
Irwinov *Kapital* – zakaj ga ne razumemo

Rajka Bračun Sova in Metoda Kemperl

Uvod: o pomenu študij obiskovalcev umetnostnih muzejev

V monografiji z naslovom *Homo spectator* in podnaslovom *Uvod v muzejsko pedagogiko*, ki smo jo v slovenskem prostoru dobili po zaslugi Pedagoškega inštituta, Tavčarjeva spregovori o »kopernikanskem preobratu v pojmovanju razmerja med muzeji in obiskovalci«, ki naj bi se v nekaterih razvitih zahodnih državah zgodil pred tremi desetletji in povzročil bistveno spremembo v pomenu izobraževanja v muzejih: »Izobraževanje, ki je bilo prej obrobna muzejska dejavnost, je postalo sedaj ena središčnih funkcij muzeja.« (Tavčar, 2009: str. 111.)

Obrat k obiskovalcu je po eni strani privedel do načrtnega in struktuiranega preučevanja obiskovalcev – njihovih izkušenj in s tem povezanih zanimanj, njihovih vzorcev obnašanja v muzejih. T. i. »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). Razmahnile so se študije obiskovalcev – demografske analize na večjih vzorcih, usmerjene v merjenje muzejskega obiska in analiziranje značilnosti muzejskega občinstva na eni strani ter opazovanje in intervjuvanje obiskovalcev v muzejskih prostorih na drugi strani. Po letu 1991, ko je bila sociološka raziskava Bourdieuja s sodelavci s konca šestdesetih let 20. stoletja *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*, ki je zajela ok. 25.000 obiskovalcev umetnostnih muzejev v Franciji, pa tudi v Grčiji, Španiji, na Poljskem in na Nizozemskem, prevedena iz francoščine v angleščino, se je zanimanje muzejev za lastno občinstvo še povečalo, predmet intenzivnejšega preučevanja pa so postali tudi umetnost-

ni muzeji kot posebna kategorija muzejev. Prav umetnostni muzeji so se namreč dolgo »upirali«¹ družbenim spremembam, ki jih je zahtevala nova muzeologija od sedemdesetih let naprej, kar je bila najverjetneje posledica zagovora avtonomnosti likovne umetnosti, ki naj bi zaradi svoje narave zahtevala »spontan«² gledalčev odziv.

Po dveh, treh desetletjih ciljno in metodološko različnih raziskav v umetnostnih muzejih so raziskovalci začeli opozarjati, 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 (glej Luke, Adams, 2007). Kako torej v umetnostne muzeje pritegniti tiste, ki predstavljajo največji delež prebivalstva, je postal pomemben premislek v muzejski pedagogiki, ki se ga je treba po mnenju Eilean Hooper-Greenhill (2007) lotevati bolj celostno in poglobljeno.

Danes v umetnostnih muzejih študije obiskovalcev dopolnjujejo študije muzejskih oziroma kuratorskih »didaktičnih«³ interpretativnih praks, preučuje pa se tudi druge, zlasti institucionalne vidike izobraževanja v muzejih. Nakazuje se nov, bolj kritičen odnos do postmodernih muzeoloških konceptov, kakršen je nova muzeologija iz sedemdesetih let 20. stoletja. Tudi ta prispevek temelji na rezultatih širše, celostno zasnovane empirične raziskave, ki je potekala od septembra 2011 do julija 2012 v Moderni galeriji in je poleg obiskovalcev zajela kustose in kulturno-politični kontekst (za celotno raziskavo glej Bračun Sova, 2014). V prispevku predstavljamo odzive odraslih obiskovalcev – strokovno usposobljenih in neusposobljenih na področju likovne umetnosti – na slikarsko instalacijo *Kapital* umetniške skupine Irwin. S kvalitativno metodologijo, ki temelji na posebni tehniki intervjuvanja, opisujemo naravne procese doživljanja oziroma razumevanja likovnih umetnin in iščemo razlike med obiskovalci.

Prispevek ima pet razdelkov. Uvodnim opredelitvam sledi teoretično izhodišče raziskave, na podlagi katerega so bili pridobljeni in analizirani empirični podatki v galeriji. Sledi predstavitev ciljev raziskave in podrobnejši opis Irwinovega *Kapitala*, enega od muzejskih eksponatov, ki so si ga obiskovalci ogledovali in je bil izbran za predstavitev ubesedenih doživetij v tem prispevku. Nato je predstavljena metodologija empirične raziskave: izbor udeležencev in koncept intervjujev. Sledijo predstavitev in analiza rezultatov ter sklepne ugotovitve.

