

Museum Interpretation as a Didactic Concept: Case Study of the Strossmayer Gallery of Old Masters

Rajka Bračun Sova and Metoda Kemperl
Faculty of Education, University of Ljubljana

Abstract

This paper examines how knowledge of artworks is transmitted to visitors through text interpretation in art museums. The theoretical concepts called upon belong to the field of museum education. The research adopts a qualitative methodology, taking the Strossmayer Gallery of Old Masters in Zagreb as a case study. This museum produced an online guide for a general audience, which is supposed to be used in the gallery while viewing and examining artworks. Another source of knowledge of the artworks is the gallery catalogue in the format of a printed book, presenting masterpieces from the collection. The analytical approach consists of a close and comparative discourse analysis of the two gallery interpretive materials. We found that the didactic conceptualization of museum interpretation is based on a differentiated approach to knowledge transmission. A relationship exists between knowledge production and dissemination on the one hand, and the attitude toward a visitor on the other. Similarities and dissimilarities pertain to the content and the format of the catalogue and the guide. The didactic conceptualisation of the guide is based on a more visual discourse and an exclusive/inclusive discourse in terms of art history information and adapted museum authority.

Key words: *interpretation; knowledge transmission; museum education.*

Introduction

This paper examines the didactic conceptualisation of museum interpretation from the point of view of knowledge production and dissemination. It explores how knowledge of art collections is transmitted to visitors in text interpretation.

The research was done in the Strossmayer Gallery of Old Masters in Zagreb, which is a national museum of historical art. Its curators produced a new online (visual) guide, which is supposed to be used/read by a broad range of visitors in the gallery while looking at artworks. To fully explore its didactic conceptualisation, the guide is compared to the gallery catalogue, and both materials are closely analyzed. The analytical approach and methods are qualitative.

Given the recent recognition of the possibilities for research in museums as educational institutions (see Brajčić, Kovačević, & Kušević, 2013), this research paper, prompted by the need to explore the ways the art museum context facilitates learning about art, makes a new and interesting contribution to the field of education research in Croatia.

Theoretical Framework

This paper takes as its starting point the fact that “museums are where the great majority of people in the West today encounter art” (McClellan, 2006, p. xiii). Artworks have been theorized as “objects of learning” (Hooper-Greenhill, 1994, p. 99) which “require interpretation” (Hein, 2012, p. 10). Interpretation (or mediation), a key museological concept, is thus defined as an “educational communication strategy” aimed at ensuring the visitor’s development, fulfillment, the acquisition of new knowledge and self-understanding: “When the viewer stands face to face with works produced by other humans it is through interpretation that he or she can arrive at special subjectivity that can inspire self-knowledge and understanding of one’s own human adventure” (Desvalées & Mairesse, 2010, pp. 47–48). This philosophy makes the Strossmayer Gallery, a custodian of art heritage, a unique place of learning, and it makes the gallery guide a special teaching method.

Freeman Tilden, who first defined interpretation as an educational activity in his 1957 book, *Interpreting Our Heritage*, put experience (with museum objects) at the heart of the interpretive process: “Heritage interpretation is an educational activity which aims to reveal meanings and relationships through the use of original objects, by first-hand experience, and by illustrative media, rather than simply to communicate factual information” (Tilden, 1957, as cited in Gob & Drouguet, 2006, p. 210). This definition does not draw a distinction between interpretation and museum objects; they are all part of the same activity. The Strossmayer Gallery’s guide, therefore, cannot in itself be interpretive; it only becomes so when it is combined with the art object to which it relates (cf. Burnham & Kai-Kee, 2011). Interpretation is part of the visitor’s immediate physical environment (Falk & Dierking, 2013), where he or she is “engaged in a formal practice of sustained and concentrated *looking and thinking*” (Whitehead, 2012, p. 18).

The approach to interpretation in this paper is that presented by Desvalées and Mairesse (2010, p. 32), who see it as a museum educational concept and practice, aimed at transmission. Knowledge transmission is explored in the context of the so-

called “free-choice” learning (Falk & Dierking, 2013). The museum context does not assume constraint and obligation, but supposes freedom: “I am teaching you’ says a teacher, ‘I am allowing you to know’ says a mediator” (Caillet & Lehalle, 1995, as cited in Desvalées & Mairesse, 2010, p. 32). With regard to the science of education, the term “didactic” is used, because we are concerned with the dissemination of knowledge, the ways gallery curators present knowledge about artworks to the visitors. As Whitehead (2012, p. xii) writes, “curatorial interpretation works as a didactic project”.

According to Lachapelle, Murray, and Neim (2003), who identified four kinds of knowledge involved in art-viewing activities, interpretation could be defined as “theoretical knowledge”, that is a body of external, scientific information: “This body of knowledge exists independently from the work of art, even though it refers to it. Theoretical knowledge is to be found mainly in the text that results from intellectual work of curators, historians, critics, educators and reviewers. [...]” (p. 89). The visitor would use theoretical knowledge in combination with experiential knowledge, gained from attentively looking at the work of art. The role of disciplinary, authoritative knowledge is to foster “not only aesthetic understanding but also aesthetic development” (p. 88). This means that the visitor rethinks his or her first impressions about the artwork and learns something new. Whitehead (2012, p. 40) calls this type of knowledge “received knowledge” and sees it as a necessary part of learning in art museums.

