamo, ampak, kot so se izrazili poznavalci, vanje tudi miselno vstopamo. »Vidim en svet, v katerega bi šla«, je dejala obiskovalka ob pogledu na Mušičevo sliko *Preprosta ograda* (Int. 5). Ta slika »potegne vase«: »Se mi zdi, da te tako potegne v sebe, da je nekaj prijetnega. Sem si vedno predstavljal, da gre za kakšno jaguarjevo ali pa leopardino krzno, in si potem predstavljaš, kako se oviješ v njega, kako je mehko. Varno in tako. /.../« (Int. 4.) Pri slikah si predstavljamo, da gremo v sliko, da smo tam, da se v upodobljeni prizor prav fizično in miselno prestavimo, da ga podoživimo. Skozi umetnino vstopamo v (druge) svetove. Primer:

(Tone Kralj, *Kmečka svatba*, 1932)

Všeč so mi te zemeljske barve, taka naravna, jesenska paleta. Pa všeč mi je ta neki ... všeč mi je ljudska kultura, kot etnologu in nasploh, in v bistvu fajn mi je, da je naslikano na sliki, pa ne tako, da bi bilo kot fotogra-

fija realistična, ampak da je na en svoj način. /.../ Naslikana tema [mi je všeč], všeč mi je način slikanja in tudi to, [da] *me prestavi* v en drug prostor, drug svet. To imam rad.

Tudi, recimo, če v tujini vidim, kaj jaz vem, starejše mojstre z nekimi družabnimi dogodki tistega časa, to imam zelo rad. *Me kar prestavi*. Pieter Brueghel, recimo, njegove razne Otroške igre, pa to. *Jaz bi kar tam bil, bi šel tja*. (Int. 14.)

Pravo estetsko doživetje je mogoče ob srečanju z avtentičnim umetniškim delom. Umetniško delo je nenadomestljivo z reprodukcijo ali kopijo, saj se številne informacije na reprodukciji izgubijo. Dokler umetnin ne vidiš v živo, »si na zmotni poti doživljanja« (Int. 5). Primer:

(Miha Maleš, *Deklica iz predmestja (Kimo)*, 1927)

Spomnim se, da je enkrat med predavanjem na akademiji o likovni teoriji profesor izpostavil prav tole, tele risbe se spomnim, kot primer jo je navedel, in sicer to, kako je risar zelo dobro, se mu je posrečilo, da je predstavil, upodobil hrbet tega dekleta z zelo minimalnimi sredstvi. Se pravi, samo tukajle na robovih je te konture mačkeno poudaril, nekje malo bolj, nekje malo manj, ampak to je bilo že dovolj, da je dobil vtis napetosti površine in mesenosti. Takrat, ko sem videl to risbo na projekciji, nisem čisto pritrldil profesorju, mogoče je bilo to samo zaradi reprodukcije, zdaj, ko pa to tukaj gledam, pa vidim, da je imel prav, se strinjam z njim. (Int. 8.)

Muzej je torej avtentični prostor za doživljanje oziroma razumevanje umetnosti. Gre za neposredno izkušnjo z artefaktom.

Celostno doživljanje umetnine. Ta kategorija pomeni, da umetniško delo doživljamo na več med sabo povezanih ravneh ravneh. Obiskovalec izbira posamezne sestavine umetnine, ki se mu zdijo pomembne (pri tem ga usmerjajo njegovo predznanje, izkušnje, prepričanja, zanimanja), in na takšen način tvori njen pomen. Umetnina je enovita struktura, zato naj bi do »končnega pomena« prišli z zaznavanjem in povezovanjem vseh njenih bistvenih sestavin. Estetski užitek ne izhaja samo iz formalnih oblik, marveč se navezuje neposredno na vsebino. Obiskovalec-poznavalec ga je takole opisal:

(G. A. Kos, *Cesta (Gospodsvetska cesta)*, 1938)

/.../ kaj je pravzaprav tisto, kar mi nudi užitek v tej sliki: nekaj mogoče to, da je razmerje med vsebino ikonografsko, kako se reče, predmetno, se pravi, da mi vidimo, kaj je na sliki, na drugi strani pa vendarle vidimo

tudi likovna sredstva, s katerimi je to slikar dosegel. Se pravi, do neke mere je iluzivna, po drugi strani pa tudi ne skriva svojih likovnih sredstev, se pravi, potez čopiča in tega. Tukaj je to razmerje fino uravnoteženo, ni na sredi med obema skrajnostima, in se mi zdi, da užitek v tej sliki izvira iz te dinamike, ker mi nekako skoz preklapljamo med tem, da gledamo v tem ulico, ta motiv, in potem na drugi strani, da gledamo to površino, platno, ki je pokrito z barvami na določen način. (Int. 8.)

Obiskovalci zaznavajo vsebino in formo skupaj, pri čemer se nepoznavalci odzivajo bolj na vsebino (motiv), poznavalci pa poleg vsebine tudi na formalne značilnosti umetnine. *In vivo* koda »kontrast« na primer dobro pokaže to razmerje med vsebino in formo, saj o kontrastu očitno ne moremo govoriti samo na ravni likovne formulacije:

(Ekspresionizem: fotografije)

So zelo estetske, vseh so mi barvni, pravzaprav svetlostni *kontrasti*, močni *kontrasti* med svetlimi in temnimi partijami. (Int. 8.)

(France Kralj, *Kmečki in mestni otroci*, 1931)

Konkretno se zdajle spomnim, da je bil naslov te slike, bom šel potem pogledat, nekaj takega kot Mestni in podeželski otroci, tako da, ja, potem se takoj vprašam, kateri ... Mestna je verjetno tale deklica na desni strani, mogoče tudi drugi dve figuri, ki sta poleg nje, ta z dojenčkom, tidve punčki na levi bi pa skoraj siguren bil, da tukaj predstavljata podeželske otroke. Ampak potem spet iz tega ... To neka nova vprašanja poraja, kaj je hotel s tem slikar povedati oziroma ali je to, če je kaj hotel sploh povedati, se pravi, je hotel *kontrast* vzpostaviti med njimi ... (Int. 8.)

Kontrast pomeni neka vsebinska (časovna, prostorska, družbena) razmerja:

(France Mihelič, *Kolona v snegu*, 1944)

Ta mi je zelo fina. Ok, neki partizanski vod, se skriva nekje v gozdu, se umika. Spet ta črno-bela, pa te snežinke. Po eni strani je narava, ko gledaš ven, s snežinkami zelo prijetna, zelo umirja, in tudi ta v bistvu pomirja – noč, tišina, oni samo hodijo ... Po drugi strani pa dobro veš, da v bistvu so premraženi, pa lačni že sto let, pa ravno iz bitke grejo ali pa se umikajo, pa ... Ta *kontrast* neke ... Ampak narava se pa za to nič ne zmeni. Svet gre naprej, kakorkoli se mi med sabo tepemo, svet gre naprej, okoli bo isto ... Ne vem, ta ... ta ... ta nek *kontrast*, no. (Int. 22.)

Podobno pokaže *in vivo* koda »prostor« – ne gre zgolj za vprašanje kompozicije, ampak tudi realnega (duhovnega in fizičnega) prostora:

(Matija Jama, *Pogled iz Tivolija*, ok. 1925)

Druga stvar, ki sem jo opazil na tej sliki in zaradi katerega mi je tudi všeč, je pa ta, da, ko je bila ta velika retrospektiva o slovenskih impresionistih v Narodni galeriji, da so imeli naši impresionisti težave s *prostorom*, da so imeli zelo radi, in te slike so potem njihove najboljše, ko imajo zelo jasno strukturirane plane. Se mi zdi tudi to zelo učinkovita kompozicija. (3) Ker takoj, ko so poskušali pa nekaj umestiti v *prostor*, se je pa pogosto sesulo. (Int. 4.)

(Rihard Jakopič, *Pri klavirju*, 1907)

Obiskovalka: Najprej sem poskusila sama ugotoviti, kdo izmed teh štirih je (nasmeh), potem sem pa preverila. (Prebrala je napis.) Enostavno najprej pogledam motiv, seveda.

Raziskovalka: Zatopljena v igranje ...

Obiskovalka: Ja, ja ... (3) Pa neko vzdušje, kaj pa vem. Poskušam se vživeti v *prostor*. *Prostor* me vedno bolj zanima. *Vzdušje prostora*. Zadnje čase mi je *prostor* zelo pomemben. Vloga *prostora* – kako *prostor* učinkuje na celo stvar.

Raziskovalka: Misliš prav tako fizično?

Obiskovalka: Ja, ja, fizično. Tu je vir svetlobe (pokaže na levo stran), recimo, svetloba je zelo pomembna, se mi zdi pomembna, ampak tudi prepoznavam ta neki meščanski slog, klavir, tam se vidi neko ogledalo v ozadju, mizica, tako neko pohištvo z vazami ... (3) Umirjeno deluje. Umirjeno, pa hkrati zbrano. Si predstavljam, da jo je kdo poslušal, če že igra, ali pa sama sebi. (Int. 13.)

In še en navedek o doživljanju vsebine in forme skupaj, ko je »barva« oziroma to, »kako je nekaj narisano«, nosilec pomena – v tem primeru »žalosti« oziroma nekaj drugega kakor žalost (gre za odziv nepoznavalke):

(Zoran Mušič, *Nismo poslednji*, 1971)

Ta je močna slika, ti mrtvaki, fajn narisana. /.../ Fajn so narisani, ker niso pač, kako naj rečem, tehnika, vidi se te lobanje, vidi se, da so mrličji, niso pa narisani ... no, ne vem. Pa tudi barve so super izbrane. Da ti poleg tega, kaj je narisano, še tako en tak res ... ne žalost, tukaj ni žalost. *Tukaj je nekaj drugega, v tebarvah, pa v tem*. Ne žalost. Ni to. (4) Oh, tule je tako ... (8) Ne najdem izraza. To niti ni tako depresivno ... niti ni temačno, zato

... ne najdem pravega izraza. Ampak je super izbor barv. Tudi rdeče, tako en tak ... Ti pusti vtis. Tudi brez, da bi znal. Fajn. Fajn. (Int. 7.)

Vsebina pa je seveda širši pojem od motiva. Najbolj so se obiskovalci odzvali na motiv v povezavi z likovno tehniko, kompozicijo, izborom barv – tudi ko je motiv sama likovna problematika, kot je to pri modernizmu. Prav tako so se odzivali na slog, na primer:

(Tone Kralj, *Kalvarija (Križanje)*, 1921)

Tale me pa od daleč niti ni toliko, hm, hm, nekako pritegnila, ampak mi je pa tako, ko sem pa šla mimo, mi je pa taka, kot Klimt, se mi zdijo take figure. Sem zato potem malo postala. (5) Ta se mi zdi pa tako, a ne, pač vse tako dodelano, pa tako lepo, ne lep[o], kako bi rekla... (4) Malo stilizirano, malo tako poenostavljeno vse skupaj. Zato da potem pridejo take lepe linije, tako lepo, tudi malo podaljšano vse skupaj, tako, no. Kako bi rekla, te ženske so take malo razpotegnjene, ampak zato da bi bolj zgledale, ne vem, bolj milc, bolj ... (3) idealne, ja, nekako idealizirano. (Int. 2.)

Najmanj pa je bilo razmišljanja o kontekstu – družbenemu ozadju nastanka umetnine (še posebej pri profilih likovni umetnik in likovni pedagog). Z ozirom na umetnost 20. stoletja – ker je raziskava pač potekala v muzeju moderne umetnosti – je zanimivo tudi to, da obiskovalci umetnin praktično niso povezovali z umetniki oziroma avtorji (z njihovo biografijo in osebnostjo) kaj več kot na ravni znanega ali neznanega podatka – imena.

Opazno je bilo pomanjkanje razumevanja konceptualne umetnosti, in to tako pri poznavalcih kot pri nepoznavalcih. Pri zadnjih je to dejstvo povezano tudi z nerazumevanjem, kaj umetnost sploh je in kaj pomeni določen estetski kanon. Na primer OHO (Marko Pogačnik), *Mavčni odlitki stekleničk*, 1965–68:

Ja, to je ta doba Pogačnika, pa tako, teh komun. Kar jaz ne vidim nič slabega in se mi zdi fajn, ker ti se veliko pogovarjajo o življenjski filozofiji, vse to. Ampak jaz nekako nimam do tega odnosa. Ne vidim kot predmet umetnosti. Ali vi to vidite? Ne vem, mogoče bi morala drugače gledati. (Int. 9.)

V zvezi s kontrastom, pa tudi prostorom, imamo še eno kodo, in sicer *doživljanje (preteklega) časa*. Podkategorija je značilnejša za prvo polovico razstave oziroma za dela, ki niso abstraktna ali konceptualna, temveč figuralna, narativna. Pri doživljanju časa gre za druge vrste »kontrast«

– nekakšno nasprotje med sedanjostjo in preteklostjo. Videli smo že, da se obiskovalec »prestavi« v prostor in čas, bistveno pri tem pa je, da gre za prostor in čas, ki je drugačen:

(Tone Kralj, *Kmečka svatba*, 1932)

Všeč so mi te zemeljske barve, taka naravna, jesenska paleta. Pa všeč mi je ta neki ... všeč mi je ljudska kultura, kot etnologu in nasploh, in v bistvu fajn mi je, da je naslikano na sliki, pa ne tako, da bi bilo kot fotografija realistična, ampak da je na en svoj način. In se mi zdi, da je to neko obredje s temi maskami, pač neke šege, navade, da jih je pravzaprav on najbrž dobro poznal. In zato jih je tudi lahko na en svoj način naslikal, interpretiral. In to mi je všeč. Ta neka skrivnostnost, magičnost, nekaj pijejo, pač en svoj svet. In to je v bistvu meni tudi všeč, ker so mi vse te teme všeč. Naslikana tema, všeč mi je način slikanja in tudi to, [da] me prestavi v en *drug* prostor, *drug* svet. To imam rad. (Int. 14.)

Doživljanje minulega časa pomeni doživljanje drugačnosti pokrajini, dogodkov, ljudi, medosebnih odnosov, družbenih razmerij v primerjavi z današnjim (obiskovalčevim) časom. Pomeni doživljanje sprememb: kako je bilo takrat, kako je danes:

(G. A. Kos, *Cesta (Gospodsvetska cesta)*, 1938)

Mi je pa drugače spet taka prijetna ta slika v smislu, da je naslikano mesto ali pa ulica Gospodsvetske, ki se je spremenila v tem času in mi [da] take prijetne občutke po preteklosti: aha, včasih so bila pa drevesa na Gospodsvetski, pa nižje hiše so [bile], tako, no. Ta nek nostalgičen, no, jaz nisem takrat živela, ampak vsceno, jaz imam kar včasih take želje, da bi videla, kako je bilo pa preden, pred temi velikimi gradnjami. Kako je pač Ljubljana izgledala. (Int. 2.)

Gre za nekakšno prijetno občutje preteklosti, nostalgični občutek (»tako je bilo pa včasih«), ki so ga nekateri obiskovalci različno začutili ob opazovanju predvsem impresionističnih, ekspresionističnih, novostvarnostnih, partizanskih in celo nekaterih figuralnih modernističnih prizorov (npr. Gabrijel Stupica, *Autoportret s hčerko*) – krajin, dogodkov, ljudi ... Gre za razmerje nekoč-danes in skozi to (skozi umetnost torej) za povezovanje s samim sabo, s svojim razumevanjem sveta, iskanjem in potrjevanjem lastne osebnosti, nekakšnim iskanjem smisla:

(Partizanska umetnost)

Mogoče mi je partizanska umetnost všeč zaradi tega, ker je upanje. Mislim, da v današnjem času tudi tega manjka in je zaradi tega toliko aktu-

alna pri meni, osebno. Vseeno vidimo, da, ko bo čez dvajset let, bo pa vse dobro. Ker zdaj vsi govorijo o temu, da bomo šli v penzijo pri osemdesetih, pa ono, pa tretje, pa nobenega upanja za prihodnost, tukaj so pa vsi, vse slike so take. Na koncu je luč (gleda plakat na steni pod Šušteršičevo sliko), tam že žetev (gleda drug plakat) po vojni. Spodbudna. Saj to je pa tudi namen. Zaradi tega je po mojem pri meni toliko aktualna, ker v današnjem času tega manjka. (Int. 1.)

Obiskovalci so to preteklost, minulost doživljali na različnih nivojih; od najosnovnejših opazk, na primer, kakšna oblačila so bila nekoč (npr. Matej Sternen, *Korzet*, 1914) ali pa kakšni običaji (France Kralj, *Kmečka svatba*, 1931), do bolj kompleksnih, kritičnih razmišljanj, na primer o tem, kaj bi se lahko od partizanske umetnosti naučili za to, da bi danes v svetu vladal mir. Gre za ustvarjalno razmišljanje, ki se pokaže skozi »odgovoren odnos« do sveta:

(Partizanska umetnost)

/.../ Totalno nisem za to, da bi mladi morali pozabiti neko obdobje. Zdi se mi prav, da vedo, kaj se je zgodilo, zdi se mi prav, da vedo, kaj se je potem zgodilo – oboje. Da se ve, pa ne zaradi drugega, ampak da se ve, kaj je človeška narava sposobna in da če so bili oni, da smo verjetno tudi mi, kakorkoli si mislimo, da nismo. Glej, ni se potem Bosna še enkrat zgodila kar tako, iz ... In zato se mi zdi... pač z neko tako odgovornostjo potem spremljam tudi ... ali berem ali gledam take slike. (Vito Globočnik, *Triumf*, 1945) Grozen prizor, in kako izvrstno je znal likovno tega nacista upodobiti kot pošast, kot grozno pošast, ki je zadajala smrt (prebere naslov) – Triumf, evo, ja. V ozadju obešeni, ki pretresejo. Zelo malo likovne govorice, pač črno-bela, linije zadaj. Sijajno pokaže, kaj je hotel pokazati. To se bo zgodilo verjetno, če se ne bomo postavili; triumfira nad nami, v tem stilu. Pa seveda prestrašiti ljudi, kaj se dogaja. Pretrese. Danes smo vajeni gledati veliko hujše stvari, veliko več krvi, veliko bolj grozne stvari, ampak je ta grafika meni – ne vem, kako bi en mlad, ki gleda mogoče samo te filme, doživel – ta grafika me zelo pretrese, pa mi zelo da misliti. /.../ (Int. 22.)

Takšno kritično razmišljanje in razumevanje samega sebe in sveta okoli sebe skozi umetnost (»Mi zelo da misliti.«) je prišlo najbolj oziroma najpogosteje do izraza pri partizanski umetnosti in povojni umetnosti – konkretno Mušičevi sliki *Nismo poslednji*. Vidimo tudi, da je razumevanje prvi pogoj čustvenega odziva. Odzivanje s čustvenimi doživetji obravnavam posebej.

Odzivanje s čustvenimi doživetji. Udeleženci so se na umetnine odzivali s čustvenimi doživetji. Obiskovalka-nepoznavalka je takole opisala svoj obisk Ravenne, kjer ji je šlo na jok ob gledanju starodavnih mozaikov:

/.../ Kar na jok mi je šlo, ko sem tisto gledala. Ko smo stopili v baziliko, ta občutek ... pa ne mogočnosti, ampak lepote. Imam kar kurjo kožo, ko govorim. Pa meni ni treba ... jaz vem neke stvari, ampak ko jaz nekaj začutim, da je nekaj lepega, jaz dobim solzne oči. Ne vem, kako bi vam rekla, tale ta majčken mavzolejček ... tamle notri, ko sem bila in ko sem videla še ta prva okna iz oniksa, potem ta prava svetloba, tako kot so oni predvidevali ... Zame je bilo to ... Jaz bi lahko tam stala celo popoldne. In ta občutek neke večnosti, neke večne lepote ... To je zame neizmerno. /.../ Včasih sploh ne morem to dojeti. (Int. 25.)

Čustva usmerjajo in določajo obiskovalčevo razumevanje ter vplivajo na njegovo zanimanje za umetnost, *motivacijo* torej: »Jaz bi lahko tam stala celo popoldne.« Ista obiskovalka se je v galeriji čustveno odzvala med drugim na sliko Marka Šuštaršiča *Dokument o Pohorskem bataljonu*, ki jo je pritegnila, ker ima tudi sama doma Šuštaršičeve slike in ker je Pohorski bataljon »iz njenega konca«. Potem, ko je sliko že nekaj časa opazovala in skušala ugotoviti, kaj je naslikano, predvsem kaj pomenijo naslikani obrazi in drugi detajli, je dejala:

Jaz Šuštaršiča res premalo poznam, ampak tako bom rekla: to se mi zdi zelo impres(ivno). /.../ Kako je on to prikazal; ni pokazal kot neko bitko (tam se nekje streljajo, pa tako naprej), ampak samo ljudi. Recimo njihove slikice iz kakega dokumenta ali pa kaj takega, kar ti v bistvu pove, da je to človek; da to ni neka številka, ki je tam gor nekje padla, da je to človek, ki je imel neke svoje sanje, neke svoje upe ... To so bili mladi ljudje, želeli so si živeti. In na koncu rečejo, kaj jaz vem, padlo je toliko borcev. Ampak to ni res; če jih je bilo petintrideset, je to petintrideset krat eden, ker je vsak individuuum. To je tisto, kar je tule verjetno pokazano: vsak človek je nekaj zase. *To me je pa zdajle malo pretreslo. To je pa slika, kjer človek ostane res brez besed. /.../ Če bi bil tu samo eden, bi bil preveč. Samo eden je preveč. Jaz ne bom nič več o tem rekla, to me je malo pa zdajle razžalostilo, bom rekla.* Saj konec koncev umetnost je tudi temu namenjena – da te pretrese. Da uživaš v njej, da te strese, da se nasmejiš – pač, da podoživljaš neke ... Ampak to je ena res dobra slika. (Int. 25.)

Afektivna raven doživljanja je prišla zelo do izraza pri Mušičevi sliki *Nismo poslednji*. »Ta pa pretrese. Ker so tako in tako trupla že dovolj prepoznavna.« (Int. 4.) Ta umetnina je pri večini udeležencev – tako poznavalcev kot nepoznavalcev – spodbujala etično samospraševanje in kritično samorefleksijo. Kot je opisal eden od udeležencev: »Te [Mušičeve] slike grejo dlje od najbolj neposredne vsebine, ki jo sicer lahko identificiramo. Ne predstavljajo zgolj kadavrov iz koncentracijskega taborišča, ampak imajo ta trupla bolj univerzalen pomen nekega človeškega trpljenja.« (Int. 8.)

Partizanska umetnost in Mušičeva slika je v obiskovalcih vzbudila čustva, saj gre za figuralno umetnost z moralno vsebino, to pa je ena ključnih ravni afektivnega doživljanja. Vendar ima tudi abstraktna umetnost ta potencial, kot kaže izjava obiskovalke-poznavalke, ki ima rada Rothka in ki zase pravi, da jo določene kombinacije barv »pomirjajo«, slike pa nekam »odpeljejo«: »Dolgo časa zrem v tisto in sem zelo tako: 'Oh!'« (Int. 22.) Pri tem je raziskava potrdila, da doživljanje abstraktne umetnosti – v zbirki Moderne galerije gre za nepopolno abstrakcijo v okviru modernizma petdesetih, šestdesetih in za popolno abstrakcijo visokega modernizma sedemdesetih let – lahko spremljajo tako pozitivni kot negativni občutki. Primer prvega (Emerik Bernard, *Kapela – testo – telo II*, 1982): »To je zame osebno slika, ki te na nek način razveseli. Dobiš tople občutke ne glede na to, kaj je naslov, pa kaj kaže.« (Int. 25.) In drugega (Gustav Gnamuš, *Brez naslova*, 1976): »Me pušča hladno.« (Int. 11.)

Vnašanje osebnih izkušenj. V svoje doživljanje umetnin obiskovalci vključujejo svoje znanje in predhodne izkušnje. To so osebno določeni dejavniki, ki sooblikujejo estetsko izkušnjo. Gledanje umetnine je torej kompleksen proces: poleg predstav, ki izvirajo iz umetnine, vključuje predstave, ki izvirajo iz obiskovalca. Ene in druge predstave so med sabo tesno prepletene. Kot primer pogledimo odziv na Jakopičeve *Križanke*:

Pri Križankah je pa glih hec, da jaz tam blizu stanujem, pač smo dosti okoli hodili, Jakopič je bil pa v bistvu prastric ali pa mogoče še praprastric moje zelo dobre prijateljice. In meni je vedno prijetno tudi zaradi tega, a veš, tisto, ko *te poveže*. On je živel tam na Krakovem, ne vem, če veš, tam je ena hiška, saj piše gor, da je njegova spominska hiša, in oni dosti blizu živijo, zdaj ne več, ampak takrat, in tako, ne vem, me vedno spomni, te Križanke se mi zdijo... Ker je v bistvu pogled iz tam, pač na Križanke je bil. Prijeten občutek mi da. Mi je pa zelo všeč niansiranje, ta

impresionistični hec, kako nek motiv doživljajo skozi različne trenutke dneva, letne čase. Te so mi luštne, lepa, prijetna barva. (Int. 22.)

Te osebne izkušnje so seveda najrazličnejše. Gre za spomine, asociacije, tudi znanje o umetnosti. V doživetja vnašamo tudi predsodke, prepričanja. Še en primer, kjer je poudarek na predznanju (in s tem povezanim zanimanjem):

(France Mihelič, *Škof Rožman in njegovi pajdaši*, 1945.)

Zakaj mi je to zanimivo. Zaradi tega (prebere naslov) in tudi, kolikor vem o Miheliču samem, sklepam, da je vsebina satirična oziroma kritična do ... Če prav vem, Mihelič je bil na strani partizanov in je tukaj upodobil svoje nasprotnike. Predvsem s figuro kontroverznega škofa Rožmana. *Kar je meni tukaj najbolj zanimivo*, je to, da je ta grafika po cni strani karikirana, po drugi strani pa ekspresivna. To je pa že tako, da je *meni prav osebno* kot risarju čisto z nekega profesionalnega vidika zanimivo, ker je tudi nekaj takega, za kar si jaz celo včasih *sam prizadevam*. /.../ (Int. 8.)

Pri osebnih izkušnjah je treba z ozirom na konstruktivizem posebej poudariti vidik osebne vpletenosti v izkušnjo. Spomniti velja na Tildonovo prvo načelo interpretacije: interpretacija, ki na takšen ali drugačen način ne ustvari vezi med tem, kar je na ogled ali se opisuje, in delom obiskovalčeve osebnosti ali izkušnje, je brezplodna.

Iskanje informacij (funkcija interpretacije). Ogled umetnostnega muzeja pomeni ogledovanje umetnin v muzejskem kontekstu. Poudarjam tri podkategorije: funkcija napisa (informacij o umetnini), funkcija prostora Avantgarda dvajsetih let in funkcija tacitne interpretacije na primeru barve sten v prostoru Modernizem petdesetih in šestdesetih let. Pri prvi podkategoriji je opisana tudi funkcija interpretacije na splošno z ozirom na obiskovalčevo potrebo po razumevanju.

Funkcija napisa (informacij o umetnini). Večina obiskovalcev je iskala informacije – to pomeni, da so tu in tam tudi brali napise, ki sicer vsebujejo zgolj osnovne informacije o eksponatu. Najbolj sta jih zanimala naslov in avtor, redki so preverili tehniko oziroma materiale, v najmanjši meri so iskali letnice nastanka, lastništvo pa ni zanimalo nikogar. Kakšna je funkcija napisa? Praviloma so informacije upoštevali in s tem popravljali napake v razumevanju, na primer naslov dela:

(Matija Jama, *Pogled na Donavo*, 1911)

/.../ Kar se pa tiče teh dveh prvih slik (Matija Jama, *Pejsaž* in *Pogled na Donavo*), pa samega motiva, me pa tako spomni na poletje, tako zelo

vročice, mislim, ta občutek dobim, ko gledam ti dve sliki (3), pač tako toploto oziroma vročino, sparino, tako se mi zdi. Pač sam način, kako je to naslikano, verjetno zaradi barv, ki so izbrane, ali kaj jaz vem. Ta druga, večja (*Pogled na Donavo*) me spomni na morje. ... Spomnila me je bolj na ta primorski ... pa na morje (prebere napis), čeprav vidim, da je zdaj to Donava. Pa zdaj razmišljam, kje bi to bilo, saj na Donavi ... Donavo sem jaz videla verjetno, ja, v Beogradu, pa na Dunaju. Pa se mi zdijo tako tople barve, ker si Dunaja niti Beograda nisem nikoli tako toplega, da bi ga doživela. Vedno sem bila, saj sem bila pozimi. /.../ (Int. 2.)

Naslov je lahko oporna točka, vendar mora obiskovalec imeti določeno predznanje, da si z njim pomaga. Primer obiskovalke-nepoznavalke nakazuje didaktični potencial interpretacije; čeprav prebere naslov, si samo s to informacijo ne more dosti pomagati, potrebovala bi jih več:

(Zdenko Huzjan, *Naselitev*, 1986)

Obiskovalka: To je zagotovo spet kaj. (Prebere naslov.) Ok.

Raziskovalka: Kaj praviš?

Obiskovalka: Sem mislila, da je tudi to kaj takega: če ne prebereš naslova, da ne veš, kaj je. Pa ni.

Raziskovalka: Kaj si pa mislila, da je?

Obiskovalka: Jaz sem najprej mislila, da je kit. Ena riba. Pa ni. *Naselitev*. Pa ne razumem.

Raziskovalka: Ne razumeš?

Obiskovalka: Ne. (Int. 7, nepoznavalka.)

Informacije so obiskovalci iskali v različnih fazah gledanja. Praviloma so potrjevali svoje ugotovitve, jih dopolnjevali, spreminjali: »Naslov po navadi zelo pozno pogledam. Najprej poskušam ugotoviti, kaj meni predstavlja, naslov pa mi potem pomaga, da lahko še kako drugače vidim.« (Int. 13.) Sicer pa želja po novih podatkih preprosto izhaja iz nerazumevanja:

(Prostor NSK/Retroavantgarda)

Ne dotakne se me preveč. Mogoče zaradi tega, ker se nisem dovolj poglobila, pa ne razumem. Bi mogoče kakšne njihove tekste morala prebrati, kaj, ne vem, bi rabila večji kontekst kot pa samo tu, kar je na razstavi. Recimo v tem primeru bi bilo zanimivo še kaj prebrati zraven. Ampak samo tole tu me pa pušča povsem hladno. (Int. 13.)

Didaktični potencial interpretacije so v veliki meri potrdile *in vivo* kode »vprašam se«, »sprašujem se«, »zanima me« in »razmišljam«.

Opisujejo miselne procese v fazi gledanja, pri katerih bi si obiskovalec lahko pomagal z interpretacijo, da ne bi ostal pri nekakšnem ugibanju in posledično nevednosti. Pri Kraljevem *Družinskem portretu* bi bilo za začetek zanimivo izvedeti, koga portret sploh predstavlja – podatek, ki je zanimal prav vse intervjuvance, oziroma podatek, o katerem so se vsi spraševali (tudi poznavalci). Kot je povedal obiskovalec: »Ne bi rad kar nekaj na pamet preveč o tem razmišljal oziroma spletel neke svoje zgodbe okoli tega.« (Int. 8)

(France Kralj, *Družinski portret*, 1926)

Naslednji korak, ki ga bom naredil, je pa šel pogledat, kakšen je pa naslov te slike. (Prebere naslov.) Aha, Družinski portret. Da vidim, kaj lahko s tem novim podatkom... kaj to pomeni za to interpretacijo. Družinski portret ... Avtomatično domnevam, družinski portret, da je tukaj mišljena umetnikova družina, ampak zdaj spet vprašanje, za kakšne družinske člane tukaj gre. Kaj sta zdaj ti ženski, v kakšnem sorodstvenem odnosu je on do njih, ali sta to sestri, ali je katera od njih žena, ali so to njegovi otroci, kdo je tam zadaj... Tukaj bi recimo ... kaj jaz vem, se niti ... No, tukaj je tista točka, kjer bi pa jaz ... bi mi bilo že dobrodošlo, da bi zraven kaj pisalo o tej sliki, da bi si lahko malo več prebral, oziroma se mi zdi nekako, da ne bi rad kar nekaj na pamet preveč o tem razmišljal oziroma spletel neke svoje zgodbe okoli tega. (Int. 8.)

Konkretno tega obiskovalca sicer zanima bolj likovnoformalna plat umetnine, saj je njegovo razumevanje umetnosti družbeno-kulturno, lahko bi celo rekli ideološko determinirano (o tem več v kontekstu poznavalcev v drugem sklopu). To pomeni, da ni nujno, da bo prav ta obiskovalec o umetnini tudi zares kaj prebral. Sebe je namreč kot muzejskega obiskovalca opisal takole:

Jaz se nimam za nekega velikega poznavalca umetnosti, ampak mislim, da toliko predznanja vem, da vsaj pri tej umetnosti, če ne govorimo čisto o sodobni umetnosti, nekako vsaj približno vem, kam kaj spada. Potem, kaj je kakšen stil, če vidim kakšno sliko ali pa kip, vem približno, kam bi to umestil. Tako da tudi če pridem v nek nov muzej ... moja navada je ta, da po navadi naredim en hiter krog čez celo... Zelo odvisno od obsega muzeja. Grem najprej pogledat, vse sobe nekako vidim in da vidim približno, kje je kaj, potem pa grem spet, si zapomnim, kje je bilo tisto, kar je meni najbolj privlačno, in se potem tistemu bolj posvetim. (Doda, da si v velikih muzejih, kot je National Gallery v Londonu, na takšen način ne more ogledovati.) Potem pa, ko se posvečam posameznim delom, pa bolj intuitivno k

temu pristopam. Se pravi, napisov niti berem, nekako uporabljam to svoje likovno znanje in občutek za to, da nekako potem ta dela ocenjujem in presojam, kaj mi je všeč, kaj mi ni, kaj se mi zdi kvalitetno, kaj ne. *Ne gre se mi vedno za to, da bi hotel... recimo, če mi je nekaj všeč, da bi avtomatično hotel vse izvedeti o sliki, točno kdo je to naslikal, kdaj je to nastalo ... če ima slika neko etnografsko vsebino, kaj točno slika ponazarja ... ampak bom potem pač bolj gledal to, kako je to čisto likovno rešeno, kako stoji kompozicija, barvni odnosi, poteze, kako so figure narisane in tako naprej. /.../ (Int. 8.)*

Tudi če obiskovalec ima določeno predznanje umetnosti, vidi v interpretaciji neko vrednost. Nekateri so sicer predhodno dejali, da v muzejih ne berejo (to še posebej velja za tiste poznavalce umetnosti, ki delajo v muzeju), med ogledom pa so nasprotno, ponekod izrazili željo po informaciji zaradi nerazumevanja. V glavnem pa tudi poznavalci v interpretaciji vidijo smisel, pomembna jim je še orientacija (da se znajdejo v prostoru). Radi imajo nadzor nad svojim učenjem: »Ne maram brati, mislim tam stati, rajši doživljam stvar tako, da me vizualno nagovori. Ampak če ne poznam stvari, nima smisla samo gledati, hočem tudi tisto informacijo.« (Int. 22.) Informacijo hočejo zato, da bi razumeli:

Skoraj vedno spremljam letnice, čas nastanka me blazno zanima, zaradi tega, da umeščam. Ne vem, aha, to je bilo prej, to je bilo potem, o, glej, kako me preseneti, ko je naslikal v tem obdobju to ... Skoraj vedno pogledam letnice. Vedno si ustvarim nek časovni okvir, kar mogoče sovpada s tistim, kar sem prej razlagala... za nek čas. To vedno pogledam. Zato da imam predstavo. Rada razumem, kaj je bilo pred čem, kaj je bilo potem ... (Int. 22.)