Izhodišče raziskave: teorija muzejske izkušnje

Znano je, da je izkušnja prvi pogoj učenja (glej Hergenbahn, Olson, 2001). V muzejih, avtentičnih prostorih materialne kulture, učenje temelji na neposrednem stiku z muzejskimi predmeti, zbirkami. Hooper-Greenhillova (2006: str. 242) ga opiše takole:

»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.«

Obiskovalčevo učno izkušnjo v muzeju oblikuje več dejavnikov. Falk in Dierking (2013) jih razdelita v osebne, sociokulturne in fizične. Whiteheadu (2012: str. xiii–xiv) se zdijo najbolj vplivni osebni dejavniki, kot so obiskovalčeva izobrazba oziroma kulturni kapital, čas, ki ga ima obiskovalec na voljo, ali je v muzeju sam ali še s kom in podobno. Manj odločilni, ne pa povsem nepomembni, so pri doživljanju oziroma razumevanju razstavljenih predmetov različni dejavniki, ki so odvisni od muzeja in ne od obiskovalca: izbor eksponatov, zasnova razstave z razporeditvijo, namestitvijo in osvetlitvijo eksponatov, podporna (interpretativna) gradiva, ki so umeščena v razstavo, in podobno (ibid.). V tem prispevku izhajamo zgolj iz prvih – osebnih – dejavnikov, in sicer se omejujemo na predznanje o likovni umetnosti in izkušnje z muzeji.

Na idejah konstruktivizma koncipirana dejavna vloga muzejskega obiskovalca je raziskovalce vodila v preučevanje tega, kaj se dejansko dogaja v interakciji obiskovalca z artefaktom. Dve angleški eksperimentalni študiji, ki sta zajeli naključne obiskovalce dveh različnih umetnostnih muzejev oziroma galerij, sta pokazali, da obiskovalci pri »gledanju« v muzeju razstavljenih umetniških del uporabljajo različne pomenotvorne strategije: 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 umetniškim delom in njegovim avtorjem, razmišljajo o umetnikovem življenju in podobno (Hooper-Greenhill, Moussouri 2001; Hooper-Greenhill et al., 2001). Študiji sta pokazali tudi, da si obiskovalci pri razumevanju umetniških del pomagajo s stenskiimi napisi in z drugimi oblikami inter-

pretacije v muzeju. Obiskovalci zlasti potrebujejo pomoč pri razumevanju nefigurativnih, abstraktnih del ter idejnih konceptov moderne in sodobne umetnosti. Študiji sta nakazali tudi, da se ljudje na umetniška dela odzivamo na svoje načine in da v doživetja vnašamo osebne izkušnje ter na teh oblikovana prepričanja (ibid.). 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 pokazali predvsem tisti eksperimenti, ki so vključevali sodobno umetnost (npr. Van Moer, 2007).

Pomen predznanja, izkušenj, zanimanj in vrednostnih preferenc za doživljanje in razumevanje umetnin 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 uporabljeni 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.

Namen raziskave v Moderni galeriji

V raziskavi izhajamo iz pojmovanja umetnostnega muzeja kot prostora estetskega doživljanja – prostora razumevanja umetnosti. Doživljanje oziroma razumevanje v muzeju razstavljenih umetniških del lahko pospešujejo ali zavirajo različni dejavniki, med katerimi so najvplivnejši osebni. Na primeru izbranega artefakta v Moderni galeriji – Irwinovega *Kapitala* – podrobneje preučujemo povezavo med predznanjem oziroma zmožnostjo uporabe znanja o likovni umetnosti in končnim razumevanjem umetnine. Cilj je preučiti načine ogledovanja umetniškega dela in spoznati ter opisati razlike med obiskovalci. Preden opišemo metodologijo raziskovanja, še kratka predstavitev izbranega artefakta.

Slikarska instalacija z naslovom *Kapital* (1987–2008) je na ogled v prvi sobi zadnje dvorane stalne razstave, ki je posvečena skupini Neue Slowenische Kunst. Hkrati je to soba, ki zaključuje t. i. problemsko pot ogledovanja (ta teče od impresionistov v prvi dvorani, preko avantgarde



Irwin, *Kapital*, 1987–2008. Na razstavi *20. stoletje. Kontinuitete in prelomi*, stalna postavitev, Moderna galerija, Ljubljana, 2011- (foto: Matija Pavlov, foto z dovoljenjem Moderne galerije, Ljubljana).

dvajsetih let v drugi dvorani, partizanske umetnosti v tretji dvorani in OHO-ja v četrti dvorani do NSK v peti dvorani). Poleg *Kapitala* so v sobi še plakati skupine Novi kolektivizem in glasbene skupine Laibach, ki se je v začetku svojega delovanja prav tako ukvarjala z likovno umetnostjo. *Kapital* je začel nastajati tik pred razpadom Jugoslavije, produkcija pa se je nadaljevala v času velikih političnih sprememb. V umetnosti se je takrat začel porajati postmodernizem.