One final feature of interpretation is of particular value for this research. It was already indicated by the Canadian team which conducted research in art museum education, when discussing the necessary characteristics of the so-called theoretical knowledge (Lachapelle et al., 2003). As already said, in the museum context, interpretation is something that is done for others:”to point out the significance of certain works, for example, or to construct a display-based narrative” (Hooper-Greenhill, 2004, p. 567). Given the discursive nature of the museum (see Tavčar, 2007), interpretation is not objective and accidental, but a socially constructed cultural practice of production and transmission of knowledge. In art museums such as the Strossmayer Gallery, this is being done within the discipline of art history. Narrative, pictorial, documentary-historical, evolutionary, biographical, technical-stylistic and socio-economic interpretive frames, in various formats (wall texts, labels, audiotracks, touch screens), can be found in museums with historical figurative art (Whitehead, 2012, pp. 53–79).

The theoretical concepts described in this chapter provide a framework for our research into the didactic aspects of museum interpretation. As the review of studies into the learning context in art museums shows (see Luke & Adams, 2007), knowledge transmission remains an insufficiently researched area. Vallance (2007, p. 709), however, suggests that “explicit teaching” in museums (the term she uses for guided tours, labels and text, audio tours, video programs, etc.) is an issue that constantly has to be raised in museum education research, and this paper makes a contribution to this.

Research Problem

This study explores museum interpretation as a didactic concept, more precisely knowledge transmission in an art museum (gallery). Its main concern is production and dissemination of knowledge about the history of art, particularly the ways gallery curators present knowledge about artworks to the visitors. Although the production and the dissemination of knowledge seem independent in principle, they are in fact closely connected. Two research questions were formulated:

1. What knowledge about artworks is produced in an art museum?
2. How is knowledge about artworks disseminated in an art museum?

The research focuses on “in-gallery” interpretation for general adult audience. Typical examples of such interpretation are audio-visual guides, text panels, labels, guided tours, and so on. We are not concerned with the ways artworks are interpreted in museums within school curricula.

Methodology

Research Paradigm

According to Schostak (2002, p. 5), every educational research study should start with a paradigm, the theoretical or philosophical perspective of the study. The paradigm underlining this study is social constructionism. Its general assumption is that “knowledge is not disinterested, apolitical, and exclusive of affective and embodied aspects of human experience, but is in some sense ideological, political and permeated with values” (Rouse, 1996, as cited in Schwandt, 2003, pp. 307–308). As discussed in the introductory chapter, museum interpretation produces many different discourses of art, amongst them a discourse about how visitors should engage with and learn about art.

The research paradigm guided the design of the research. This is qualitative research, adopting a case study approach which focuses on a particular phenomenon, instance or unit of enquiry “in its own right” (Robson, 2002, p. 179). In this research, the unit of enquiry in its own right (i.e. the research site) is the Strossmayer Gallery of Old Masters. Miles and Huberman (1994, p. 24) suggest that in some cases the word “site” might be preferable to that of “case”, because “it reminds us that a ‘case’ always occurs in a specified social and physical *setting*; we cannot study individual cases devoid of their context in the way that a quantitative researcher often does”. The research site and the sources of data are presented in greater detail in the next subchapter.

Research Site: The Strossmayer Gallery of Old Masters

The Strossmayer Gallery of Old Masters is a public, state-funded museum of art, organized as a unit of the Croatian Academy of Sciences and Arts. It is named after the Bishop Josip Juraj Strossmayer (1815–1905), who donated to the city of Zagreb his collection of about 250 works of art (predominantly paintings), representing major Western European traditions from the 14th to 19th centuries. Housed in a newly built neo-Renaissance palace, the collection opened to the public in 1884. In his opening speech, Strossmayer stressed his educational vision: “From the very beginning, I took care to collect paintings and works of art as much as possible from all art schools,

since I wanted the nation and the learning young people to have use of them” (Dulibić & Pasini Tržec, 2012, pp. 152–153). At that time, this was the first public museum specializing in art, not only in Croatia but also in the whole territory of the Balkans (Vujić, 1991/1992, p. 37).

The major part of the collection is exhibited in the uppermost floor of the building. The permanent display is organized in nine rooms and arranged chronologically by periods/schools. This arrangement is drawn from classical art history. In the rooms, artworks have only identification labels.

The gallery produced an online (visual) guide, in which 19 artworks are interpreted, and the history of the gallery is explained. In 2015, due to technical problems with the WI-FI network, the guide is not yet ready for physical use in the rooms. However, for the purpose of this research, the gallery curators/management allowed us to access all the material online.

In this research, the guide is compared to the catalogue “Odabrana djela” [Selected works], published in 2013. Not explicitly titled a “catalogue”, this hardcover book with texts about artworks and colored pictures presents 27 masterpieces from the gallery.

Both gallery materials are rich sources of natural data. By “natural” we mean that they were not produced by the researcher for the purposes of this research (like interviews, for example), but were produced for other purposes and just used by the researcher. This limits the effect of the researcher and makes the study more credible (for the criteria used for judging the quality of qualitative research, see Silverman, 2010).

Method for Analyzing Gallery Interpretive Texts

The analytical approach in this study consists of a close and comparative analysis of the catalogue and the guide. In order to do this, common artworks in both gallery materials were sought. Twelve units (thirteen artworks) were found to be included in both materials. In one case (David Teniers the Younger, *Kermesse*, around 1640), there was a technical mistake in the guide (partly missing text), so 11 units (12 artworks) were selected for the analysis (see Table 1).