Ugotovili smo že, da kljub določenemu predznanju človek vsega ne razume; njegovo znanje je seveda omejeno. Ne samo nepoznavalci, tudi poznavalci, ki so sicer naučeni, kako pristopati k umetninam, včasih ne vedo, kako gledati:

(Savo Valentinčič, *Brez naslova*, 1976)

Pri teh slikah me vedno tako malo moti, pa se mi zdi ... Izgledajo abstraktne, v bistvu pa ... na drug način pa ne. Si lahko tudi predstavljaš, da gre za neko si puščavo, nad katero je še sivo nebo. So tam v ozadju grički. Ne vem čisto točno, *kako naj si interpretiram sliko. /.../ (Int. 4, poznavalec.)*

Rezultati nakazujejo, da bi še posebej nepoznavalec pri njihovem estetskem doživljanju lahko koristile metakognitivne strategije (to po-

meni, da interpretacija vsebuje tudi interpretacijo o interpretaciji – kako gledati umetnino), ki bi pri poznavalcih morda lahko spreminjale ustaljene pristope k razumevanju umetnin (sploh če so ideološko določeni). V tej luči bi se kazalo spet ozreti k analizi umetnostnozgodovinskega diskurza. V enem vodenem ogledu je kustos celo uporabil ta pristop. Slike je na določen način razlagal (interpretiral), ob tem pa svojo razlago nekako tudi opisal, kar je obiskovalcu dalo v roke samo »metodo« oziroma »orodje«. Tako je na primer razložil sliko Franceta Kralja *Moja žena z beneškim ozadjem* in na koncu povzel, kako je to naredil: »Če bi jaz to sliko analiziral samo s pomočjo likovne teorije, bi mogoče nekaj povedal o likovnem jeziku, ne pa o tem, zakaj je to pomembna slika.« (Voden ogled 3.) Slike torej ni analiziral samo formalno, ampak še kako drugače. Ta pristop je zanimiv, a redek. Vendar triangulacija skupaj s še ostalimi podatki pokaže, da je kustos nagovarjal predvsem strokovno javnost (v tem primeru tisto, ki ve, kaj pomeni formalna analiza), medtem ko intervjuji z nepoznavalci (deloma pa tudi poznavalci) kažejo povsem drugačne načine doživljanja oziroma razumevanja.

Splošna javnost je do muzejske skupnosti lahko zelo kritična. Poglejmo odziv nepoznavalca – gre za starejšega gospoda, ki ima rad »klasično«, starejšo umetnost, za drugo pa pravi, da je ne razume –, ki je med ogledom večkrat povedal, da bi potreboval razlago, »poduk«. Na sredini razstave, ogledoval si je po kronološki poti, je, ko sva se znašla med slikami Gabrijela Stupice, Marija Preglja in Staneta Kregarja, postal »jezen«:

(Marij Pregelj, *Neznani heroj*, 1966)

/.../ Z neko to svojo zagonetnostjo ali pa nepoznavanjem ali pa ... Tule, moram reči, tule je kanček jeze tudi. Zdaj pa ne vem, ali je jeza zato, ker nekdo, ki takole načička, lahko živi od tega. Malo je te jeze, malo je jeze, ker ne vem, kaj predstavlja, malo je jeze nad – to bo zdaj huda sodba – ljudmi, ki to občudujejo. Potem se pa potolažim s tem: ja, saj, ker z drugim se nimajo za pohvaliti, potem se pa zavijejo v neko poznavanje neke sodobne umetnosti, o tistem nakladajo in govorijo in se zaprejo v tisti svoj krog in so pomembni, potem še kakšnega novinarja med sabo, da to še po občilih bobna, in zdaj smo pa mi vrhunski esteti in poznavalci in eksperti in daleč nad rajo, ki pojma nima, kakšna krasota je tu. Ta jeza. (Int. 16.)

Pripovedoval je o svojem obisku Firenc, ki je vključevalo tudi voden ogled različnih galerij, cerkva. Vodenje se mu je zdelo odlično, ker je bilo vsebinsko bogato:

Zato mi je bilo fajn, ker je bil vrhunski vodič. Že v avtobusu sem začutil, da ta bo imel pa nekaj povedati, ampak drugače povedati kot tisto, število prebivalcev, pa kvadratne kilometre, pa zelo lepe slike. Kaj drugega še. In jasno potem pritegne. /.../ (Int. 16.)

Kot je rekla njegova soproga, prav tako izrazita nepoznavalka, je smisel razlage, spoznavanja »ozadja«, v tem, da »ne gledaš samo z očmi«, površinsko:

Čisto drugače dojemaš. Da ne gledaš samo z očmi, da ne vidiš tam samo neko dejstvo, ampak da vidiš ozadje, pa še razlago recimo, kaj je umetnika nagovarjalo pri tem, ko je delal. Da se poskušaš vživeti tudi v njegova občutja, kaj se je dogajalo, dobi potem taka slika čisto drugačno dimenzijo. Jo drugače dojemaš. Ne samo z očmi, ampak s čutenji. Znotraj čutenji. Poskušati podoživljati, kaj se je njemu dogajalo, kaj je njega nagovarjalo, kaj je njega spodbujalo k temu in kakšen motiv je on imel – ozadje. Drugačno dimenzijo dobi vse skupaj. /.../ Koliko enih zgodovinskih dejstev je zraven še, zgodovine ljudi, da je tule bila tudi podlaga temu, da se je to upodobilo. (Int. 21.)

V nadaljevanju bom predstavila, kakšna je bila interakcija v prostoru Avangarda dvajsetih let, kjer je, kot že rečeno, veliko besedil.

Avangarda dvajsetih let. Obiskovalci so prostor doživljali kot neka- kšno celoto. Eni so jo razumeli oziroma doživljali pozitivno (npr. int. 22), drugi ne (npr. int. 16). Ta umetnost jim je lahko bila všeč (npr. int. 12), lahko ne (npr. int. 14). Nekateri so menili, da so besedila namenjena branju, vendar so bili različno pripravljene na to: večini se je prostor zdel prenasičen (niso vedeli, kje naj bi začeli brati, niso dobro razločevali besedil od slik, risb ...). Pojavila se je tudi potreba po obrazložitvi (npr. int. 7). Drugi prostora sploh niso komentirali. Izbrani odlomek:

Tukaj bom pa dal komentar na cel prostor. To me bo pa bistveno manj pritegnilo kot to, kar sva do sedaj videla ... /.../ Tukaj se mi zdi preobit- lje podatkov naenkrat in ne vem, kje bi se lotil. Jaz bi si to ogledal, am- pak bi si prihranil za konec. Bi šel naprej, »ok, pustimo to ...« (Int. 8, po- znavalec.)

Zastavlja se vprašanje, kako avangardo predstaviti tistim, ki se jim zdi prostor oziroma sama umetnost zanimiva, niso pa dovolj motivira- ni, da bi brali tekste. Kot sem že opozorila, je triangulacija s podatki iz umetnostnozgodovinskega diskurza pokazala, da galerija besedila razu- me kot vir informacij oziroma obliko interpretacije, zato od obiskovalca

pričakuje, da se bo v tem prostoru poučil iz tekstov. Analiza je torej pokazala na določeno neskladje.

Tacitna interpretacija (barva sten v prostoru Modernizem petdesetih in šestdesetih let). V raziskavi sem želela preveriti funkcijo tacitne interpretacije na primeru barve sten v prostoru zgodnjega modernizma. Oba kustosa, ki sta obiskovalce popeljala po celotni razstavi, sta to funkcijo tudi izpostavila: »Tukaj smo pri pojavu abstrakcije, ki je seveda za naš prostor, zdaj če ga v tem malo širšem kontekstu gledamo in na ta širši kontekst spominja mogoče tudi dizajn, ne vem, če ste ga opazili, s temi stenami, ki so pobarvane na način socialističnih bolnišnic ali šol ali institucij /.../« (Voden ogled 1.) In še: »A vidite, kako so stene pobarvane. Če vas na to kaj spominja. Kako so bile v času socializma pobarvane bolnice ali pa šole, karkoli (). In na tej osnovi sten najdete to, kar je v petdesetih in šestdesetih najboljšega v modernizmu pri nas nastalo.« (Voden ogled 2.) Torej naj bi stene prispevale k umevanju tam razstavljenih umetnin (podobno velja za rože v prvem prostoru, bele stene v predzadnjem itn.).

Raziskava je pokazala, da ta interpretacija nima željenega učinka. Obiskovalci v tem prostoru v neposredni interakciji z eksponati niso v nobenem pogledu »zaznali« socializma. Slik (večina si je ogledovala samo slike) niso kakor koli postavljali v ta kontekst – se pravi v obdobje Jugoslavije. Interpretirali so jih na najosnovnejši ravni likovne formulacije in motiva (zadnje zlasti pri Mušiču). Tudi obiskovalci, starejši od 54 let, ki so bili rojeni med letoma 1931 in 1958, bilo jih je devet, niso ustvarili prav nobene tovrstne kontekstualne povezave.

Nekatere udeležence – tako starejše kot mlajše – sem sama povprašala o tem, kaj jim izbrana barva sten pove. Če najprej pogledamo odgovore poznavalcev, ti kažejo, da za njih ni bila nosilec pomena, ki ga je predvidela galerija:

Sploh nisem opazil. In ne bi si znal ... /.../ lahko bi si razlagal tako: glede na to, da vidim, da so vse slike položene v to modro in grejo potem v belino, kakor da nekako izhajajo iz te modre barve proti beli, ampak tu se moja domišljija konča. (Int. 11.)

Podobno pomena sten niso razbrali nepoznavalci. Še več: starejši obiskovalci se, ko so v pogovoru izvedeli, za kaj gre, z mano niso povsem strinjali. Komentirali so, na primer, da je bila ta barva oljna (v galeriji pa ni oljna) in da so jo uporabljali zato, ker so takšne stene lažje čistili. »To ni bilo zaradi lepote, ampak zaradi uporabnosti.« (Int.

19.) Da so stene tako pobarvane, se jim je zdelo »nepomembno za galerijo«, celo »neokusno početje« (int. 25). Prav simpatičen je bil odziv najstarejše udeležke v raziskavi, rojene leta 1931, ki je celo življenje delala kot medicinska sestra. Dejala mi je: »Jaz sem več bolnic videla kot vi svoj čas.« (Int. 19.) Ničesar ni povezala s socializmom, ki pa ga sicer dobro pozna.

Odzivi nepoznavalcev so razumljivi. Razumeti jih moramo ne samo v kontekstu estetske (ne)pismenosti, ampak tudi muzejske (ne)pismenosti. Ta ugotovitev pa se že navezuje na razlike med poznavalci in nepoznavalci, ki so predmet naslednjega sklopa rezultatov.

TRIANGULACIJA 1 - Obiskovalčev diskurz		
	Opazovanje	Intervjuji
Neposredna izkušnja z avtentičnim predmetom	opazovanje od blizu in daleč	»Mi je pa pri tej sliki zanimivo to, ko sem jo od blizu pogledala, v bistvu skoraj, kot da ne bi bila končana oziroma na tej podlagi, ko na kartonu ni povsod nanešena barva.«
Iskanje informacij (funkcija interpretacije)	branje napisov (v povezavi s tem tudi ponovno gledanje iste umetnine)	»Najprej poskušam ugotoviti, kaj meni predstavlja, naslov pa mi potem pomaga, da lahko še kako drugače vidim.«
	nekateri obiskovalci iščejo informacije o umetnini, drugi ne	»Tokrat sem si prav vzela čas, pa prebirala.« »In da bi si jaz čas vzela in šla tole brat, recimo, da bi prišla v to sobo, samo da tole preberem, ne vem, če bi si.«
	Avantgarda 20-ih let: večina gleda celoto in se ne pogloblja v besedila	»Tukaj se mi zdi preobilje podatkov naenkrat in ne vem, kje bi se lotil.«

Slika 9: Prikaz triangulacije podatkov o obiskovalčevem diskurzu, pridobljenih z opazovanjem naključnih obiskovalcev in intervjuvanjem ciljno izbranih obiskovalcev.

Na koncu prvega sklopa še sistematičen prikaz prve od treh triangulacij (slika 9). Kombinacija empiričnih podatkov o obiskovalčevem diskurzu, pridobljenih z opazovanjem naključnih obiskovalcev in intervjuvanjem ciljno izbranih obiskovalcev, ki se nanašajo na neposredno izkušnjo z avtentičnim predmetom in iskanje informacij, pokaže na skladja.

Razlike med poznavalci in nepoznavalci

V tem sklopu so predstavljene temeljne razlike med estetskimi doživetji poznavalcev in nepoznavalcev (slika 10). Ključne kategorije so tri: reflektirano/spontano gledanje, pristransko/nepistransko gledanje in pripravljenost/nepripravljenost za gledanje (večji vložek, manjši vložek v gledanje).

Obiskovalčev diskurz: intervjuji	
Poznavalci	Nepoznavalci
Reflektirani	Spontani
»Se mi zdi, no, da je poznal to, kaj je že bil, Brueghel, to, severno slikarstvo že iz renesanse, taka kmečka svatba. Že liki so taki prizemljeni, močni, pa da se jim vidi, da so na kmetih nekje. Taka splošna veselica.«	»Jaz sem tako svatbo doživel. In to čisto v živo ... leta 1980. Bratovo poroko. V majhni kmečki hišici, kjer je bil točno takšen dren, peč, vse, vse isto, edino teh maškar ni bilo, recimo. In enkratno vzdušje.«
Nepistranski	Pristranski
»Rada se zasanim v določena obdobja ne glede na to, da vem, da je bilo v ozadju marsikaj slabega. Tukaj [partizanska umetnost] zelo težko to sploh odmisliš tisto – pač bila je vojna – ampak še vedno rada gledam.«	»Božidar Jakac ima nekatere slike, ki so, predvsem če so iz partizanskega življenja, neke grozote, pa tako, jaz teh slik ne maram ne gledat ne ... Ker dovolj je že tisto, da so bili grozni časi, potem pa da mora človek še to na sliki potem gledati.«
Pripravljeni (večji vložek)	Nepripravljeni (manjši vložek)
»Takrat sem si prav vzela čas, pa prebirala.«	»Za to moraš imeti tudi čas, da vse skupaj preučiš. Mora prebrati, koga zanima. /.../ In da bi si jaz čas vzela in šla tole brat, recimo, da bi prišla v to sobo, samo da tole preberem, ne vem, če bi si.«

Slika 10: Prikaz podatkov o obiskovalčevem diskurzu, pridobljenih z intervjuvanjem ciljnih izbranih obiskovalcev (razlike med poznavalci in nepoznavalci).

Reflektirano/spontano gledanje. Poznavalci se odzivajo bolj reflektirano (kritično) oziroma posredno, nepoznavalci pa bolj spontano, neposredno. Za primer pogledjmo dva različna odziva na sliko Franceta Kralja *Kmečka svatba*:

Se mi zdi, no, da je poznal to, kaj je že bil, Brueghel, to, severno slikarstvo že iz renesanse, taka kmečka svatba. Že liki so taki prizemljeni, močni, pa da se jim vidi, da so na kmetih nekje. Taka splošna veselica. /.../ (Int. 1., poznavalec)

Jaz sem tako svatbo doživel. In to čisto v živo... Imam jo iz mladosti – iz čitanke ali pa iz umetnosti, enega berila ... Sliko kot tako, ampak zdajle trenutno me pa nagovarja, ker sem pa točno tako ohcet doživel ... leta

1980. Bratovo poroko. V majhni kmečki hišici, kjer je bil točno takšen dren, peč, vse, vse isto, edino teh maškar ni bilo, recimo. In enkratno vzdušje. Super vzdušje. Ravno tako muzikantar, ki nas je pokonci držal z muziko in z igravicami ... Tak dren, da bi danes, skratka običajno, če vzdušja ne bi bilo, človek (), ali je to sploh mogoče. Takole smo jedli (pokaže: stisnjeni), to je bilo vse slastno, vse dobro. To se zdajle spomnim. Točno takole je bilo. In na peči so bili otroci. Ne moreš verjeti. To mi je zdajle na misel prišlo, ko sem bližje prišel. Drugače, prej se mi je pa zdelo tale, tale ... to se otroku vtisne v spomin. To se mi je vtisnilo pri listanju. (Maske.) Tale neobičajna kapa, pa to. Za sicer čisto kmečko vzdušje. /.../ (Int. 16., nepoznavalec.)

Poznavalci uporabljajo določene (naučene) strategije gledanja, na primer iskanje povezav, prepoznavanje simbolike ... Imajo neka-kšno »ogrodje«, »shemo«, skozi katero potekajo procesi razumevanja umetnin. V primerjavi z nepoznavalci se odzivajo na nekoliko več sestavin umetniškega dela kot celote in pri izražanju uporabljajo bolj strokovno terminologijo, saj poznajo določene izraze oziroma pojme in koncepte (na primer: v dveh primerih je šlo celo za uporabo koncepta »odprto umetniško delo«, v enem primeru pa teorije barv). Poznavalci tudi v večji meri vrednotijo umetniška dela ali avtorja ter razmišljajo o odnosu med umetnino in muzejem – predvsem gre za kritične komentarje postavitve, na primer izbora del posameznega avtorja, prostorske postavitve umetniškega dela ali skupine del, tudi interpretacije. Če povzamem, poznavalci so »determinirani« in doživljajo v okviru določenih »pričakovanj«, kot se je izrazil eden od njih: »Ja, to je pri meni, jaz sem tudi potem malo determiniran, ko vidim, kateri kipar, kateri slikar je, in potem interpretiram v kontekstu tega, kar pričakujem od njega.« (Int. 11.)

Nepoznavalci pa se odzivajo, bolj neposredno, spontano. V svoja doživetja vnašajo nekoliko več osebnih asociacij: spominov in izkušenj, ki niso nujno povezane z umetnostjo. Opazijo lahko sicer različne sestavine umetniškega dela, vendar njihov pristop ni tako »analitičen«.

Raziskava je še nakazala, da poznavalci umetnost praviloma doživljajo skozi določeno ideologijo – skupek vrednot in prepričanj. Vendar njihovo poznavanje umetnosti, njihov kulturni kapital torej, ni vselej pozitiven. Na primer, umetnostna zgodovinarka ima rada starejšo umetnost (predvsem srednjeveško), moderne in sodobne pa ne. Številna dela so jo odbijala: »Ta recimo mi tudi ne ustreza« (Fran Tratnik, *Hrepenenje*). »To mi je pa tipični primer umetnosti, ki je res ne maram« (Fran-

ce Kralj, *Družinski portret*). »Tukaj sploh ne vem, če bi hotela razumeti« (Gregorij Perušek, *Simfonija ameriškega zahoda*). »No, še ena slika, ki se mi zdi potrata barve, časa, platna« (Tomo Podgornik, *Brez naslova*). »To mogoče spet povežujem preveč negativno v smislu tega uporništvja, pač neke angažiranosti. Se mi zdi, mogoče sem malo krivična, da se je marsikdo upiral že samo zato, da se je upiral« (NSK). Seveda je zanimivo preveriti, kaj jo vodi v takšno odklanjanje umetnosti. Med drugim je povedala:

Ne pritegne me. Morda premalo poznam. S srednjim vekom sem se največ ukvarjala, to so stvari, ki so mi poznane, jih razumem, zakaj so takšne, kakršne so. /.../ Se mi zdi, da imajo prejšnja obdobja (do začetka 20. stoletja) neko logiko, da je bila umetnost z nekim namenom. 20. stoletje, predvsem druga polovica, začne pa bolj tisto – umetnik samega sebe izražati. Če si sam tak tip, da sebe iščeš v tistih umetninah, ti to mogoče res bolj leži. Ampak jaz likovne umetnosti skorajda ne povežujem na takšen način.

Zase pravi, da pozna starejšo umetnost, jo razume in v njej uživa. Pri moderni »so pa bolj interpretacije«, kar ji »pa ni všeč«. Svoje pojmovanje umetnosti pojasni:

Se mi zdi, da mi [moderna] slika ali kip ne pove toliko, kakor če jo jaz znam umestiti v nek prostor. Če dam primer: srednjeveške freske. Točno vem, zakaj je na tistem prostoru, kakšno vlogo ima. In mogoče mi je to bolj zanimivo, ker potem raziskuješ še toliko drugih stvari, če zdaj govorim čisto iz svoje stroke. Tudi ko probaš razumeti vso liturgijo, pa kakšna je bila izobrazba takratnih ljudi, kaj so oni sploh videli v umetnosti ... Enkrat mi je ena dosti zanimivo vprašanje postavila, mi je rekla: »Ti, ko si pa tako za te srednjeveške freske pa kipe, ali ti je to všeč?!« Sem rekla, tukaj ne gre za to, vsaj če govorim zase, da ti je všeč v smislu, »o, kako lepa svetnica«, ampak da je zadaj neka ideja, kako je dejansko vse zelo premišljeno in vse na svojem mestu. To je tisto, kar mi je fascinantno. Recimo, ko razumeš samo liturgijo, potem v kranjskem prezbitariju, ko je Kristus v središču tega prezbitarija, gledaš, da dejansko, ko je povzdigovanje, duhovnik da tik pred Kristusom tisto hostijo. In tega mi ne znamo več tako dojemati, ampak predvsem greš, »aha, freske so toliko in toliko stare, ta in ta avtor«, in ti je zaradi tega pomembno, ne dojameš pa več dela celote. In to je pa tisto, kar me pritegne. Zdaj pa, če bi delala »psihoanalizo« enega umetnika 20. stoletja, bi mi bilo mogoče enako zanimivo sodobno delo. Ampak to meni ne potegne. (Int. 17.)

Gre za neke vrste implicitno teorijo, ki jo obiskovalec uporabi, ko pristopa k umetniškemu delu, oziroma določene značilnosti, ki sooblikujejo njegove reakcije, način(e) gledanja.

Bolj izrazito se je pokazal vpliv modernistične ideologije – formalizma. To pomeni posebno naklonjenost slikarstvu, in sicer abstrakciji, zavračanje figuralike in nezmožnost razumevanja realističnih in konceptualnih del, zaznavanje umetniških del pretežno na ravni forme, zagovarjanje koncepta umetniške svobode (skozi sintagme »sproščenost«, »pristnost«, »neobremenjenost«, »spontanost« in podobno). Obiskovalec določene umetnosti ne sprejema. Na primer: »se odmakne« od slike Franceta Kralja *Kmečki in mestni otroci*: »Rajši se odmaknem od takih problematičnih tem, kot pa da bi šla brat, kaj se je zdaj njemu slabega dogajalo, da je na ta način slikal, ali pa, saj mogoče se mu ni kaj slabega, mogoče sem preveč negativno nastrojena ... ne vem. /.../ Ne bi rekla, da kaj preveč uživam ob gledanju te slike.« (Int. 5.) Tako kot v prejšnjem primeru gre tudi tukaj za ideologijo z odtujevalnimi učinki.

Pristransko/nepristransko gledanje. Nepoznavalci gledajo umetnine bolj pristransko, subjektivno – bolj se čustveno vpletejo, bolj so prizadeti. Njihovo razumevanje umetnin poteka bolj na resnični kot reprezentativni, estetski ravni. Ne razlikujejo v tolikšni meri med svetom, v katerem živijo, in njegovo likovno metaforo. Tako, na primer, nekaterih slik preprosto »ne morejo gledati«: »Božidar Jakac ima tudi nekaj lepih slik, nekaj ima pa tako bolj, kaj jaz vem, že malo ... Bom rekla, ima nekatere slike, ki so, predvsem če so iz partizanskega življenja, neke grozote, pa tako, jaz teh slik ne maram ne gledat ne ... Ker dovolj je že tisto, da so bili grozni časi, potem pa da mora človek še to na sliki potem gledati.« (Int. 20.) Spet druga obiskovalka tako »ne gleda rada« Mušiča (*Nismo poslednji*): »Saj pravim, tukaj sem pa tisto, ko sem čustveno mehka. Sploh ne bi rekla, da bi to sliko rada imela. Niti jo rada ne gledam. Ampak je zame pretresljiva slika in nekdo tako močan, da je to slikal, jaz pravim, pa to je bil človek na pravem mestu. /.../« (Int. 18.) Te slike »odmikaš, niso ti take, da bi jih rad gledal, ker ti sproža negativne občutke« (Int. 19). Obiskovalka-poznavalka zanimivo opiše izkušnjo svoje mame (nepoznavalke, ki je tudi sodelovala v raziskavi):

(Zoran Mušič, *Nismo poslednji*, 1971.)

Mušič mi je bil vedno zelo všeč. Nismo poslednji – zelo, zelo ... jasno, grozljiva motivika, strašljiva motivika. Mi imamo doma eno njegovo sliko, ki je kot neka taka, kot neka zemlja (te njegove), ampak hkrati vmes se komaj, komaj razbere lobanja, komaj. In jaz mami enkrat rečem, pač

obesila sem jo nad televizijo ali nekaj, pa jaz mam rečem: »Ja, pa vidiš, pa tule, ko se vidi od teh *Nismo poslednji* lobanje?« Pa ona: »Kje?« Pa ji jaz tako kažem, pa ona: »Jaz tega ne vidim.« Pa jaz tako: ok, mogoče se mi pa samo zdi. *Ampak od takrat, ko sem ji to povedala, noče imeti več tega obešenega. Pa ne vidi! Sploh ne vidi! Ampak ne mara, noče imeti obešeno.* (Int. 22.)

Poznavalci, nasprotno, gledajo bolj objektivno. V tem smislu lahko vidijo več. Umetnino doživljajo z določeno mero odmahnjenosti in neprizadetosti, kar jim omogoča boljše razumevanje in bolj nepristransko oblikovanje mnenja, sodbe. Zgoraj citirana obiskovalka je to opisala (naveden je odlomek iz pogovora v prostoru Avantgarda dvajsetih let):

Recimo v tistem ... kaj jaz vem, tudi futurizem ali pa ... ok, dadaizem, pa kakšen tisti Blaue Reiter, kar mi je ... ali pa dobro, tisto niti nima veze ... me po eni strani privlači, ker je pač to: umetnost – zanima nas likovni problem in to je vse, kar nas zanima. Seveda tudi kritika okolice, družbe, časa, ampak to je v ospredju. *Ne morem si pa čisto... a veš, je pa tudi kakšen tak militarizem v ospredju, neka agresija (futuristi itak, ker se jim je zdela vojna super stvar) – to me pa recimo odbija, ker pač ni v moji ... moji ... ta trenutek mi je neprijeten. Me pa blazno zanima.* (Int. 22.)

Ne gre za to, da ne bi hotela oziroma mogla gledati: »Ne da me tako odbija v stilu, da mi ni všeč, še vedno mi je všeč to obdobje, še vedno rada preberem kaj o njem, še vedno mi je všeč, ampak znotraj pa čutim neko tesnobo (ne v smislu, da moram k psihiatru).« (Int. 22.) Pri partizanski umetnosti to ponovno pojasni: »A veš, ko sem prej razlagala, da se rada zasanjam v določena obdobja ne glede na to, da vem, da je bilo v ozadju marsikaj slabega. Tukaj zelo težko to sploh odmisliš tisto – pač bila je vojna – ampak še vedno rada gledam.« (Int. 22)

Pripravljenost/nepripravljenost za gledanje. Tretja, zadnja kategorija v tem sklopu se nanaša na obiskovalčev trud, vložek – koliko je pripravljen vložiti v svoje estetsko doživljanje oziroma gledanje umetnin.

Poznavalci so pripravljeni vložiti več že v tem smislu, da lažje sprejemajo različne zvrsti umetnosti. Seveda je to odvisno od njihovega osnovnega zanimanja (»Kar mi je všeč, kakor me neka soba čisto očara, tam lahko sedim pol ure, ostalo, kar mi ni všeč, pa grem mimo.« (Int. 14)), vendar so kljub temu pripravljeni pogledati tudi tisto, kar jih ne zanima (»Pogledam že, samo ne pa, da bi prav zelo.« (Int. 14); »Če bi ga [Jakopiča] pogledal, bi ga pogledal samo zato, ker mi ni všeč.«), in predvsem spreminjati svoj okus:

Niti nimam toliko te delitve na starejšo pa sodobno, moram pa reči, da so mi nekoliko bližje bolj tradicionalne prakse, se pravi slikarstvo, kiparstvo, ilustracija, risba, grafika kot sodobnejše umetniške prakse, kakšne videoinštalacije, ampak se tudi to občasno potrudim pogledati kaj takega, kot ena taka, kako bi temu rekel, protiutež. Pa da samega sebe kot gledalca izpostavim nečemu novemu, kar mi ni tako blizu. (Int. 8.)

V galerijah se tudi »pusti presenetiti«. Pove za primer galerije Tate: »So me kakšna dela tudi pritegnila, pa jih nisem še poznal, sem ravno tako si *vzel čas* pa si jih ogledal.« (Int. 8) Nasprotno, nepoznavalec ob pogledu na Sternenovo sliko *Golobi (Tihožitje)* izjavi, da se mu ne ljubi ukvarjati s sliko, ki je ne razume:

Ob množstvu lepote *se s tem že težko trudi človek*. (Raziskovalka ga ni dobro slišala, zato ponovi.) Ob množstvu druge lepote, ki jo imaš zmeraj v vsaki galeriji, *ni časa ali pa ni racionalno, se mi ne zdi verjetno, da bi jaz študiral, kaj je pa tole*. Kakšno impresijo je pa hotel s tem. Ali pa: kaj mi je hotel povedati. Ali pa: kaj je hotel pustiti za sabo. Kaj? (Prebere napis.) Sternen, Golobi, Tihožitje. Golobi. Evo, potem me pa jezi, ker goloba ne vidim. (Int.16.)

Zanimiva je primerjava poznavalcev in nepoznavalcev v drugi polovici razstave, ko obiskovalec pride do bolj abstraktnih del (Mušič, Pregelj, Stupica, Kregar) in nato čiste abstrakcije v obdobju sedemdesetih let. Številni obiskovalci – tako eni kot drugi, izvzeti pa je treba ideološko (modernistično) vzgojene – so odreagirali zadržano, tudi odklonilno. »Tukaj prihajava počasi do tistega, kar je pa meni majčkeno ... počasi se stopnjuje ta moja zadržanost do teh del ... greva počasi proti tistemu, kar je meni manj blizu, pa ne v tem smislu... če te slike pogledam, to so fine zadeve, ki so mi všeč, in so zelo estetske, ampak ... pri tem se nekako konča. Pri teh slikah jaz niti ne čutim potrebe, da bi imel še ne vem kaj za povedat.« (Int. 8, poznavalec.) »Zdaj smo že v tem obdobju, ko jaz ratam zmeden. Izgubim moja varna tla pod nogami.« (Int. 11, poznavalec.) »Greš mimo.« (Int. 7, nepoznavalka.) »Tisto prvo sobo [impresionizem, ekspresionizem] bi človek šel še kdaj, pa bi se malo usedel, pa malo gledal ... Tukaj pa ne vem, če bi nadaljevala.« (Int. 15, nepoznavalka.) »Postaja mi tesno. Če sem šel v galerijo, da bi užival v neki lepoti, da bi nekaj občudoval, ker je res nekaj lepo samo po sebi, da bi občudoval mojstrstva nekega umetnika in to in ono, potem tule ugotovim, da sem zgrešil namen obiska.« (Int. 16, nepoznavalec.) »Jaz sem jih vedno

samo bežno pogledala.« (Int. 20, nepoznavalka.) »Tule po moje ne bova dolgo.« (Int. 24, nepoznavalka.) »Tule sem pa jaz že malo bosa. To so pa že stvari, ki meni niso najbolj pri srcu.« (Int. 25, nepoznavalka.) Vendar je raziskava pokazala, da so se poznavalci tukaj bolj potrudili, na primer (Tomo Podgornik, *Brez naslova*, 1976): »Pred tem bi se zdaj lahko udeležil in bi to opazoval. Pol ure in več.« (Int. 8, poznavalec.)

Raziskava je pokazala, da so poznavalci tudi v iskanje informacij pripravljeni vložiti nekoliko več kot nepoznavalci, čeprav so v isti sapi mnogi (ne pa vsi) izjavili tudi, da napisov ne berejo, temveč črpajo iz lastnega védenja. Primer: »Če ocenim, da vem o tisti umetnosti sam dovolj, se v to [branje daljših uvodnih napisov] ne spuščam. /.../ Če pa grem na priložnostne razstave, si pa praviloma vzamem čas in preberem uvodni tekst. /.../ Zadnje čase se poskušam, če se le da, udeleževati tudi vodstev.« (Int. 4, poznavalec) Triangulacija podatkov, pridobljenih z opazovanjem in intervjuvanjem, potrjuje, da obiskovalci različno iščejo oziroma potrebujejo informacije (gl. sliko 9). Razlike med poznavalci in nepoznavalci lahko ponazorimo na primeru Avantgarde dvajsetih let:

Takrat [ob zadnjem obisku] sem si prav vzela čas, pa prebirala.. (Int. 22, poznavalka.)

/.../ za to moraš imeti tudi čas, da vse skupaj preučiš. Mora prebrati, koga zanima. /.../ In da bi si jaz čas vzela in šla tole brat, recimo, da bi prišla v to sobo, samo da tole preberem, ne vem, če bi si. V teh letih zdajle ne vem, če bi si. /.../ (Int. 18, starejša nepoznavalka.)

In še primer dveh različnih odzivov na *Rekonstrukcijo Tržaškega konstruktivističnega ambienta* v tej sobi:

No, tole je pa nekaj, kar je čisto izven zmožnosti mojega dojetja. /.../ saj mi ni tuja misel, da je prišlo v umetnosti do nečesa takega, tudi si predstavljam, da bi tudi jaz slej ko prej hotel kaj takega delati, če bi bil umetnik, samo tukaj pa res nimam pojma, zakaj in kaj ... () bolj mi je v konceptu to že, da ne smeš stopiti noter, me malo bega. Tako da tukaj bi definitivno šel brat stvari. /.../ (Int. 4., poznavalec)

Obiskovalec: Da si je tole zaslužilo toliko truda in tako mesto in ... (smeh)

Raziskovalka: Se sprašujete, zakaj.