Na galerijski steni so razvrščene v mešanih tehnikah izvedene slike in objekti, ki se glede na postavitev lahko spreminjajo, saj delo nima stal-

ne oblike. Pogost motiv so suprematistični križi ruskega avantgardnega umetnika Kazimirja Maleviča, nagačene živali in reinterpretacije umetniških del iz slovenske zgodovine umetnosti in literature (pogosto reinterpretirani deli sta Groharjev *Sejalec* in Cankarjeva *Skodelica kave*). Skupina je izbrala retroprincip (retroavantgarda) kot metodologijo svojega ustvarjanja, saj je hotela ob bok zahodnemu modernizmu postaviti razvoj vzhodnega modernizma. Z apropiacijo Malevičevih del so pokazali na začetek vzhodnega modernizma v ruski avantgardi. Nagačene živali, kot so ruševce, orel in jelenova glava, ustvarjajo učinek domačijskega okolja, hkrati pa opozarjajo na vlogo umetnine v kapitalistični družbi. S tem so hoteli pokazati, da je umetniško delo za bogataše ravno tako trofeja, kot je ustreljena žival. Obesijo jo na steno, da sebi zvišujejo vrednost, kažejo svojo lastno veljavo. Skupina s tem ugotavlja, da vrednost in pomen umetniškega dela vedno določa njegov kontekst. Gre za ciničen pogled na kapitalizem, ki razkriva, kaj je ekonomska vrednost umetnine, ko ta postane lovska trofeja. Skupina Irwin se ni želela umestiti v tradicijo zahodnoevropskega modernizma. Zato so iskali slovensko v umetnosti, kar so našli v delih slovenskih impresionistov in realistov, ki so ustvarjali v času slovenskega narodnega prebujanja. Naslov dela *Kapital* se nanaša na istoimensko delo Karla Marxa iz leta 1867, ki je bilo eno izmed teoretičnih izhodišč socialističnega gibanja. Skupina v svoja dela – poleg omenjene motivike iz slovenske tradicije (od narave odvisno kmečko življenje) – pogosto vnaša simbole totalitarističnih režimov kot pomembnega elementa slovenske zgodovine. S tem ko postavijo simbol v drug kontekst, opozarjajo tudi na njegovo novo vrednost, hkrati pa kažejo na močan ideološki pomen, ki ga nekateri simboli še vedno imajo. Prav zaradi uporabe nacistične ikonografije (v tem delu je na primer uporabljena svastika) pa skupina v prvih dvajsetih letih delovanja ni bila priljubljena oziroma ni bila razumljena. Naslov dela namiguje na razpravo o razvoju in pomenu umetnosti vzhodne Evrope, hkrati pa kaže tudi na to, da skupina Irwin razume umetniško ustvarjanje kot ustvarjanje drugačnega kapitala – kulturnega kapitala.

Kapital je v Moderni galeriji prezentiran kot nadaljevanje tradicije avantgard od Černigoja do skupine OHO. Avtorji nastopajo kolektivno, v skupini, saj raziskujejo način delovanja, kakršnega so ljudem vsiljevali veliki totalitaristični režimi 20. stoletja, v katerih se je posameznik moral podrediti skupnosti in njenim interesom. Z vidika zahodnega razumevanja umetnosti, ki temelji na svobodi posameznika, naj bi takšna kolektivnost uničevala umetniško svobodo. Po drugi strani so prav nekatera avantgardna gibanja 20. stoletja splošno delovala kot kolektiv.

Postopki pridobivanja in analiziranja podatkov

Vzorec sestavljajo odrasli, namensko izbrani, strokovno usposobljeni in strokovno neusposobljeni na področju likovne umetnosti, ki jim je skupno to, da so na splošno ljubitelji likovne umetnosti, imajo do nje na splošno pozitiven odnos, obiskujejo muzeje in imajo torej pozitiven odnos tudi do teh kulturnih ustanov.