Table 1
A List of Artworks Analyzed

Artist	Title	Date
Fra Angelico	The Stigmatisation of St. Francis of Assisi and the Death of St. Peter the Martyr	1430-1440
Matteo da Milano	<i>Four miniatures</i> from the Breviary of Ercole I d'Este	1502-1505
Matteo da Milano	<i>Four miniatures</i> from the Book of Hours of Alfonso I d'Este	1505-1512
Vittore Carpaccio	Saint Sebastian	1514
Cavaliere d'Arpino	Saint George Killing the Dragon	around 1600
Antonio Francesco Peruzzini (?)	Landscape I, Landscape II	around 1710 (?)
Federiko Benković	Abraham Sacrificing Isaac	1715
Master of the Virgo inter Virgines	Throne of Mercy	1489-1495
Antoine-Jean Gros	Madame Récamier	around 1825
Jean-Désiré-Gustave Courbet	The Stream of the Puits Noire	1860-1870
Jean Baptiste Carpeaux	Portrait of Marquis de Piennes	1862

An analytical tool, based on the characteristics of discourse analysis (see Wodak, 2008, p. 9), was developed for content analysis of the catalogue and the guide (Table 2). We considered the following questions when coding and categorizing data: How are artworks “explained” by the curators? Which discourses are used? Are there any missing discourses? Is the text presented as authoritative? Are interpretations definitive and what makes them such (e.g. quotations)? Who is the imagined visitor/reader? Is the language used art-specialist or art non-specialist? Does the text relate directly to what visitors see? Does the text ask, invite or tell the visitor to do anything in particular?

Table 2

Analytical Tool

Theme	Description
Art Historical Discourse	Formal qualities and contents Authorship (artist) Comparison to other artworks Relationship towards institution (provenance)
Museum Authority	Fact-based statements Referencing Quoting
Visitor's Context	Language and communication Interactivity Immediate context

The analysis was done in two phases. First, a close analysis of the catalogue and the guide was done in order to determine the general characteristics of interpretation. Then a comparative analysis was done by taking one example of an artwork. The aim of the comparative approach was to explore the guide at more depth.

Results

The results of the research are organized into two subchapters and illustrated with excerpts from the catalogue and/or the guide. Excerpts from the catalogue are marked with the number of the page, whereas excerpts from the guide, which does not contain numbering, are marked with individual pages (e.g. 1/3, meaning page 1 out of 3).

Museum Catalogue and Guide: Close Analysis

Art Historical Discourse

The discourse used by curators is art historical. Artworks are interpreted on four basic levels: 1) attribution, 2) provenance, 3) iconography/iconology, and to a lesser extent 4) formal characteristics. Visitors can therefore learn about who created the artworks, the previous whereabouts and ownerships of artworks, subject matter and visual and physical aspects of artworks.

Through attribution, curators communicate to the visitors the facts about who created a particular artwork and discuss certain features that are characteristic of artists' work. These features can relate to the style, iconography, technique and

materials, or the stage in an artist's life when the artwork was created and the social context in which the artwork was produced. Authentication of some artworks is discussed at considerable length; via critical analysis of previous scholarship, curators determine whether an artwork was indeed made by the artist to whom it is traditionally attributed or not. The excerpt below is an example of an attribution (in this case unquestionable) of the painting *The Stigmatisation of St. Francis of Assisi and the Death of St. Peter the Martyr* to the Italian Renaissance painter Fra Angelico:

The painting is the work of one of the foremost representatives of the early Florentine Renaissance, Dominican painter Guido di Pietro, known as Fra Giovanni, and later known as Beato Angelico, or Fra Angelico. His status as monk – and his belonging to the Dominican order specifically – left a significant mark on his opus, which combined traditional Gothic piety and the new Renaissance worldview. (Cat., 48, Guide, 1/3)

The second interpretive level is one of provenance. Strossmayer's acquisition and gallery's ownership of artworks is a very important part of the discourse in this art museum. The presence and order of discourse (provenance is often discussed next to attribution) indicate two things. Firstly, in addition to attribution, provenance helps to authenticate artwork and increases its value. Secondly, since provenance is about the relationship between the art object and the museum, the aim of good provenance is to build institutional identity and status. Let us look again at Fra Angelico's painting:

The painting was purchased in Florence in 1873 by Roman canon Nikola Voršak, Strossmayer's most important art agent. At the time it was purchased, the painting was not known in the public. However, desiring to be certain of its authenticity, Voršak showed it to a number of experts with whom he collaborated at the time, including then-leading Italian art historian Giovanni Battista Calvascelle. (Cat., 48, Guide, 3/3)

Visitors can also learn about iconography/iconology. This discourse can be determined by the explicit use of the words "iconography", "motif", "theme", "depiction", etc. Artworks are described in terms of subjectmatter and, given that the bulk of the collection is comprised of works with Christian themes, the meaning of the religious symbolism is explained. The text below shows a close reading of the painting *The Stigmatisation of St. Francis of Assisi and the Death of St. Peter the Martyr* in terms of Christian iconography:

The left half of the painting depicts the stigmatisation (the receiving of the stigmata of Christ) of St. Francis of Assisi, founder of the Franciscan order, while the right half depicts the martyrdom of St. Peter Martyr, one of the Dominican order's most important saints, when being attacked by heretics. In depictions of the death of St. Peter Martyr, and equally so in depictions of St. Francis of Assisi receiving the stigmata, a likening of the saint with Christ's sacrifice is usually recognized. Angelico's distinctive combination of two scenes from the lives of the two saints in

a unique landscape serves to emphasize their interrelatedness through their deaths or the most exalted moments of their lives, when their analogy to Christ is most explicit. (Guide, 1/3, see Cat., 48, 52)

Artworks are often compared to other artworks (either of the same artist or of other artists). The comparative approach – looking for similarities between artworks, grouping artworks, assigning artworks to a particular artist or period – is one of the main methods used in art history, aimed at a comprehensive understanding of art products and traditions extending into the remote past. Below is an example of a comparison of the same iconographical motif, depicted by Fra Angelico in two different artworks (one of them in Zagreb and the other in Rome):