Obiskovalec: Vedno se vračam k temu vprašanju. Rabil bi poduk.

Raziskovalka: Tule imava nekaj informacij.

Obiskovalec: Aha, jaz se ne bi potrudil, da bi šel tole gledat. /.../ (Int. 16, nepoznavalec.)

Razlike med poznavalci in nepoznavalci so se pokazale tudi glede obiskovanja muzejev. Poznavalci ponavljajo obiske stalnih razstav in grejo večkrat pogledat isto razstavo (»Nekaj, kar te v tistem trenutku, pri tistem obisku ni zanimalo ali pa niti nisi opazil, lahko odkriješ na naslednjem obisku.« (Int. 4, poznavalec) Nepoznavalci pa niso pripravljene vložiti toliko v obiskovanje umetnostnih muzejev (zlasti muzejev moderne umetnosti, kakršen je tudi Moderna galerija):

Ne zanima me, ker ne poznam. In potem je drugih stvari, ki jih poznaš, bolj poznaš, toliko, da si izbereš tisto, kar veš, da boš ... /.../ Tate je zanimiv, samo ne znaš stvari postaviti v kontekst, recimo, tam pač prebereš, to je pa taka slika, uau, super, ampak ... /.../ Notri so super stvari, samo jaz jim ne znam dati vrednosti. Zame osebno je super, sem uživala, tako kot MoMA, na eni strani so prav fajn, sploh ko zadaj malo konteksta vidiš. (Razstavo si je ogledala z zvočnim vodnikom.) Odlično, samo rečem: pač, fajn, glej, če bom imela še kdaj na voljo [čas], bom pa šla raje drugam. (Int. 7., nepoznavalka)

Poglavje sklepamo z ugotovitvijo, da med poznavalci in nepoznavalci obstajajo podobnosti pa tudi razlike v doživljanju oziroma razumevanju v muzeju razstavljenih umetnin. V naslednjem poglavju predstavljamo rezultate analize umetnostnozgodovinskega diskurza.

Umetnostnozgodovinski diskurz

V tem podpoglavju so predstavljeni rezultati analize razstave (postavitve in interpretacije umetnin v prostoru – z drugimi besedami, prostorske in tekstovne interpretacije), analize knjižnega vodnika in treh javnih vodenih ogledov. K poglavju o razstavi spadajo tudi podatki iz uvodne besede urednika knjižnega vodnika (na straneh 6 in 7), saj je bistvo tega uvodnega poglavja, ki ima naslov *Prostor za 20. stoletje*, prav obrazložitev načrta postavitve. Prav tako so za samo razstavo pomembni podatki, ki jih sporoča načrt – »kazalo« vsebine.

Ker se analiza diskurza ukvarja z uporabo jezika, lahko razstavo, knjižni vodnik po razstavi in vodene ogledne razstave razumemo kot sredstvo oziroma način, kako galerija oziroma kustosi razumejo interpretacijo kot vzgojno-izobraževalni koncept – kako razlagajo umetniška dela in kakšne obiskovalce predvidevajo na razstavi. Rezultate prikazuje slika 11.

Umetnostnozgodovinski diskurz	
Razstava	predvideni dve ključni poti ogleda: »kronološka« in »problemska«, poudarek na drugi
	obiskovalec pot izbere sam (dejavni obiskovalec): »Kot obiskovalci 21. stoletja ste zato prepuščeni predvsem sebi, svoji lastni svobodi, ki jo na načrtu postavitve označuje vstopna točka postavitve.«
	odsotnost tekstovne interpretacije (ekskluzivno le eno pojasnilo ob umetnini), zgolj osnovne informacije
	prisotnost tacitne interpretacije
Knjižni vodnik	»abstraktna« interpretacija (ne temelji na predmetu)
	zaprta interpretacija
	problematična komunikacija
	prevideva poznavalca umetnosti (strokoven jezik)
Vodeni ogledi	predvideno vnaprejšnje poznavanje umetnin in poznavanje drugih, z ekspanati povezanih umetnikov, umetniških del, kritikov, umetnostnih zgodovinarjev in dogodkov
	nepojasnjena strokovna terminologija, termini v tujem jeziku
	istovetenje umetniškega dela z avtorjem
	ni interpretacije o interpretaciji
	zaprta interpretacija

Slika 11: Prikaz podatkov o umetnostnozgodovinskem diskurzu, pridobljenih z pridobljenih z analizo razstave, knjižnega vodnika in vodenih ogledov.

Razstava

Razstava je v avtentični, modernistični Ravnikarjevi stavbi. Zavzema polovico galerijskega prostora. (Druga polovica je namenjena občasnim razstavam.) Ekspanati so v petih vzdolžnih dvoranah, od katerih so tri predeljene z notranjimi stenami, kot razstavni prostor pa je mišljena tudi avla oziroma prostor, kjer je informativni center (blagajna). Prehod med temi petimi dvoranami je mogoč na dveh točkah, kar obiskovalcu glede na celoto omogoča vijuganje ali premočrtno hojo. Vstopna točka je v prvi dvorani – tu naj bi obiskovalec začel ogled razstave. Iz avle oziroma prostora, kjer je informativni center, pa je mogoče vstopiti tudi v druge dvorane. Tako je označeno na načrtu, v resnici pa je dostop do zadnjega prostora – vstop v sobo NSK – onemogočen, saj so vrata zaradi tam locirane knjigarne zaprta. (Koncept se tukaj podre.) Opisana prostorska zasnova je določala tudi vsebinsko postavitve (gl. sliko 2).

Razstava je postavljena kronološko – gre za časovno zaporedje umetnostnih obdobij, izmov. Začne se z impresionisti z začetka 20. stoletja in konča z deli iz devetdesetih let (Novi kolektivizem, Irwin, Mirko Bračuša in drugi). Gre za »pregled«, »razvoj« slovenske moderne umetnosti, kot piše v vodniku:

Razstava 20. stoletje / kontinuitete in prelomi Moderne galerije predstavlja temeljni *kronološki pregled* umetnosti in postopnega *razvoja* oziroma vzpostavitve in vseh ključnih sprememb umetnostnega sistema v slovenskem prostoru v 20. stoletju (gre za vprašanje oblikovanja muzejske, galerijske oziroma širše razstavne politike, mednarodnih povezav in obenem še umetnostnega trga). (Str. 6.)

Načrt postavitve kaže takšno zaporedje umetnostnih obdobij oziroma izmov (slika 2; navedeno kot v originalu):

- Vstop modernizma
- Ekspresionizem
- Nova stvarnost
- Generacija Neodvisnih
- Avantgarda 20-ih let
- Partizanska umetnost
- Modernizem 50-ih in 60-ih let
- Informel
- Slikarstvo 70-ih let
- Neokonstruktivizem
- OHO
- Retroavantgarda
- Nova podoba
- Realizmi (v avli oziroma prostoru, kjer je informativni center)

V knjižnem vodniku kaže »kazalo« vsebine nekoliko drugačno taksonomijo (obiskovalec torej razpolaga z dvema načrtoma, ki nista povsem identična), in sicer:

1. Vstop likovnega modernizma v slovenski prostor
 - 1a. Fotografija na začetku 20. stoletja
 2. Ekspresionizem, nova stvarnost, generacija Neodvisnih
 - 2a. Fotografija 20-ih in 30-ih let
 3. Začetek = avantgarda
 4. Partizanska umetnost
 5. Po osvoboditvi: socrealizem in modernizem

6. Informel, ekspresivna figuralika, neokonstruktivizem, OHO
- 6a. Fotografija 50-ih in 60-ih let
- 6b. Študentsko gibanje 1968–1972
7. Novo slikarstvo 70-ih let
- 7a. Fotografija 70-ih let
8. 1980: nova podoba, retroavantgarda in alternativa

Če sledimo puščici na načrtu, poglavje 6 sledi poglavju 7 (tukaj se zalomi sosledje poglavij), poglavje 6b pa je del poglavja 9, ki pa ga kot takega ni med besedili in zato tudi ne na zgornjem seznamu.

Obiskovalec vsaj na dveh mestih zaradi dveh različnih poti ogleda, kronološke in problemske poti (o drugi več v nadaljevanju), potuje nazaj v času, kar je bilo tudi predmet kritike: »/.../ obiskovalec se zato na njej seli iz tridesetih let nazaj v dvajseta in iz teh v štirideseta, pozneje pa iz sedemdesetih v šestdeseta in iz teh v osemdeseta« (Menaše). Poleg tega je med slikami iz sedemdesetih let nekaj slik iz osemdesetih let (ena je v vodniku celo obravnavana v poglavju 8 in ne 7). Tudi Savinškov *Protest* in Kalinove *Otroške igre* v vodniku niso obravnavani v poglavjih, kjer bi jih glede na prostor postavitve in logiko načrta oziroma kazala pričakovali.

Z vidika obiskovalca je mogoče skleniti, da lahko *prostorska interpretacija* na nivoju taksonomije oziroma organizacije vsebine, kakor se kaže v razporeditvi eksponatov (o drugih vidikih prostorske interpretacije več v nadaljevanju), v razumevanje vnese nekaj zmede.

Poleg kronološke poti ogleda (na načrtu označene s polno črto) je še problemska pot (na načrtu označena s prekinjeno črto): ta teče od impresionistov v prvem prostoru, avantgarde v drugem prostoru, partizanske umetnosti v tretjem prostoru, OHO-ja v četrtem prostoru do NSK v petem, zadnjem prostoru. Tudi ta pot je, če smo natančni, kronološka, saj obiskovalec »potuje« v času – začne pri modernizmu (impresionistih) in konča pri postmodernej umetnosti (v središču pogleda, ki se odpira na tej poti, je na koncu Irwinov *Kapital*). Glede na izbrane vsebine oziroma »probleme« pa je tematska – »problemska« (gl. sliki 3 in 4).

Obiskovalcu sta glede na zasnovo prostorov torej na voljo »vsaj dva načina ogleda« (številke v oklepajih bralca usmerjajo na ustrezna poglavja v publikaciji):

Prostorska zasnova *vam* predlaga (vsaj) dva načina ogleda, pravzaprav dva med seboj povezana pristopa ali dve poti, ki se odpirata na začetku I. dvorane, v kateri se kronološki pregled pričena z vstopom likovnega modernizma v slovenski prostor (1). Vstop v razstavo o umetnosti

20. stoletja je tako podvojen z vstopom modernizma v naš prostor. Na tej vstopni točki pa se *vam* že takoj ponuja pogled v II. dvorano, natančneje v del, ki je namenjen predstavitvi avantgarde dvajsetih del, ki je poleg partizanske umetnosti bistvena novost pričujoče razstave. Tako *lahko sledite* serpentinasti liniji kronološkega pregleda, ki se vije iz dvorane v dvorano, v grobem od vstopa modernizma do časa osamosvojitve Slovenije. Na voljo pa *vam* je tudi premočrtna pot, ki ni zgolj krajši pregled ali enostavno izpodbijanje linearnosti kronološkega pregleda. Druga pot je problemska, kot rezilo gre po desni strani naravnost skozi vse dvorane; na svoj način združuje avantgardo dvajsetih let (3), partizansko umetnost (4), avantgardo šestdesetih let (6: OHO) in nazadnje še retroavantgardo osemdesetih let (8: Neue Slowenische Kunst). (Str. 6.)

Različne poti pomenijo odpiranje različnih vprašanj:

Razstava skuša na tak način izpostaviti vsaj dve temeljni vprašanji 20. stoletja, vseskozi znotraj polja umetnosti in misli. Prvo vprašanje, ki ga v resnici odpira že problem avantgardnega, je vprašanje konca, odmiška oziroma začetka: poslednjega in novega obzorja. S tem je tesno povezano drugo vprašanje umetnosti in politike, in sicer predvsem v smislu »polja skupnega«, celo politike umetnosti v vseh njenih oblikah in z ozirom na različne družbenopolitične okoliščine, v katerih se je bolj ali manj jasno pojavila. Drugače pa tu velja omeniti še posebej zanimivo vprašanje umetnosti in življenja. (Str. 6–7.)

Vstopnih poti pa je pravzaprav še več:

Vstopnih poti za misel in oko, ki vodijo nazaj skozi 20. stoletje, je seveda več. Lahko bi dodali, da je tretja pot, ki po levi strani vodi naravnost iz dvorane v dvorano, pravzaprav pot modernizma. (Str. 7.)

Ogledovanje je lahko samo »pristransko«; obiskovalec naj si pot ogleda izbere sam:

Na preteklo stoletje se seveda ne oziramo z vrha ali nepristransko: kje smo danes mi glede na tisti čas? Kot obiskovalci 21. stoletja *ste zato prepriščeni predvsem sebi, svoji lastni svobodi*, ki jo na načrtu postavitve označuje vstopna točka postavitve. (Str. 7.)

Opraviti imamo s konstruktivistično pojmovanim konceptom dejavnega obiskovalca, v skladu s katerim obiskovalec sam (na podlagi predznanja, izkušenj in s tem povezanih zanimanj) konstruira lastno izkušnjo v muzeju. Poleg tega je tekst zanimiv tudi zaradi tega, ker avtor

bralca nagovarja neposredno, s čimer je vzpostavljen dialog. Izhodišče diskurza je obiskovalec.

Čeprav prostorska zasnova predlaga več poti ogleda, torej nudi več možnosti interpretacije in razumevanja umetnin, in čeprav daje galerija največji pomen problemski poti, poleg katere si obiskovalec »sam poljubno izbere še tisto, ki mu glede na zanimanje najbolj ustreza«, je v vodniku pravzaprav obrazložena samo ena pot, in sicer kronološka. (Ta podatek je na tem mestu naveden zato, ker se bolj kot na tekstovno navezuje na prostorsko interpretacijo.) Predvidena oziroma glede na vodnik edina pot ogleda je torej *kronološka* (prim. že navedeno kazalo vsebine).

Preden preidem k tekstovni interpretaciji v prostorih – besedila ob umetninah –, naj navedem še rezultate preostalega dela prostorske interpretacije. Galerija sama poudarja, da se oblikovanje razstave »razlikuje od nevtralnega koncepta bele kocke, ki so mu sledile prejšnje t. i. stalne postavitve«. Koncept bele kocke povezuje z »eno, linearno potjo skozi razstavo«, pristopom torej, ki obiskovalcu ne daje nobene izbire. Koncept bele kocke je sicer obsežnejši in vključuje tudi nekatere druge poteze. V klasični modernistični beli kocki praviloma ni besedil ob umetninah. (In tudi tu, kot bomo videli v nadaljevanju, jih v bistvu ni.) Od sotna je tudi kakršnakoli druga interpretacija, ki »odvrača pozornost od umetnine«. Na tej razstavi k razumevanju umetnin prispeva *tacitna, prikrita interpretacija*, na primer barva sten: simulacija tapet z zelo nežnim, značilnim točkastim vzorcem v prvi polovici prve dvorane, kjer so impresionisti, v istem prostoru rože lončnice, ki spominjajo na razstave v Jakopičevem paviljonu, prvem slovenskem razstavišču; poslikava sten v prostoru socrealizma in modernizma z značilno barvno kombinacijo kot aluzija na javne prostore – šole, bolnice in podobno – v obdobju socializma itn.

Ob eksponatih so dvojezični napisi z najosnovnejšimi podatki. Angleška literatura jih označuje s pomenljivim izrazom »'nagrobni' napisi«. Vsebujejo naslednje podatke: avtorja, naslov, letnico, tehniko in lastništvo (skupaj z inventarno številko). Na primer:

MATIJA JAMA

Pogled iz Tivolija / A View from Tivoli Park

ok. / c. 1925

olje na platnu / oil on canvas

Moderna galerija (7/S)

Le pri enem eksponatu oziroma skupini eksponatov, plakatih Novoga kolektivizma, je osnovnim podatkom dodano tudi krajše pojasnilo. To je nedvomno povezano z dejstvom, da je Novi kolektivizem razstavo tudi oblikoval (umetnik-razstavljavec je torej oblikovalec razstave). Ob tem se zastavlja vprašanje, ali ima morda ta umetniška skupina v tej instituciji poseben status, in, ali to v središče diskurza postavlja umetnika in ne obiskovalca.

V času desetdnevne vojne je zvezna armada napadla vrsto krajev v Sloveniji. V prvih dneh spopadov v Sloveniji in začetku vojne na Hrvaškem, ko je vladala največja negotovost glede izida dogodkov, je Novi kolektivizem oblikoval in natisnil plakate, ki so jih njegovi člani s pomočjo prijateljev nalepili po slovenski prestolnici.

During the ten-day war for Slovenian independence, the Yugoslav Federal Army attacked a number of places in Slovenia. In the first days of armed conflict in Slovenia and at the beginning of the war in Croatia, at the time of greatest uncertainty about the outcome of events, the New Collectivism designed and printed a number of posters, putting them up all over the Slovenian capital with the help of friends.

NOVI KOLEKTIVIZEM / NEW COLLECTIVISM

Buy Victory / Kupi zmago

petek, 28. junija 1991 / Friday, June 28, 1991

sitotisk / silkscreen

last avtorjev / collection of the artists

NOVI KOLEKTIVIZEM / NEW COLLECTIVISM

Krvava gruda – plodna zemlja / Blood-soaked Ground

– *Fertile Soil*

četrtek, 4. julija 1991 / Thursday, July 4, 1991

sitotisk / silkscreen

last avtorjev / collection of the artists

NOVI KOLEKTIVIZEM / NEW COLLECTIVISM

Ja se boću boriti za novu Evropu / I Want to Fight for the New Europe

(za razstavo *Per un altro futuro* v Moderni galeriji Rijeka / for the exhibition

For a Different Future in the Museum of Modern Art, Rijeka, Croatia)

29. november 1991 / November 29, 1991

sitotisk / silkscreen

last avtorjev / collection of the artists

Pojasnilo je nadvse osnovno: sporoča gotove, vnaprej zaključene informacije o tem, kdo in kdaj je naredil plakate (s katerim dogodkom so povezani), ni pa pojasnjena njihova vsebina oziroma sporočilnost. Namen akcije je implicitno nakazan: »ko je vladala največja negotovost glede izida dogodkov«. Skupek informacij sicer še ne pomeni interpretacije.

Posebnost razstave tudi z ozirom na interpretacijo pomeni soba, kjer je predstavljena Avangarda dvajsetih let (slika 5). Soba oziroma njene stene so napolnjene do zadnjega kotička; cela soba je pravzaprav eno samo umetniško delo, eksponat. Praktično gre za posnetek koncepta iz leta 1998, ko je bila avangarda muzealizirana takole (po opisu direktorice):

Da bi čim bolj izrazila spoštovanje do izročila avangarde, se je Moderna galerija odločila, da postavitve razstave zaupa dedičem slovenske historične avangarde, oblikovalski skupini Novi kolektivizem, ki deluje v okviru širšega umetniškega multimedijskega kolektiva Neue Slowenische Kunst. Njihov osnovni umetniški koncept temelji na retroprincipu, na razmišljanju o preteklih umetniških modelih, ki jih uporabljajo posredno in neposredno. Skupina Novi kolektivizem je zasnovala postavitev razstave *TANK!* tako, da so bile galerijske stene videti kot časopisne strani, na katerih se v nehierarhičnem odnosu prepletajo raznorodna besedila (kritike, slogani, citati) in slikovno gradivo. Na stenah so bili enakovredno obešeni reprodukcije in originali predstavnikov historične avangarde, tako da je bilo z razdalje težko razločiti njihovo pravo naravo. Postavitve je združila preteklost in sedanost v mreži vsesplošne posredovanosti. Seveda pa postavitev razstave in tipografije črk ni narekovala katerakoli časopisna stran, temveč stran revije *TANK*, pri kateri so v dvajsetih letih prejšnjega stoletja sodelovali umetniki z različnih polj umetniške avangarde. Za *TANK* je bilo značilno sožitje slikovnega materiala, izzivalne tipografije in udarnih gesel /.../ (Badovinac, 2010: 53–54.)

Soba zaradi kombinacije podob in teksta namreč deluje kot ena sama interpretacija; vtis je, da bi branje časopisnih in drugih odlomkov obiskovalcu pomagalo pri umevanju bistva avangardne umetnosti. Nekateri kustosi celo predvidevajo, da bo obiskovalec to bral. Toda v resnici gre pravzaprav za koncept kuratorja-umetnika: pred nami je umetniško delo, ki kot celota (ali po posameznih delih) ni pojasnjeno oziroma interpretirano. Tako denimo ni pojasnjeno, kaj je bil *Tržaški konstruk-*

tivistični ambient, ki se poudarja kot posebnost celotne razstave. Spet so tu samo najosnovnejši podatki, na primer:

Srečko Kosovel, *Leteča ladja / Flying Ship*, 1926, lepljenka / collage, Narodna in univerzitetna knjižnica / National and University Library, Ljubljana; računalniška preslikava / computerscan, Moderna galerija

Skleniti je mogoče z ugotovitvijo, da razstava z razporeditvijo umetnin oziroma njihovimi medsebojnimi odnosi, ki se kažejo v več predvidenih možnostih ogleda (te so na razstavi sicer opisane, vendar niso pojasnjene), nagovarja poznavalce umetnosti, nepoznavalce pa pušča v nevednosti. V izhodišču diskurza ni obiskovalec, čeprav smo zaznali prisotnost konstruktivistično pojmovanega koncepta dejavnega obiskovalca. Umetnostnozgodovinski diskurz, ki umetnosti ne približuje splošnemu, ampak samo poznavalskemu občinstvu, potrjuje tudi dejstvo, da na sami razstavi umetnine niso pojasnjene (ekskluzivno je pojasnjena samo ena; ker je ta oblikovalčeva-razstavljavčeva, to samo še dodatno potrjuje elitiistični in ekskluzivistični diskurz). Umetnine so opremljene le z osnovnimi podatki. V neposrednem stiku z umetnino torej interpretacije, ki bi poglobljala ta stik, ni. Ta ugotovitev je vezana na interpretacijo v prostoru, se pravi na besedila ob umetninah.

Seveda pa so tu druge oblike muzejske interpretacije. Obiskovalcem je na voljo knjižni vodnik po razstavi. Ta je plačljiv – že s tem se z ozirom na koncept dostopnosti razlikuje od besedil ob umetninah. Njegova uporaba v prostoru, v neposredni interakciji z umetniškimi deli, je vprašljiva tudi zato, ker v dvoranah ni sedišč, ki bi bila namenjena branju z vidika neposredne interakcije precej obsežnih in kompleksnih besedil. Triangulacija s podatki iz opazovanja potrjuje neuporabo vodnika. Rezultati analize vodnika so v naslednjem podpoglavju.

Knjižni vodnik

Knjižni vodnik sestavljajo posamezna poglavja, od katerih je eno razdeljeno v podpoglavja, ostala pa ne. Publikacija združuje besedilo in slike – večinoma gre za reprodukcije razstavljenih umetniških del, nekatere fotografije pa predstavljajo druga umetniška dela in dogodke. To je v kolo fonu posebej pojasnjeno: »Nekatera dela v stalno postavitev niso vključena in so tako zgolj informativnega značaja« (str. 46). V posameznem besedilu je najmanj ena in največ osem fotografij.

Analiza je pokazala, da vodnik ne pojasnjuje umetniških del, ki so na razstavi (bodisi so ta reproducirana v vodniku bodisi ne). Interpretacija ni zasnovana na podlagi predmeta oziroma se ne navezuje na pred-

met. Besedila temeljijo na idejah (opisovanje zgodovine oziroma družbenega konteksta, naštevanje avtorjev, skupin, gibanj kot predstavnikov nekega umetnostnega obdobja, predstavljanje značilnosti določene obdobja oziroma umetniške zvrsti in podobno) in ne na predmetih. To je splošna ugotovitev, ki kaže na prevladujoč pristop k interpretaciji, čeprav je treba dodati, da se avtorska besedila med sabo tudi malce razlikujejo. Vodnik kot tak predvideva obiskovalca, ki umetnost oziroma posamezna umetniška dela predhodno pozna.

Izjemen primer, ko sta besedilo in slika povezana in je o sliki tudi nekaj napisanega – vendar ne gre za eksponat v galeriji –, najdemo v prvem poglavju:

Slika:

Heinrich Wettach med delom v ljubljanski filharmoniji, zasebna last

Besedilo:

Heinrich Wettach je bil na prelomu iz 19. v 20. stoletje ena najznamenitejših figur na področju kranjske kulture. Bil je izredno uspešen slikar, zlasti krajinar in portretist, poleg tega pa tudi izboren violinist, ki je pogosto nastopal v okviru ljubljanske Filharmonične družbe, tedaj zagotovo najuglednejše ljubljanske kulturne ustanove. *Na sliki ga vidimo*, kako v prostorih ljubljanske Filharmonije slika oltar za cerkev v Stični. Premožni slikar je bil lastnik dveh vil, ki sta neposredni sosedi stavbe Moderne galerije (današnje ameriško veleposlaništvo in vrtec), kjer je vodil uspešno slikarsko šolo. Prav v razmerju do nekoliko sladkobnega realizma, ki sta ga gojila Wettach in njegov krog, je bil modernizem mlade slovenske generacije toliko lažje dojet kot pristno slovenska umetnost. (Str. 10.)

Podobno, vendar ne tako eksplicitno, je v tem besedilu predstavljениh še nekaj dogodkov in oseb, vendar ne impresionistične slike Ivana Groharja, Riharda Jakopiča, Matije Jame in Mateja Sternena, ki obiskovalca pričakajo v prvem prostoru.

V večini besedil je eksponat ali skupina eksponatov navedena v oklepaju in zreducirana na podatek, na primer:

/.../ Odločilno vlogo pri uveljavljanju modernizma je v slikarstvu odigrala abstrakcija (Stane Kregar, *Zid ustreljenih* in *Po žetvi*, 1959; Zoran Mušič, *Preprosta ograda*, 1960), ki pa bo resnični zamah dosegla v naslednjem desetletju, predvsem z novimi, pozneje tudi ameriški vzori. */.../* (Str. 32.)

Še en primer, ko nimamo opisa:

/.../ V partizanih so poleg ilustriranih propagandnih brošur, periodike, plakatov itd. nastajale tudi bibliofilske umetnostne publikacije, zlasti linorezne grafične mape, od katerih so nekatere ostale nerealizirane. Grafična mapa Nikolaja Pirnata *Domovi, ječe, gozdovi* povezuje grafike in lapidarno besedilo na način, ki ima v jugoslovanskem kontekstu predhodnico v predvojni grafični mapi Đorđa Andrejevića Kuna *Za svobodo* z motivi iz španske državljanske vojne. /.../ (Str. 28.)

Besedilo govori o slikarstvu (nekega umetnika), ne pa o sliki, čeprav je ta pred nami in celo reproducirana v vodniku, na primer:

/.../ Pregljevo slikarstvo je velikokrat opredeljeno kot kruto ekspresivno, polno tesnobnih vprašanj in spoznanj, ki so hkrati osebna in včasih še monumentalno, junaško občja, kot da bi nam govorila o nezmožnosti tragedije v sodobnem svetu in tako pričala o neki mnogo težji, še nižji razsežnosti. /.../ (Str. 33.)

Največ opisnega – kolikor sploh – najdemo v poglavjih o fotografiji. Lahko gre za eksplicitno sklicevanje na eksponate, na primer:

Na piktoralistično estetiko in impresionistično ikonografijo so oprete tudi zgodnje fotografije Frana Krašovca (*Zima na vasi*, 1915; *Brezov gaj*, 1923; *Debla*, obj. 1926). Podobe v tehniki bromolja so intonirane z liričnim razpoloženjem in nakazujejo njegovo zanimanje za pokrajino kot čustveno impresijo, polno trepetavega ozračja, v katerem tudi debela dreves izgubljajo svojo snovnost in so v strukturi svetlobe le še njeni elementi. (Str. 12.)

Ponekod pa ni nobenih povezav med besedilom in eksponati (niti tistimi, ki so reproducirani v publikaciji). Navedeno je le ime avtorja, na primer:

Slika:

Nande Vidmar, *Hrib s cerkvico*, 1922, olje na platnu, Moderna galerija (1112/S)

Besedilo:

Najbolj neposredno navezavo na nemški in avstrijski ekspresionizem, tako v formalnem smislu kot v motiviki, najdemo v delu bratov Nandeta in Draga Vidmarja.

Takšen pristop v praksi pomeni, da na primer med obiskom galerije z vodnikom v roki pred Irwinovim *Kapitalom* izvemo, da je Irwin del kolektiva Neue Slowenische Kunst, temeljnega umetniškega gibanja osemdesetih let, ki oblikuje pojem retroavangarda, značilen za umetniški fenomen Laibach Kunst:

Slika:

Irwin, *Kapital*, 1990, mešane tehnike, last avtorjev (hrani Moderna galerija)

Besedilo:

/.../ Estetika alternativne kulture je dosegla vrhunec izrazne nasičenosti v okviru umetniškega fenomena Laibach Kunst. Tu je bil prvič uporabljen in teoretsko artikuliran pojem t. i. retroavangarde, ki bo postal zavestna umetniška metodologija kolektiva Neue Slowenische Kunst (Irwin, Laibach, Gledališče Sester Scipion Nasice, Novi kolektivizem), temeljnega umetniškega gibanja osemdesetih let. (Str. 45–46.)

Ne izvemo, kaj retroavangarda je, kaj ta pojem pomeni, s čim se je NSK v osemdesetih letih ukvarjal in kako se to vidi v umetniškem delu (*Kapital*). Vse to mora obiskovalec torej vedeti vnaprej.

Vzemimo še en primer: *Tržaški konstruktivistični ambient*. Temu eksponatu je v vodniku sicer odmerjenega kar nekaj prostora, a izvemo le, kdaj je bil postavljen in kdo so bili avtorji. Sam koncept ni razložen, češ da »obseg tega vodnika tega ne dopušča« (str. 25). Je pa podrobneje razložena rekonstrukcija originalnega ambienta (s posebnim poudarkom na imenovanju sodelujočih pri tem projektu). Bralec torej izve vse o procesu muzealizacije, nič bistvenega pa o vsebini, pomenu muzejskega eksponata kot takega.

Knjižni vodnik torej ni »konkreten« v tem smislu, da bi razložil vsebino oziroma pomen razstavljenih del, ampak je »abstrakten«, ekspanati pa so zreducirani na raven podatkov, ki jih avtorji nizajo v besedilih (ali pa še to ne). Pogosto so navedeni samo umetniki kot predstavniki nekega obdobja. Abstrakten je v tem smislu, da bralca oziroma obiskovalca ne približuje eksponatom, ampak kvečjemu oddaljuje od njih. Zato je vprašljiva njegova uporaba – na podlagi teh podatkov je mogoče skleniti, da vodnik med ogledom razstave ni uporaben (kar potrjuje tudi triangulacija s podatki iz opazovanja naključnih obiskovalcev). Povedano drugače: ne dosega namena, ki bi ga moral. Morda je bolj uporaben za branje pred obiskom razstave ali po njem, lahko tudi dolgo po obisku, v vsakem primeru pa ne za branje, ki bi poglobljalo gledanje ek-

sponatov. Takšen je prevladujoč pristop, čeprav so med avtorskimi besedili manjše razlike.

Raziskava je nadalje pokazala, da je interpretacija zaprta. Zaprta v tem smislu, da ne dopušča pogajanja – razmišljanja o tem, da morda obstaja več mogočih umetnostnozgodovinskih interpretacij (več pogledov na določeno stvar, več razlag istega problema – obdobja, avtorja, dela ...). Razlage so dokončne in avtorji nastopajo kot avtoritete.

Gledano kot celota vodnik nima elementov provokacije. V tem pogledu velja izpostaviti le enega avtorja, ki v besedilih uporablja vprašanja. (Gre za poglavji 3 in 5, ki se od drugih razlikujeta tudi v tem, da sta operazno daljši.) Odstavek na primer začne ali konča s serijo vprašanj:

Kako misliti začetek – v umetnosti in onkraj? Neki temeljni preobrat ali zasuk perspektive? Kako misliti novo umetnost, novi svet in seveda novega človeka – onkraj hitenja za novostmi? Kdaj bodo nastopili? Kje je meja med koncem, prelomom ali prekinitvijo na eni in resničnim začetkom na drugi strani? Med preteklostjo in prihodnostjo? In kako ob tem skupaj misliti še umetnost in politiko – politiko umetnosti? /.../ (Str. 20.)

Uporabo vprašanj je sicer mogoče razumeti v okviru konstruktivističnega koncepta dejavnega obiskovalca, a bolj takrat, ko so vprašanja osebna. Na vprašanja, ki niso osebna in so torej objektivna, vezana na vsebino predmeta, mora avtor tudi odgovoriti (mora poskrbeti za to, da obiskovalec odgovor dobi). Sicer pa isti avtor obiskovalca nagovori tudi osebno. To je zelo redek pojav; avtor je pravzaprav edini, ki to naredi (z uporabo prve osebe množine):

Na te prve reakcije, ki že veliko povedo, *ne smemo pozabiti*. (Str. 22.)

Hkrati pa je iz besedila istega avtorja razvidno nepoznavanje teorije komunikacije, saj od bralca zahteva sledenje zelo dolgim in kompleksnim večstavčnim povedim. Kot kaže spodnji primer, lahko poved obsega tudi 123 besed:

Avantgardo na Slovenskem, ki vsekakor ima širšo, mednarodno razsežnost – seveda tudi prek vprašanja seznanjenosti in poznavanja, torej posrednih in velikokrat prek južnoslovanskih vezi posredovanih evropskih in drugih vplivov oziroma včasih celo neposrednih stikov (kot primer naj služita vsaj mednarodna razvejanost naše najpomembnejše avantgardne revije Tank, revue internationale de l'art vivant (1927) in večmesečna izkušnja Avgusta Černigoja v Bauhausu (1924), kjer se je

srečal z ruskim konstruktivizmom, gibanjem De Stijl in dadaizmom, nanj pa so vplivali tudi profesorji László Moholy-Nagy, Vasilij Kandinski in Oskar Schlemmer) –, obeležujejo bolj ali manj vse splošne poteze ali značilnosti, ki jih najdemo v evropskih avantgardah ne glede na to, ali je bila na Slovenskem bolj ohlapno »organizirana«, bolj razpršena oziroma glede na neizogibne okoliščine na drugačen način prisotna. (Str. 21.)