Strokovno usposobljeni na področju likovne umetnosti so na primer umetnostni zgodovinar, muzejski kustos, likovni pedagog, likovni umetnik (predstavniki t. i. strokovne javnosti, imenovani tudi »poznavalci«), strokovno neusposobljeni na področju likovne umetnosti pa so ostali (predstavniki t. i. širše javnosti, imenovani tudi »nepoznavalci«). Kriterij likovne izobrazbe, ki v tej raziskavi ni uporabljen prvič, je dovolj jasen, da raziskovalcu omogoča relevantne rezultate.

Sodelovalo je 12 strokovno usposobljenih in 11 strokovno neusposobljenih na področju likovne umetnosti (obravnavamo jih 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). Najmlajša oseba je bila v času raziskave stara 22 let, najstarejša pa 81 let.

Podatke smo zbirali s posebno tehniko intervjuvanja. Intervju je bil zasnovan v dveh delih in je potekal individualno.

Prvi del je potekal pred obiskom galerije v bližnji kavarni; namen je bil predvsem pridobiti podatke o kulturnem kapitalu. Pogovor smo začeli z vprašanji o starosti, izobrazbi in zaposlitvi oziroma statusu ter ga nadaljevali z vprašanji o izkušnjah z muzeji, o poznavanju likovne umetnosti in zanimanju zanje ter o odnosu do likovne umetnosti sploh. Ta tehnika nam je omogočila globlje spoznavanje okoliščin oziroma konteksta nadaljnjega dogajanja v galeriji. Intervju je bil pretežno strukturiran, saj smo želeli priti do točno določenih podatkov, ki bi nam bili v pomoč pri analizi v galeriji pridobljenih podatkov.

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 dvourni ogled celotne razstave (v tem prispevku predstavljamo le odzive na Irwinov *Kapital*). Cilj, spoznati udeleženčev »interakcijo« z eksponati, je določal posebno tehniko. Podatke smo zbirali s tehniko govorjenja misli, asociacij in občutkov, ki so se udeležencu porajali med ogledovanjem umetnin. Gre za preverjeno tehniko raziskovanja v (umetnostnih) muzejih, ki jo uporabljajo tako kognitivno kot konstruktivistično usmerjeni raziskovalci (npr. Dufresne-Tassé et al., 1998; Lachapelle, 1999; Hooper-Greenhill, Moussouri, 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.

Intervjuje, posnete z diktafonom, smo prepisali in analizirali z določanjem in primerjanjem kod ter kategorij. Primerjanje, ki je ena ključnih metod kvalitativne vsebinske analize, je temeljilo na:

- primerjanju odzivov različnih obiskovalcev (strokovno usposobljenih in neusposobljenih na področju likovne umetnosti) na isto umetniško delo – Irwinov *Kapital*;
- 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).

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 smo pri posamezniku ugotavljali najprej v okviru skupine, ki ji pripada.

Rezultati in interpretacija

Raziskava je pokazala, da je imela pri Irwinovem *Kapitalu* glavnina udeležencev težave z razumevanjem koncepta in likovnega izraza (in bi za razumevanje nemara potrebovala interpretacijo oziroma razlago), nekateri pa ga sploh niso želeli razumeti oziroma so to zvrst umetnosti vnaprej »odklonili«. Rezultate predstavljamo in analiziramo v treh sklopih.

(Ne)razumevanje *Kapitala* – opazanje posamičnih sestavin umetnine in njihovo povezovanje v celoto

Nepoznavalci *Kapitala* niso poznali oziroma so ga videli prvič. Ob ogledovanju umetnine so se večinoma odzivali tako, da so opazili določene sestavine umetnine, vendar niso razumeli njihove funkcije oziroma simbolike, predvsem pa niso bili zmožni povezati posamezne sestavine v celoto, da bi dojeli umetnino kot kompleksno celoto. »Izbiranje« sestavin je potekalo na osnovi njihovih osebnih preferenc, zanimanj, pri čemer je bilo mogoče nekatera eksplicitno zaznati med ogledom te razstave (mnoga pa so ostala prikrita). Na primer: obiskovalko je pritegnila topla barva na sliki, kar je asociirala z njej zelo ljubimi impresionisti, ki so razstavljeni v prvem galerijskem prostoru. (V pojasnilo bralcu: okvirjen slikarski objekt prikazuje Triglav; motiv je naslikan v toplih barvah in z majhnimi kvadratkami (posnema računalniške piksele), na spodnji stranici masivnega okvirja stoji skodelica z motivom Malevičevega križa.)