Franciscan and Dominican iconography appear constantly in this painter's opus. Among Angelico's numerous paintings portraying various moments from the life of St. Francis, a predella from the Vatican Pinacoteca shows an iconographically analogous scene of stigmatisation that includes the figure of Brother Leo, covering his eyes with hands. (Guide, 2/3, see Cat., 48, 52)

While iconography is an important factor in both interpretive materials (the catalogue and the guide), curators place more importance on it in the latter (to be discussed in the next subchapter). However, it should be noted that the focus on iconography differs from artwork to artwork. Iconographical interpretation expands from the minimum (e.g. Cavaliere d'Arpino, *Saint George Killing the Dragon*, Antonio Francesco Peruzzini, *Landscape I* and *Landscape II*) to the detailed explanations of religious scenes, themes and symbolism (e.g. Master of the Virgo inter Virgines, *Throne of Mercy*) and presentations of the people depicted in portraits (e.g. Jean-Baptiste Carpeaux, *Portrait of the Marquies de Piennes*). In some cases, curators upgraded an iconographical interpretation with an iconological one, thus communicating to visitors certain social circumstances that influenced a particular artist's idea. One example is the text that explains Matteo da Milano's miniature *Pope chased by Death*, a part of *Fourteen miniatures from the Book of Hours of Alfonso I d'Este*:

Matteo da Milano followed a traditional course and choice of iconography for the miniatures in the Book of Hours. However, he offered an innovative interpretation of specific themes, almost certainly in consultation with the patron of the manuscript. The Book of Hours came about at a time when Alfonso was in the midst of especially unfavourable political circumstances. Because of the Duke's alliance with the French, Pope Julius II turned against Alfonso and together with Venice began a conquest of the d'Este family's territories. In 1510 he pronounced a bull of excommunication, forbidding public worship in the city of Ferrara. That is why in the image of the Pope who unsuccessfully tries to escape from death in the form of a skeleton, we can easily recognise Pope Julius II, so much the more because at this same time Julius began to grow a beard. Motifs of a bag with money and an open book held by the devil, in which is written "Behold, how many ungodly deeds", additionally highlight criticism of the policies of Pope Julius II. (Guide, 2/3, see Cat., 86)

Finally, formal characteristics of the artworks, such as color, tone, composition, form and space, as well as certain physical aspects are communicated to the visitors. When interpreted (again, this discourse also varies in scope and depth), formal elements are often combined with iconography. This means that stylistic and contextual interpretation are done simultaneously. Let us see an example of the text regarding how the visual qualities of the artwork are combined to convey the meaning of the artwork (Federiko Benković, *Abraham Sacrificing Isaac*):

In this large composition the final act is shown, in which an angel prevents Abraham from carrying out God's command to sacrifice his son at the last possible moment. The mainly deep and subdued colour scheme, with its dark palette and thick, opaque shadows, is accentuated by light masses whose dynamic arrangement reflects the dramatic charge of the moment being portrayed. These bright accents focus the attention onto Isaac's diagonally placed body, emphasising the body as sacrifice, and to Abraham's elderly, exhausted face, emphasising his internal conflict and the weight of his decision. God's intervention, which prevents the final execution of his command, is portrayed in the form of an angel entering the scene from the left, in a shortened, opposing diagonal. (Guide, 1/2, see Cat., 118)

The analysis of the four levels of interpretation (attribution, provenance, iconography/ iconology and formal characteristics) also showed a certain *logic of order* within the discourse and *logic of inclusion/exclusion* within the discourse. This is best seen when artworks are compared. Before turning to the subchapter presenting the results of a comparative analysis, let us look at the results of a close analysis of museum authority and the visitor's context.

Museum Authority

Authority relates to the writers of the catalogue and the guide. In the context of this study, the author's voice recognized is that of a curator or specialist, who produced the text interpretation.

Both the catalogue and the guide are authoritative, although there are some differences between them (to be discussed in the next subchapter). Authority is essentially asserted in three ways. Firstly, in the catalogue and the guide curators use fact-based statements about the artworks, and interpretations are definitive. Secondly, in the catalogue art historical scientific rigor and information are supported by citations to older gallery catalogues, the writings of previous gallery curators and directors (e.g. Vinko Zlamalik) and other art historical bibliography. References to Croatian and other European art historians and their interpretations of authorship, provenance and other aspects of artworks further exert the power of the gallery curators. Thirdly, in some cases, quotations are used to make the interpretive text trustworthy and thus authoritative.

To illustrate museum authority, we have chosen a part of the catalogue text about the authorship of the painting *Throne of Mercy*, made by an anonymous artist Master

of the *Virgo inter Virgines*. Attribution is interpreted through a number of facts, which can be verified in the relevant literature:

The determination of the Cologne school is also repeated in the first printed catalogue, but with a corrected dating to the 15th century (1885, cat. no. 57). Rački states that it is an original painting by Hans Memling, a Dutch painter of German origin (1891, cat. no. 55[I]); however, Brunšmid states his scepticism of Memling's authorship in 1911 (cat. no. 71). The generally accepted modern attribution to the Master of the Virgo inter Virgines was posited by Gabriel Térey in 1927.⁵ [...] (Cat., 130)

The analysis also showed that elements of this authoritative discourse are repeated from artwork to artwork, which makes this discourse hegemonic.

Visitor's Context

The visitor's context relates to the use of language (whether the language used is art-specialist or art non-specialist), interactivity (whether the text is in any way visitor-focused) and the immediate physical context (what the format of interpretive material signifies).