Sicer pa lahko za celoten vodnik ugotovimo, da predvideva izkušenega obiskovalca razstave – poznavalca moderne umetnosti in muzejev moderne umetnosti. Od njega se pričakuje poznavanje umetniških del (tudi drugih del iz sveta slovenske umetnosti, ne samo eksponatov na razstavi, na primer »Gabrijel Stupica, *Pred sprevedom (Baklada)*, 1950«, str. 31), poznavanje dogodkov (na primer »napad Čora Školdarja«, str. 31), umetnostnih pojmov in konceptov (na primer »larpurlartizem«, »abstraktni modernizem«, »problematika sublimnega«, »odprto delo«, »retroavantgarda« in tako naprej), ne nazadnje številnih umetnikov oziroma njihovih biografij (kjer je to relevantno za samo umetniško delo). (Mlajši odrasli obiskovalci morajo, če želijo razumeti ta vodnik, denimo vedeti tudi, kaj sta socializem in komunizem.) Da vodnik nagovarja poznavalce, potrjuje tudi dejstvo, da v njem ne najdemo interpretacije o interpretaciji – metakognitivnih strategij (kako gledati določeno umetnino), ki bi nepoznavalcu umetnosti pomagale pri razumevanju umetnin. Za jezik je mogoče reči, da je precej strokoven, kar je razvidno tudi iz zgornjih navedkov.

Knjižni vodnik predvideva predvsem strokovno javnost. V roke ga bo vzel obiskovalec, ki ima poznavalski, umetnostnozgodovinski pristop k razumevanju umetniških del in že razpolaga s predznanjem na tem področju. Interpretativni okvir bi po Whiteheadu (2012) morda lahko označila kot evlucijski, saj gre v bistvu za (kronološki) pregled, diskurz pa se osredotoča predvsem na »razvoj«, »vplive«, »izposojanje«, »sklicevanje«, »z gledovanje« v umetnosti itn. Toda nadaljnja razprava o tem spada na polje umetnostne zgodovine, zato jo pri razmisleku o potencialnem uporabniku vodnika zaključujem.

Vodeni ogledi

Podobno kot za knjižni vodnik je tudi za vodene ogleda po razstavi mogoče ugotoviti, da so bili zasnovani za strokovno publiko. Umetnostnozgodovinski diskurz določajo predvsem: vnaprejšnje poznavanje umetnin, ki so na razstavi (interpretacija oziroma razlaga izbrane umetnine je pretežno skopa), poznavanje drugih, z eksponati povezanih ume-

tnikov, umetniških del, kritikov, umetnostnih zgodovinarjev in dogodkov (predvsem razstav), nepojasnjena strokovna terminologija, uporaba umetnostnozgodovinskih terminov v tujem jeziku, istovetjenje umetniškega dela z avtorjem (na primer »tukaj imamo primere Frana Krašovca, nimamo Avgusta Bertholda«, »imamo še Kralja tukaj«). Med tremi vodenimi ogledi so bile razlike: prvi in drugi sta bila splošna, in sta pomenila pregled oziroma izbor umetnin na celotni razstavi, tretji pa je bil tematski in je pomenil ogled izbranih umetnin v okviru približno polovice razstave. Vsi izvajalci so na tej poti izbirali določena umetniška dela, pri čemer so z obsegom, poglobljenostjo in tonom razlage različno usmerjali obiskovalčevo pozornost nanje, kar je razvidno iz samih posnetkov.

Posamezen pristop k interpretaciji je bil vselej enak, bodisi pri impresionistični sliki v prvem prostoru ali pri konceptualnem *Kapitalu* v zadnjem prostoru. Podobno kot v vodniku je šlo za splošno predstavljane obdobja, zgodovinskega okvira, nekaterih dogodkov, v katero je kustos umeščal likovno delo kot primer. Izbranim eksponatom je bila potem namenjena različna pozornost. Poglejmo primer slike Franceta Kralja *Družinski portret*:

./.../ na koncu [prostora] smo že pri novi stvarnosti, to je ta iztek ekspresionizma, ki napravi stvari bistveno bolj umirjene na nek način, se pravi, gre za vračanje k realizmu ali bolj ali manj k realističnemu odslikovanju stvarnosti, ki je seveda družbeno zaznamovana in tako naprej. Kot vidimo, na primer, na tem primeru Kraljevega družinskega portreta, ki je tipično novostvarnostno delo, se pravi gre za eno tako precej hladno, odtujeno obravnavo snovi, če tako hočemo, teme – tema je družinski portret, vendar ta portret najmanj, kar vzbuja, je nelagodje s tem mračnim tonom ... (Obiskovalka vskoči v besedo z vprašanjem, če so to trideseta leta.) Ja, to, mislim, da je ... 1926. France Kralj, Družinski portret. (Nadaljuje, kjer je končal/a misel.) Za obdelavo ljudi, obrazov, se pravi teles, ki so kot da kovinska, dejansko, kot da bi bila bistveno oddaljena, se pravi vzpostavlja neko distanciranje ali celo učinek odtujevanja, če hočemo. (Obrat k fotografiji.) (Voden ogled 1.)

Tretji voden ogled se je od prvih dveh nekoliko razlikoval. Kustos je obiskovalcu povedal nekaj več o sliki – interpretacija z opisom stvarnih in naslikanih razmerij med upodobljenci je obiskovalca tudi vodila k natančnejšemu ogledovanju. Izvedel je, denimo, kdo je upodobljen, saj gre vendarle za družinski portret, medtem ko pri prvih dveh vodenih ogle-

dih teh ikonografskih informacij ni. Izvedel pa je tudi, kako »kodirati sliko skozi realistični ključ«, kar lahko zanima le poznavalca umetnosti. Vsesplošni poudarek pri interpretaciji je na stilu ali slogu, kar kaže še en primer (Stane Kregar, *Lovec v jutru*):

In zdaj, če vas peljem h Kregarju... Kregarja bomo potem še srečali v petdesetih letih, ampak Kregar je zanimiv primer. Prvič, to sliko smo izpostavili, tukaj se seveda sedemintrideset približno konča zdaj, ampak ... Spominja vas mogoče takoj na Dalija, na nadrealizem. In tukaj vidite, seveda sem že doživel to, ampak to je pa zelo nasilno. Od noža, pa tako naprej. Ampak zanimivo je to, da je bil - da vidite približno, skozi katere kanale je nadrealizem vstopil v slovenski prostor, ker je bil Kregar katoliški duhovnik. No, to neko mero duhovnosti tudi lahko sledite. (Voden ogled 2.)

Obiskovalec mora sam vedeti, kaj je nadrealizem, in ga prepoznati na sliki. Podobno mora obiskovalec sam vedeti oziroma prepoznati, kaj je abstrakcija v kiparstvu, na primer:

Gre za neko abstrahirano portret ali podobo krajine, tudi recimo v teh primerih kiparstva tega tipa Spacala, kjer kipi dejansko še zmerej nekaj predstavljajo, čeprav so že skrajno abstraktne oblike. (Voden ogled 1.)

H kategoriji interpretacije, ki je bolj abstraktna kot konkretna, saj se ne nanaša neposredno na umetniški predmet oziroma eksponat, spada tudi tip razlage, ki se splošno navezuje na skupino umetnin oziroma na avtorja (po principu istovetenja dela z avtorjem), del pa ne opiše poglobljeno.

Raziskava je pokazala, da kustosi eksplicitno predvidevajo kulturni kapital obiskovalcev – njihovo poznavanje umetnosti:

Jasno nam je, da gre za nek odnos, ki je lahko v takih primerih, *kot veste*, () teh njegovih znamenitih ikonografij, precej težak in temačen, ampak še zdaleč od tega, da bi ga bilo mogoče na odprt način dešifrirati ali dojeti, doumeti do konca, do zadnje vrstice. (Voden ogled 1.)

/.../ nimamo Avgusta Bertholda, ki je bil, kako bi rekel, še bolj ključna oseba, ampak (), ki je bil tudi prvi fotograf, ki je bil šolan na Dunaju in je tudi imel svoj atelje, ampak že pri motivu. Sejalca nimamo razstavljenega, ampak *saj veste*, kako je s to zgodbo. Fotograf... pač sodelovali so in tudi nekatere slike so nastale na podlagi fotografij. (Voden ogled 2.)

Recimo, če vam dam en tak primer, ki ga *usi najbolj poznate*. (Voden ogled 3.)

Poleg umetnikov naj bi obiskovalci poznali, če želijo slediti kustosovi razlagi, tudi številne slovenske in tuje umetnostne zgodovinarje in kritike, pa tudi dogodke, pri čemer eden od kustosov posebej pogosto navaja razstave. Kustosi iščejo vzporednice med umetniškimi deli oziroma umetniki, kar kaže pogosta uporaba besede »vpliv«. Na primer:

In tisto, kar je ključno, ta vpliv münchenske, pa dunajske secesije, je približno potrebno takole zajeti: poteza postaja vedno bolj sproščena, tudi barvno, kako bi rekel, ni jim šlo več toliko za neko naravnost, mogoče filozofski vpliv, če lahko tako rečem, vidite samo še po krajinah. In sedaj se lahko ta zgodba secesionizma, in tudi v slovenskem prostoru bo vedno tako, da imamo mešanico vplivov, ta zgodba vpliv secesionizma, če tako rečem, se potem prevede naprej v ekspresionizem, pa novo stvarnost. (Voden ogled 2.)

Kustosi ob eksponatih največkrat ne pojasnijo, na primer, kako se vidi določen vpliv na konkretnem umetniškem delu. Torej mora obiskovalec to vnaprej poznati – pariško šolo, na primer:

Ta še vedno temelji na evropskih zgledih, na francoskih, predvsem pariški šoli. V podobi sami gre že za popolnoma abstrahirano, abstraktno podobo, sliko, vendar v naslovih oziroma referencah, ki jih daje, se še vedno veže na znane, realne motive, krajino predvsem. (Voden ogled 1.)

Enemu od kustosov se zdi zelo pomembna uporaba umetnostnih terminov in teorij, kakršne srečamo v strokovni literaturi (pri čemer jih pojasni):

Ampak kaj je bil problem? Kaj to sliko dela pravzaprav tipično za trideseta leta? Za ta *retour à l'ordre, retour aux apparences*, ta povratek k vidnosti, pojavnosti, stvarjem, *die Gegenstände, die Sache*, stvari, reči. (Voden ogled 3.)

Tako kot v knjižnem vodniku je tudi tukaj interpretacija zaprta. Kustosi nastopajo kot avtoritete; obiskovalec sliši eno, vnaprej zaključeno razlago, alternativnih umetnostnozgodovinskih interpretacij ni.

Če povzamemo rezultate analize razstave, knjižnega vodnika in vodenih ogledov kustosov, ugotovimo naslednje. Kljub različnim oblikam interpretacije – prostorsko interpretacijo (postavitev, jukstapozicije, več poti ogleda, barve sten, rože in drugo) dopolnjuje tekstovna v obliki knjižnega vodnika in vodenih ogledov – muzej nagovarja predvsem strokovno javnost. To je pokazala analiza umetnostnozgodovinskega di-

skurza. Zgodovinske, slogovne in druge povezave med umetninami, ki jih muzej ustvarja z izborom in postavitvijo, so le delno pojasnjene in jih mora obiskovalec razbrati sam. Preseneča ugotovitev, da eksponati kot taki niso interpretirani: že na sami razstavi ne najdemo besedil ob umetninah, saj so navedeni samo osnovni podatki, prav tako umetnina ni izhodišče interpretacije v knjižnem vodniku (izhodišče je splošen okvir, umetniška dela pa so večinoma obravnavana na ravni informacije – podatka, primera). Pri vodenih ogledih gre za podoben pristop, kar je učinkovito pokazala primerjava prvih dveh s tretjim vodenim ogledom, kjer avtor pri interpretiranju vendarle bolj izhaja iz neposrednega stika z umetnino. Obenem pa je analiza pokazala, da avtorji predvidevajo obiskovalce z bogatim kulturnim kapitalom – predznanjem umetnosti in temu ustrezno: prvič, celostno (večplastno) ne razložijo umetnine, da bi obiskovalec spoznal, zakaj jo gleda (zakaj je zanj pomembna); drugič, uporabljajo strokoven jezik; in tretjič, uporabljenih pojmov ne razložijo. To je prevladujoč pristop, čeprav so med avtorji manjše razlike. Da muzej nagovarja predvsem poznavalce, potrjuje tudi dejstvo, da pri interpretaciji ne najdemo metakognitivnih strategij (kako gledati določeno umetnino, kako uporabljati interpretacijo), ki bi obiskovalcem (predvsem nepoznavalcem umetnosti) pomagale pri razumevanju.

TRIANGULACIJA 2		
	Obiskovalčev diskurz	Um.zgod. diskurz
Umetnina kot objekt učenja	neposredna izkušnja z avtentičnim predmetom	»abstraktna« interpretacija (ne temelji na predmetu)
Pot ogleda	kronološka pot: 66% problemska pot: 7% druga pot: 27%	predvideni dve ključni poti ogleda: »kronološka« in »problemska«, poudarek na drugi
Iskanje informacij (funkcija interpretacije)	»Ne dotakne se me preveč. Mogoče zaradi tega, ker se nisem dovolj poglobila, pa ne razumem. Bi mogoče kakšne njihove tekste morala prebrati, kaj, ne vem, bi rabila večji kontekst kot pa samo tu, kar je na razstavi. Recimo v tem primeru bi bilo zanimivo še kaj prebrati zraven.«	Razstava: odsotnost tekstovne interpretacije
Avantgarda 20-ih let	večina gleda celoto in se ne poglablja v besedila	»Več lahko izveste seveda tudi iz tekstov, potem tudi iz manifesta, vključujemo tudi originalne sezname del /.../.«

TRIANGULACIJA 2		
	Obiskovalčev diskurz	Um.zgod. diskurz
Knjižni vodnik	uporaba vodnika: 0%	namenjen obiskovalcem (»dejavni obiskovalec«)
Tacitna interpretacija (barva sten v prostoru Modernizem 50-ih in 60-ih let)	»Sploh nisem opazil.«	»A vidite, kako so stene pobarvane. Če vas na to kaj spominja. Kako so bile v času socializma pobarvane bolnice ali pa šole, karkoli (. In na tej osnovi sten najdete to, kar je v petdesetih in šestdesetih najboljšega v modernizmu pri nas nastalo.«
Obiskovalci: realni, imaginarni	-poznavalci in nepoznavalci: celostno doživljanje umetnine, odzivanje s čustvenimi doživetji, vnašanje osebnih izkušenj -poznavalci/nepoznavalci: reflektirano/spontano, pristransko/nepistransko, pripravljenost vložiti več/nepripravljenost	predviden je obiskovalec – poznavalec umetnosti: »abstraktna« interpretacija, strokoven jezik, zaprta interpretacija, ni interpretacije o interpretaciji

Slika 12: Prikaz triangulacije podatkov o obiskovalčevem diskurzu, pridobljenih z opazovanjem in intervjuvanjem obiskovalcev, in umetnostnozgodovinskem diskurzu, pridobljenih z analizo razstave, knjižnega vodnika in vodenih ogledov.

Poglavje zaključuje triangulacija podatkov o obiskovalčevem in umetnostnozgodovinskem diskurzu (slika 12). Kot vidimo, ta pokaže na določena neskladja. Razloge za to bomo skušali poiskati z analizo muzejskega, institucionalnega diskurza.

Muzejski diskurz

Ker se analiza diskurza ukvarja z uporabo jezika, lahko nacionalni program za kulturo, kritike in objave o razstavi razumemo kot sredstvo oziroma način, kako politika, stroka, galerija udejanjajo, pojmujejo, razumejo vzgojno-izobraževalno vlogo muzeja. Rezultate podrobneje predstavljamo v treh sklopih.

Nacionalni programi za kulturo

V prvem nacionalnem programu za kulturo za obdobje 2004–2007 (v nadaljevanju NPK) je dejavnost umetnostnih muzejev opredeljena v okviru dveh področij, in sicer »vizualnih umetnosti« ter »varstva kulturne dediščine«. Z umetnostnim in dediščinskim diskurzom, kakor se izrisujeta skozi opredelitvi teh dveh področij, NPK »opredeljuje javni interes za kulturo z namenom zagotavljanja pogojev za kulturno ustvar-

jalnost, dostopnost kulturnih dobrin, kulturno raznolikost, slovensko kulturno identiteto in skupen slovenski kulturni prostor« (str. 25).

Iz opredelitve področja »vizualne umetnosti« je mogoče sklepati, da se semkaj uvrščajo tako muzeji starejše kot sodobne umetnosti, pa tudi razstavišča (toda le v ciljih in ukrepih v nadaljevanju NPK so eksplisitno uporabljeni izrazi »galerija«, »razstavišče« in »muzej«):

V javni interes na področju vizualnih umetnosti spadajo: vse tradicionalne in sodobne zvrsti likovnega področja, slikarstvo, kiparstvo, grafika, risba, fotografija, video, arhitektura, oblikovanje, organiziranje razstavnih programov in projektov, izobraževanje, skrb za slovensko likovno dediščino, informatizacija, raziskovanje in podporni projekti, vse vmesne oblike ter vse mejne oblike na področju glasbenih [vizualnih] umetnosti, ki črpajo iz ostalih področij ustvarjanja oziroma kreativno uporabljajo nove tehnologije za zagotavljanje pogojev za ustvarjalnost posameznika, mednarodna promocija izvirne slovenske vizualne umetnosti, mednarodno sodelovanje in mednarodna promocija. (Str. 26.)

V ciljih in ukrepih sta izoblikovana dva glavna diskurza: *dostopnost na področju vizualne umetnosti* in *produkcija na področju vizualne umetnosti*. Oba diskurza podpirajo tudi splošne prioritete kulturne politike.

Dostopnost na področju vizualne umetnosti je na eni strani povezana z obiskanostjo umetnostnih muzejev (galerij) in razstavišč. Cilj je povečati število obiskovalcev ter popularizirati vizualno umetnost – dvigniti obiskanost torej: »Število obiskovalcev je že več let statično, galerije in razstavišča nimajo učinkovitih popularizacijskih programov, prav tako pa se bo spodbujalo pedagoške programe in izobraževanje.« (Str. 36.) In še: »Potrebno je zasnovati kompleksnen popularizacijski program s sodobnimi pedagoškimi in andragošskimi pristopi, ki bodo učencem se približali vse razsežnosti in zvrsti vizualnih umetnosti. Ob tem je potrebno spodbuditi promocijske in druge dejavnosti v smeri izobraževanja občinstva in zviševanja dostopnosti vizualne umetnosti.« (Str. 37.) Ta vidik dostopnosti, v NPK imenovan tudi »dostopnost kulturnih dobrin« ali »dostopnost kulture«, se najpogosteje povezuje s kulturno vzgojo, prilagoditvami za invalide, regijsko razpršenostjo kulturne ponudbe in celo kulturno industrijo. Opraviti imamo torej s šolskim, socialnim, upravnim in gospodarskim diskurzom v kulturi. Predvsem z zadnjim je povezano tudi »kvalitetno preživljanje prostega časa«, ki ga spodbuja NPK (str. 20).

Na drugi strani gre pri konceptu dostopnosti za dostopnost ustvarjanja – ustreznih pogojev za ustvarjalnost. Na področju vizualnih umetnosti je namreč koncept dostopnosti večinoma obravnavan kot »dostopnost kulturnih dobrin *in* pogojev za ustvarjalnost«. Vendar gre, če natančno preverimo uporabo izrazov »kultura ustvarjalnost« in »kulturno ustvarjanje« v NPK (na primer, da se želi doseči »prepoznavnost žive kulturne ustvarjalnosti na področju vizualnih umetnosti«, str. 37), pri drugem izrazu pravzaprav za ločen diskurz, ki ga imenujem »produkcija na področju vizualne umetnosti«. Pri njem gre za zagotavljanje prostorskih pogojev za delo izvajalcev na področju vizualnih umetnosti, mednarodne izmenjave umetnikov, rezidenčne programe, delovne štipendije, sodelovanje v državnih urbanističnih oziroma arhitekturnih projektih, upoštevanje avtorskih pravic (razstavnine), prednostno podpiranje odkupa del slovenskih avtorjev in podobno. V kontekstu produkcije je tudi ustanovitev Muzeja sodobne umetnosti.

Drugo področje, v okviru katerega so opredeljeni umetnostni muzeji (in vsi drugi muzeji, pa tudi arhivi), je »varstvo kulturne dediščine«:

V javni interes na področju varstva kulturne dediščine spadajo: vzdrževanje in obnavljanje dediščine ter preprečevanje njene ogroženosti, zagotavljanje materialnih in drugih pogojev za uresničevanje kulturne funkcije dediščine, ne glede na njeno namembnost, zagotavljanje javne dostopnosti dediščine ter omogočanje njenega preučevanja, preprečevanje posegov, s katerimi bi se utegnile spremeniti lastnosti, vsebina, oblike in s tem vrednost dediščine, skrb za uveljavljanje in razvoj sistema varstva dediščine, varstvo arhivskega gradiva kot kulturnega spomenika, zagotavljanje infrastrukturnih pogojev za izvajanje varstva arhivskega gradiva, mednarodna dejavnost, mednarodna promocija, izobraževanje, informatizacija, raziskovanje in podporni projekti. (Str. 27–28.)

Koncept varstva kulturne dediščine pomeni predvsem materialno varstvo: gradnjo muzejev in depojskih prostorov, obnove, hranjenje gradiva v ustreznih klimatskih razmerah, preventivne raziskave, restavratorske posege, evidentiranje, dokumentiranje, raziskovanje. Vendar koncept vključuje tudi *diskurz o dostopnosti*, kar je prav tako razvidno tudi iz omenjene opredelitve. Ta se nanaša na informatizacijo muzejev (ustvarjanje podatkovnih zbirk na elektronskih medijih), urejanje fizične dostopnosti muzejev (povečanje števila stalnih razstav v državnih muzejih), dostopnost za invalide in druge ciljne skupine obiskovalcev ter razvijanje pedagoških in andragoških programov. V nasprotju s

področjem vizualnih umetnosti je tu pri konceptu dostopnosti poudarjen »identifikacijski in vzgojni potencial dediščine« (str. 64), kar je mogoče razumeti v kontekstu splošnega diskurza o identiteti, ki je prisoten v NPK. Sicer pa NPK pri javnosti, ko gre za dostopnost, razlikuje med strokovnjaki in ostalimi, na primer pri vzpostavitvi enotnega registra kulturne dediščine: »Z vzpostavitvijo informacijskega sistema varstva kulturne dediščine v obliki enotnega registra premične in nepremične kulturne dediščine bo vzpostavljen sodoben dostop do informacij o kulturni dediščini tako za stroko kot za širšo javnost.« (Str. 62.) Torej gre za dostopnost za vse. V povezavi z dostopnostjo je enkrat uporabljen tudi izraz »interpretacija«; najdemo ga v enem izmed ukrepov: »prednostno podpiranje programov in projektov, ki so usmerjeni v povezovanje s turizmom, v uvajanje novih oblik programov za obiskovalce oziroma razvijanje interpretacijskih centrov« (str. 65).

Čeprav je prejšnji NPK nastal v času, ko je Slovenija vstopila v Evropsko unijo, se je šele v naslednjem (nacionalni program za kulturo 2008–2011) pojavil izrazitejši diskurz o evropskosti in globalizaciji – predvsem v povezavi z nacionalno identiteto in z vlogo kulture pri tem. V tem kontekstu postane pomembnejša kulturna dediščina, ki ji politika namenja posebno pozornost in ki na tem področju kliče po spremembah:

/.../ Po osamosvojitvi Slovenije, zlasti pa po vstopu v Evropsko unijo, je dobilo varovanje dediščine nov pomen, saj dediščina v mnogočem predstavlja našo narodno osebno izkaznico v združeni Evropi. Če bomo hoteli v tej enakovredno uspevati, bomo morali močno spremeniti tudi svoj odnos do ohranjanja dediščine in tej dejavnosti namenjati večji poudarek. (Str. 12.)

V tem NPK je dejavnost umetnostnih muzejev opredeljena v okviru dveh področij, in sicer »likovne umetnosti« ter »kulturne dediščine« (drugo področje vključuje tudi dejavnost arhivov in se pravzaprav imenuje »kulturna dediščina in arhivska dejavnost«).

Iz opredelitve področja »likovna umetnost« je razvidno, da se semkaj uvrščajo ne samo umetnostna razstavišča, ampak tudi umetnostni muzeji, kar je eksplicitno poudarjeno s sklicevanjem na ustrezen zakon: »Varovanje in predstavljanje likovne dediščine je opredeljeno v Zakonu o varstvu kulturne dediščine, zato imajo tiste galerije, ki hranijo zbirke likovne ustvarjalnosti, status muzejev.« (Str. 36.)

Dediščinski oziroma muzejski diskurz je jasen in se kaže skozi uporabo izrazov »muzejska zbirka« in »razstava«. NPK eksplicitno spod-

buja povezovanje javnih ustanov s področja varovanja in predstavljanja sodobnih likovnih umetnosti in dediščine, in sicer z obravnavo muzejskih zbirk ter z njihovo predstavitvijo in dostopnostjo javnosti, s skupnimi predstavitvami zbirk starejše in novejše likovne umetnosti na podlagi sistematičnega zbiranja starejše evropske umetnosti in sodobne svetovne ustvarjalnosti, s smiselnim nadgrajevanjem obstoječih zbirk in omogočanjem pogojev za njihovo predstavitev, s posodabljanjem stalnih zbirk z novimi problemskimi predstavitvami in s spremljajočimi strokovnimi razstavami in drugimi dogodki, z gostovanji starejše in sodobne tuje likovne umetnosti v Sloveniji, z uvajanjem odprtih študijskih depojev in z drugimi nalogami (str. 37).

Tudi v tem NPK sta izoblikovana dva glavna diskurza: *dostopnost na področju likovne umetnosti in produkcija na področju likovne umetnosti*.

Dostopnost, ki je na konceptualni ravni sicer spet opredeljena kot dostopnost kulturnih dobrin in pogojev za ustvarjalnost, prav tako pa imamo pri javnosti spet prisotno razlikovanje med strokovnjaki in širšo javnostjo, umetnostnim muzejem nalaga, da »likovno umetnost približajo ljudem«, da jo »popularizirajo«, kar je preživetvenega pomena tudi za umetnost samo:

Glede na izhodišče, da je kultura javno dobro, je likovno umetnost treba približati ljudem na lokalni in nacionalni ravni z ustreznimi programi. Tako se ne omogoča le višja raven bivanja prebivalstva, temveč se vzgajajo tudi možni porabniki, v tem primeru obiskovalci galerij, kupci umetniških del in zbiratelji. Vse to ima daljnosežne posledice, ki so pomembne za kulturno identiteto posameznikov in skupnosti ter ustvarjanje optimalnih razmer za delo umetnikov in izvajalcev. /.../ (Str. 60)

Čeprav je v NPK predmet obravnave tako starejša kot sodobna likovna umetnost, je nekoliko izrazitejši poudarek na zadnji. To se kaže v drugem diskurzu – »produkcija na področju likovne umetnosti«. Tako je v muzejih in razstaviščih v duhu medkulturnega dialoga »nujno dopuščanje sobivanja celotnega razpona sodobnih ustvarjalnih praks, vsebin in estetik, ki so značilne za visoko razvite likovne prakse v svetu« (str. 60). V kontekstu produkcije gre spet za obravnavo družbenega položaja ustvarjalcev (štipendije, razstavnine ipd.), prav tako si kulturna politika še vedno prizadeva za »razvoj in promoviranje sodobne likovne umetnosti« (postavitev novega razstavnega prostora).

Vsekakor je v tem NPK diskurz o javni dostopnosti izrazitejši na področju »kulturna dediščina«, tokrat je v povezavi z dediščino eksplicitno uporabljen tudi izraz »interpretacija«:

Kulturna dediščina je eden najpomembnejših temeljev naše istovetnosti, zato sta varovanje, obnova kulturne dediščine in sporočanje njenih vsebin javnosti izjemnega pomena za naš razvoj in ustvarjalnost, ki se navdihuje v dediščini. V javni interes na področju varstva kulturne dediščine sodijo: identificiranje dediščine, njenih vrednot in vrednosti, njeno dokumentiranje, preučevanje in interpretiranje; hramba dediščine in preprečevanje škodljivih vplivov nanjo; omogočanje dostopa do dediščine ali do informacij o njej vsakomur, zlasti mladim, starejšim in invalidom; predstavljaje dediščine javnosti in razvijanje zavesti o njenih vrednotah; vključevanje vedenja o dediščini v vzgojo, izobraževanje in usposabljanje; celostno ohranjanje dediščine; spodbujanje kulturne raznolikosti s spoštovanjem različnosti dediščine in njenih interpretacij ter sodelovanje javnosti v zadevah varstva in obnove /.../ (Str. 43–44.)

Dostopnost se povezuje s kulturno vzgojo, prilagoditvami za invalide, ki se jim tokrat pridružijo še druge t. i. ranljive skupine (starejši), kulturno industrijo in, kot se bo izkazalo v nadaljevanju, mestoma tudi mednarodno promocijo. Najšibkejši je gospodarski diskurz, saj je naloga muzejev, da »opozarjajo, da se v kulturni dediščini odkriva posebna ekonomska vrednost in ustvarjajo pogoji za nova delovna mesta«, ne pa, da v kulturni dediščini odkrivajo ekonomsko vrednost in ustvarjajo delovna mesta. Najmočnejši diskurz se nanaša na vzgojni vidik: posredovanje znanja, oblikovanje vrednot, razvijanje pozitivnega odnosa do kulture in spomeniškega varstva sploh. Tako se od muzejev pričakuje, da postanejo »nepogrešljiva vez med raziskovalnimi, izobraževalnimi in drugimi kulturnimi ustanovami in javnostjo«, »nosilci in nepogrešljivi generatorji pozitivnega odnosa javnosti do kulture« in da »s svojimi predmeti razširjajo aktualna družbena sporočila, s katerimi pomagajo prepoznati vrednote, posredovati modrost, odkrivati stara znanja in tehnologije« (str. 44).

Pri kulturni dediščini gre za koncept »varstva« oziroma »ohranjanja« kulturne dediščine, ki vključuje premično in nepremično dediščino. Pri obeh se poudarja materialno varstvo (prostorski pogoji, prenove, obnove, muzejske novogradnje, znanstvene in tehnološke raziskave itn.) in javno dostopnost (ne samo v fizičnem smislu, saj gre za »razstave«, »oživljanje kulturnih spomenikov«, »revitalizacije«, »zagotavljanje podatkov o dediščini« itn.), pri čemer je diskurz o dostopnosti izrazitejši pri premični kulturni dediščini:

Vedno znova si je treba prizadevati tudi za izboljšanje dostopnosti do muzejskih zbirk in informacij v zvezi s predmeti premične kulturne de-

diščine. S celovitimi informacijami o premični kulturni dediščini in predstavitevijo predmetov premične kulturne dediščine je treba uveljavljati identifikacijski in vzgojni potencial ter odpiranje medijskega prostora (medinstitucionalno povezovanje pri pripravi in izvedbi projektov za mednarodno promocijo slovenske kulturne dediščine ter razstav v evropskem kulturnem prostoru.) (Str. 46.)

Poleg izraza »interpretacija« je tukaj eksplicitno uporabljen tudi izraz »komunikacija«. Temu je namenjeno varstvo dediščine: »Zbiranje, varovanje in preučevanje premične materialne (in nematerialne) dediščine za interpretacijo in komunikacijo njenih (tehnoloških, duhovnih, estetskih in etičnih) vsebin javnosti zato, da sodobna družba prepozna kulturno dediščino kot kakovost, ki jo je treba ohranjati za prihodnje rodove.« (Str. 79.) Dostopnost je pojmovana široko: »Omogočanje večje dostopnosti muzejskega gradiva za dvig splošne prepoznavnosti pomembnih kulturnih vsebin in predmetov (spomenikov) kulturne dediščine v javnosti, povečati število manjšinskih in ranljivih skupin (invalidov, starejših) med muzejskimi obiskovalci, povečati število donatorjev, sponzorjev in prijatejev muzejev.« (Str. 80.) Navedena cilja kulturne politike na področju premične kulturne dediščine se po uspešnosti merita z več kazalniki, med drugim z obiskanostjo muzejev.

V zadnjem analiziranem programu, osnutku NPK za novo obdobje (2012–2015), je dejavnost umetnostnih muzejev opredeljena v okviru dveh področij, in sicer »likovne umetnosti« ter »kulturne dediščine« (drugo področje vključuje tudi dejavnost arhivov in se pravzaprav imenuje »kulturna dediščina in arhivska dejavnost«).

Pri likovni umetnosti gre tako za starejšo kot sodobno likovno umetnost, torej z ozirom na muzeje tako za prenašanje tradicije kot za potrjevanje, zgodovinenje novega v umetnosti:

V javni interes na področju likovne umetnosti sodijo vse likovne zvrsti, ki jih družijo raziskovanje podobe in prostora kot enih temeljnih postulatov človekovega zavedanja in doumevanja sveta ter njunih transformacij skozi različne postopke in tehnike. Sem sodijo tako tradicionalne zvrsti, ki so se razvijale skozi več kot dva tisoč let dolgo zgodovino likovne umetnosti: slikarstvo, kiparstvo, arhitektura in oblikovanje, kot tudi vsi sodobni načini izražanja, ki so jih uveljavile zgodovinske avantgarde v 20. stoletju in interdisciplinarne ustvarjalne prakse na prelomu drugega in tretjega tisočletja: fotografija, video, instalacija, performans, hepening, »body art, environmental art, land art« ... Sodobna likovna ume-

tnost pogosto meji ali se povezuje s sorodnimi umetniškimi področji (gledališče, film, knjiga in novomedijska umetnost) ter v svojo interpretacijo vključuje tudi izsledke humanističnih in naravoslovnih raziskav. (Str. 27.)

Izoblikovana sta dva glavna diskurza: *dostopnost na področju likovne umetnosti in produkcija na področju likovne umetnosti*. Prevladuje drugi.

Kulturna politika v okviru javnega interesa podpira: organiziranje razstavnih in festivalskih programov in projektov, ki v duhu pluralnega izraza sodobne likovne umetnosti zagotavljajo ugodne pogoje za produkcijo, skladen razvoj in promocijo vrhunske, kakovostne in izvirne slovenske ustvarjalnosti; promocijo sodobne slovenske likovne ustvarjalnosti v tujini in mednarodno sodelovanje; spodbujanje vrhunske ustvarjalnosti in mobilnosti likovnih ustvarjalcev s posebno skrbjo za mlade nadarjene avtorje z delovnimi štipendijami in rezidenčnimi udeležbami; skrb za kulturo oblikovanja in vzdrževanja urbane in ruralne pokrajine, ki je za zdrav razvoj družbe in kakovostno raven bivanja prebivalcev ključnega pomena; ohranjanje, proučevanje in predstavljanje dosežkov s področij sodobne arhitekture in oblikovanja; znanstveno, strokovno in kritično refleksijo v vseh zvrsteh sodobne likovne umetnosti; popularizacijo, izobraževanje, raziskovanje in informatizacijo ter javnosti dostopno zadovoljevanje potreb na celotnem področju likovne umetnosti. (Str. 27.)

Kljub zadnji alineji – javnosti dostopnemu zadovoljevanju potreb na celotnem področju likovne umetnosti – kazalnika obiskanosti muzejev v ciljih in ukrepih skorajda ni oziroma ga najdemo le v okviru »razvoja področja arhitekture, krajinske arhitekture in oblikovanja« (str. 28), kar pa seveda ne pokriva celotnega področja likovne umetnosti oziroma vseh umetnostnih muzejev in razstavišč, kjer se tovrstne potrebe zadovoljujejo. Poudarek je torej na »produkciji« in ne »konzumaciji« umetnosti oziroma njeni »javni dostopnosti«.