Nikdar slišala za to ime. Nikoli. No, vidite, to, kar je v tej sliki notri, te barve, to so tiste barve, ki mene potegnejo. To se pravi, da je tudi barvna kompozicija zelo važna za osebni vtis človeka, mislim, kaj ga dobi, ali te nekaj pritegne ali te ne in tako. Mene, recimo ta, strašno topla, izredno so mi prijetne barve, potem pa karkoli to je. Me razumete? To so take, če bi še malo zelene, bi rekla, da so naši zelenjadarji. Lušno, ampak ne vem, kaj to je. [se približa in pogleda od blizu] To je z barvo narejeno, nisem vedela ali je iz blaga ali kaj, to je barva. Samo ne vem, kaj pomeni ta skodelica spodaj. Ta me pa kar malo moti. Kaj pa ti ptiči zraven pomenijo? No, niso vsi ptiči, dva sta ptiča. (Int. 19, nepoznavalka.)

Asociacija z impresionisti v resnici ni napačna, saj je skupina Irwin v tem slikarskem objektu impresioniste tudi dejansko posnemala. Vendar celoten citat kaže na nezmožnost razumevanja umetnine, kar obiskovalka na koncu tudi eksplicitno pove. Reče, da umetniškega dela ne razume. Po njenem mnenju bi *Kapital* bolj sodil na kakšno lovsko razstavo kot pa v galerijo. Vendar na nek način prizna avtoriteto institucije, ko reče, da samo sebe vidi kot laika na področju umetnosti.

Druga obiskovalka je opazila oziroma »izbrala« motiv Kofetarice na plakatu na sosednji steni. »Recimo to bi me pritegnilo, da bi pogledala plakat, zakaj so uporabili to Kofetarico.« (Int. 7, nepoznavalka.) Sicer pa bi, kot je dejala, šla mimo sobe, v kateri je razstavljen *Kapital*.

Povsem drugače pa se je na *Kapital* odzvala obiskovalka, ki je umetnostna zgodovinarica in ji je skupina Irwin všeč. Gre za primer razumevanja umetnine kot kompleksne celote in uživanja v njej:

Irwini so mi všeč. Oni so zelo povezani z Neue Slowenische Kunst, to se pravi v bistvu gre za cel koncept umetnosti, ki je takrat majčkeno ... pa ne, ne bom rekla, da je izzivala, ker ni, ni bil to toliko namen, ampak, ja, opozorila je v neki diktaturi, da v bistvu reakcija na neko prejšnjo diktaturo pač privede do neke nove diktature, v kateri smo zdaj. V redu. Saj to zgodbo vsi poznamo. Ta ikonskost nekih simbolov – saj v osnovi ni nič narobe z njimi, potem pa če jih pretirano, kam pripelje vse to ... Blazno kritični so mi do družbe, kar se mi zdi prav, pač tisto, kar sva se prej pogovarjali, da morajo biti ... Pač prepoznati nekaj, na kar je treba opozoriti, kar blazno so, v osemdesetih letih je bilo zelo prelomno obdobje, kjer je bilo treba marsikaj opozoriti (in) so (pa ne samo oni, pač vsi, Laibach, ki pridejo zraven, pa to). Obenem so mi pa tudi estetski. Meni je to, ko pač te slike dajo v ta dodaten okvir, všeč mi je. Sicer sem boljše stvari od njih videla, moram tudi reči, verjetno so to najbolj reprezentativne pač za tisto obdobje. Ok, te nagačene živali, jaz nisem glih ljubitelj, ne bom rekla, ampak pač kot celota, pa potem ta kofetarica z Malevičevim križem ... Ogromna zgodba zadaj, ki res, fino, no, mislim postavljena ta pa potem Triglav zadaj ... Krst pod Triglavom. Vse to zelo, zelo ... (Int. 22, poznavalka.)

Na vprašanje, zakaj so ji estetski, odgovori, da ji je simpatično, kako so stvari postavljene. Njeno razumevanje slikarske instalacije kot take temelji na osebнем pojmovanju, da je *Kapital* treba gledati kot celoto. Pojmovanje umetnosti – načinov, kako naj bi gledali umetniška dela – je nova kategorija, ki jo obravnavamo v naslednjem sklopu.