In terms of the first two, language and interactivity, a visitor with knowledge of art is imagined. The style, tone and language used are disciplinary, marked by conventional art historical terminology and contents. Foundational terms (e.g. "iconography") and content knowledge are used to interpret artworks. The text is "non-reactionary", which means it does not evoke reactions in visitors or make them interact with the works of art, for example, by asking them to imagine something. This makes communication unidirectional in that it allows it to flow only in one direction – from texts to visitors. The focus is on the art object.

The two interpretive materials have different formats. The catalogue is a printed book and contains longer interpretive texts and pictures of artworks from the collection (including images of details). The guide is accessible online and is supposed to be used (i.e. read) in the gallery while standing in front of and looking at artworks. It contains shorter and in some cases slightly modified interpretive texts, pictures of artworks from the collection (including images of details) and other pictures that are related to particular artwork (e.g. pictures of other artworks). The differentiated approach to the format of the interpretive material indicates a different attitude towards visitors.

Museum Catalogue and Guide: Comparative Analysis

The comparative analysis showed similarities and dissimilarities between the catalogue and the guide, which are presented and illustrated by taking the example of the painting *Madame Récamier* made by Antoine-Jean Gros (Table 3).

In both the catalogue and the guide, the focus is on the art object, although differing in scope and order. In the catalogue the art historical discourse starts with provenance, followed by identification of the model as Mme. Récamier, "renowned belle and first

Table 3

Example of Comparative Analysis: A.-J. Gros's *Madame Récamier*

	Catalogue	Guide
Art Historical Discourse	<p>The portrait, made by Antoine-Jean Gros, was donated in 1903 by Marquis de Piennes; it is not known how he became the owner.</p> <p>Identification of the model as suggested by previous scholars.</p> <p>Other portraits of Mme Récamier, made by famous artists: Jacques-Louis David, Ingres, François Gérard, Joseph Chinard, Antonio Canova.</p> <p>Identification of the model and attribution: doubts of French experts.</p> <p>Identification of the model and attribution: revision of French doubts by a particular curator.</p> <p>Identification of the model and attribution: closer study of the relationship between Mme Récamier and Gros.</p> <p>Identification of the model and attribution: analysis of x-ray examination of the painting.</p>	<p>Who was the artist, whom the painting represents (Mme Récamier in her later years; posture described), when the painting was made and by whom.</p> <p>Donated in 1903 by Marquis de Piennes.</p> <p>Life of Mme Récamier (biography).</p> <p>Other portraits of Mme Récamier, made by famous artists: Jacques-Louis David (image 1) and François Gérard (image 2).</p>
Museum Authority	<ul style="list-style-type: none"> - Fact-based statements - Selected bibliography - Endnotes with literature references (e.g. Catalogue 1885) and other data (e.g. painting x-ray examination – who, when) 	<ul style="list-style-type: none"> - Fact-based statements
Visitor's Context	<ul style="list-style-type: none"> - Art historical terms and contents - Unidirectional communication - Format: printed book (pp. 168-173) 	<ul style="list-style-type: none"> - Art historical terms and contents - Unidirectional communication - Format: online guide (two pages)

lady of the Parisian fashion world of the time, born in Lyon as Jeanne Françoise Julie Adélaïde Bernard in 1777". This iconographical description concludes with a sentence about her salon: "Her salon in Mont Blanc Street was a meeting place for high society, literaries, actors, painters, as well as politically influential figures" (Cat., 168). In the guide, interpretation starts with a more visual discourse, describing the posture of the sitter: "In the painting [...] Madame Récamier is depicted in her old age. Her face has regular and beautiful features, her glance is thoughtful, her hands gracefully crossed below the breast" (Guide, 1/2). We can see that the text relates directly to what the visitor sees. (The visitor can learn about the sitter later, in the third paragraph). This visual discourse is combined with authorship discourse, presenting Antoine-Jean Gros as "predecessor of the painting in romanticism and the favorite student of Jacques

Louis David (1748–1825)”, and the painting is dated and evaluated within the artist’s opus (Guide, 1/2). In the catalogue, the authorship discourse is limited to Antoine-Jean Gros’s name, which may indicate that the user is already familiar with the artist’s identity and, therefore, more knowledgeable. There are also two differences when talking about the provenance of the painting. The first difference is in the order of the discourse: in the guide the provenance is not presented in the first, but the second paragraph, which supports the idea of a visual discourse discussed above. Another difference lies in the amount of information: in contrast to the catalogue, Marquis de Piennes’s ownership before the donation is not mentioned in the guide. This exclusion of information may indicate its irrelevance.

The approach of the presence or absence of discourse as well as inclusion or exclusion of information can be found further in the texts. While in the catalogue several paragraphs are devoted to a critical discussion (with references to art historical scholarship) of the identification of the model, which makes attribution (in the context of portrait authentication) the predominant discourse, in the guide this is not discussed at all (absent/irrelevant discourse). The predominant discourse in the guide is iconographic, devoted to the person depicted; visitors can learn about Madame Récamier’s life. It seems that a brief iconographic note in the catalogue, discussed above, is expanded into a biography in the guide. Differences also pertain to the list of other portraits of Madame Récamier, made by other famous artists. Not only is the list in the guide shorter, containing two of the most famous artworks (Jacques-Louis David’s portrait in Musée du Louvre and François Gérard’s portrait in Musée Carnavalet), but images of these two artworks are also included. This selection of information indicates that the imagined user of the guide is not familiar with these artworks. Moreover, guiding the visitor to look at (and not retrieve from memory) other artworks from other museum collections again points to a more visual discourse.