Produkcija se navezuje na realizacijo razstavnih projektov, koprodukcijo, organizacijo in infrastrukturo, avtorske pravice umetnikov, publicistiko, delovne štipendije in rezidenčne programe za ustvarjalce.

Diskurz o dostopnosti je bolj prisoten v okviru področja »kulturna dediščina«, kjer je dediščina »del in določevalec osebnostne in narodne biti«, njeno ohranjanje pa »zahteva časa in izraz potrebe po ohranjanju in potrjevanju lastne istovetnosti«. Kulturna dediščina »postavlja v središče človeka in njegove pravice do svobodne udeležbe v kulturnem življenju«:

Kulturna dediščina je v vseh vsebinskih in pojavnih oblikah del in določevalc osebnostne in narodne biti, ki se v stiku z drugimi kulturnimi in novimi ustvarjalnimi tokovi venomer znova oplaja in razvija v novih izrazih in oblikah, toda brez zatajevanja podedovanih prvin. Hkrati je lahko obetaven nosilec celostnega družbenega in trajnostnega razvoja, ki spodbuja kulturno raznolikost, sodobno ustvarjalnost in enakopravno vključevanje posameznikov in skupnosti v družbo. Skrb za ohranjanje dediščine je vse bolj celostna in kompleksna. Je zahteva časa kot izraz potrebe po ohranjanju in potrjevanju lastne istovetnosti na osebnem, krajevnem, narodnem in civilizacijskem nivoju ter pri iskanju skupnih vrednot, ki omogočajo in spodbujajo dialog med kulturami, in ni zgolj določilo 5. člena Ustave Republike Slovenije. Interdisciplinarni sodobni pojem kulturne dediščine postavlja v njeno središče človeka in njegove pravice do svobodne udeležbe v kulturnem življenju, zato naj bo cilj ohranjanja dediščine in njene trajnostne uporabe pomemben pri uveljavljanju trajnih vrednot in prispevek za človekov razvoj in kakovost življenja. (Str. 60.)

V preambuli NPK je koncept dostopnosti – tako kot celotna kultura – povezan s konceptom svobode (lahko bi celo rekli, da pravzaprav ne gre toliko za diskurz o dostopnosti kot za diskurz o svobodi):

Mednje [med naloge kulturne politike] štejemo opredelitev kulture kot prostora svobode, svobode ustvarjalnosti, tudi vrhunske, brez estetskih zamejevanj, svobode medijskega prostora, povezovanje in prečene z drugimi družbenimi in nedružbenimi dejavnostmi, kar ne pomeni omejevanja polja svobode kulture in njeno instrumentalizacijo, ampak njeno širitev.

V polje svobode kulture sodi tudi dostopnost do kakovostne kulturne ponudbe po vsem fizičnem in virtualnem svetu. (Str. 8.)

V okvir koncepta »varstva kulturne dediščine«, ki vključuje upravne, organizacijske in materialne vidike varovanja dediščine (mreženje muzejev, obnove, prenove, depoje, muzejske novogradnje, dokumentiranje, inventariziranje, spremljanje stanja in ogroženosti, preventivne raziskave, druge raziskave itn.), spada tudi dostopnost; v povezavi z dediščino je eksplisitno uporabljen tudi izraz »interpretacija«:

Po zakonu o varstvu kulturne dediščine je varstvo nepremične, premične in žive dediščine v javno korist. Javna korist varstva dediščine se določa v skladu s kulturnim, vzgojnim, razvojnim, simbolnim in identifi-

cijskim pomenom dediščine za državo in lokalne skupnosti. Javna korist varstva dediščine obsega: identificiranje dediščine, njenih vrednot in vrednosti, njeno dokumentiranje, preučevanje in interpretiranje; ohranitev dediščine in preprečevanje škodljivih vplivov nanjo; omogočanje dostopa do dediščine ali informacij o njej vsakomur, še posebej mladim, starejšim in invalidom; predstavljanje dediščine javnosti in razvijanje zavesti o njenih vrednotah; vključevanje vedenja o dediščini v vzgojo, izobraževanje in usposabljanje; celostno ohranjanje dediščine; spodbujanje kulturne raznolikosti s spoštovanjem različnosti dediščine in njenih interpretacij ter sodelovanje javnosti v zadevah varstva. (Str. 60.)

Zagotavljanje dostopnosti pomeni predvsem projekte »promocije«, »interpretacije«, »popularizacije« in »prezentacije«, kar izboljšuje »komunikacijski potencial kulturne dediščine«. Ta se navezuje na identiteto, vrednote, različnost, vključevanje: »Interpretacija in prezentacija kulturne dediščine sta izjemno pomembni za razvoj naše kulturne identitete, ohranjanje kulturne raznolikosti, vključevanja posameznikov in skupnosti v procese ohranjanja in za popularizacijo dediščinskih vrednot, ki se dotikajo različnih vidikov družbenega življenja.« (Str. 69.) Dostopnost ne pomeni samo fizičnega dostopa, temveč vse bolj tudi interpretacijo (čeprav to, da že sama razstava s spremnimi besedili in predavanja pomenijo interpretiranje, ni najbolj jasno): »Poleg zagotavljanja fizičnega dostopa, tematskih razstav in predavanj je treba obvezno zagotoviti dostopnost do dediščine in podatkov o njej v digitalni obliki, z drugimi interpretacijskimi sredstvi in v tiskanih medijih.« (Str. 70.) Dostopnost pomeni posebno skrb za nekatere skupine obiskovalcev, vendar gre za več kot to: »Pri zagotavljanju čim večje dostopnosti nepremične in premične ter žive kulturne dediščine za različne ciljne skupine je treba upoštevati najširši krog javnosti, s poudarkom na skupinah s posebnimi potrebami (mladi, starejši, gibalno in senzorno ovirani, tuji obiskovalci ...).« (Str. 70.)

V diskurz o dostopnosti spadata tudi vzdrževanje in razvijanje registra kulturne dediščine (zbirke podatkov o kulturni dediščini) ter vključevanje dediščine v vzgojno-izobraževalni sistem. Drugo, t. i. kulturno-umetnostna vzgoja, je v osnutku novega NPK eno od štirih področij kulturne politike, ki prečkajo vsa polja kulture, torej tudi »likovno umetnost« in »kulturno dediščino«. Na tem mestu se diskurz o dostopnosti prelevi v šolski diskurz – diskurz o vzgoji in izobraževanju. Pod vplivom evropskih in mednarodnih politik (Unesco) v javni inte-

res spada »zagotavljanje kakovostne in načrtne kulturno-umetnostne vzgoje, ki omogoča vsem, zlasti pa otrokom in mladini, spoznavati kulturo in kulturno dediščino lastnega naroda, različna področja umetnosti (od tradicionalne do sodobne umetnosti), jim pomaga graditi zavest o pripadnosti lastni kulturi ter hkrati spodbuja spoštljiv odnos do drugih kultur in medkulturni dialog« (str. 108). Poleg tega se s kulturno-umetnostno vzgojo uvaja tudi socialni poddiskurz: »Kulturno-umetnostna vzgoja odigra pomembno vlogo pri promociji socialne odgovornosti, socialni koheziji, kulturni raznolikosti in medkulturnem dialogu, posebej pa je treba izkoristiti njen potencial pri razvoju in ohranjanju kulturne dediščine in identitete. V javnem interesu je prepoznavanje pomena socialne dimenzije kulturne vzgoje v preventivnih programih na različnih področjih življenja (preprečevanje nasilja v družini in v širši družbi, preprečevanje različnih odvisnosti ...).« (Str. 108.)

Če povzamemo rezultate analize treh NPK, ugotovimo naslednje. Pri nas posebne muzejske politike, ki bi opredeljevala dejavnost muzejev in znotraj tega umetnostnih muzejev oziroma galerij, ni; dejavnost umetnostnih muzejev je opredeljena v okviru dveh področij: »likovne umetnosti« (v prvem NPK imenovane »vizualne umetnosti«) in »kulturne dediščine« (v prvem NPK imenovane »varstvo kulturne dediščine«). V zadnjem NPK (osnutek) se muzeji umeščajo tudi v posebno področje »kulturno-umetnostne vzgoje« (eno od štirih, ki prečkajo vsa polja kulture), v prejšnjih dveh NPK pa je bila kulturna vzgoja podobno obravnavana bodisi med splošnimi prioritetai bodisi med načeli kulturne politike.

»Muzejska politika« je torej integrirana v kulturno politiko. Muzeji so skupaj z galerijami, se pravi umetnostnimi muzeji, opredeljeni v okviru kulturne dediščine, kjer so tudi pretežno financirani. Koncept varstva kulturne dediščine poleg materialnega varstva (hranjenje gradiva v ustreznih klimatskih pogojih, novogradnje, prenove in obnove muzejev, depojev ter spomenikov kulturne dediščine, preventivne in druge raziskave, restavratorski in konservatorski posegi, evidentiranje, dokumentiranje, inventariziranje itn.) vključuje tudi diskurz o dostopnosti in javnosti (predvsem v povezavi z identiteto, kulturno raznolikostjo, vrednotami in vzgojo). Ustaljenemu kulturnovarstvenemu besedišču NKP dodaja nove dimenzije pomena dostopnosti – uveljavljajo se muzeološke funkcije, kot so interpretacija, komunikacija, popularizacija. Ti izrazi so tipični za muzejski diskurz (ko gre za dostopnost muzejev). Dostopnost se ne omejuje na invalide in druge ranljive družbene skupine, če-

prav je njim posvečena posebna skrb. Da je temu tako, med drugim kažejo kazalniki obiskanosti muzejev. Kazalnik splošne obiskanosti zajema »strokovno« in »širšo« javnost (se pravi vse).

Umetnostni muzeji so edini muzeji, ki so opredeljeni v okviru še enega področja, in sicer likovne umetnosti. Delujejo torej na dveh poljih (če uporabim Bourdiejev koncept oziroma izraz): na polju likovne umetnosti in na polju kulturne dediščine. Na polju likovne umetnosti sta izoblikovana dva glavna diskurza: »dostopnost na področju likovne umetnosti« in »produkcija na področju likovne umetnosti«. Prvi se nanaša na »konzumacijo« umetnosti, javnost oziroma občinstvo pogosto deli na strokovno in nestrokovno (imenovano »širšo«), po učinkovitosti pa se med drugim meri s splošno obiskanostjo umetnostnih muzejev. Ta diskurz je v najmanjši meri poudarjen v zadnjem NPK (osnutku), kjer je poudarek na produkciji. Produkcija se v vseh NPK povezuje z ustvarjalnostjo oziroma razmerami za ustvarjanje (pogosto poudarjeno s pridevnikom »vrhunski«). Gre za diskurz predvsem o organizaciji razstavnih projektov, avtorskih pravicah umetnikov, delovnih štipendijah in rezidenčnih programih za ustvarjalce, tudi strokovni podpori (založništvo).

Obema poljema skupen diskurz je torej dostopen muzej. Od slovenskih umetnostnih muzejev se med drugim pričakuje, da svoje zbirke oziroma predmete popularizirajo, predstavljajo, komunicirajo oziroma interpretirajo, da nagovarjajo različne skupine ljudi in povečujejo obisk, da skrbijo za umetnostno vzgojo otrok in odraslih, da se zavedajo večkulturne narave okolja, v katerem delujejo, in da v svoje delovanje vključijo javnost.

Tu so še druga oziroma drugače koncipirana polja delovanja (npr. turizem, kajti od muzejev se pričakuje, da delujejo na polju gospodarstva) in diskurzi (npr. socialni poddiskurz), ki pa jih tu podrobneje ne obravnavam.

Kritike razstave

Avtorji kritik so strokovnjaki; v skladu s svojim pogledom na svet (s stroko torej) uporabljajo določene besede oziroma izrabljajo njihov pomenški potencial. Skozi njihovo opredeljevanje do muzejske razstave se kaže način razumevanja oziroma pojmovanja umetnostnega muzeja.

Ker so avtorji kritik umetnostni zgodovinarji, govorimo o umetnostnozgodovinski stroki. Kot smo videli že v pregledu teoretičnih izhodišč, je ta stroka tesno povezana z umetnostnimi muzeji. Umetnostna kritika je sooblikovalec umetnostnega oziroma muzejskega polja.

Najpogosteje obravnavana in za avtorje kritik torej najbolj zanimiva tema je *izbor umetnin* oziroma *izbor avtorjev* – kaj se na razstavi vidi in kaj ne, pa bi se po njihovem strokovnem mnenju moralo. Ker gre za zgodovinski pregled umetnosti, se diskurz osredotoča na t. i. zgodovinenje (prim. Badovinac, 2010) – za kakšno zgodbo slovenske moderne umetnosti gre. Avtorji so bodisi pozitivno bodisi negativno kritični do »izbora umetnin«, »izbora del«, »izbora avtorjev«, »izbora tehnik, slogov in zvrsti moderne umetnosti«, »zastopanosti avtorjev« in podobno. Govorijo o »manku stalne zbirke«, »luknjah v zgodovini«, »vrzelih« v postavitvi, »umanjkanju« določenega korpusa, »pozornosti«, ki je premalo ali preveč namenjena določenim umetnostim, umetninah ali umetnikih, ki jih »pogrešajo«, katera umetnost ali umetnik se je na razstavi »znašel«, kateri »izgubil«, kaj je »vključeno« in kaj ni in podobno. Govorijo tudi o tem, kaj kam »ne sodi« in kaj bi lahko bilo drugače. Nekaj primerov: »Še preden je bilo novo postavitve sploh mogoče videti, ni bilo dvoma, da se bo začela z impresionisti /.../ in zaključila z NSK« (Menaše). »Ob grafiki se res vprašam: kaj je sploh ostalo od ljubljanske grafične šole? Več Marjana Pogačnika!« (Brejc). »Med ekspresivnimi figuralikami naj bi dobila mesto vsaj še Jesih in Novinc« (Bassin). Avtorji izbor del ocenjujejo z vidika umetnostne zgodovine, ne pa muzeologije (čeprav je to povezano) – se pravi lastništva zbirke.

Tudi pot ogleda oziroma poti ogleda sta povezani z izborom umetnin in zaporedjem obdobij, čeprav to eksplicitno komentira samo en avtor, ki v tem kontekstu tudi edini uporabi za muzejski diskurz značilnejši izraz »obiskovalec« (Menaše). Poleg njega še en avtor uporabi izraz »obiskovalec« (Štefanec), dva uporabita izraz »gledalec« (Vignjević, Grafenauer), trije pa nobenega od teh.

Pretežno z izborom je povezan tudi izraz »predstavitev«: »*Predstaviti* vse najpomembnejše protagoniste in gibanja znotraj tega razcveta in pogosto tudi izjemno kakovostnega razvoja vsekakor ni enostavno, vendar je Moderna galerija tokrat svoje poslanstvo uspešno uresničila« (Vignjević). In: »Moderna galerija preprosto ne premore del, s katerimi bi izjemne in prvovrstne [slovenske likovne ustvarjalce] lahko *predstavila* vsaj približno spodobno. /.../ Verjetno lahko domnevam, da je Moderna galerija impresioniste hotela *predstaviti* z najboljšimi deli iz svoje zbirke /.../« (Menaše). In še: »Toda potem se izkaže pomen tki. druge linije (termin Ješe Denegrija) v slovenski umetnosti: zdaj prvič z vso močjo zasije evropska avantgarda z enkratno rekonstrukcijo tržiškega konstruktivističnega ambienta, potem partizanska umetnost, ki je tudi v evrop-

skem oziru nekaj posebnega, ker je nastajala na terenu in ker je imela svoje institucije in proizvodnjo in je končno dobila ustrezno *predstavitev*« (Brejc). Izraz »predstavitev« se v manjši meri nanaša tudi na prostorsko postavitev: »Obdobje do druge svetovne vojne in umetnost, ki je nastajala v partizanskih odredih, je postavljena pregledno in glede na odmerjen prostor dovolj jasno, obdobja po tem pa so *predstavljena* neprimer-no bolj »zgoščeno«, tako da med umetninami skoraj ni presledka« (Vignjević). In: »Odličen izbor materialov OHO je *predstavljen* v belem modulu Marka Pogačnika /.../« (Grafenauer).

Na sam izbor je vezan tudi fizični obseg postavitve – koliko galerijskega prostora je namenjenega za stalno razstavo: »/.../ Moderni galeriji še vedno ni jasno, ali je galerija ali – kakor se predstavlja v angleški varianti – muzej in je zato tudi tokrat naredila enega od značilnih kompromisov in stalni postavitvi namenila le pol svojih prostorov /.../« (Menaše). In: »Ko sem kot član umetnostnega sveta leta 1963 sodeloval pri postavitvi prve stalne zbirke, se še nismo zavedali tovrstnih dilem o postavitvi, saj je bila na razpolago (potem še vrsto let) cela galerija. Novodobni obvezni razmislek o primarni vlogi kontekstualizacije na račun (žal ne v korist) umetnostnih del se mi zdi sicer edino mogoče izhodišče, če se res ne more uporabiti desne galerijske polovice in spodnjih prostorov, ko tudi osrednja dvorana ne bo mogla zadostiti napovedanim željam o pripravi tematskih dvoran« (Bassin).

V povezavi z izborom se avtorji dotaknejo problematike zbiralne politike. Nekateri v diskurz vključijo *razmerje med umetnino ali umetnikom in muzejem*: »/.../ nedvomno pa je tudi, da velik ali celo največji del modernih zbirk številnih (slovenskih) muzejev sestavljajo dela, ki so jim jih podarili tako umetniki kakor zbiralci, da pa ga skoraj ni umetnika ali zbiralca, ki bi dela želel zaupati Moderni galeriji /.../« (Menaše). In: »Tu najdemo enega od vrhuncev razstave – hiperrealistični kip delavca Dube Sambolec. Prvovrstno bi bilo, da bi ga Moderna galerija kar brž odkupila in vključila ne le v stalno postavitev, ampak tudi v stalno zbirko« (Grafenauer). In še: »Je pa res, da MG ni lastnica ključnih mojstrov in« (Brejc).

Avtorji redko v diskurz vključijo *razmerje med muzejem (Moderno galerijo) in drugimi muzeji*. Na primer: »Mesto v izboru je našlo tudi precej del iz zbirk drugih institucij in iz zasebnih zbirk in zdi se mi, da sem med njimi opazil tudi stvaritve, glede katerih je bilo pred časom (gre za avantgardna dela iz dvajsetih, predstavljena v Galeriji ISIS) javno postavljeno vprašanje o njihovi pristnosti« (Štefanec). Nekatere avtorje z

ozirom na izbor in zgodovinenje zanima odnos med Moderno galerijo in (takrat še nastajajočim) Muzejem sodobne umetnosti na Metelkovi.

Pogosteje se osredotočijo na *avtorstvo razstave*. Menaše ne ve, »kdo je odgovoren za kateri del postavitve«, in v vlogo protagonista postavi kar Moderno galerijo (v vsakem odstavku), na primer: »Moderna galerija se je naučila, kako je treba predstaviti video /.../«; »/.../ Moderna galerija svoje usmeritve ne misli spremeniti /.../«. Nekaterim kritikom se zdi pomembno izpostaviti konkretna imena: »Moderna galerija se je odprla februarja 2010, od julija letos pa je na ogled stalna postavitev, ki so jo z ekipo kustosov pripravljali vabljeni zunanji sodelavci Miklavž Komelj, Sergej Kapus, Breda Škrjanec in Beti Žerovc« (Grafenauer). In: »Izvirni ambient sta leta 1927 s svojimi rokami oblikovala Avgust Černigoj in Eduard Stepančič, zdajšnjega sta izvedla Miha Turšič in Dragan Živadinov ob pomoči Piera Conestaba in vrste zunanjih in notranjih strokovnih sodelavcev Moderne galerije« (Krečič). In še: »Druga pomembna in zanimiva zgodba je tista o naši partizanski umetnosti, ki se je v postavitvi očitno znašla po zaslugi Miklavža Komelja, njenega zagnanega promotorja« (Štefanec). Gre za omenjanje tudi drugih avtorjev v stroki in splošno poudarjanje avtorstva, na primer: »Obdobje 1980–2010 je treba povsem drugače zastaviti (tudi Tomaž Brejc), kot ga je dosledno spremljal in vrednotil v Obalnih galerijah Andrej Medved s samostojnimi razstavami in antološko publikacijo« (Bassin). Brejc govori o »direktorjih, »kustosih« in »zunanjih sodelavcih« in imen posebej ne izpostavlja, Vignjević pa enkrat v vlogo protagonista postavi institucijo – Moderno galerijo.

Le en avtor se v svoji kritiki dotakne *obiskanosti razstave* (pa še to samo v enem segmentu, in sicer pri partizanski umetnosti): »Gotovo je [partizanska umetnost] posebnost v evropskem merilu in kot takšna ni pomembna le pri formiranju naše samopodobe, ampak je zanimiva tudi za tuje obiskovalce, ki so pomemben segment publike Moderne galerije« (Štefanec).

In le en avtor v diskurz vključi interpretacijo umetnin, čeprav ne z ozirom na potrebo oziroma na, če uporabim kar avtorjev izraz, »pravico« obiskovalca, temveč z ozirom na »pravico umetnine«: »Toda kje je katalog, kje so vodiči po dvorinah? Vsaka umetnina zahteva svojo pozornost in razlago – in jo tudi mora dobiti. Ponavljam: ne le ljudje, tudi umetnine imajo svoje »pravice« in še nikoli ni kakšna stalna postavitev tako potrebovala takojšnje pojasnilo, razlago, napotila« (Brejc). Avtor edini uporabi izraz »vodstvo po razstavi« v kontekstu komunika-

tivne narave umetnosti: »Zlahka si predstavljam vodstvo po razstavi: ne kot premočrtno zgodovino slovenskega modernizma, ampak kot vrsto ustvarjalnih problemov, ki jih je treba ob umetninah pojasniti« (Brejc). Pri tem izhaja iz lastne izkušnje, izkušnje strokovnjaka – poznavalca umetnosti: »Umetnine poznam na pamet, ampak način, kako so tokrat postavljene druga ob drugi, spodbuja podrobnejša razmišljanja o družbenem, političnem kontekstu, o umetniškem subjektu in njegovi ustvarjalni prodornosti, o razmerjih med slikarstvom in fotografijo, o umetnostni teoriji, ki je oblikovala 20. stoletje« (Brejc). Po mnenju avtorja ima Moderna galerija vse možnosti za razlago umetnin: »Očitno je šele modernizem s svojimi deli, institucijami in arhivi (MG ima odličen dokumentacijski center in knjižnico) odprl možnosti, da v razlagah odpremo številna raziskovalna področja sočasne umetnostne misli, od likovne teorije, estetike, recepcijskega konteksta, ikonografskih študij in evropskih primerjav« (Brejc).

Avtorji nastopajo s pozicije avtoritete in so prepričani v svoje komentarje oziroma stališča. Teksti so polni kategoričnih trditev. Kot redek primer trditve, ki dopušča dvom v zapisano oziroma povedano, lahko navedemo to (delno že citirano) izjavo: »Mesto v izboru je našlo tudi precej del iz zbirk drugih institucij in iz zasebnih zbirk in *zdi se mi*, da sem med njimi opazil tudi stvaritve, glede katerih je bilo pred časom (gre za avantgardna dela iz dvajsetih, predstavljena v Galeriji ISIS) javno postavljeno vprašanje o njihovi pristnosti. *Smemo* domnevati, da njihova uvrstitev v postavitev pomeni strokovno odpravo takrat izraženih dvomov ali le spretno potezo lastnika, ki je tako prišel do „overovitve“ omenjenih del?« (Štefanec). Zanimivo je, da se je prav na to izjavo burno odzvala Moderna galerija (M. Jenko v reviji *Pogledi*). Celoten tekst namreč konotira avtoritativnost, suverenost, zato je institucija tudi ta del vzela resno. Sicer pa čisto vse kritike dajejo vtis objektivnosti – tudi Bassinova, v kateri je v primerjavi z drugimi več pogojnih glagolskih oblik kakor »naj bi«, »to bi bilo mogoče«, »morda bi«, vendar te ne prevladujejo oziroma v celotnem jezikovnem kontekstu delujejo kategorično.

Objave o razstavi

Predmet analize so te tri objave na spletni strani: *Prenova, Otvoritev prenovljene MG* in *MG: 20. stoletje/Kontinuitete in prelomi*. Prvi dve objavi se nanašata na prenovo galerije in ju je mogoče obravnavati skupaj, tretja objava pa se eksplicitno nanaša na stalno razstavo, ki je pravzaprav eden od rezultatov prenove. Drugih objav na temo razstave ni bilo.

Prenova z izrazi, kot so »obnovitvena dela galerijske stavbe«, »načrt«, »selitev zbirke«, »selitev knjižnice«, na eni strani pomeni materialno prenovo – obnovo matične stavbe na Tomšičevi ulici in obnovo stavbe za vzpostavitev nove enote (Muzeja sodobne umetnosti) na Metelkovi ulici v Ljubljani. Ta diskurz podpira tudi slikovno gradivo, na primer:

»Zbirke MG, pripravljene na selitev«



Hkrati pa se diskurz z izrazi, kot so »koncept novega umetnostnega muzeja«, »potrebe in naloge sodobnega umetnostnega muzeja«, osredotoča na vsebinsko, konceptualno, institucionalno prenovo. Materialna obnova je podlaga vsebinski: »Obnova stavbe poleg arhitekturne pomeni predvsem tudi vsebinsko prenovitev /.../« Vsebina se nanaša predvsem na »programe, posvečene umetnosti«, na »ukvarjanje z umetnostjo«, na »hranjenje, dopolnjevanje in predstavljanje nacionalne zbirke umetnosti«, na »pripravljanje razstav« in na »seznanjanje širše javnosti z umetnostjo«:

Moderna galerija kot Muzej moderne umetnosti na Tomšičevi se bo osredotočal na programe, posvečene 20. stoletju. To pomeni, da se bo ukvarjal predvsem s slovensko umetnostjo 20. stoletja od začetkov modernizma okrog leta 1900, pa tudi s sodobnimi umetniki, ki nadaljujejo tradicije modernističnih teženj. Muzej moderne umetnosti bo hranil, dopolnjeval in predstavljal nacionalno zbirko umetnosti 20. stoletja. V svojih razstavnih prostorih in razstaviščih doma in na tujem bo pripravljaj pregledne, študijske, retrospektivne in osebne razstave avtorjev modernistične umetnosti in skrbel za kontinuiteto seznanjanja širše javnosti s tradicijo moderne umetnosti.

Moderna galerija kot Muzej za sodobno umetnost pa bo »postavil« zbirko, »predstavljal« umetnost in »povezoval« slovensko umetnost z mednarodno umetnostjo:

Prioritetne naloge oddelka Moderne galerije - Muzeja za sodobno umetnost pa bodo na prvem mestu povezane s postavitvijo mednaro-

dne zbirke Arceast 2000+, ki je bila zasnovana kot zbirka tujih avtorjev, a bo na Metelkovi postavljena skupaj s tistimi deli iz nacionalne zbirke, s katerimi si deli enako obdobje in sorodne estetske usmeritve. V Muzeju za sodobno umetnost bo predstavljena umetnost, ki sledi sodobnim vsebinam in medijem, vključno z deli, ki predstavljajo tradicijo tovrstne umetnosti od 60-tih let naprej. Večje razstave v okviru tega oddelka bodo namenjene, tako kot tudi zbirke, predvsem povezovanju slovenske z mednarodno umetnostjo.

Ugotoviti je mogoče, da se diskurz osredotoča na produkcijo umetnosti in da ta prevladuje nad diskurzom o dostopnosti – izraz »javnost« je uporabljen samo enkrat, in še to samo pri Moderni galeriji kot muzeju moderne umetnosti.

Kratek tekst o razstavi *MG: 20. stoletje/Kontinuitete in prelomi* prav tako poudarja samo postavitev z izborom umetnostnih tem oziroma obdobji. Pri tem poudarja avtorstvo (avtorstvo celotne razstave, avtorstvo enega od segmentov, avtorstvo oblikovanja razstave). Izpostavljeno je tudi razmerje med obema muzejskima enotama – Muzejem moderne umetnosti in Muzejem sodobne umetnosti (razstava v prvem se bo vsebinsko nadaljevala v drugem). S pojmom »postavitev« pa je povezan tudi pojem »obiskovalec«; v diskurz je vključen koncept dostopnosti, pri čemer je jasno, da gre pri tem za diskurz pedagoškega konstruktivizma, saj je poudarjena dejavna vloga obiskovalca:

Razstava obiskovalcu omogoča drugačen pristop: zasnovana je tako, da ne ponuja zgolj ene, linearne poti skozi razstavo, temveč si obiskovalec lahko poleg problemske poti (od vstopa likovnega modernizma v slovenski prostor, avantgarde dvajsetih let, partizanske umetnosti, OHO-ja in do retroavantgarde 80-ih let), ki ga opozarja na veliko vprašanje vzlov med umetnostjo, politiko in življenjem, *sam poljubno izbere še tisto, ki mu glede na zanimanje najbolj ustreza*. Razpored dvoran, ki je osnova problemske poti, na samem začetku, ob vstopu v prvo, Groharjevo dvorano omogoča pogled na konec razstave, ne pa tudi zgodovine. Vstopov v 20. stoletje je vsekakor več.

Slikovno gradivo kategorije »dostopen muzej« sicer ne podpira (glej spodaj). Prikazuje namreč umetniška dela, ki so na ogled – postavitev oziroma razporeditev eksponatov. Izhodišče vizualnega diskurza je torej v umetnini in ne v obiskovalčevem srečanju z njo.

Če povzamemo rezultate analize nacionalnih programov za kulturo, kritik in objav o razstavi, ugotovimo naslednje. Tako v okviru likov-



ne umetnosti kot v okviru kulturne dediščine, na obeh področjih, kamor se politično (finančno, programsko, organizacijsko) umeščajo umetnostni muzeji, so te ustanove odgovorne za dostopnost. To še posebej velja za področje (varstva) kulturne dediščine, kjer se dostopnost povezuje z identiteto, vrednotami, vzgojo in v praksi pomeni zlasti izkoriščanje komunikacijskega potenciala kulturne dediščine s promocijo, interpretacijo, popularizacijo, prezentacijo. Z dostopnostjo je povezana tudi umetnostna produkcija (zagotavljanje razmer za ustvarjalnost), kar je tu opredeljeno kot ločena kategorija. Prečno vprašanje, ki se zastavlja, je, ali produkcija razstave (izbor umetnin, postavitev itn.), kar najbolje povzema izraz »predstavitev«, že pomeni tudi zagotavljanje dostopnosti v smislu razvijanja identitete, privzgajanja vrednot in podobno.

Komunikacijski potencial umetnosti pa ni v središču pozornosti stroke; da umetnine zahtevajo razlago, opozarja le eden od sedmih kritikov razstave (pa še ta ne z vidika obiskovalca). Prav tako stroke ne zanima razstava z ozirom na obiskanost. Zanima jo izbor umetnin oziroma avtorjev, razmerje med umetnino ali avtorjem in muzejem ter avtorstvo razstave (torej produkcija umentnostnozgodovinske razstave).

Konstruktivistični koncept dejavnega obiskovalca je sicer prisoten v govorici muzeja, hkrati pa se diskurz osredotoča na razstavo kot sredstvo umetnostne produkcije oziroma kot produkt razmerij med umetniki, drugimi avtorji in ustanovo.

TRIANGULACIJA 3 - Muzejski diskurz		
Kritike in objave	Nacionalni programi za kulturo	
	likovna umetnost	kulturna dediščina
produkcija ↓	produkcija dostopnost	varstvo – dostopnost ↓
razstava kot sredstvo umetno- stne produkcije oz. produkt razmerij med umetniki, drugi- mi avtorji in ustanovo		interpretacija, popularizacija, komunikacija ↓
		DOSTOPEN MUZEJ ↓
		obiskanost (splošna in strokovna javnost)

Slika 13: Prikaz triangulacije podatkov o muzejskem diskurzu, pridobljenih z analizo nacionalnih programov za kulturo, kritik in objav o razstavi.

Poglavje zaključuje tretja, zadnja triangulacija podatkov (slika 13).

Analiza rezultatov

Analiza rezultatov temelji na teoretičnih izhodiščih, izoblikovanih v okviru izkustvenega, disciplinarnega in institucionalnega konteksta, in odgovarja na raziskovalna vprašanja, ki so:

- Kako obiskovalci z različno zmožnostjo dojemanja likovne umetnosti doživljajo, razumevajo v umetnostnem muzeju razstavljeni umetniška dela?
- Kakšna je narava in funkcija prostorske in tekstovne interpretacije v umetnostnem muzeju razstavljenih umetniških del?
- Kako umetnostni muzej kot institucija razume in uveljavlja svojo vzgojno-izobraževalno vlogo in kakšno vlogo ima pri tem interpretacija?

Izkustveni kontekst

Teoretično izhodišče: *Najpomembnejši dejavnik estetskega doživljanja je muzejski obiskovalec z vsem svojim (ne)znanjem, izkušnjami, vrednotami, (ne)zanimanji in drugimi značilnostmi; obiskovalci umetnostnih muzejev so za usvajanje likovne umetnosti različno sposobni, kar določa muzejski pristop k interpretiranju umetniških del.*

Na podlagi značilnosti doživljanja oziroma razumevanja v muzeju razstavljenih umetnin obiskovalcev z različnim nivojem predznanja je mogoče razpravo o izkustvenem kontekstu začeti z ozirom na koncept

dostopnosti – ta med drugim vključuje tudi interpretiranje muzejskih predmetov –, v skladu s katerim morajo slovenski umetnostni muzeji skrbeti, da jih obiskujeta strokovna in širša javnost. Med strokovno in širšo javnostjo so podobnosti, pa tudi razlike.

Tako prva kot druga do muzeja pristopa kot do avtentičnega prostora za doživljanje in razumevanje umetnosti, kot do prostora, v katerem človek pride v neposreden stik z umetninami, v tako fizično kot miselno in čustveno interakcijo. To pomeni, da se mora tudi interpretacija navezovati na predmet, ki ga pojasnjuje. V tem smislu je raziskava potrdila znano muzeološko teorijo o artefaktu kot »objektu učenja«, v skladu s katero je »razstavljeni avtentični predmet v središču galerijskega in muzejskega izobraževanja in izkušenj« (Tavčar, 2009: 78).