Kako gledati oziroma razumevati *Kapital* – obiskovalčevo pojmovanje umetnosti

(Ne)razumevanje *Kapitala* je odvisno od obiskovalčevega pojmovanja umetnosti, njegovega »teoretiziranja« – vedenja o tem, kaj umetnost je, kako jo gledati oziroma doživljati in kakšen odnos vzpostaviti do nje. Gre za osebne, implicitne teorije, ki jih obiskovalec uporabi, ko pristopa k umetniškemu delu, oziroma določene značilnosti, ki sooblikujejo njegove reakcije, način(e) gledanja. Ta proces lahko ilustriramo z besedami ene od udeleženk: »Veliko ljudi jih ne razume, sploh preprosti ljudje. Marsikdo jih odklanja kot umetnike. Mogoče jih moraš drugače razumeti.« (Int. 9, nepoznavalka.) Gre torej za vprašanje »kako razumevati«.

Raziskava je pokazala, da se pojmovanja oziroma implicitne teorije med poznavalci in nepoznavalci bistveno razlikujejo. Zgoraj citirana poznavalka opiše, kako ona gleda *Kapital*: »Zdi se mi pa, da deluje kot celota. Treba je gledati zelo kot celoto. Če bi imel samo to [pokaže

na sliko Triglava s skodelico], ni nič, je treba gledati vse skupaj.« (Int. 22, poznavalka.) V tem se tudi razlikuje od nepoznavalcev, ki *Kapitala* ne poznajo in ne razumejo, na primer, estetske (formalne in sporočilne) funkcije nagačenih živali: »To bi mi morala skoraj malo povedati, zakaj so te živalce zraven. Mislim, to nima nič zraven, nič z umetnostjo.« (Int. 21, nepoznavalka.) Spet drugi poznavalec, ki mu NSK sicer ni všeč (kar pa ne pomeni, da si ga na ogleda), svoj pristop – imenuje ga »branje« – opiše takole: »Domnevam, da se mora to steno brati kot skupno umetnino.« (Int. 4, poznavalec.)

Raziskava pa je pokazala tudi na razlike znotraj skupine poznavalcev. V skladu s teorijo notranje motivacije (glej Csikszentmihalyi in Hermanson, 1995) bi domnevali, da se bodo vsi strokovno usposobljeni na področju likovne umetnosti na *Kapital* odzvali z zanimanjem (da ne rečemo veseljem), da se bodo vživeli v samo umetniško delo in ga opazovali ter ga doživljali malce bolj poglobljeno. Vendar smo poleg pozitivnih odzivov zaznali tudi negativne v smislu »zavračanja« umetnine.

To mi pa res ni bilo blizu nikoli. O tem težko kaj povem. Sem seznanjen v osnovi z njihovim delom, ampak mi je bilo vedno tako ... kaj jaz vem ... Bi rekel tako: ta površinski videz, prvi vtis ni dovolj pozitiven, privlačen, da bi me sploh zanimalo se še bolj v to poglobiti in se spustiti v pomen tega. (Int. 8, poznavalec.)

Nekateri poznavalci so poročali o neprijetnem počutju: »Ob teh nagačenih trofejah mi je neprijetno.« (Int. 6, poznavalka.) Neprijetno počutje se povezuje z nerazumevanjem umetnine oziroma z določeno implicitno teorijo. Največ primerov v raziskavi je pokazalo na vpliv ideologije visokega modernizma na doživljanje in razumevanje v galeriji razstavljenih umetnin, kar pomeni, da obiskovalec s posebno naklonjenostjo sprejema nerealistično (abstraktno) umetnost in zavrača figuraliko, simboliko in naracijo. Primer:

Tule se sploh ne počutim dobro. Mogoče zaradi tega, ker spet čisto ne razumem tega, mogoče bi morala kaj več prebrati o tem. /.../ (premakne se naprej po prostoru in se ustavi pri naslednjem eksponatu) Mi je ta /Sandi Črvek, *Slike 1–5*/ že bolj všeč. Manj je ... nazorna. Spet – to je mogoče moj način dojemanja – pušča več svobode, da lahko v njej najdeš tudi kaj pozitivnega, ne da sili v neko podobno razmišljanje, kot ga ima avtor. Za razliko od tistih prej /s tem misli na Pilonove in Kraljeve slike, Mušičevo sliko *Nismo poslednji*, Irwinov *Kapital*/; da jih razumeš, da bi jih sprejel, si moraš prebrati, kaj predstavljajo, in potem biti približno istega mišljenja. Tukaj pa tega ni. (Int. 5, poznavalka.)