The comparative analysis further showed that both the catalogue and the guide are authoritative. Similarities lie in fact-based statements, whereas dissimilarities lie in the absence/presence of bibliographic references and informative endnotes. This makes the catalogue more scientific and geared towards a narrower category of users. In both interpretive resources art-specialist language and unidirectional communication are used. In addition, the comparative analysis of A.-J. Gros’s *Madame Récamier* and other artworks showed that curators, when adapting the text from the catalogue for the guide, often used the same sentences or even paragraphs (cf. excerpts from close analysis in the previous subchapter).

In the catalogue, A.-J. Gros’s *Madame Récamier* is presented on pages 168–173. The knowledge is disseminated through longer interpretive text and the image of the artwork (including detailed images of facture – the manner in which the painting is made). In the guide, the artwork is presented on two unnumbered pages. Knowledge is disseminated through shorter interpretive text, the image of the artwork and two other pictures (already mentioned above) that are related to this artwork. The differentiated

approach to the format of the interpretive material indicates a different attitude towards visitors.

Discussion

This chapter discusses the results and provides answers to the two research questions, posed in the introductory chapter. The first asked what knowledge about artworks is produced, and the second how knowledge about artworks is disseminated.

The knowledge produced is disciplinary. The interpretive approach draws on classical art history. Artworks are basically interpreted on four levels: attribution, provenance, iconography/iconology and formal characteristics. As part of art history, presented in the Strossmayer Gallery, institutional status is also communicated to the public, which confirms the historical importance of Strossmayer as a collector. Specialized art historical terms and contents on the one hand suggest that the implied visitors are art-specialists. In a way, this confirms Stublić's assumption, based on quantitative visitor research, that a great part of the gallery's visitors are knowledgeable about art (Stublić, 2014, p. 125). However, there are differences between the catalogue and the guide pertaining to the order and presence (relevance) or absence (irrelevance) of particular discourses and specific information forming those discourses. We found out that the general discourse in the guide is more visual, which supports the function of the guide to be part of visitor's immediate physical environment and used in the process of attentive viewing. This is the point where issues of knowledge production and dissemination overlap. It is suggested that the imagined reader of the catalogue is somebody with more knowledge about art than the imagined reader or user of the guide. To put it differently, museum curators wanted to orient the guide towards general public.

Knowledge dissemination is therefore based on the *museum's decision to change* communication of art in the guide (in comparison to the catalogue) by excluding certain art historical information, elaborating on certain art historical themes, including more pictures and visual description and adapting museum authority. It has been determined that this change pertains both to visual analysis and factual information.

In the Strossmayer Gallery, the curators, with their specialist knowledge of art history, were responsible for the production of interpretation. Their texts are authoritative. Authority in the museum context should not necessarily be regarded in a negative sense. As Hooper-Greenhill (1999) illustrates, knowledge of various sorts (art historical knowledge, historical knowledge, etc.) is necessary for the process of learning in art museums. It is worth remembering here a US-based study, conducted amongst museum professionals, which showed that curators in museums of historic art see the knowledge content of an artwork as the most important dimension of art experience (Csikszentmihalyi & Robinson, 1990, p. 100). A recent study in Tate Britain similarly showed that not only visual or perceptual but complex intellectual

approaches to understanding and interpreting artworks can be found in museum educational contexts (Arriaga & Aguirre, 2013). Curatorial authority is the museum's capacity to make meaning and, in doing so, to influence and shape visitor's perceptions. What can then be an issue with authority? In order to disseminate complex knowledge content of artworks to visitors, text interpretation has to be made for the work to be understandable to visitors; as Ravelli (2006, p. 49) puts it, museum texts have to be "accessible". In our research, when combining the results of the museum authority with the results of the visitor's context, knowledge dissemination is characterized by art-specialist language and unidirectional communication. In other words, more or less the same terminology is used in the catalogue and the guide, and the relationship between the sender and the recipient is one-way. This points to the notion of visitor involvement, critically discussed by Whitehead (2012, pp. 175, 177), and opens up the question of to what extent text interpretation in the Strossmayer Gallery is inclusive. Visitor research would be needed to determine whether in reality the guide is attentive to the needs of art non-specialist audiences or not.

Conclusion

It can be concluded that interpretation in the Strossmayer Gallery is conceptualized as didactic through a differentiated (though not fundamentally so) approach to knowledge transmission in text interpretation.

In keeping with the moderate social constructionist paradigm, the findings of the research arose through close analysis and comparative analysis of the gallery catalogue and guide. We have determined that a relation between knowledge production and dissemination exists on the one hand and the attitude toward a visitor on the other hand. Similarities and dissimilarities in the content and the format of the catalogue and the guide were identified. The didactic conceptualisation of the guide, the focus of this study, is based on a more visual discourse, exclusive/inclusive discourse in terms of art historical information and adapted museum authority.

This study is limited to a national museum of historic art, so the findings cannot be generalized to other types of art museums (e.g. The Museum of Modern Art, The Museum of Contemporary Art, The Museum of Arts and Crafts) and to non-art museums in Croatia or elsewhere. We also acknowledge its minor limitations in not exploring the gallery's so-called paratexts, meaning the physical context of artworks and interpretive resources (placement, walls, benches, lighting, etc.).

Future research should be directed towards curators' conceptions of interpretation. It would be interesting to know which ideas about interpretation curators in Strossmayer Gallery have and how they determine their practice, which was uncovered in this study. Another qualitative research study could be comparative, by taking, for example, the National Gallery of Slovenia, where QR codes are currently being used to interpret artworks. In this case, specific characteristics of each institutional context would have to be considered.