Ubesedena doživetja so pokazala, da je doživljanje umetnosti proces, vključujoč predstave, ki izvirajo iz umetnine. Obiskovalci so z »izbiranjem sestavin« (motiva, zgodbe, barve, kompozicije itn.) umetnine doživljali na različnih, med sabo tesno prepletenih ravneh, pri čemer se je pokazala razlika med strokovno neusposobljenimi in strokovno usposobljenimi na področju likovne umetnosti: prve je bolj zanimal motiv, kaj je upodobljeno (na ta način so se odzivali na različne zvrsti umetnosti oziroma na umetnost iz različnih obdobj, stilov), drugi pa so se odzivali tudi na formalne značilnosti umetnine.

Ubesedena doživetja so na drugi strani pokazala, da doživljanje umetnosti vključuje tudi predstave, ki izvirajo iz obiskovalca samega – njegovega predznanja, izkušenj, prepričanj. Teorijo o artefaktu kot »objektu učenja« bi lahko torej dopolnili s teorijo o obiskovalcu kot »subjektu učenja«. Nekako jo v opredelitvi koncepta interpretacije nakaže že Tilden, ko pravi, da je plodna le tista interpretacija, ki na takšen ali drugačen način ustvari vezi med tem, kar je na ogled ali se opisuje (v našem primeru umetnino), in delom obiskovalčeve osebnosti ali izkušnje (Tilden, 1957, nav. v: Gob in Drouguet, 2006: 210). To podpirajo tudi teorije o poučevanju za razumevanje in sprejemanje likovne umetnosti in skozi umetnost razumevanje in sprejemanje sebe in drugih (Barret, 2007). Obiskovalci so v svoja doživetja vnašali različne osebne izkušnje in znanje – strokovno usposobljeni v primerjavi s strokovno neusposobljenimi nekoliko več z umetnostjo povezanega znanja. Pri obeh skupinah pa so to bile tudi čisto vsakdanje, lahko bi rekli življenjske izkušnje. Nepoznavalci so se odzivali tudi bolj spontano; v umetniška dela so se vživljali bolj neposredno, kar pomeni, da so do njih pristopali manj »obremenjeno«. Povezovanje umetnosti z (osebnim) življenjem odpira nova

vprašanja za interpretacijo. Morda je med muzealci potrebno spoznanje, da pri interpretaciji ne gre le za vprašanje, *kaj* gledamo (na kar apelira teorija o artefaktu kot »objektu učenja«), ampak tudi in predvsem za vprašanje, *zakaj* neko umetnino gledamo (na kar apelira morebitna teorija o obiskovalcu kot »subjektu učenja«). Zakaj naj bi obiskovalec gledal ta kip? Zakaj naj bi gledal to sliko? V galeriji namreč pride do nekakšnega »obrata od umetnine k sebi« (Strnad, 2005). Pomen muzejskega predmeta se oblikuje v procesu interakcije med objektom in njegovim gledalcem – ko pride do t. i. realizacije (konkretizacije) predmeta (Pearce, 1994).

Za to interpretacijo govorijo tudi čustvena doživetja, s katerimi so se obiskovalci odzivali na umetniška dela. Najbolj so prišla do izraza pri partizanski umetnosti in pri Mušiču. Lyons (1997) problematiko čustev v povezavi z umetnostjo razdeli v kar sedem kategorij (naslikana vsebina je čustvena, slika nima čustvene intence, a jo gledalec s svojimi asociacijami čustveno obarva, in tako naprej), ob tem pa se sprašuje, ali nismo včasih preveč »vtesnjeni v kulturo«, da bi sploh bili sposobni čustvenega odzivanja. Tudi ta raziskava je pokazala na pomen čustev za zanimanje za umetnost (motivacijo) in v tem nadgradila študijo Hooper-Greenhillove, ki je ugotovila le, da gledanje umetnine spremljajo čustva, ne pa tudi, da ga določajo in usmerjajo (Hooper-Greenhill idr., 2001: 28). Z vzgojno-izobraževalnega vidika to ni tako nepomembno, saj je prav umetnost tisto področje vzgoje in izobraževanja, ki pri človeku v največji meri oblikuje vrednostni sistem, stališča, svetovni nazor – njegovo afektivno raven razvoja (Wallance, 2008: 11–12). V tem pogledu je raziskava pokazala, da so nekateri obiskovalci odreagirali precej kritično, lahko bi rekli politično (vojna, povojni dogodki, politična razklanost države danes). Moralno dimenzijo estetske izkušnje po koncu modernizma prepoznavajo tudi nekateri bolj postmodernistično usmerjeni estetik (npr. Carroll, 2012b), ki prav zaradi tega, ker estetska izkušnja ne pomeni le doživljanja na spoznavni (razumski) ravni in razvoja kognitivnosti z abstraktnimi informacijami, umetnosti priznavajo tudi posebno vzgojno moč (Carroll, 2003). Zato je treba čisto na pragmatični ravni premisliti o problemu, na katerega opozarja Whitehead (2012: 174): ali je prav, da umetnost interpretiramo kot nekaj transcendentnega, nekaj, kar presega ta svet, nekaj, kar nastaja in obstaja zunaj družbe in ekonomije.

Na to je mogoče ne nazadnje navezati tudi ugotovitev, da obiskovalci – tako strokovno usposobljeni kot strokovno neusposobljeni na področju likovne umetnosti – nekaterih (lahko kar številnih) del na tej raz-

stavi niso razumeli, niso poznali. Na primer Neue Slowenische Kunst: »Ne dotakne se me preveč. Mogoče zaradi tega, ker se nisem dovolj poglobila, pa ne razumem. Bi mogoče kakšne njihove tekste morala prebrati, rabila bi večji kontekst kot pa samo to, kar je na razstavi. Recimo, v tem primeru bi bilo zanimivo še kaj prebrati zraven. Ampak tole me pa pušča povsem hladno.« Obiskovalci so nerazumevanje ali pomanjkljivo razumevanje izrazili na različne načine. Grafični bienale: »Nimam odnosa do tega. Nima tudi kaj povedati ne.« Dušan Kirbiš, *Resnica onstran vidnega*: »Ne vem, kaj točno je ta slika.« Tone Kralj, *Kmečka svatba*: »Zdaj ne vem, iz katerega konca je Kralj, ampak ta pokrivala pa maske, bi bilo fino na primer prebrati, če bi tukaj kaj pisalo v smislu, ali je to kakšen poseben običaj ali kaj takega. Ker veliko jih nosi masko.« In v tem pogledu je zanimiva izjava obiskovalke, umetnostne zgodovinarke, ki je povedala preprosto resnico: »Pa saj [umetnosti] ne poznamo.« Ker torej umetnosti ne poznamo in ker je v naših muzejih »toliko enih stvari še za povedati«, obiskovalci v procesu gledanja iščejo informacije. Marsikaj jih »zanima«, marsikaj »se sprašujejo«, o marsičem »razmišljajo«, kot so pokazale *in vivo* kode – tudi o najbolj »banalnih stvarih« (Brejc, 2011), ki jih umetnostni zgodovinarji v svojih interpretacijah zanemarjajo (tako trdi Brejc, analiza umetnostnozgodovinskega diskurza v tej raziskavi pa je to nekako potrdila). Raziskava je pokazala, da v tem muzeju informacije manjkajo oziroma da učinki prostorske in tekstovne interpretacije niso takšni, kot jih je ustanova morda načrtovala: samo napisi z osnovnimi podatki o eksponatu ne zadostujejo, knjižnega vodnika po razstavi pa med ogledovanjem nihče ne uporablja. Prav tako je vprašljiv učinek tacitne (prikrite) interpretacije in dveh poti ogleda (še posebej problemske).

Z ugotovitvijo, da obiskovalci v procesu razumevanja umetnin pričakujejo nove podatke in da svoje razumevanje konstruirajo (tudi) ob pomoči informacij, ki se navezujejo na umetnine (nudil pa naj bi jih muzej v obliki interpretativnih gradiv), raziskava ne prinaša nič novega, temveč potrjuje dosedanje teorije o t. i. muzejski izkušnji (Falk in Dircking, 2013). Tudi v Moderni galeriji so se obiskovalci ozirali po napisih ob eksponatih, ki sicer ne ponujajo opisa vsebine (zgolj nekaj osnovnih informacij), dejansko uporabnost knjižnega vodnika pa bi bilo treba še dodatno preveriti. Za zdaj je mogoče skleniti le to, da ga obiskovalci na razstavi ne uporabljajo. Ostaja torej vprašanje, kdo (za določitev ciljne skupine oziroma potencialnega uporabnika bi bila potrebna posebna raziskava), kje in kdaj naj bi ga uporabljal (sklepati je mogoče, da gre za

čtivo, ki pride v poštev po ogledu razstave, lahko tudi dalj časa po tem, ali pred ogledom). V kontekstu dosedanjih raziskav, ki so upoštevale teorijo muzejske izkušnje v povezavi s teorijo kulturnega kapitala, pa raziskava prinaša nekaj novih spoznanj o tem, kakšen didaktični pomen sploh ima interpretacija. Če so različni tuji raziskovalci doslej ugotovili korelacijo med kulturnim kapitalom (na predznanju in izkušnjah temelječi odnos do likovne umetnosti in muzejev ter splošne predstave o njihovem pomenu) in estetsko kompetenco ter s tem povezano dejansko uporabo interpretativnih gradiv, povezavo med notranjimi in zunanjimi dejavniki torej (npr. Bennett in Frow, 1991, nav. v: Bennett, 1995; Lachapelle, Murray in Neim, 2003; Meijer in Scott, 2009), rezultati slovenske raziskave napeljujejo k sklepu, da nepoznavalci umetnosti oziroma širša javnost potrebujejo predvsem drugače strukturirano interpretacijo. Glede na spontani in pristranski pristop, ki je zanje značilen, in glede na to, da se tudi oni odzivajo tako na kognitivni (spoznavni, razumski) kot na afektivni (čustveni) ravni, bi bilo treba premisliti, ali je mogoče vodenje, se pravi umetnostnozgodovinsko znanje v muzeju, ki se zrcali v različnih oblikah muzejske interpretacije, obiskovalcem posredovati kako drugače. Zastavlja se vprašanje, v kolikšni meri je smiselno nepoznavalce uvajati v prevladujoč disciplinarni pristop k umevanju umetniških del. Povedano drugače: ali je edino in pravzaprav pravo izhodišče to, da od nepoznavalcev pričakujemo, da bodo umetniška dela doživljali oziroma do njih pristopali na enak način kot kustosi (umetnostni zgodovinarji) oziroma strokovnjaki na področju likovne umetnosti? Triangulacija podatkov iz intervjujev na eni strani in knjižnega vodnika ter vodenih ogledov na drugi strani je namreč pokazala ne samo na razlike med nepoznavalci in poznavalci, ampak tudi na neskladja med umetnostnozgodovinskim in obiskovalčevim diskurzom.

Če bi se pri interpretiranju umetnin bolj približali interpretativnim strategijam obiskovalcev (ob resnejšem upoštevanju tudi komunikativne narave umetnosti), bi bili ti v estetsko doživljanje morda tudi pripravljeni vložiti več (to velja tudi za uporabo interpretativnih gradiv, ki jih galerija pripravi). Ustrezno zasnovana interpretacija bi morda vodila v bolj poglobljeno gledanje umetnin. Zanimiv eksperiment, v katerem so preučevali dolžino, usmerjanje in fiksacijo pogleda pri poznavalcih in nepoznavalcih, je pokazal, da oboji v umetnino v povprečju zrejo približno enako dolgo (prvih petnajst sekund s pogledom zajemajo večjo površino, naslednjih petnajst sekund pa pogled bolj usmerijo in fiksirajo) (Saunderson, Cruickshank in McSorley, 2010). Vprašanje, ki še vedno ostaja, je, kaj eni in drugi ob tem razmišljajo.

V povezavi z obiskovalčevimi načini razumevanja je raziskava nakazala potrebo po muzejski interpretaciji, ki vsebuje metainterpretacijo – izpostavi jo že Whitehead (2012). To pomeni vključevanje metakognitivnih strategij – kako naj človek gleda določeno umetnino, kako naj k njej pristopa. V tem pogledu raziskava potrjuje Lachapellove ugotovitve, da bi moral muzej za nepoznavalce narediti več – obiskovalce (na) učiti gledati, jim omogočiti pridobivanje in uporabo tacitnega znanja in z njimi razviti trajnejši odnos (Lachapelle, 2007). Toda triangulacija pokaže, da ta umetnostni muzej predvideva oziroma nagovarja obiskovalca z visokim kulturnim kapitalom, ki naj tega ne bi potreboval. Vendar je na tem mestu spet treba opozoriti na podatke iz intervjujev – tudi strokovno usposobljeni na področju likovne umetnosti številnih del niso razumeli. Morda je takšna situacija še posebej značilna za muzeje moderne umetnosti (še bolj pa najbrž za muzeje sodobne umetnosti), čeprav je neka kanadska raziskava kognitivnih konsonanc in disonanc pokazala, da naj bi se obiskovalci pri srečanju s sodobno umetnostjo ne počutili nič bolj nelagodno kot pri srečanju s starejšo, tradicionalno umetnostjo (Émond, 2010). Nekatere druge raziskave v umetnostnih muzejih sicer kažejo, da obiskovalci pri razumevanju nefigurativnih, abstraktnih del in idejnih konceptov moderne in sodobne umetnosti potrebujejo več pomoči, kar muzeje zavezuje k pretresanju možnosti za uvajanje bolj didaktičnih pristopov k interpretiranju umetnin (Hooper-Greenhill in Moussouri, 2001; Hooper-Greenhill idr., 2001; Lachapelle, 2007; prim. Whitehead, 2012). Pri tem naj bi se muzeji moderne umetnosti posebej posvetili čustveni ravni doživljanja (Mastandrea, Bartoli in Bove, 2009; prim. Csikszentmihalyi in Robinson, 1990), čeprav je treba poudariti, da je tudi za to najprej potrebno umevanje umetnine (prim. Bergmann Drewe, 1999). Z nekaterimi rezultati te raziskave o »vstopanju« v likovne podobe in veččutnemu zaznavanju je mogoče podpreti tudi najnovejša razmišljanja o tem, da je v muzejskem kontekstu (tj. z ozirom na materialno kulturo oziroma muzejske zbirke) koncept vizualnega mišljenja na neki način presežen (prim. Dudley, 2010).

Analiza obiskovalčevega diskurza pa je presenetila z rezultati glede »negativnega« kulturnega kapitala. Poznavalci likovne umetnosti, ki umetnine praviloma največkrat doživljajo skozi določeno ideologijo, kar se kaže v izoblikovanem odnosu do umetnostnega sistema oziroma institucij, lahko določeno umetnost tudi zavestno »zavračajo«. V tem pogledu ima ideologija negativne, odtujevalne učinke, saj obiskovalca oddaljuje od določene umetnosti in določenih muzejev (na primer muzejev

starejše umetnosti). Rezultati so predvsem pokazali na prisotnost ideologije modernizma oziroma formalizma. To odpira zanimiva vprašanja o formalnem izobraževanju – kakšno umetnostno vzgojo imamo v šoli. Zupančič (prej Vrlič) že nekaj časa trdi, da slovenska likovna vzgoja temelji na pretekli, likovnoformalni (modernistični) paradigmi, kar bi bilo treba po njegovem mnenju na kurikularni ravni spremeniti (Vrlič, 2002; Zupančič, 2008).

Forma je sicer pomembna sestavina umetnine, saj ji umetniki namenijo veliko pozornosti, prav tako v formi uživamo gledalci, poslušalci in bralci. Toda problem se pojavi, pravi filozof Carroll, ko formalizem postane teorija umetnosti (naj dodam: ki se udejanja tako v šoli kot v muzeju). Takrat se »naše razumevanje umetnosti prej osiromaši kot obogati« (Carroll, 2012a: 40). Na primeru literarno-estetske vzgoje opozori na vpliv formalizma na vzgojo in izobraževanje: »Formalizem je bil vplivna doktrina. Desetletja so otroke v šoli poučevali, da svoje pozornosti ne smejo preusmeriti stran od besedila: da ne smejo dovoliti, da bi se njihova koncentracija ujela v povezavo zgodbe z realnim življenjem, prej naj se posvečajo njeni formalni zgradbi in značilnostim (na primer enotnosti, kompleksnosti, napetosti).« (Prav tam: 36.) To so sicer kompleksnejša vprašanja, na katera bo treba odgovoriti z novimi raziskavami, prispevek te raziskave pa je za zdaj v spoznanju, da je mogoče kulturni kapital, ki ga na splošno dojemajo kot nekaj izključno pozitivnega, z vzgojno-izobraževalnega vidika obravnavati tudi drugače.

Disciplinarni kontekst

Teoretično izhodišče: *Umetnost je komunikativna, naše razumevanje umetnosti pa je odvisno tudi od diskurza, ki ga s fizično postavitvijo, besedili in drugimi oblikami interpretacije določa umetnostna zgodovina kot prevladujoča znanstvena disciplina v umetnostnem muzeju.*

Interpretacija v Moderni galeriji temelji predvsem na umetnostno-zgodovinski teoriji oziroma teorijah, zaznati je bilo tudi manjšo prisotnost konstruktivizma kot v muzejih prevladujoče teorije vzgoje (Hein, 1999), kot problematična pa se je mestoma izkazala teorija komunikacije, ki naj bi jo muzeji pri delu z obiskovalci upoštevali (Ravelli, 2006). Kar se tiče konstruktivizma – muzej obiskovalcem *daje na izbiro* načine oziroma poti ogleda glede na njihova zanimanja –, gre za podobno, da ne rečemo skoraj enako retoriko, kot jo že poznamo iz nekaterih drugih znamenitih muzejev moderne umetnosti, denimo Tate Modern (Serota, 2000) in MoMA (McClellan, 2008: 151), na primer: »Obiskovalci si lahko zbirko ogledajo v kronološkem zaporedju po normalni poti

ali si ustvarijo svoje poti.« (Prav tam.) Tudi Moderna galerija predlaga več poti, od katerih sta poglavitni dve, kronološka in problemska (druga naj bi bila celo ključna za razumevanje slovenske umetnosti 20. stoletja). Toda opazovanje naključnih obiskovalcev je pokazalo, da je v uporabi pretežno prva, kar velik pa je bil tudi delež tistih obiskovalcev, ki se v galeriji niso najbolj znašli. Torej bi o učinkih predlaganih poti kazalo premisliti (vendar celostno, torej v povezavi s knjižnim vodnikom in vodenimi ogledi).

Že ta razmislek je v jedru vezan na ključno vprašanje umetnostnozgodovinskega diskurza v tej raziskavi: kakšnega obiskovalca si muzej oziroma kustos zamišlja – kakšen kulturni kapital in habitus predvideva (na kakšen način naj bi se obiskovalec sprehodil skozi razstavo, gledal ekspozicije, kakšno predznanje naj bi za to potreboval itn.). Raziskava je pokazala, da muzej kljub različnim oblikam interpretacije – prostorsko interpretacijo (postavitve, jukstapozicije, več poti ogleda, barve sten, rože in drugo) dopolnjuje tekstovna v obliki knjižnega vodnika in vodenih ogledov –, nagovarja predvsem strokovno javnost. Zgodovinske, slogovne in druge povezave med umetninami, ki jih muzej ustvarja z izborom in postavitvijo, so delno pojasnjene ali pa sploh ne – obiskovalec jih mora razbrati sam. Predstavitve poti ogleda temelji zgolj na informaciji o tem, da pot obstaja. V knjižnem vodniku je tako kljub dvema potema ogleda »pojasnjena« samo ena (kronološka), kar kaže jasna taksonomija oziroma klasifikacija vsebin skozi zaporedje umetnostnih obdobjev oziroma izmov, razvidna iz vsebinske zasnove (»kazala« oziroma »načrta«). Problemsko pot pa mora obiskovalec razbrati sam: prebral bo nekaj o Jakopičevem paviljonu v kontekstu umetnostnega sistema v prvem poglavju, avantgardi in partizanski umetnosti sta namenjeni posebni poglavji, nekaj bo izvedel tudi o OHO-ju (sicer spet le v delu poglavja), prav nič pa o retroavantgardi oziroma Neue Slowenische Kunst. Kot posebej problematična se izkaže še ena značilnost te »kartografije« (Whitehead, 2011, 2012), in sicer povezovanje teh segmentov na poti (če si predstavljamo, da obiskovalec gre oziroma – z vidika časovne in prostorske recepcije umetnine – »potuje« od Jakopičevega paviljona oziroma impresionistov v prvem prostoru skozi avantgardo, partizansko umetnost in mimo OHO do NSK v zadnjem prostoru). Povezav pravzaprav ni, kar odpira nova vprašanja, povezana z diferenciacijo, naracijo in evalvacijo.

Triangulacija podatkov iz analize knjižnega vodnika in vodenih ogledov (samo tistih dveh, na katerih sta kustosa obiskovalce popeljala po celotni razstavi) sicer pokaže, da je eden od kustosov poudarjal tudi

odnos med obema potema ogleda – kronološko in problemsko, na primer: »Če smo zdaj približno prišli do začetka druge svetovne vojne. Zdaj, prvo presenečenje, ki ga doživite, je to, da vstopite v prvo točko te premice, ki je problemska linija. Problemska linija v tem smislu, da ne gre samo za to, da bi izpodbijali kronološki pregled, ker pač neka podst() mora biti, ampak zato, da izpostavimo neka vprašanja /.../« (Voden ogled 2.) A ker gre za edini primer, v analizo pa so bili zajeti trije javni vodeni ogledi, je te podatke težko posplošiti. Treba bi bilo dodatno preučiti, zakaj je kustos to zelo očitno počel, ostala dva pa ne.

Izhajajoč iz teorije o artefaktu kot »objektu učenja« je mogoče ugotoviti (na to kažejo rezultati raziskave), da celostne (večplastne) razlage umetnin ni in da se pojavlja težava z udejanjanjem Tildnovega koncepta interpretacije (predvsem tistega segmenta, ki se nanaša na razkrivanje pomena »z rabo izvirnih predmetov, z neposrednimi izkušnjami« (Tilden, 1957, nav. v: Gob in Drouguet, 2006: 210). Raziskava je najprej pokazala, da eksponati kot taki niso interpretirani; že na sami razstavi ne najdemo besedil ob umetninah, saj so navedeni samo osnovni podatki (informacija sama po sebi ni interpretacija, pravi Tilden), prav tako umetnina ni izhodišče interpretacije v knjižnem vodniku (gre za nekakšen splošen okvir, umetniška dela pa so večinoma obravnavana na ravni informacije – podatka, primera). Podobno se je izkazalo pri vodenih ogledih, čeprav je primerjava prvih dveh ogledov s tretjim ogledom pokazala tudi na nekatere razlike med umetnostnimi zgodovinarji (tretji kustos je pri interpretiranju vendarle bolj izhajal iz neposrednega stika z umetnino). Na tem mestu se seveda zastavlja vprašanje, kaj to pomeni za obiskovalca. Ključna ugotovitev, do katere sem prišla z analizo umetnostnozgodovinskega diskurza, je, da muzej predvideva obiskovalce z bogatim kulturnim kapitalom (z drugimi besedami: poznavalce umetnosti oziroma strokovno javnost). Čeprav se institucija zavestno odvrča od nekaterih modernističnih konceptov (na primer bele kocke, kakorkoli jo v tem muzeju pojmujejo), smo dokaj blizu modernistični konceptiji umetnostnega muzeja, po kateri muzej udejanja svojo vzgojno-izobraževalno vlogo že samo s tem, da obstaja: da hrani in postavlja na ogled umetniška dela (McClellan, 2008: 181–182; več o tem v naslednjem podpoglavju). Ta nekoliko elitistični pristop potrjuje tudi razmerje med muzejem in (še živečimi) umetniki (izpostavila sem primer Novega kolektivizma, ker je tako pokazala analiza), kar pa bi bilo v prihodnosti vsekakor treba podpreti z nekoliko več podatki.

Na tem mestu je torej triangulacija pokazala na neskladje oziroma nasprotje v podatkih. Na eni strani imamo obiskovalce, ki iščejo informacije o umetnini, saj z njihovo pomočjo konstruirajo svojo estetsko izkušnjo, na drugi strani pa muzejsko interpretacijo, ki ni najbolj ustrezna (sploh za nepoznavalce). Obiskovalci so se pred umetninami spraševali marsikaj, na primer: kdo je upodobljen na Kraljevem družinskem portretu, za kakšen običaj gre na Kraljevi sliki *Kmečka svatba* (»kako je izgledala ta ohcet, kdaj so si dali gor maske, ali so ljudje vedeli, kdo je pod maskami«), kakšno zvezo ima Pregljeva slika *Pompejansko omizje s Pompeji*, ali je na abstraktni sliki Toma Podgornika *Brez naslova* »mišljeno kaj več kot goli likovni izraz nečesa«, zakaj so »te flaške« umetnost (OHO), »v kakšnem pomenu so te srnice, pa ti orli«, »kaj je nekaj starega v novem pomenu« na Irwinovem *Kapitalu*, in tako naprej. To napeljuje h kritičnemu razmisleku o kustosih kot avtoriteti. Hooper-Greenhillova, sicer znana kritičarka avtoritativnosti v muzejskopedagoškem kontekstu, na primeru renesančnega portreta vendarle nazorno pokaže, da obiskovalec za umevanje slike potrebuje specializirano znanje – znanje umetnostne zgodovine (ikonografije, sloga), znanje zgodovine in še kakšno znanje (Hooper-Greenhill, 1999b). Po koncu postmodernizma se avtoriteta vrača v vzgojo in izobraževanje.

Raziskava se konec koncev dotika tudi vprašanja, za kakšno umetnostno zgodovino v tem umetnostnem muzeju gre – kako so interpretirana umetniška dela oziroma kakšni so na splošno pristopi do umetnosti. V bistvu gre za vprašanje, ki spada na polje umetnostne zgodovine (in je torej predmet umetnostnozgodovinske, ne pedagoške študije), vendar ga je ta raziskava kljub temu nakazala. Spraševala sem se že o pomanjkanju obravnav »banalnih stvari« (Brejc) v umetnostnozgodovinskih interpretacijah. Zaprta interpretacija (ni pluralizma razlag) napeljuje tudi k razmisleku o tem, koliko je slovenska moderna umetnost sploh raziskana, se pravi znana. Ta razmislek v jedru dolgujem Metodi Kemperl, ga je pa eksplicitno v povezavi s pedagoško interpretacijo nakazala tudi ena od obiskovalk, poznavalk umetnosti: »Imamo ogromno stvari, gotovo je enih zgodb za povedati. In potem tudi, ko predstavijo, predstavijo tako, [da] si misliš: dobro, ampak ... Pa saj meni je zanimivo, pa grem pogledat, ampak verjamem pa, da ljudem pa to ne potegne. /.../ Toliko enih stvari je še za povedati.« (Int. 22) To z muzejskopedagoškega vidika ni nepomembno vprašanje, saj je v muzeju konstitucija (predhodno oblikovanje) znanja oziroma vedenja prvi pogoj njegovega posredovanja, torej je treba predmet najprej temeljito preučiti, če ga

hočemo sploh interpretirati. Skromno interpretacijo v Moderni galeriji bi torej lahko (vsaj delno) pripisali tudi metodološkim pomanjkljivostim in slabemu stanju umetnostnozgodovinskih raziskav moderne umetnosti (prim. Grafenauer Krnc, 2006). Predvsem pa bi morali tudi z ozirom na interpretacijo umetnin v muzejih razmisliti o formalizmu – o obravnavi umetnine, ki poudarja predvsem slog, nekakšno notranjo lastnost umetniškega dela, ga pa morda ne obrazloži, s čimer bi »nevidno postalo vidno« (prim. Tavčar, 2009: 13). Tudi v kontekstu moderne umetnosti – umetnosti, ki v primerjavi s starejšo nastaja za muzeje – je mogoče razmišljati o pogledu na umetnino kot na proizvod in o pogledu na umetnino kot na proces ter s tem širiti načine posredovanja umetnostnega znanja in posledično iskanja ter določanja pomenov umetnosti (Whitehead, 2011, 2012; prim. Hooper-Greenhill, 2000). Po koncu modernizma, ki je umetnost izvzel iz življenja in zagovarjal njeno avtonomijo, se je namreč začelo razmišljati o družbeni funkciji umetnosti: umetniki so se vrnili k družbenemu angažmaju, prav takšno odgovornost pa so prevzeli tudi muzeji (prim. Carroll, 2012).

Institucionalni kontekst

Teoretično izhodišče: Umetnostni muzej mora v skladu s sodobno pojmovano vzgojno-izobraževalno vlogo, ki jo v družbi kot institucija ima, prevzeti odgovornost za interpretacijo kot tisto sodobno pojmovano muzeološko funkcijo, ki lahko prispeva k obiskovalčevemu razumevanju umetniških del.

Zaradi nekaterih neskladij, ki jih je pokazala triangulacija izkustvenega in disciplinarnega konteksta, je bilo treba v raziskavi zajeti tudi širši kontekst, ki sem ga poimenovala institucionalni. V središču preučevanja je bil umetnostni muzej kot družbena institucija, katere vloga je v bistvu predvsem vzgojno-izobraževalna. Mednarodni muzejski svet (ICOM) v svoji zadnji opredelitvi muzeja poudarja predvsem družbeno funkcijo in eksplicitno govori o »vzgoji«: »Muzej je za javnost odprta, nepridobitna, stalna ustanova v službi družbe in njenega razvoja, ki zaradi preučevanja, vzgoje in razvedrila pridobiva materialne dokaze o ljudeh in njihovem okolju, jih hrani, raziskuje, o njih posreduje informacije in jih razstavlja.« (ICOM, 2005: 9.) Materialni dokazi, se pravi muzejske zbirke, so namenjeni »pridobivanju in poglobljanju znanja« (prav tam: 20). ICOM v luči vzgojne funkcije muzeja poleg »varstva« eksplicitno omenja »dostopnost«, »razlago« in »razumevanje« (prav tam).

Koncept dostopnosti pozna tudi slovenska kulturna politika na področju muzejske dejavnosti. Gre za diskurz tako v likovni umetnosti

kot v varstvu kulturne dediščine, na dveh področjih, kamor se umešča-
 jo umetnostni muzeji. Da so te ustanove dolžne zagotavljati dostopnost,
 velja še posebej za področje (varstva) kulturne dediščine, kjer je diskurz
 o dostopnosti posebej močan in se nanaša na razvijanje identitete, vre-
 dnot oziroma na vzgojo. Opazna je uporaba termina »komunikacija«,
 saj naj bi zagotavljanje dostopnosti pomenilo zlasti izkoriščanje komu-
 nikacijskega potenciala kulturne dediščine s promocijo, interpretacijo,
 popularizacijo, prezentacijo. Če za umetnost velja, da je komunikativna,
 torej je umetnina nekakšen medij (Preziosi, 2009), bi od slovenskih ume-
 tnostnih muzejev upravičeno pričakovali, da zagotavljajo dostopnost –
 tudi z interpretacijo oziroma razlago tam razstavljenih umetnin.

Tu velja spomniti na Bourdieuja, ki v svoji raziskavi v izbranih
 evropskih (umetnostnih) muzejih eksplicitno ne uporabi izraza »dosto-
 pnost«, temveč govori o nečem podobnem – o »lažni radodarnosti«. Pro-
 st vstop v muzeje, denimo, je po njegovem lažna radodarnost (gre to-
 rej za navidezno dostopnost, navidezno pravičnost), saj so muzeji dostop-
 ni le tistemu občinstvu, ki ima – zaradi ustreznih družbenih predispo-
 zicij – razvito »zmožnost« estetskega doživljanja. Muzej naj bi s poja-
 snili ob umetninah prispeval k preseganju razlik med estetsko kompetent-
 nimi in nekompetentnimi obiskovalci in s tem zmanjševal ali bla-
 žil ustvarjene izobrazbene neenakosti (Bourdieu in Darbel, 1969/1991).

Primerjava treh nacionalnih programov za kulturo – dveh progra-
 mov in enega osnutka – je nekako pokazala na »kopernikanski preo-
 brat«, o katerem govori Tavčarjeva (2009). Na podlagi prisotnega di-
 skurza o dostopnosti je mogoče zaključiti, da je tudi pri nas opazen
 »obrat k obiskovalcu« (prim. Hooper-Greenhill, 2006). Muzeji naj bi
 bili dostopni »strokovni« in »širši« javnosti – torej vsem. Na to kažejo
 kazalniki obiskanosti, ki so tako splošni kot specifični. Nekateri podat-
 ki pa vendarle ne govorijo čisto za to interpretacijo. Gre za pojmovanje
 dostopnosti v kontekstu umetnostne produkcije, ki pomeni zagotavlja-
 nje razmer za ustvarjalnost, in za pojmovanje koncepta varstva kulturne
 dediščine, ki zelo poudarja materialno varstvo. Ni najbolj jasno, ali so ti
 procesi za muzeje končni cilj ali ne. Diskurz namreč tega nikjer eksplici-
 tno ne izpostavlja, muzejski diskurz (objave na spletni strani galerije) in
 strokovni diskurz (umetnostnozgodovinske kritike) pa se premalo osre-
 dotočata na muzejskega obiskovalca – »uporabnika« umetnosti.

Zato je spet zanimivo preveriti, če primerjava treh nacionalnih pro-
 gramov za kulturo pokaže na morebitno spreminjanje diskurza oziroma
 diskurzov. Spremembo bi bilo mogoče zaznati pri konceptu varstva kul-

turne dediščine – da muzej ni zgolj varuh, ampak je tudi in predvsem komunikator, vemo, kot že rečeno, predvsem iz angleške literature (npr. Hooper-Greenhill, 1999a, 2004; Kaplan, 1995), torej gre v kulturni politiki za približevanje k točno določenemu, že znanemu pojmovanju muzeja. Ker pa so vsebinska izhodišča, na katerih sta oblikovani področji »likovna umetnost« in »kulturna dediščina«, praktično enaka od programa do programa, z zelo podobnimi ali celo enakimi izrazi pa so opisani tudi cilji in ukrepi, se vsiljuje sklep, da se v Sloveniji na področju kulture, ko gre za muzejsko dejavnost, ohranja nekakšen *status quo*. Dejstvo, da se v aktualnem nacionalnem programu za kulturo za obdobje 2014–2017 strokovne in širše javnosti ne ločuje več, temveč je govor o »obiskovalcih« nasploh, te ugotovitve bistveno ne spremeni.

Muzej sicer izkazuje določeno skrb za interpretacijo in posledično za obiskovalca, a bi ta po podatkih pričujoče raziskave morala biti drugačna, če bi ustanova želela zagotavljati dostopnost vsem – se pravi strokovni in širši javnosti. Tu je raziskava pokazala na nekakšno neskladnost med politiko in dejansko prakso. Zastavlja se vprašanje, kako se v muzejski praksi pojmuje in udejanja dostopnost in interpretacijo – kako interpretativna gradiva nastajajo in kako ustanova sploh razume vlogo interpretacije. Če to delajo kustosi, umetnostni zgodovinarji (tisti umetnostni zgodovinarji, ki ne poznajo realnega obiskovalca), se zastavlja vprašanje o njihovem poznavanju vzgojnih, komunikacijskih in še kakšnih teorij, ki jih to delo nujno zahteva. Whitehead (2012) na primerih izbranih evropskih in ameriških muzejev precej nazorno pokaže, da gre za resno timsko delo, zagotavljanje dostopnosti z interpretacijo pa se začne že z razmislekom o izboru umetnin (spet smo pri problemu konstitucije znanja oziroma védenja). Vsi procesi v muzeju torej vodijo k interpretaciji, ki je v tem pogledu končni cilj muzeja, torej je timsko delo nujno.