Kako lahko obiskovalca-poznavalca implicitno, subjektivno pojmovanje umetnosti vodi v odklanjanje določene zvrsti umetnosti, kaže tudi naslednji primer. Gre za umetnostno zgodovinarico, ki ima rada starejšo (predvsem srednjeveško) umetnost, moderne in sodobne pa ne. *Kapital* »povezuje negativno«, kot se je izrazila. Ugotovili smo, kaj jo vodi v takšno reakcijo:

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 povezujem na takšen način. (Int. 17, poznavalka.)

Povezava med osebnimi pojmovanji umetnosti pri poznavalcih in njihovim doživljanjem in razumevanjem umetnin – v našem primeru *Kapitala* – je močna. Čeprav gre v osnovi za precej prikrito, neartikulirano in težko ubesedljivo vednost, smo jo v raziskavi odkrili prav s triangulacijo podatkov iz prvega dela intervjuja, kjer je udeleženec opisoval svoj odnos do muzejev in umetnosti, s tistimi iz drugega dela, ki je potekal v galeriji z ubesedovanjem doživetij ob neposrednem stiku z umetninami. Glede na kriterij likovne izobrazbe, na podlagi katerega smo v tej raziskavi izbirali udeležence, lahko pri poznavalcih, ki imajo formalno izobrazbo na področju likovne umetnosti, tako govorimo tudi o pojavu negativnega kulturnega kapitala.

Želja po razumevanju *Kapitala*, potreba po informacijah

Nekateri obiskovalci – tako poznavalci kot nepoznavalci – so eksplicitno izrazili željo oziroma potrebo po informacijah, s katerimi bi si pomagali pri umevanju *Kapitala*. Konkretno v tem primeru ta potreba izhaja iz prevladujočega nepoznavanja in nerazumevanja tega umetniškega dela med obiskovalci.

Tule bi pa rabil ... To je že programska umetnost, tu je en program notri. Program pa rabiš vedeti. Sam pogled mi ne more programa ... Nimam tu kakšne ... da bi razbral ta program. (Int. 16, nepoznavalec.)

Meni ni prepričljivo. Ni me nikoli zanimalo toliko, da bi se ... Po svoje me odbija celo, no. Če mi poveste kaj, bom z veseljem poslušala. (Int. 10, poznavalka.)

Ker je v galeriji eksponat opremljen le z najosnovnejšimi podatki (avtor, naslov, datacija, tehnika, lastništvo, inventarna številka), v raziskavi nismo mogli preveriti, ali bi obiskovalec dejansko posegel po interpretaciji ali ne. Edino, kar smo ugotovili, je, da se knjižnega vodnika po razstavi ne uporablja (glej Bračun Sova, 2014), vendar bi bilo potrebno razloge za to preučiti v novi raziskavi. Domnevamo lahko, da bi bila večina obiskovalcev pripravljena sprejeti z didaktičnega vidika ustrezno zasnovano interpretacijo. 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 namreč 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 vhodu 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 multimedijiški vodnik; 8 odstotkov obiskovalcev si je razstavo ogledalo, ne da bi uporabilo kakršnokoli obliko interpretacije, ki je bila na voljo. Med preučevanimi ljudmi so prevladovali estetsko izkušeni in redni obiskovalci galerije, dosti manj, ocenjujeta avtorici, pa je bilo na tej občasni razstavi novincev (Meijer, Scott, 2009).

Sklepne ugotovitve

Z empirično študijo obiskovalcev v Moderni galeriji smo na podlagi individualnih ubesedenih doživetij Irwinovega *Kapitala* spoznali in opisali različne načine ogledovanja umetniškega dela pri strokovno usposobljenih in neusposobljenih na področju likovne umetnosti. Izhajajoč iz teorije muzejske izkušnje so nas pri tem posebej zanimale razlike med obiskovalci glede na njihovo zmožnost doživljanja oziroma razumevanja umetnin.