References

- Arriaga, A., & 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. <https://doi.org/10.1111/j.1476-8070.2013.01740.x>
- Brajčić, M., Kovačević, S., & Kuščević, D. (2013). Learning in the Museum. *Croatian Journal of Education*, 15, Sp. Ed. 2, 159–178.
- Burnham, R., & Kai-Kee, E. (2011). *Teaching in the Art Museum: Interpretation as Experience*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Csikszentmihalyi, M., & 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.
- Desvalées, A., & Mairesse, F. (2010). *Key Concepts of Museology*. Pariz: ICOM, Armand Colin.
- Dulibić, L., & Pasini Tržec, I. (2012). The Foundation and Development of the Strossmayer Gallery of Old Masters in Zagreb. *Centropa: Journal of Central European Architecture and Related Arts*, 12 (2), 152–161.
- Falk, J. H., & Dierking, L. D. (2013). *The Museum Experience Revisited*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.
- Gob, A., & Drouguet, N. (2006). *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*. Pariz: Armand Colin.
- Hein, G. E. (2012). Why Museum Educators? In Ž. Jelavić, R. Brezinšek, & M. Škarić (Eds.), *Old Questions, New Answers: Quality Criteria for Museum Education: Proceedings of the ICOM CECA Conference, Zagreb, September 16–21, 2011* (pp. 9–18). Zagreb: ICOM Croatia.
- Hooper-Greenhill, E. (1991). *Museum and Gallery Education*. Leicester: Leicester University Press.
- Hooper-Greenhill, E. (1999). Learning in Art Museums: Strategies of Interpretation. In E. Hooper-Greenhill (Ed.), *The Educational Role of the Museum* (pp. 44–52). London, New York: Routledge.
- Hooper-Greenhill, E. (2004). Changing Values in the Art Museum: Rethinking Communication and Learning. In B. Carbonell Messias (Ed.), *Museum Studies: An Anthology of Contexts* (pp. 556–575). Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing.
- Lachapelle, R., Murray, D., & 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. <https://doi.org/10.2307/3527305>
- Luke, J. J., & Adams, M. (2007). What Research Says about Learning in Art Museums. In P. Villeneuve (Ed.), *From Periphery to Center: Art Museum Education in the 21st Century* (pp. 31–40). Reston, VA: National Art Education Association.
- McClellan, A. (Ed.) (2006). *Art and Its Publics. Museum Studies at the Millenium*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing.
- Miles, M. B., & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative Data Analysis: An Expanded Sourcebook*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage.
- Ravelli, L. (2006). *Museum Texts: Communication Frameworks*. London, New York: Routledge.

- Robson, C. (2002). *Real World Research: A Resource for Social Scientists and Practitioner-Researchers*. Oxford: Blackwell Publishers.
- 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. In N. K. Denzin, & Y. S. Lincoln (Eds.), *The Landscape of Qualitative Research* (pp. 292–331). Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications.
- Silverman, D. (2010). *Interpreting Qualitative Data: Methods for Analyzing Talk, Text and Interaction*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Stublić, H. (2014). *Interpretacijske strategije stalnih postava umjetničkih muzeja* (Unpublished PhD dissertation). Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet.
- Tavčar, L. (2007). Izobraževanje v muzejih in galerijah: diskurz kot sredstvo za razumevanje zbirke in kataloga umetnin. *Šolsko polje: revija za teorijo in raziskave vzgoje in izobraževanja*, 18 (7/8), 165–174.
- Vallance, E. (2007). Questions Asked in Art-Museum Education Research. In L. Bresler (Ed.), *International Handbook of Research in Arts Education* (pp. 701–716). Dordrecht: Springer. https://doi.org/10.1007/978-1-4020-3052-9_47
- Vujić, Ž. (1991/1992). Postanak i razvoj umjetničkih muzeja i galerija u Zagrebu. *Muzeologija*, 29/30, 12–141.
- Whitehead, C. (2012). *Interpreting Art in Museums and Galleries*. London, New York: Routledge.
- Wodak, R. (2008). Introduction: Discourse Studies – Important Concepts and Terms. In R. Wodak, & M. Krzyżanowski (Eds.), *Qualitative Discourse Analysis in the Social Sciences* (pp. 1–29). Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.

Rajka Bračun Sova

Faculty of Education, University of Ljubljana
Kardeljeva ploščad 16
1000 Ljubljana, Slovenia
rajka.bracun-sova@pef.uni-lj.si

Metoda Kemperl

Faculty of Education, University of Ljubljana
Kardeljeva ploščad 16
1000 Ljubljana, Slovenia
metoda.kemperl@pef.uni-lj.si

Muzejska interpretacija kao didaktički koncept: studija slučaja Strossmayerove galerija starih majstora

Sažetak

U članku se razmatraju načini na koje se znanje o umjetničkim djelima prenosi posjetiteljima putem tekstualnih interpretacija u umjetničkim muzejima. Teorijski koncepti oslanjaju se na istraživanja u polju muzejske edukacije. U istraživanju se primjenjuje kvalitativna metodologija, a podaci se prikupljaju metodom studije slučaja za koju je poslužila Strossmayerova galerija starih majstora u Zagrebu. U sklopu muzejske djelatnosti Galerija je izradila mrežni vodič namijenjen širokom krugu posjetitelja za korištenje unutar galerijskog prostora prilikom promatranja umjetničkih djela. Drugi izvor znanja o umjetničkim djelima je tiskani katalog koji sadrži pregled remek-djela iz zbirke Galerije. Analitički pristup podrazumijeva podrobnu analizu diskursa oba oblika galerijskog interpretacijskog materijala i njihovu komparativnu analizu. Utvrđeno je da se didaktička konceptualizacija muzejske interpretacije temelji na razlikovnom pristupu prenošenju znanja. Uspostavlja se odnos između proizvodnje i širenja znanja s jedne strane, zatim odnosa prema posjetitelju s druge strane. Sličnosti i razlike odnose se na sadržaj i format kataloga i vodiča. Didaktička konceptualizacija vodiča temelji se više na vizualnom diskursu i diskursu uključenosti/isključenosti koji se određuje u odnosu na povijesno-umjetničke informacije i uspostavljeni autoritet Galerije.