Raziskav o tem, kakšna je organiziranost dela v slovenskih muzejih, ni. Prva sistematična evalvacija slovenskih muzejev, ki je zajela 47 javno financiranih regionalnih in nacionalnih muzejev, je med drugim prinesla nekaj podatkov o muzejskopedagoški službi, katere poslanstvo je delo z obiskovalci – tako z otroki kot odraslimi (Goebel idr., 2010, 1. del). Iz pridobljenih podatkov je mogoče priti do nekaterih za to raziskavo relevantnih sklepov. Evalvacija je najprej pokazala na nizko število zaposlenih v pedagoški dejavnosti, se pravi na delovnem mestu kustos pedagog: 14 od 35 regionalnih muzejev (40 odstotkov) in 5 od 12 nacionalnih muzejev (42 odstotkov) nima nobenega zaposlenega, ki bi bil zadolžen izključno za pedagoško dejavnost (prav tam: 41). Vendar je evalvaciji

ja pokazala še, da tudi tisti muzeji, ki nimajo kustosov pedagogov, nudi-jo vrsto vzgojno-izobraževalnih programov za šole in druge ciljne skupi-ne; okoli 96 odstotkov vseh muzejev navaja, da ponuja vzgojno-izobraže-valne programe (prav tam: 11). Iz tega je mogoče sklepati, da v muzejih za pedagoško dejavnost skrbijo tudi kustosi, ki naj bi sicer imeli drugač-ne zadolžitve (prav tam: 41). Da je temu tako, so ob neki drugi priložno-sti potrdili tudi kustosi sami (Cerar, 2007). Sploh je z ozirom na delovna mesta evalvacija pokazala na pomanjkljivo skrb za obiskovalce. Problem sicer ne bi smelo biti število delovnih mest, saj slovenski muzeji, tako nacionalni kot regionalni, po številu vseh zaposlenih dosegajo in v povpre-čju celo presegajo minimalni indeks, ki ga imajo mednarodno primerlji-vi, obiskovalcem prijazni muzeji (Goebel idr., 2010, 1. del: 44). Učinkovi-tost muzejev torej z ozirom na obstoječe število zaposlenih ni vprašljiva. Vprašanje, ki se tu zastavlja, pravzaprav je, kakšne so naloge, organizira-nost in usposobljenost posameznih muzejskih služb.

To vprašanje je nedvomno povezano s pomanjkanjem (lastne) teo-rije muzejske pedagogike, na kar je bilo pri nas že opozorjeno (Tavčar, 2009: 34–35). Velika Britanija in Italija, ki sta uvedli in profesionalizira-li pedagoško dejavnost v približno istem času kot Slovenija – ta jo je na prelomu petdesetih in šestdesetih let 20. stoletja –, sta danes na tem po-dročju v prednosti. Muzejsko pedagogiko znanstveno preučujejo in pou-čujejo v okviru univerz in raziskovalnih centrov. Novo in drugačno poj-movanje razmerja med muzeji in obiskovalci je namreč terjalo spremem-be v delu z obiskovalci, s tem pa odprlo vprašanje ne samo konkretnih delovnih nalog (med njimi interpretiranja), temveč tudi usposobljenosti muzejskih delavcev zanje (Hooper-Greenhill, 1994: 171). Pri tem je tre-ba ponovno izpostaviti, da se pojem »muzejska pedagogika« za razliko od šolskega polja ne nanaša samo na delo z otroki, ampak tudi z odrasli-mi – torej na vso vzgojno-izobraževalne dejavnost v muzeju (Desvalées in Mairesse, 2010: 32). Ta raziskava je z institucionalnega vidika odprla vsaj dvoje vprašanj (drugo, bolj specifično, se nanaša na prvo, bolj splo-šno): zakaj obravnavani umetnostni muzej ni bolj dostopen, če naj bi za-gotavljal dostopnost, in zakaj muzej v svoje delovanje ni vključil javno-sti, če naj bi vključeval javnost. Na temelju zbranih podatkov je mogoče odgovoriti, da je v tem muzeju razstava predvsem sredstvo umetnostne produkcije, ne pa umetnostne konzumacije. Podrobnosti razmerja med enim in drugim v slovenskem konceptu varstva kulturne dediščine pa bi bilo potrebno preučiti z novo raziskavo.

O d umetnostnih muzejev kot javnih kulturnih ustanov z vzgojno-izobraževalno vlogo, katerih zbirke so vir znanja, se pričakuje, da umetnin ne postavijo samo na ogled, ampak jih obiskovalcem posamično ter v medsebojnih zgodovinskih, slogovnih in še kakšnih povezavah tudi interpretirajo – obiskovalcem razložijo, pojasnijo, »raztolmačijo«. Pedagoški pomen interpretacije v umetnostnem muzeju potrjujejo kompleksni rezultati v primeru Moderne galerije, in sicer: obiskovalčev diskurz (interakcija estetsko različno kompetentnih obiskovalcev – t. i. poznavalcev oziroma strokovne javnosti in t. i. nepoznavalcev oz. širše javnosti), umetnostnozgodovinski diskurz (interpretacija umetnin za obiskovalce v postavitvi, knjižnem vodniku in vodenih ogledih) in muzejski diskurz (kulturnopolitični oziroma institucionalni kontekst). Raziskava je pokazala, da umetnostni muzej ni najbolj dostopen, čeprav se to od njega med drugim pričakuje, kakor je razvidno iz kulturne politike, ki vključuje diskurz o dostopnosti. Muzej kljub izkazani skrbi za obiskovalce, udejanjeni v različnih oblikah interpretacije (knjižni vodnik, vodeni ogledi, prikrita interpretacija v razstavnem prostoru), nagovarja predvsem strokovno javnost. To se kaže zlasti v tem, da muzej eksponatov ne interpretira, zato obiskovalec ob neposrednem stiku z umetnino zaman išče informacije o njej. Poleg tega muzej uporablja preveč strokoven, disciplinaren pristop, pri čemer pa obiskovalcem (predvsem gre za odrasle nepoznavalce umetnosti) ne nudi potrebnih strategij za razumevanje umetnin.

V slovenskem prostoru je koncept interpretacije (v muzejih) vsebovan v konceptu dostopnosti (muzejev), med kazalniki, s katerimi se meri

dostopnost (obiskanost) muzejev, pa je dostopnost za strokovno in širošo javnost (oziroma obiskovalce nasploh). Analiza institucionalnega diskurza je pokazala še, da se dostopnost eksplicitno povezuje tudi z vzgojo in izobraževanjem: posredovanjem znanja, oblikovanjem vrednot, razvijanjem pozitivnega odnosa do umetnosti, kulture. Diskurz o dostopnosti je močnejši na področju »kulturna dediščina« in šibkejši na področju »likovna umetnost«, kjer najdemo tudi diskurz o produkciji umetnosti. Slednji se v muzejskem kontekstu ne ukvarja s komunikacijskim oziroma vzgojnim potencialom umetnosti, kot je pokazala analiza umetnostnozgodovinskih kritik, oziroma v svoje središče niti ne postavlja muzejskega obiskovalca, kot je pokazala analiza galerijskih lastnih objav. A če muzej pojmuje kot prostor razumevanja umetnosti, potem končni cilj razstave ni postavljena umetnina, ampak obiskovalčevo srečanje z njo. Da je diskurz o produkciji umetnosti v primerjavi z diskurzom o dostopnosti v tem muzeju prevladujoč, kaže razmerje teorij, na katerih v praksi temelji interpretacija. Prevladujoča je umetnostna zgodovina, ki se v praksi kaže v poudarjenem disciplinarnem pristopu, katerega posledica je nagovarjanje občinstva z bogatim kulturnim kapitalom. V muzeju je sicer prisotna tudi teorija pedagoškega konstruktivizma, vendar v veliko manjši meri, kot problematična pa se je ponekod izkazala teorija komunikacije, ki naj bi jo muzealci pri delu z obiskovalci upoštevali. Tako je mogoče skleniti, da se skozi umetnostne muzeje – kljub politiki dostopnosti oziroma zagotavljanja enakih možnosti – reproducirajo družbene neenakosti, kar je potrditev znane Bourdieujeve teze na širšem področju vzgoje in izobraževanja. Umetnostni muzeji pri nas so navidezno oziroma »lažno« dostopni, saj so dostopni predvsem poznavalcem.

Pri dostopnosti pa v bistvu ne gre za vprašanje, ali imeti strokoven pristop ali ne, ampak kakšen naj ta transfer umetnostnozgodovinskega znanja v muzeju dejansko bo. Muzejska interpretacija je namreč poučevalna metoda. K sklepu, da moramo na avtoriteto kustosa gledati pozitivno, napeljujejo tisti rezultati obiskovalčevega diskurza, ki so pokazali, da obiskovalci za razumevanje umetnin potrebujejo kontekst. Informacije so povečini iskali tako poznavalci kot nepoznavalci, čeprav so bili slednji pripravljeni v to vložiti manj. Znanje je torej potrebno. Neskladja med obiskovalčevim in umetnostnozgodovinskim diskurzom predvsem opozarjajo na ustreznost prenašanja kustosovega znanja na obiskovalce.

V tem smislu so zanimivi tisti rezultati raziskave med realnimi obiskovalci muzeja, ki kustose seznanjajo z naravnimi procesi estetskega do-

življanja. Doživljanje oziroma razumevanje umetnin vključuje predstave, ki izvirajo iz umetnine, in predstave, ki izvirajo iz obiskovalca. V muzeju torej ne gre samo za artefakt kot »objekt učenja«, ampak tudi za obiskovalca kot »subjekt učenja«. V muzeju je, kot že rečeno, prisotno konstruktivistično pojmovanje dejavnega obiskovalca, za katero pa je v kombinaciji z drugimi rezultati analize umetnostnozgodovinskega diskurza moč ugotoviti, da je preozko.

Raziskava s ciljno izbranimi obiskovalci galerije je pokazala na nekatere podobnosti in razlike med strokovno usposobljenimi in neusposobljenimi na področju umetnosti. Z ozirom na dejstvo, da naj bi umetnostni muzeji več naredili za širšo javnost, velja poudariti tole: nepoznavalci umetnosti se na umetniška dela odzivajo bolj spontano (neposredno), njihovo razumevanje umetnin poteka bolj na resnični kot na reprezentativni, estetski ravni (bolj se čustveno vpletejo oziroma bolj so prizadeti, kar vodi v slabše razumevanje in pristransko oblikovanje mnenja o umetniškem delu), v svoje estetsko doživljanje so pripravljene vložiti manj, to pa pomeni, da težje sprejmejo različne zvrsti umetnosti, manj se trudijo z branjem pojasnil, iskanjem informacij in podobno. Umetnostni muzeji bi torej lahko z ustrezno zasnovano interpretacijo naredili več za njihovo učenje in razvijanje zmožnosti doživljanja in razumevanja umetnin.

Po zgledu šolskih teorij učenja in poučevanja je umetnostnim muzejem kot neformalnim učnim okoljem moč predlagati vpeljavo metakognicijskega pristopa na ravni učenja. Metaučenje omogoča poznavanje in uravnavanje lastnega procesa učenja. Obiskovalcu, ki na primer ne ve, kaj je »problematika sublimnega« v umetnosti, pojem sublimno razložimo (tudi in predvsem tako, da pokažemo, kako se to vidi v umetnini). S tem pri obiskovalcu organiziramo, usmerjamo in spreminjamo proces zaznavanja in spoznavanja umetnine, zato obiskovalec hitreje pride do razumevanja. Muzeji naj v želji, da bi bila interpretacija razumljiva in uporabna za čim širši krog obiskovalcev, razmislijo tudi o tem, v kolikšni meri je smiselno nepoznavalce uvajati v prevladujoč disciplinarni pristop k umevanju umetniških del, saj imajo nepoznavalci drugačne sheme percepcije in refleksije kot kustosi in drugi strokovnjaki na področju likovne umetnosti. Nepoznavalci manj obremenjeno »vstopajo« v likovne umetnine in jih sprejemajo z manj »pričakovanj«.

Pri interpretiranju eksponatov naj kustosi upoštevajo še to: da doživljanje umetnine poteka v neposredni izkušnji z njo (zato je potrebno, kot že rečeno, pri interpretiranju izhajati iz predmeta oziroma eksponata), da umetniška dela doživljamo celostno, se pravi na več ravneh, in da

si pri razumevanju sedanjosti, v kateri živimo, pomagamo s preteklostjo (skozi umetnost vstopamo v drugačne prostore in čase), da se na umetni-ne odzivamo s čustvenimi doživetji, pri čemer čustva ne samo usmerjajo, ampak tudi pogojujejo naše razumevanje umetnosti, da v svoja doživetja vnašamo osebne izkušnje (od asociacij, spominov, predsodkov in prepričan-j do konkretnega znanja o likovni umetnosti) in ne nazadnje, da pri samem gledanju umetnin oziroma opazovanju eksponatov iščemo kontekstualne informacije, s katerimi v procesu razumevanja umetnosti potrjujemo, spreminjamo ali dopolnjujemo svoje ugotovitve.

Zaprta interpretacija (ko ni pluralizma razlag), ki jo je med drugim pokazala analiza umetnostnozgodovinskega diskurza, napeljuje k sklepu, ki ga je sicer treba preveriti z umetnostnozgodovinsko raziskavo, da slovenska moderna umetnost ni ustrezno raziskana. To sicer ni nepomemben muzejskopedagoški vidik, saj je v muzeju konstitucija oziroma predhodno oblikovanje znanja prvi pogoj njegovega posredovanja. Torej je treba muzejsko zbirko najprej temeljito preučiti, če jo hočemo sploh interpretirati.

Nenazadnje je raziskava pokazala, da nekateri obiskovalci iz vrst poznavalcev oziroma strokovo usposobljenih na področju likovne umetnosti določene umetnosti niso želeli razumeti. Kulturni kapital, ko gre za likovno izobrazbo, je torej mogoče obravnavati tudi v negativnem smislu.

Ob zavedanju omejenosti vzorca tako intervjujev kot dokumentov je mogoče ugotovitve, pridobljene v primeru Moderne galerije, po načelu analogije posplošiti samo na podobne primere – na tiste slovenske javno financirane muzeje oziroma galerije, za katere so značilni podobni izkustveni, disciplinarni in institucionalni konteksti.

Nadaljnje raziskovanje bi veljalo predvsem usmeriti v delo kustosov, saj bi bilo zanimivo preučiti njihove predstave o obiskovalcih in o vlo-gi interpretiranja umetnin. Ob tem bi bilo treba akcijsko preučiti, kako interpretacija v umetnostnih muzejih dejansko nastaja in koliko je je v slovenskih umetnostnih muzejih namenjene širši javnosti. Tudi poglo-bljeni pogovori z drugimi akterji na muzejskem polju (umetniki, politi-ki) bi smiselno dopolnili ali spremenili ugotovitve te raziskave. Smisel-na bi bila tudi raziskava v muzeju, ki nima samo umetnostne zbirke in je zato diskurz nemara drugačen. Slovenski prostor, za katerega so značilni kompleksni muzeji, nudi bogate možnosti za takšno raziskavo.

Umetnostni muzej je avtentično okolje za doživljanje in razumevanje likovne umetnosti. Eden pomembnejših dejavnikov, ki v muzeju vplivajo na ustvarjanje učnega okolja, je muzejska interpretacija. Ta obiskovalcu predstavlja določen okvir za razmišljanje in velja za temeljno muzejsko poučevalno metodo. Ker muzejski obiskovalci različno doživljajo in razumejo umetniška dela, saj so za razumevanje likovne umetnosti različno kompetentni, bi pričakovali, da se bodo razlikovali tudi muzejski pristopi k interpretaciji umetniških del. Ta naj bi bila zasnovana tako, da zadovolji potrebe ne samo poznavalcev likovne umetnosti (strokovne javnosti), ampak tudi in predvsem nepoznavalcev likovne umetnosti (širše javnosti), ki pri poustvarjanju pomena v muzeju razstavljenih umetniških del razpolagajo z drugačno zmožnostjo estetskega doživljanja. V raziskavi zato celostno preučujemo pedagoški pomen interpretacije v slovenskem umetnostnem muzeju. Celostno so zajeti načini razumevanja umetnosti (obiskovalčeva interpretacija), načini razlaganja umetnosti (kustosova interpretacija) in – ker se ta dva vidika izkažeta za nekomplementarna – sodobno pojmovanje umetnostnega muzeja kot vzgojno-izobraževalne, kulturne ustanove. Raziskava je kvalitativna. Izhajajoč iz izkustvenega, disciplinarnega in institucionalnega teoretičnega konteksta v nadaljevanju z intervjuji in opazovanjem preučujemo obiskovalčevo interakcijo z umetninami oziroma obiskovalčev diskurz, z analizo razstave, knjižnega vodnika in vodenih ogledov umetnostnozgodovinski diskurz in z analizo nacionalnega programa za kulturo, kritik in objav o razstavi muzejski diskurz. Triangulacija podatkov je pokazala, da umetnostni muzej ni najbolj dostopen,

čprav se to od njega med drugim pričakuje, saj kljub izkazani skrbi za obiskovalce nagovarja predvsem strokovno javnost. To se kaže predvsem v tem, da muzej eksponatov ne interpretira, zato obiskovalec ob neposrednem stiku z umetnino zaman išče informacije o njej. Muzej uporablja strokoven, disciplinaren pristop, pri čemer pa obiskovalcem (predvsem gre za odrasle nepoznavalce umetnosti) ne nudi potrebnih strategij za razumevanje umetnosti in razvijanje estetske kompetence. Ker je treba obiskovanje umetnostnih muzejev obravnavati v kontekstu vloge šole pri razvijanju zmožnosti doživljanja in razumevanja umetnosti, raziskava, prva tovrstna pri nas, nekoliko preseneti z nekaterimi rezultati: kulturni kapital je, ko gre za likovno izobrazbo, mogoče obravnavati tudi v negativnem smislu.

Art museums are authentic places for aesthetic experience and understanding of art. One of the major factors that affect the creation of a learning environment in a museum, is the museums' interpretation. It presents to visitors a particular framework for thinking about art and is considered to be the basic museum teaching method. As museum visitors experience and understand works of art in a different manner, since they differ in the competence to understand art, it would be expected that museums' approaches to interpretation of works of art would differ as well. Interpretation is supposed to be designed in such a manner so as to satisfy the needs of not only art specialists (professional public), but also and mainly of non-art specialists (general public) who demonstrate a different ability of aesthetic experience when making the meaning of works of art that are exhibited at museums. This research thus explores comprehensively the pedagogical value of the interpretation in a Slovene art museum. It comprehensively covers the ways of understanding art (visitor's interpretation), ways of explaining art (curator's interpretation) and – since these two aspects prove to be non-complementary – a modern conception of art museums as educational and cultural institutions. The research is qualitative. Proceeding from the experiential, disciplinary and institutional theoretical contexts, the research further studies the following: visitors' interaction with works of art or visitors' discourse by means of interviews and observation, the art history discourse by analysing an exhibition, a guide book and guided tours, and the museum discourse by analysing the national programme for culture, reviews and publications on an exhibi-

tion. Data triangulation showed that art museums are not well accessible although they are, among other things, expected to be, since they mainly target the professional public despite their shown concern for visitors. This is mainly reflected in the fact that museums do not interpret their exhibits; visitors, upon their direct contact with a work of art, thus search for information about it in vain. Museums take an approach that is professional and disciplinary, but that at the same time does not offer visitors (mainly adult non-art specialists) the necessary strategies to understand art and develop aesthetic competence. Since art museum visiting should be considered within the context of the role of schools in the development of the ability to experience and understand art, some results of the research, the first of this kind in Slovenia, are slightly surprising: when it comes to art education, cultural capital can also be considered in a negative sense.

- Adams Schneider, L. (1996). *The Methodologies of Art: An Introduction*. New York: IconEditions.
- Alexander, M. in Alexander, E. P. (1979/2008). *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*. Lanham: AltaMira Press.
- Allen, S., Gutwill, J., Perry, D. L., Garibay, C., Ellenbogen, K. M., Heimlich, J. E., Reich, C. A. in Klein, C. (2007). Research in Museums: Coping with Complexity. V: J. H. Falk, L. D. Dierking in S. Foutz (ur.), *In Principle, in Practice: Museums as Learning Institutions*. Lanham, New York, Toronto, Plymouth: AltaMira Press, 229–245.
- Arriaga, A. in Aguirre, I. (2013). Concepts of Art and Interpretation in Interviews with Educators from Tate Britain. *The International Journal of Art and Design Education*, 32, 1, 126–138.
- Badovinac, Z. (2010). *Avtentični interes*. Ljubljana: Maska.
- Bal, M. (1996). The Discourse of the Museum. V: R. Greenberg, B. Ferguson in S. Nairne (ur.), *Thinking about Exhibitions*. London, New York: Routledge, 201–220.
- Bal, M. (2004). Branje umetnosti? *Likovne besede*, 69/70, 40–51.
- Bal, M. (2006). Exposing the Public. V: S. Macdonald (ur.), *A Companion to Museum Studies*. Malden (MA), Oxford, Carlton: Blackwell, 525–542.
- Bal, M. (2008). Visual Analysis. V: T. Bennett, J. Frow (ur.), *The Sage Handbook of Cultural Analysis*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: Sage Publications, 163–184.

- Bal, M. in Bryson, N. (1991). Semiotics and Art History. *Art Bulletin*, 73, 2, 174–208.
- Belting, H. (2003). *Art History after Modernism*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Belting, H., Dilly, H., Kemp, W., Sauerländer, W. in Warnke, M. (ur.) (1998). *Uvod v umetnostno zgodovino*. Ljubljana: Krtina.
- Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London, New York: Routledge.
- Berger, J. (1972/2008). *Načini gledanja*. Ljubljana: Zavod Emanat, Buča.
- Bergmann Drewe, S. (1999). The Rational Underpinning of Aesthetic Experience: Implications for Art Education. *Canadian Review of Art Education*, 26, 1, 22–33.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press.
- Bourdieu, P. (1979/2010). *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. London, New York: Routledge.
- Bourdieu, P. in Darbel, A. (1969/1991). *The Love of Art: European Art Museums and their Public*. Cambridge: Polity Press.
- Brejc, T. (2004). Umetnostna zgodovina ob koncu modernizma. V: B. Murovec (ur.), *Slovenska umetnostna zgodovina: tradicija, problemi, perspektive*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 107–114.
- Brejc, T. (2010). *Študije o slovenskem slikarstvu v 20. stoletju*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Brejc, T. (2011). *Gledalec in slika*. Neobjavljeno predavanje v galeriji Eqrna, Ljubljana, 25. oktober.
- Brejc, T. (2012). *Slike, misli, čustva*. Neobjavljeno predavanje v galeriji Eqrna, Ljubljana, 17. maj.
- Burnham, R. in Kai-Ke, E. (2011). *Teaching in the Art Museum: Interpretation as Experience*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Carroll, N. (2003). Aesthetics and the Educative Powers of Art. V: R. Curren (ur.), *A Companion to the Philosophy of Education*. Oxford: Blackwell, 365–383.
- Carroll, N. (2012a). *Art in Three Dimensions*. Oxford: Oxford University Press.
- Carroll, N. (2012b). Recent Approaches to Aesthetic Experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70, 2, 165–177.
- Cerar, E. (2007). Vloga kustosa v slovenskih muzejih – iz vprašalnika sekcije kustosov. V: E. Cerar, D. Knez, M. Kos, J. Rebolj, E. Petruša Štrukelj, H. Rožman, A. Smrekar, L. Šturm, B. Vurnik, D. Tro-

- bec Zadnik (ur.), *Zborovanje Slovenskega muzejskega društva, Slovenj Gradec, 4–6. 10. 2007*. Ljubljana: Slovensko muzejsko društvo, 81–89.
- Charmaz, K. (2006). *Constructing Grounded Theory: A Practical Guide through Qualitative Analysis*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Clarkson, A. in Worts, D. (2005). The Animated Muse: An Interpretive Program for Creative Viewing. *Curator*, 48, 3, 257–280.
- Corbin, J. in Strauss, A. (1990). Grounded Theory Research: Procedures, Canons and Evaluative Criteria. *Qualitative Sociology*, 13, 1, 3–21.
- Csikszentmihalyi, M. in Hermason, K. (1995). Intrinsic Motivation in Museums: Why does One Want to Learn? V: J. H. Falk in L. D. Dirkerking (ur.), *Public Institutions for Personal Learning: Establishing a Research Agenda*. Washington: American Association of Museums, 67–77.
- Csikszentmihalyi, M. in Robinson, R. E. (1990). *The Art of Seeing: An Interpretation of the Aesthetic Encounter*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, Getty Education Institute for the Arts.
- D'Allea, A. (2005). *Methods and Theories of Art History*. London: Laurence King Publishing.
- Denzin, N. K. in Lincoln, Y. S. (2011). Introduction: Disciplining the Practice of Qualitative Research. V: N. K. Denzin, Y. S. Lincoln (ur.), *The Sage Handbook of Qualitative Research*. London, Thousand Oaks, New Delhi, Singapore: Sage Publications, 1–19.
- Desvalées, A. in Mairesse, F. (ur.) (2010). *Key Concepts of Museology*. Pariz: ICOM, Armand Colin.
- Dewey, J. (1899/2012). *Šola in družba*. Ljubljana: Pedagoška fakulteta.
- Dewey, J. (1934/2005). *Art as Experience*. New York: Perigree Books.
- Dilly, H. (1998). Uvod. V: H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer in M. Warnke (ur.), *Uvod v umetnostno zgodovino*. Ljubljana: Krtina, 7–16.
- DiMaggio, P. (1996). Are Art-Museum Visitors Different from Other People? The Relationship between Attendance and Social and Political Attitudes in the United States. *Poetics*, 24, 161–180.
- DiMaggio, P. in Mukhtar, T. (2004). Arts Participation as Cultural Capital in the United States, 1982–2002: Signs of Decline? *Poetics*, 32, 169–194.

- Douglas, M. (1987). *How Institutions Think*. London: Routledge, Kegan and Paul.
- Dudley, S. H. (2010). *Museum Materialities: Object, Sense and Feeling*. V: S. H. Dudley (ur.), *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*. London, New York: Routledge, 1–17.
- Dufresne-Tassé, C., Sauve, M., Weltzl-Fairchild, A., Banna, N., Lepage, Y. in Dassa, C. (1998). Pour des expositions muséales plus éducatives, accéder à l'expérience du visiteur adulte. Développement d'une approche. *Canadian Journal of Education*, 23, 3, 302–315.
- Dufresne-Tassé, C. (2009). *Let's Revisit Learning: Establishing Better Dialogues between Adult Visitors and Curators in Exhibition Spaces*. Objavljeno predavanje na Smithsonian Center for Education and Museum Studies. <http://www.youtube.com/watch?v=xhqgnkbnnnU> (1. 9. 2015).
- Duncan, C. (1995). *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museum*. London, New York: Routledge.
- Elkins, J. (2002). *Stories of Art*. London, New York: Routledge.
- Elkins, J. (2004). *Pictures and Tears*. London, New York: Routledge.
- Émond, A.-M. (2010). Positive Responses of Adult Visitors to Art in a Museum Context. V: T. Costantino, B. White (ur.), *Essays on Aesthetic Education for the 21st Century*. Rotterdam, Boston: Sense Publishers, 43–62.
- Erjavec, A. (1995). *Eстетika in kritična teorija*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Falk, J. H. (2009). *Identity and the Museum Visitor Experience*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Falk, J. H. in Dierking, L. D. (2000). *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*. Walnut Creek, Lanham, New York, Oxford: AltaMira Press.
- Falk, J. H. in Dierking, L. D. (2013). *The Museum Experience Revisited*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Feinberg, J. in Leinhardt, G. (2002). Looking through the Glass: Reflections of Identity in Conversations at a History Museum. V: G. Leinhardt, K. Crowley in K. Knutson (ur.), *Learning Conversations in Museums*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 167–211.
- Fernie, E. (1995). *Art History and its Methods: A Critical Anthology*. London, New York: Phaidon Press.

- Flick, U. (2004). Constructivism. V: U. Flick, E. von Kardoff in I. Steinke (ur.), *A Companion to Qualitative Research*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 88–94.
- Flick, U. (2007). *Managing Quality in Qualitative Research*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: Sage Publications.
- Flick, U. (2009). *An Introduction to Qualitative Research*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: Sage Publications.
- Francis, D., Slack, S. in Edwards, C. (2011). An Evaluation of Object-Centred Approaches to Interpretation at the British Museum. V: J. Fritsch (ur.) *Museum Gallery Interpretation and Material Culture*. London, New York: Routledge, 153–164.
- Franklin, M. B., Becklen, R. C. in Doyle, C. L. (1993). The Influence of Titles on how Paintings are Seen. *Leonardo*, 26, 2, 103–108.
- Fritsch, J. (ur.) (2011a). *Museum Gallery Interpretation and Material Culture*. London, New York: Routledge.
- Fritsch, J. (2011b). How can we Define the Role of Language in Museum Interpretation? V: J. Fritsch (ur.), *Museum Gallery Interpretation and Material Culture*. London, New York: Routledge, 97–105.
- Gaber, S. (2010). Dewey, delo, šola in demokracija. *Sodobna pedagogika*, 61, 5, 36–55.
- Gadamer, H. G. (1987). Estetika in hermenevtika. *Časopis za kritiko znanosti*, 101/102, 156–162.
- Gadamer, H. G. (1960/2001). *Resnica in metoda*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Gee, J. P. (2002). *An Introduction to Discourse Analysis: Theory and Method*. London, New York: Routledge.
- Glaser, B. G. (1992). *Basics of Grounded Theory Analysis: Emergence vs Forcing*. Mill Valley: Sociology Press.
- Glass, N. R. (1997). Theory and Practice in the Experience of Art: John Dewey and the Barnes Foundation. *Journal of Aesthetic Education*, 31, 3, 91–105.
- Gob, A. in Drouguet, N. (2006). *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*. Pariz: Armand Colin.
- Goebel, R., Waltl, C., Mikuž, M., Oven Stanič, M., Kos, M. in Vute, M. (2010). *Evalvacija slovenskih muzejev 2006–2008: zaključno poročilo*. Ljubljana: Služba za premično dediščino in muzeje, Narodni muzej Slovenije.

- Grafenauer Krnc, P. (2006). Slovenska umetnostna zgodovina in težave z metodologijo. *Monitor ISH: revija za humanistične in družbene znanosti*, 8, 2, 49–72.
- Grek, S. (2007). Adult Education, Museums and Critique: Towards New Methods of Researching the Field. V: M. Osborne, M. Houston in N. Toman (ur.), *The Pedagogy of Lifelong Learning: Understanding Effective Teaching and Learning in Diverse Contexts*. London, New York: Routledge, 178–191.
- Grenfell, M. in Hardy, C. (2007). *Art Rules: Pierre Bourdieu and the Visual Arts*. Oxford, New York: Berg.
- Grunenberg, C. (1999). The Modern Art Museum. V: E. Barker (ur.), *Contemporary Cultures of Display*. New Heaven, London: Yale University Press, 26–49.
- Ham, S. H. (1999). Cognitive Psychology and Interpretation: Synthesis and Application. V: E. Hooper-Greenhill (ur.), *The Educational Role of the Museum*. London, New York: Routledge, 161–171.
- Harris, J. (2001). *The New Art History: A Critical Introduction*. London, New York: Routledge.
- Haxthausen, C. W. (ur.) (2002). *The Two Art Histories: The Museum and the University*. Cambridge (MA): Yale University Press.
- Hein, G. E. (1998). *Learning in the Museum*. London, New York: Routledge.
- Hein, G. E. (1999). The Constructivist Museum. V: E. Hooper-Greenhill (ur.), *The Educational Role of the Museum*. London, New York: Routledge, 73–79.
- Hein, G. E. (2004). John Dewey and Museum Education. *Curator*, 47, 4, 413–427.
- Hein, G. E. (2012). Why Museum Educators? V: Ž. Jelavić (z R. Brezinšek in M. Škarić) (ur.), *Old Questions, New Answers: Quality Criteria for Museum Education: Proceedings of the ICOM CECA' Conference, Zagreb, September 16–21, 2011*. Zagreb: ICOM Croatia, 9–18.
- Hein, H., DiMaggio, P. in Preziosi, D. (1998). Museums. V: M. Kelly (ur.), *Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 302–313.
- Hepburn, A. in Potter, J. (2004). Discourse Analytic Practice. V: C. Seale, G. Gobo, J. F. Gubrium in D. Silverman (ur.), *Qualitative Research Practice*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 180–196.