Ugotovili smo, da je imela glavnina udeležencev težave z razumevanjem koncepta in likovnega izraza tega postmodernega (postavantgardnega, retroavantgardnega) umetniškega dela. Nepoznavalci umetnosti, predstavniki splošne javnosti, so zaznavali posamične sestavine umetnine, vendar jih niso bili zmožni povezati med sabo in umetnine dojeti kot kompleksne ikonografske in stilne celote. To je potrdila primerjava s primerom poznavalke umetnosti, ki je umetniško delo razumela in v njem tudi uživala. Med poznavalci umetnosti, ki so strokovno usposobljeni za likovno umetnost, so bili tudi takšni, ki so se na *Kapital* odzvali negativno v smislu »zavračanja« umetnine. V ozadju takšnih reakcij so specifična, celo ideološka pojmovanja umetnosti – implicitne, osebne teorije

o tem, kaj umetnost je/ni in kako jo gledati, doživljati. Privzgojen odnos do umetnosti in naučene strategije gledanja, ki obiskovalca vodijo v odklanjanje določenih zvrsti umetnosti, bi po Whiteheadu (2012) – avtor se močno naslanja na Bourdieuja – lahko označili kot negativni kulturni kapital. Zaradi splošnega nepoznavanja in nerazumevanja Irwinovega *Kapitala* pa so nenazadnje zanimivi tudi tisti rezultati raziskave, ki nakazujejo, da bi bilo to stanje moč spremeniti z interpretacijo oziroma razlago eksponata. Obiskovalci bi tako morda ob pomoči informacij spremenili ali dopolnili svoje »ugotovitve« o umetnini, posledično pa bi lahko bila drugačna tudi doživetja.

Ta kvalitativna študija muzejskih obiskovalcev je na eni strani opozorila na vzgojno-izobraževalno vlogo samega umetnostnega muzeja, zlasti na didaktični potencial interpretacije eksponatov. Po drugi strani pa je ponovno spomnila na vlogo šole pri razvijanju zmožnosti razumevanja umetnin: »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: str. 188.)

Literatura

- Bračun Sova, R. (2014) *Pedagoška vrednost interpretativne sheme umetnostnega muzeja (doktorska disertacija)*. Ljubljana: Pedagoška fakulteta.
- Csikszentmihalyi, M., Hermason, K. (1995) Intrinsic Motivation in Museums: Why does One Want to Learn? V Falk, J. H., Dierking, L. D. (ur.). *Public Institutions for Personal Learning: Establishing a Research Agenda*, str. 67–77. Washington: American Association of Museums.
- Dufresne-Tassé, C., Sauve, M., Weltzl-Fairchild, A., Banna, N., Lepage, Y., 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), str. 302–315.
- Falk, J. H., Dierking, L. D. (2013) *The Museum Experience Revisited*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.
- Émond, A. M. (2010). Positive Responses of Adult Visitors to Art in a Museum Context. V COSTANTINO, T., WHITE, B. (ur.). *Essays on Aesthetic Education for the 21st Century*, str. 43–62. Rotterdam, Boston: Sense Publishers.
- Hergenhahn, B. R., Olson, M. H. (2001) *An Introduction to Theories of Learning*. Eaglewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall.

- Hooper-Greenhill, E. (2007) Studying Visitors. V MACDONALD, S. (ur.). *A Companion to Museum Studies*, str. 362–376. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing.
- Hooper-Greenhill, E. (2006) The Power of Museum Pedagogy. V: GENOWAYS, H. (ur.). *Museum Philosophy for the Twenty-First Century*, str. 235–245. Lanham: AltaMira Press.
- Hooper-Greenhill, E., Moussouri, T., Hawthorne, E., 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., 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.
- Lachapelle, R. (1999) Comparing the Aesthetic Responses of Expert and Non-Expert Viewers. *Canadian Review of Art Education* 26 (1), str. 6–21.
- Luke, J. J., Adams, M. (2007) What Research Says about Learning in Art Museums. V VILLENEUVE, P. (ur.). *From Periphery to Center: Art Museum Education in the 21st Century*, str. 31–40. Reston, VA: National Art Education Association.
- Meijer, R., 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> (20. 8. 2015).
- Merriman, N. (1989) Museum Visiting as a Cultural Phenomenon. V VERGO, P. (ur.). *The New Museology*, str. 149–171. London: Reaktion Books.
- Tavčar, L. (2003) *Zgodovinska konstitucija muzeja kot sestavine sodobne zahodne civilizacije*. Ljubljana: ISH – Fakulteta za podiplomski humanistični študij, Narodna galerija.
- Tavčar, L. (2009) *Homo spectator*. Ljubljana: Pedagoški inštitut, Digitalna knjižnica, Dissertationes 3, <http://www.pei.si/Sifranti/StaticPage.aspx?id=65>.
- 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), str. 1–7.
- Whitehead C. (2012) *Interpreting Art in Museums and Galleries*. London, New York: Routledge.

Wright, P. (1989) The Quality of Visitors' Experiences in Art Museums. V
VERGO, P. (ur.). *The New Museology*, str. 119-148. London: Reak-
tion Books.