- Hergenbahn, B. R. in Olson, M. H. (2001). *An Introduction to Theories of Learning*. Eaglewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall.
- Höfler, J. (2004). Slovenska umetnostna zgodovina nekaj in danes. V: B. Murovec (ur.), *Slovenska umetnostna zgodovina: tradicija, problemi, perspektive*. Ljubljana: Založb ZRC, ZRC SAZU, 165–169.
- Hooker, R., Paterson, D. in Stirton, P. (2000). Bourdieu and the Art Historians. V: B. Fowler (ur.), *Reading Bourdieu on Society and Culture*. Oxford (MA): Blackwell Publishers, Sociological Review.
- Hooper-Greenhill, E. (1994). *Museums and their Visitors*. London, New York: Routledge.
- Hooper-Greenhill, E. (1999a). Education, Communication and Interpretation: Towards a Critical Pedagogy in Museums. V: E. Hooper-Greenhill (ur.), *The Educational Role of the Museum*. London, New York: Routledge, 3–27.
- Hooper-Greenhill, E. (1999b). Learning in Art Museums: Strategies of Interpretation. V: E. Hooper-Greenhill (ur.), *The Educational Role of the Museum*. London, New York: Routledge, 44–52.
- Hooper-Greenhill, E. (1999c). Museum Learners as Active Postmodernists: Contextualizing Constructivism. V: E. Hooper-Greenhill (ur.), *The Educational Role of the Museum*. London, New York: Routledge, 67–72.
- Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London, New York: Routledge.
- Hooper-Greenhill, E. (2004). Changing Values in the Art Museum: Rethinking Communication and Learning. V: B. Carbonell Mesias (ur.), *Museum Studies: An Anthology of Contexts*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 556–575.
- Hooper-Greenhill, E. (2006). The Power of Museum Pedagogy. V: H. Genoways (ur.), *Museum Philosophy for the Twenty-First Century*. Lanham: AltaMira Press, 235–245.
- Hooper-Greenhill, E. (2007a). Education, Postmodernity and the Museum. V: S. Knell, S. MacLeod in S. Watson (ur.), *Museum Revolutions: How Museums Change and are Changed*. London, New York: Routledge, 367–377.
- Hooper-Greenhill, E. (2007b). Studying Visitors. V: S. Macdonald (ur.), *A Companion to Museum Studies*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 362–376.
- Hooper-Greenhill, E., Moussouri, T., Hawthorne, E. in Riley, R. (2001). *Making Meaning in Art Museums 1: Visitors' Interpretive Strategies*

- at *Wolverhampton Art Gallery*. Leicester: Research Centre for Museums and Galleries (RCMG), University of Leicester.
- Hooper-Greenhill, E. in Moussouri, T. (2001). *Making Meaning in Art Museums 2: Visitors' Interpretive Strategies at Nottingham Castle Museum and Art Gallery*. Leicester: Research Centre for Museums and Galleries (RCMG), University of Leicester.
- Hopf, C. (2004). Research Ethics and Qualitative Research. V: U. Flick, E. von Kardoff in I. Steinke (ur.), *A Companion to Qualitative Research*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 334–339.
- Horvat, J. (2004). Muzeologija in umetnostna zgodovina. V: B. Murovec (ur.), *Slovenska umetnostna zgodovina: tradicija, problemi, perspektive*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 165–169.
- ICOM (2005). *Icomov kodeks muzejske etike*. Ljubljana: Društvo ICOM.
- Israel, M. in Hay, I. (2006). *Research Ethics for Social Scientists: Between Ethical Conduct and Regulatory Compliance*. London, Thousand Oaks: Sage Publications.
- Kantor, S. G. (2002). *Alfred H. Barr, jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge (Mass.), London: Massachusetts Institute of Technology.
- Kaplan, F. E. S. (1995). Exhibitions as Communicative Media. V: E. Hooper-Greenhill, *Museum, Media, Message*. London, New York: Routledge, 37–58.
- Kesner, L. (2006). The Role of Cognitive Competence in the Art Museum Experience. *Museum Management and Curatorship*, 21, 1, 4–19.
- Lachapelle, R. (1999). Comparing the Aesthetic Responses of Expert and Non-Expert Viewers. *Canadian Review of Art Education*, 26, 1, 6–21.
- Lachapelle, R. (2007). Non-Expert Adults' Art-Viewing Experiences: Conjugating Substance with Struggle. V: P. Villeneuve (ur.), *Art Museum Education in the 21st Century*. Reston (VA): National Art Education Association, 123–128.
- Lachapelle, R., Douesnard, M. in Keenlyside, E. (2009). Investigating Assumptions about the Relationship between Viewing Duration and Better Art Appreciation. *Studies in Art Education*, 50, 3, 245–256.
- Lachapelle, R., Murray, D. in Neim, S. (2003). Aesthetic Understanding as Informed Experience: The Role of Knowledge in our Art Viewing Experiences. *Journal of Aesthetic Education*, 37, 3, 78–98.

- Lahav, S. (2011). The Seeing Eye: The Seeing »I«. V: J. Fritsch (ur.), *Museum Gallery Interpretation and Material Culture*. London, New York: Routledge, 80–93.
- Latimer, S. (2011). Art for Whose Sake? V: J. Fritsch (ur.), *Museum Gallery Interpretation and Material Culture*. London, New York: Routledge, 67–79.
- Lichtman, M. (2010). *Qualitative Research in Education: A User's Guide*. Los Angeles, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Lincoln, Y. S., Lynham, S. A. in Guba, E. G. (2011). Paradigmatic Controversies, Contradictions, and Emerging Confluences, Revisited. V: N. K. Denzin in Y. S. Lincoln (ur.), *The Sage Handbook of Qualitative Research*. London, Thousand Oaks, New Delhi, Singapore: Sage Publications, 97–128.
- Lofland, J., Snow, D., Anderson, L. in Lofland, L. H. (2006). *Analyzing Social Settings: A Guide to Qualitative Observation and Analysis*. Belmont (CA): Thomson Wadsworth.
- Luke, J. J. in Adams, M. (2007). What Research Says about Learning in Art Museums. V: P. Villeneuve (ur.), *From Periphery to Center: Art Museum Education in the 21st Century*. Reston (VA): National Art Education Association, 31–40.
- Lyons, W. (1997). On Looking into Titian's Assumption. V: M. Hjort in S. Laver (ur.), *Emotion and the Arts*. New York, Oxford: Oxford University Press, 139–156.
- Mason, R. (2005). Museums, Galleries and Heritage: Sites of Meaning-Making and Communication. V: G. Corsane (ur.), *Heritage, Museums and Galleries: An Introductory Reader*. London, New York: Routledge, 200–214.
- Mastandrea, S., Bartoli, G. in Bove, G. (2009). Preferences for Ancient and Modern Art Museums: Visitor Experiences and Personality Characteristics. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 3, 3, 164–173.
- Mayer, M. (2005). A Postmodern Puzzle: Rewriting the Place of the Visitor in Art Museum Education. *Studies in Art Education*, 46, 4, 356–368.
- McClellan, A. (ur.) (2006). *Art and its Publics. Museum Studies at the Millenium*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing.
- McClellan, A. (2008). *The Art Museum from Boullée to Bilbao*. Berkeley: University of California Press.

- McManus, P. M. (1989). Oh, Yes, They Do: How Museum Visitors Read Labels and Interact with Exhibit Texts. *Curator*, 32, 3, 174–189.
- Meecham, P. in Sheldon, J. (2005). *Modern Art: A Critical Introduction*. London, New York: Routledge.
- Meijer, R. in Scott, M. (2009). *Tools to Understand: An Evaluation of the Interpretation Material Used in Tate Modern's Rothko Exhibition*. Tate Papers: Tate's online research journal, 11, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/09spring/meijerscott.shtm> (12. 9. 2015).
- Merriman, N. (1989). Museum Visiting as a Cultural Phenomenon. V: P. Vergo (ur.), *The New Museology*. London: Reaktion Books, 149–171.
- Meszaros, C. (2006). Now THAT is Evidence: Tracking Down the Evil »Whatever« Interpretation. *Visitor Studies Today*, 9, 3, 10–15.
- Meszaros, C. (2007). Interpretation and the Hermeneutic Turn. *Engage: The International Journal of Visual Art and Gallery Education*, 20, 17–22.
- Miklošević, Ž. (2015). Delivering Messages to Foreign Visitors: Interpretive Labels in the National Gallery of Slovenia. *Šolsko polje*, 26, 5/6, 119–139.
- Moran-Ellis, J., Alexander, V. D., Cronin, A., Dickinson, M., Fielding, J., Sleney, J. in Thomas, H. (2006). Triangulation and Integration: Processes, Claims and Implications. *Qualitative Research*, 6, 1, 45–59.
- Newman, A., Goulding, A. in Whitehead, C. (2012). The Consumption of Contemporary Visual Art: Identity Formation in Late Adulthood. *Cultural Trends*, 21, 1, 29–45.
- O'Doherty, B. (1999). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California Press.
- Otto, G. (1991). Aesthetic Education. V: A. Lewy (ur.), *The International Encyclopedia of Curriculum*. Oxford idr.: Pergamon Press, 675–677.
- Panofsky, E. (1955/1994). *Pomen v likovni umetnosti*. Ljubljana: ŠKUC, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Papuga, D. W. (2011). Philosophies of Interpretation. V: Ž. Jelavić (z R. Brezinšek in M. Škarić) (ur.), *Old Questions, New Answers: Quality Criteria for Museum Education: Proceedings of the ICOM CECA' Conference, Zagreb, September 16–21, 2011*. Zagreb: ICOM Croatia, 98–103.

- Pearce, S. (1994). Objects as Meaning or Narrating the Past. V: S. Pearce (ur.), *Interpreting Objects and Collections*. London, New York: Routledge, 19–29.
- Peček Čuk, M. in Lesar, I. (2009). *Moč vzgoje: sodobna vprašanja teorije vzgoje*. Ljubljana: Tehniška založba Slovenije.
- Potter, J. (1996). Discourse Analysis and Constructionist Approaches: Theoretical Background. V: J. T. E. Richardson (ur.), *Handbook of Qualitative Research Methods for Psychology and the Social Sciences*. Leicester: British Psychological Society, 125–140.
- Potter, J. in Hepburn, A. (2008). Discursive Constructionism. V: Holstein, J. A., Gubrium in J. F. (ur.), *Handbook of Constructionist Research*. New York: Guilford Press, 275–314.
- Preziosi, D. (2006). Art History and Museology: Rendering the Visible Legible. V: S. Macdonald (ur.), *A Companion to Museum Studies*. Malden (MA), Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 50–63.
- Preziosi, D. (2009). Art History: Making the Visible Legible. V: D. Preziosi (ur.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 7–11.
- Prior, N. (2005). A Question of Perception: Bourdieu, Art and the Post-modern. *The British Journal of Sociology*, 56, 1, 123–139.
- Rapley, T. (2004). Interviews. V: C. Seale, G. Gobo, J. F. Gubrium in D. Silverman (ur.), *Qualitative Research Practice*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 15–33.
- Ravelli, L. (2006). *Museum Texts: Communication Frameworks*. London, New York: Routledge.
- Saunderson, H., Cruickshank, A. in McSorley, E. (2010). The Eyes Have It: Eye Movements and the Datable Differences between Original Objects and Reproductions. V: S. H. Dudley (ur.), *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*. London, New York: Routledge, 89–98.
- Schneider, N. (1998). Umetnost in družba: socialnozgodovinski pristop. V: H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer in M. Warnke (ur.), *Uvod v umetnostno zgodovino*. Ljubljana: Krtina, 293–321.
- Schostak, J. F. (2002). *Understanding, Designing, and Conducting Qualitative Research in Education: Framing the Project*. Buckingham, Philadelphia: Open University Press.
- Schwandt, T. A. (2003). Three Epistemological Stances for Qualitative Inquiry: Interpretivism, Hermeneutics, and Social Constructionism. V: N. K. Denzin in Y. S. Lincoln (ur.), *The Landscape of Quali-*

- tative Research*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications, 292–331.
- Scott, W. R. (2008). *Institutions and Organizations: Ideas and Interests*. Los Angeles: Sage Publications.
- Serota, N. (2000). *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art*. London: Thames & Hudson.
- Silverman, L. H. (1995). Visitor Meaning-Making in Museums for a New Age. *Curator*, 38, 3, 161–170.
- Smith, J. K. in Wolf, L. F. (1996). Museum Visitor Preferences and Intentions in Constructing Aesthetic Experience. *Poetics*, 24, 2/4, 219–238.
- Snoj, M. (2009). *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana: Modrijan.
- Stainton, C. (2002). Voices and Images: Making Connections between Identity and Art. V: G. Leinhardt, K. Crowley in K. Knutson (ur.), *Learning Conversations in Museums*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 213–257.
- Staniszewski, M. A. (1998). *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge (Mass.), London: Massachusetts Institute of Technology.
- Strnad, B. (2005). Obrat od umetnine k sebi ... v galeriji. *Argo*, 48, 1, 102–105.
- Štrajn, D. (2015). Diskurz muzeja, podvojitev v perceptivnem polju. *Šolsko polje*, 26, 5/6, 61–75.
- Tam, C. O. (2008). Understanding the Inarticulateness of Museum Visitors' Experience of Paintings: A Phenomenological Study of Adult Non-Art Specialists. *The Indo-Pacific Journal of Phenomenology*, 8, 2, 1–11.
- Tavčar, L. (1998). Muzejska pedagogika v Narodni galeriji. V: F. Šerbelj (ur.), *Osemdeset let Narodne galerije: 1918–1998*. Ljubljana: Narodna galerija, 137–193.
- Tavčar, L. (2003). *Zgodovinska konstitucija muzeja kot sestavine sodobne zahodne civilizacije*. Ljubljana: ISH – Fakulteta za podiplomski humanistični študij, Narodna galerija.
- Tavčar, L. (2007). Izobraževanje v muzejih in galerijah: diskurz kot sredstvo za razumevanje zbirke in kataloga umetnin. *Šolsko polje*, 18, 7/8, 165–174.
- Tavčar, L. (2009). *Homo spectator. Uvod v muzejsko pedagogiko*. Ljubljana: Pedagoški inštitut, Digitalna knjižnica, Dissertationes 3, <http://www.pei.si/Sifranti/StaticPage.aspx?id=65>.

- Vallance, E. (2007). Questions Asked in Art-Museum Education Research. V: L. Bresler (ur.), *International Handbook of Research in Arts Education*. Dordrecht: Springer, 701–716.
- Van Moer, E. (2007). Talking about Contemporary Art: The Formation of Preconceptions During a Museum Visit. *The International Journal of the Arts in Society*, 1, 3, 1–7.
- Vezovnik, A. (2009). *Diskurz*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Vogrinc, J. (2008). *Kvalitativno raziskovanje na pedagoškem področju*. Ljubljana: Pedagoška fakulteta.
- Vrlič, T. (2002). Problemi sodobne likovne pedagogike, *Sodobna pedagogika*, 53, 2, 24–39.
- Wallance, S. (ur.) (2008). *Oxford Dictionary of Education*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Warburton, N. (2012). *Vprašanje umetnosti*. Ljubljana: Založba Sophia.
- Whitehead C. (2005). Visiting with Suspicion: Recent Perspectives on Art Museums and Galleries. V: G. Corsane (ur.), *Heritage, Museums and Galleries: An Introductory Reader*. London, New York: Routledge, 89–99.
- Whitehead, C. (2009a). *Museums and the Construction of Disciplines: Art and Archaeology in Nineteenth-Century Britain*. London: Duckworth.
- Whitehead C. (2009b). Locating Art: The Display and Construction of Place Identity in Art Galleries. V: E. Peralta, M. Anico (ur.), *Heritage and Identity: Engagement and Demission in the Contemporary World*. London, New York: Routledge, 29–46.
- Whitehead C. (2011). Towards Some Cartographic Understandings of Art Interpretation in Museums. V: J. Fritsch (ur.), *Museum Gallery Interpretation and Material Culture*. London, New York: Routledge, 53–66.
- Whitehead C. (2012). *Interpreting Art in Museums and Galleries*. London, New York: Routledge.
- Wilson, K. (2009). *The Modern Eye: Stieglitz, MoMA, and the Art of Exhibition, 1925–1934*. New Haven, London: Yale University Press.
- Wodak, R. (2008). Introduction: Discourse Studies – Important Concepts and Terms. V: R. Wodak in M. Krzyżanowski (ur.), *Qualitative Discourse Analysis in the Social Sciences*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan, 1–29.

- Wright, P. (1989). The Quality of Visitors' Experiences in Art Museums. V: P. Vergo (ur.), *The New Museology*. London: Reaktion Books, 119–148.
- Zupančič, T. (2008). Likovni kurikulum – primerjava konceptov v luči prenove učnega načrta za likovno vzgojo (2008), *Revija za elementarno izobraževanje*, 1, 3–4, 33–44.
- Železnik, A. (2004). Kje so meje muzejske interpretacije? *Argo*, 47, 2, 154–155.

Zahvaljujem se vsem udeležencem raziskave – na eni strani ljubiteljem in poznavalcem likovne umetnosti in muzejev, ki so sodelovali v intervjujih in z mano delili svoja osebna estetska doživetja, na drugi strani kustosom, umetnostnim zgodovinarjem, ki so mi omogočili znanstveno preučevanje muzejske interpretacije kot poučevalne metode. Upam, da sem izkušnje vseh sodelujočih, na njih namreč temelji pomemben del znanstvenih spoznanj, ustrezno predstavila. Posebno zahvalo namenjam Moderni galeriji, ki mi je omogočila neodvisno raziskovanje.

Rajka Bračun Sova, rojena leta 1975 v Brežicah, je diplomirala iz umetnostne zgodovine na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani, magistrirala iz muzejskega in galerijskega menedžmenta na City University v Londonu in doktorirala iz izobraževanja učiteljev – poučevanja na področju umetnosti na Pedagoški fakulteti Univerze v Ljubljani. Je samozaposlena pedagoginja v kulturi. Poučuje umetnostno zgodovino na Univerzi za tretje življenjsko obdobje in se ukvarja z raziskovanjem muzejske pedagogike, zlasti vzgoje in izobraževanja v umetnostnih muzejih, ter z likovno umetnostjo povezane didaktike. Sodelovala je pri snovanju magistrskega študijskega programa muzejske pedagogike na Pedagoški fakulteti Univerze v Ljubljani. Kot zunanja sodelavka – asistentka je vključena v izvajanja nekaterih študijskih predmetov na področjih muzejske pedagogike, zgodovine likovne umetnosti ter estetske vzgoje. Muzejsko pedagogiko predava tudi študentom v okviru mednarodnega programa Erasmus.

Imensko in stvarno kazalo

A

- Adams, Marianna 15
Adams Schneider, Laurie 36
Aguirre, Imanol 25
Alexander, Edward P. 46
Alexander, Mary 46
Allen, Sue 16
Arriaga, Amaia 25
avtoriteta 38, 123, 127, 144, 157
avtorstvo razstave 73, 143, 146, 147

B

- Bacon, Francis 42
Badovinac, Zdenka 48, 118, 141
Bal, Mieke 17, 33, 35, 36, 40, 41
Barnes, Albert C. 54
Barr, Alfred H. 34, 48
Bartoli, Gabriella 153
Bassin, Aleksander 74, 141, 142,
143, 144
Becklen, Robert C. 25
Bell, Clive 49
Belting, Hans 33, 34, 35, 36
Bennett, Tony 26, 152

- Berger, John 43, 54
Bergmann Drewe, Sheryle 153
Bernard, Emerik 95
Bernik, Janez 87
Berthold, Avgust 125, 126
Bourdieu, Pierre 14, 26, 27, 28, 29,
30, 45, 49, 51, 52, 53, 55, 57, 73,
140, 159, 164
Bove, Giuseppe 153
branje napisov 82
Bratuša, Mirko 113
Brejc, Tomaž 33, 36, 40, 69, 74,
141, 142, 143, 144, 151, 157
Britanski muzej 31
Brueghel, Pieter st. 88, 104
Bryson, Norman 36
Burnham, Rika 14

C

- Carroll, Noël 150, 154, 158
Castello Sforzesco 39
celostno doživljanje umetnine 88
Cerar, Estera 161
Cézanne, Paul 48

Charmaz, Kathy 75
 Clarkson, Austin 24
 Conestabo, Piero 143
 Corbin, Juliet 75
 Coupland, Nikolas 60
 Cruickshank, Alice 152
 Csikszentmihalyi, Mihaly 22, 23,
 30, 67, 153

Č

Černigoj, Avgust 83

D

D'Alleva, Anne 36
 Darbel, Alain 14, 27, 28, 53, 159
 Desvalées, Andrée 13, 161
 Dewey, John 20, 27, 53, 54, 55
 Dierking, Lynn D. 15, 16, 21, 151
 diferenciacija 38, 155
 Dilly, Heinrich 34
 DiMaggio, Paul 34, 51, 56
 diskurz 17, 35, 36, 37, 38, 55, 59, 60,
 62, 75, 77, 81, 111, 119, 124, 129,
 131, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 139,
 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147,
 158, 159, 163, 164, 166
 dostopnost 27, 37, 53, 55, 57, 119, 130,
 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138,
 139, 140, 146, 147, 149, 158, 159,
 160, 161, 163, 164
 Douesnard, Manon 24
 Douglas, Mary 50
 Doyle, Charlotte L. 25
 doživljanje likovnih ume-
 tnin. Glejte razumevanje li-
 kovnih umetnin
 Drouguet, Noémie 13, 20, 149, 156
 Dudley, Sandra H. 153
 Dufresne-Tassé, Collette 21, 69

Duncan, Carol 49

E

Edwards, Claire 31
 Elkins, John 33
 Émond, Anne-Marie 153
 Erjavec, Aleš 28
 evalvacija 32, 38, 39, 155

F

Falk, John. H. 15, 16, 21, 30, 151
 Feinberg, Joyce 30
 Fernie, Eric 34, 42
 Fish, Stanley 30
 Flick, Uwe 61, 78
 formalizem 29, 36, 48, 49, 107, 158
vpliv na vzgojo in izobraževanje 154
 Francis, David 31
 Franklin, Margery B. 25
 Fritsch, Juliette 31

G

Gaber, Slavko 53
 Gadamer, Hans-Georg 13, 26, 27
 Galerija Tate 51, 109
 Gauguin, Paul 48
 Gee, James, P. 17
 Glaser, Barney G. 76
 gledanje umetnine 24, 25, 35, 40,
 60, 82, 95, 122, 150, 152
pripravljenost/nepripravljenost za
 104, 108
pristransko/nepistransko 104, 107
reflektirano/spontano 104
 Globočnik, Vito 93
 Gnamuš, Gustav 95
 Gob, André 13, 20, 149, 156
 Goebel, Renate 160, 161
 Gombrich, Ernst H. 34

Goulding, Anna 30
 Grafenauer Krnc, Petja 35, 44, 74,
 141, 142, 143, 158
 Grenfell, Michael 51, 52, 53
 Grohar, Ivan 120
 Grunenberg, Christoph 49
 Guba, Egon G. 61

H

Ham, Sam H. 25
 Hardy, Cheryl 51, 52, 53
 Harris, Jonathan 54
 Haxthausen, Charles W. 34
 Hay, Iain 79
 Hein, George E. 21, 22, 34, 54, 55,
 57, 154
 Hepburn, Alexa 60, 75
 Hermason, Kim 22
 Höfler, Janez 44
 Hooker, Richard 30
 Hooper-Greenhill, Eilean 13, 15,
 21, 22, 23, 25, 26, 30, 39, 40, 42,
 45, 55, 69, 150, 153, 157, 158, 159,
 160, 161
 Hopf, Christel 79
 Horvat, Jasna 14, 34
 Huzjan, Zdenko 97

I

ICOM 13, 46, 158
 ideologija 14, 49, 62, 107, 153, 154
 institucija 17, 34, 45, 47, 48, 50, 52,
 55, 57, 60, 61, 62, 66, 73, 75, 117,
 142, 144, 153, 156, 158
 interakcija z muzejskim ekspona-
 tom 17, 19, 31, 32, 60, 61, 62, 69,
 71, 81, 82, 87, 101, 119, 150, 163
 interpretacija likovnih umetnin
in metakognicija 99, 124, 128, 153

kot koncept 46
kot politično dejanje 36, 55
kot poučevalna metoda 14, 164
kot sestavina koncepta dostopnosti 132,
 133, 137
kot vir znanja 32
prostorska 61, 62, 72, 77, 111, 114,
 116, 151, 155
tacitna (prikrita) 16, 96, 102, 116,
 151, 163
tekstovna 61, 62, 77, 111, 116, 151, 155
z ozirom na potrebe obiskovalca 25,
 41, 152
z ozirom na pravico umetnine 143
 interpretativni okvir 43, 124
 Irwin 113, 114, 122, 157
 iskanje informacij 82, 96, 151
 Israel, Mark 79
 izbor umetnin 125, 141, 147
 izkušnja 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22,
 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32,
 33, 36, 37, 39, 42, 48, 49, 53, 54,
 60, 61, 76, 80, 87, 88, 95, 96, 103,
 115, 123, 149, 150, 151, 152, 157, 165
transformacijski vidik 31, 49
transmisijski vidik 31

J

Jakopič, Rihard 90, 116, 120, 155
 Jama, Matija 71, 90, 96, 120
 javnost 15, 25, 42, 46, 100, 124, 127,
 132, 140, 146, 149, 152, 155, 156,
 158, 161, 163, 164, 165
 Jaworski, Adam 60
 Jenko, Marko 72, 144
 Jørgesen, Marianne 60

K

Kai-Kee, Elliott 14

- Kalin, Zdenko 114
 Kantor, Sybil G. 48
 kapital
kulturni 15, 21, 23, 26, 28, 32, 37, 39,
 42, 52, 55, 56, 68, 74, 105, 126, 128,
 152, 153, 154, 155, 156, 164, 166
simbolni 51, 52
socialni 52
 Kapoor, Anish 42
 Kapus, Sergej 72, 143
 Keenlyside, Emily 24
 Kemperl, Metoda 157
 Kesner, Ladislav 24
 Kirbiš, Dušan 151
 knjižni vodnik 16, 66, 71, 72, 73,
 75, 77, 82, 85, 111, 112, 113, 119,
 122, 124, 127, 128, 129, 151, 152, 155,
 156, 163
 Komelj, Miklavž 72, 143
 kompetenca 28, 67, 152
 komunikacija 23, 33, 35, 55, 123, 135,
 139, 154, 159, 164
 konstruktivizem (družbeni, peda-
 goški) 17, 20, 22, 27, 41, 59, 69,
 96, 115, 119, 123, 146, 154, 164, 165
 Kos, Gojmir Anton 88, 92
 Kosovel, Srečko 119
 Kralj, France 70, 76, 87, 89, 93, 98,
 100, 104, 106, 107, 125, 157
 Kralj, Tone 87, 91, 92, 151, 157
 Krašovec, Fran 121, 125
 Krečič, Peter 74, 143
 Kregar, Stane 100, 109, 120, 126
 kronologija 41, 42
 kulturna politika 17, 75, 130, 135,
 137, 138, 139, 163
 kulturno-umetnostna vzgoja 138
 kustos 14, 23, 24, 25, 26, 31, 33, 35,
 37, 38, 40, 41, 42, 44, 47, 51, 53,
 54, 60, 62, 68, 72, 73, 77, 83, 100,
 102, 111, 118, 125, 126, 127, 143, 152,
 155, 156, 160, 161, 164, 165, 166
 kustos pedagog 23, 25, 33, 47, 54,
 160, 161
- L**
 Lachapelle, Richard 22, 23, 24, 25,
 32, 67, 69, 152, 153
 Lahav, Sylvia 24
 Latimer, Sue 24, 27
 Leinhardt, Gaea 30
 Lesar, Irena 17
 Lichtwark, Alfred 27
 Lincoln, Yvonna S. 59, 61
 Lofland, John 76
 Luke, Jessica J. 15
 Lynham, Susan A. 61
 Lyons, William 150
- M**
 Mairesse, François 13, 161
 Maleš, Miha 88
 Maroević, Ivo 33
 Mason, Rhiannon 30
 Mastandrea, Stefano 153
 Mayer, Melinda 33
 McClellan, Andrew 13, 48, 49, 50,
 52, 53, 54, 154, 156
 McManus, Paulette M. 25
 McSorley, Eugene 152
 Medved, Andrej 143
 Meecham, Pam 34
 Meijer, Renate 24, 25, 31, 32, 152
 Menaše, Lev 74, 114, 141, 142, 143
 Merriman, Nick 45
 Meszaros, Cherly 25, 26, 27
 Michelangelo, Buonarroti 39
 Mihelič, France 89, 96

Mikuž, Jure 44
 Moderna galerija 16, 48, 59, 63, 64, 65, 68, 71, 72, 74, 75, 95, 111, 113, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 151, 154, 158, 163, 166
 modernistična koncepcija umetnostnega muzeja 49, 116, 156
 MoMA 34, 41, 48, 49, 50, 51, 53, 111, 154
 Monet, Claude 42
 Moran-Ellis, Jo 78
 Morris, William 83
 motivacija 22, 94, 150
 Moussouri, Theano 22, 25, 153
 Mukhtar, Toqir 56
 Murray, Deborah 25, 152
 Musée d'Orsay 51
 Mušič, Zoran 87, 90, 93, 95, 102, 107, 109, 120, 150
 muzealizacija 36, 48, 122
 Muzej Guggenheim 53
 Muzej moderne umetnosti, New York; glejte MoMA
 muzejska pedagogika 15, 21, 40, 45, 53, 54, 55, 161
 muzejski obiskovalec 13, 15, 16, 17, 21, 22, 24, 27, 31, 32, 33, 35, 37, 47, 48, 60, 68, 76, 77, 87, 95, 98, 101, 114, 115, 117, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 143, 146, 147, 149, 153, 155, 156, 159, 160, 164, 165
 Muzej sodobne umetnosti Metelkova 48, 131, 143, 145
 Muzej Viktorije in Alberta 31
 muzeografija. Glejte muzeologija
 muzeologija 14, 21, 33, 34, 35, 36, 37, 46, 48, 52, 141

N

napisi ob umetninah 16, 22, 25, 26, 31, 37, 62, 66, 82, 116, 151
 naracija 38, 155
 Neim, Sandy 25, 152
 nerazumevanje likovnih umetnin 107, 151
 Newman, Andrew 30
 Novi kolektivizem 113, 117, 118, 122, 156
 NSK (Neue Slowenische Kunst) 97, 106, 112, 114, 122, 141, 155

O

obiskanost muzejev 44, 55, 56, 130, 135, 143, 147, 164
 obiskovanje muzejev 15, 27, 30, 45, 56, 111
 O'Doherty, Brian 49
 odzivanje s čustvenimi doživetji 93, 94, 150
 OHO 72, 91, 113, 114, 115, 142, 146, 155, 157
 Otto, Gunter 13

P

Panofsky, Erwin 13, 29, 34
 Papuga, Daniel W. 46
 Paterson, Dominic 30
 Pearce, Susan 150
 Peček Čuk, Mojca 17
 Philips, Louise 60
 Pirnat, Nikolaj 121
 Piškur, Bojana 72
 Podgornik, Tomo 70, 76, 106, 110, 157
 Pogačnik, Marko 91
 pomenjenje 21, 35, 55
 postavitev; glejte razstava

- pot ogleda 71, 77, 84, 85, 114, 115,
116, 141, 155
- Potter, Jonathan 59, 60, 75
- Pregelj, Marij 100, 109
- Preziosi, Donald 34, 35, 159
- Prior, Nick 52
- produkcija
pomena 40
umetnosti 130, 131, 133, 136, 140, 146,
147, 164
- provokacija 123
- ## R
- Rapley, Tim 67, 70
- Ravnikar, Edvard 112
- razmerje
med muzeji 142, 146
med realnimi potmi ogledovanja 84
*med umetnino/umetnikom in muze-
jem* 142, 147, 156
*med visoko (pravo) in nizko (nepravo)
umetnostjo* 52
med vsebino in formo umetnine 89
moči med kustosom in obiskovalcem 38
*nekoč-danes (doživljanje preteklosti-se-
danjosti)* 92
teorij 164
- razstava 16, 17, 31, 32, 33, 36, 37, 41,
53, 55, 60, 63, 66, 71, 75, 77, 97,
111, 116, 119, 124, 125, 128, 138, 145,
146, 155, 156, 161, 163
- razumevanje likovnih umetnin 13,
14, 19, 23, 24, 25, 27, 30, 31, 32, 33,
35, 39, 43, 44, 57, 60, 62, 69, 85,
88, 93, 94, 98, 108, 114, 149, 151,
154, 163, 164, 165, 166
- Riegel, Alois 34
- Robinson, Rick E. 23, 30, 67, 153
- Rothko, Mark 31, 32, 42
- Rouse, Joseph 59
- Ruskin, John 83
- ## S
- Sambolec, Duba 142
- Saunderson, Helen 152
- Savinšek, Jakob 87, 114
- Schneider, Norbert 40
- Schostak, John F. 59
- Schwandt, Thomas A. 59
- Scott, Minnie 24, 25, 31, 32, 152
- Scott, William R. 50, 51
- Serota, Nicholas 14, 42, 154
- Seurat, Georges 48
- Sheldon, Julie 34
- Silverman, Lois H. 21
- Slack, Steve 31
- Smith, Jeffrey K. 23
- Snoj, Marko 69
- soba Avantgarda dvajsetih let 65,
83, 96, 101, 108, 118
- Stainton, Catherine 30
- Staniszewski, Mary Anne 48, 49
- Sternen, Matej 93, 109, 120
- Stirton, Paul 30
- Strauss, Anselm 75
- Strnad, Brigita 150
- Stupica, Gabrijel 92, 100, 109, 124
- ## Š
- Škrjanec, Breda 143
- Španjol, Igor 72
- Štefanec, Vladimir P. 74, 141, 142,
143, 144
- Štrajn, Darko 17
- Štrumej, Lara 72
- Šuštaršič, Marko 94

T

- taksonomija 42, 155
 Tam, Cheung On 67, 70
 Tate Britain 25
 Tate Modern 31, 32, 41, 42, 43, 154
 Tavčar, Lidija 13, 14, 27, 28, 35, 41,
 45, 46, 47, 49, 53, 54, 55, 56, 57,
 60, 62, 149, 158, 159, 161
 Tilden, Freeman 13, 20, 31, 46, 96,
 149, 156
 transfer znanja 26, 44, 164
 triangulacija 17, 78, 83, 100, 110, 119,
 122, 129, 148, 152, 153, 155, 157, 158
 Turšič, Miha 143

U

- učenje 21, 22, 23, 25, 54, 99, 149, 150,
 156, 165
 umetnostna zgodovina 19, 23, 29, 33,
 34, 35, 36, 40, 41, 42, 43, 44, 45,
 48, 49, 57, 124, 141, 154, 157, 164

V

- Valentinčič, Savo 99
 van Gogh, Vincent 48
 van Mench, Peter 33
 van Moer, Eva 22, 69
 varstvo kulturne dediščine 129,
 131, 132, 134, 137, 139, 159, 160, 161
 Vasari, Giorgio 34
 védenje 19, 36, 37, 38, 46, 110, 152,
 157, 160
 Vezovnik, Andreja 60
 Vidmar, Nande 87, 121
 Vignjevič, Tomislav 74, 141, 142, 143
 vnašanje osebnih izkušenj 95
 voden ogled 16, 17, 66, 72, 73, 75,
 77, 111, 112, 124, 126, 127, 128, 129,
 152, 155, 156, 163

- Vogrinc, Janez 75
 Vovk, Martina 72
 Vrlič, Tomaž; glejte Zupančič,
 Tomaž
 V.S.S.D. 87
 vzgojno-izobraževalna vloga mu-
 zeja 14, 16, 17, 18, 19, 46, 53, 55,
 57, 61, 62, 66, 73, 75, 129, 156, 158,
 163

W

- Wallance, Susan 150
 Warburton, Nigel 49, 50
 Wettach, Heinrich 120
 Whitehead, Christopher 14, 15,
 16, 17, 25, 26, 30, 31, 33, 34, 36, 37,
 38, 39, 40, 41, 42, 43, 62, 69, 124,
 150, 153, 155, 158, 160
 Wilson, Kristina 48
 Winckelmann, Johann Joachim
 34
 Wodak, Ruth 62, 77
 Wölfflin, Heinrich 34
 Wolf, Lisa F. 23
 Worts, Douglas 24
 Wright, Philip 45

Z

- zmožnost razumevanja likovnih
 umetnin 15, 16, 23, 24, 27, 29,
 67, 69, 159, 165
 Zupančič, Tomaž 154

Ž

- Žerovc, Beti 72, 143
 Živadinov, Dragan 143
 Železnik, Adela 55