Ključne riječi: interpretacija; muzejska edukacija; prenošenje znanja.

Uvod

U članku se razmatra didaktička konceptualizacija interpretacije u muzeju sa stajališta proizvodnje i širenja znanja. Proučava se kako se znanje o umjetničkim zbirkama prenosi posjetiteljima putem tekstualnih interpretacija izložaka. Istraživanje je provedeno u Strossmayerovoj galeriji starih majstora u Zagrebu, nacionalnoj muzejskoj instituciji specijaliziranoj za predmoderna razdoblja u umjetnosti.¹Kustosi Galerije

¹ Op. prev. predmoderna umjetnost prijevod je termina *historic*

izradili su novi mrežni (vizualni) vodič koji je namijenjen velikom broju različitih vrsta posjetitelja za korištenje/čitanje u prostoru Galerije prilikom promatranja umjetničkih djela. Kako bi se potpunije istražila didaktička konceptualizacija, vodič se u radu uspoređuje s galerijskim katalogom te se obje vrste materijala podrobno analiziraju. Koriste se kvalitativni analitički pristup i metoda istraživanja.

S obzirom na recentno prepoznate mogućnosti istraživanja u muzejima kao obrazovnim ustanovama (Brajčić, Kovačević i Kuščević, 2013) ovaj rad, potaknut potrebom istraživanja načina kojima se u kontekstu umjetničkog muzeja olakšava učenje o umjetnosti, daje nov i zanimljiv doprinos istraživanju odgoja i obrazovanja u Hrvatskoj.

Teorijski okvir

Početna misao u članku je činjenica da su „muzeji danas mjesta na kojima se većina ljudi na Zapadu susreće s umjetnosti” (McClellan, 2006; xiii). Umjetnička se djela u teoriji promatraju kao „predmeti učenja” (Hooper-Greenhill, 1994, str. 99) koji „zahtijevaju interpretaciju” (Hein, 2012, str. 10). Interpretacija (ili medijacija), kao ključni muzeološki koncept, time je definirana kao „obrazovno-komunikacijska strategija” čiji je cilj osigurati kod posjetitelja razvoj, ispunjenje i stjecanje novih znanja te shvaćanje samoga sebe. „Kada se promatrač nađe licem u lice s djelima drugih ljudi, on ili ona će putem interpretacije doći do posebne subjektivnosti koja može inspirirati samospoznaju i shvaćanje vlastitih poduhvata (Desvalées i Mairesse, 2010, str. 47–48). Ta filozofija čini Strossmayerovu galeriju, skrbnika umjetničke baštine, jedinstvenim mjestom učenja, a galerijski vodič specifičnom metodom poučavanja.

Freeman Tilden prvi je definirao interpretaciju kao obrazovnu aktivnost u svojoj knjizi iz 1957. godine *Interpreting Our Heritage* u kojoj je iskustvo (muzejskih predmeta) postavio u središte interpretacijskog procesa: „Interpretacija baštine obrazovna je aktivnost čiji je cilj otkriti značenja i odnose putem originalnih predmeta, neposrednog iskustva ili medija koji pružaju objašnjenje, prije nego jednostavnim prenošenjem faktografskih informacija” (Tilden, 1957, cit. u: Gob i Drouguet, 2006, str. 210). Prema toj se definiciji muzejski predmeti ne razlikuju od interpretacije već su svi dijelom iste aktivnosti. Vodič Strossmayerove galerije stoga ne može sam po sebi biti interpretativan; može jedino takvim postati kada se poveže s umjetničkim predmetom na koji se odnosi (usp. Burnham i Kai-Kee, 2011). Interpretacija je dijelom posjetiteljeva neposrednog fizičkog ambijenta (Falk i Dierking, 2013) u kojem biva uključen u formalnu aktivnost kontinuiranog i koncentriranog *gledanja* i *razmišljanja* (Whitehead, 2012, str. 18).

U članku se pristup interpretaciji temelji na onom Desvaleesa i Mairessea (2010, 32) koji interpretaciju smatraju konceptom i praksom muzejske edukacije čiji je cilj prenošenje znanja koje se u ovom radu istražuje u kontekstu takozvanog učenja po slobodnom odabiru² (Falk i Dierking, 2013). Muzejski kontekst ne podrazumijeva

² Eng. free-choice learning

ograničenja i obvezu nego slobodu: „Ja vas podučavam, riječi su učitelja, 'Ja vam omogućujem da spoznajete', riječi su medijatora” (Desvalées i Mairesse, 2010, str. 32 prema Caillet i Lehalle, 1995). S obzirom na odgojne i obrazovne znanosti u radu se koristi pojam didaktika budući da se istraživanje odnosi na širenje znanja, odnosno načine na koje kustosi Galerije predstavljaju znanje o umjetničkim djelima svojim posjetitelja. Prema riječima Whiteheada (2012, str. xii) „kustoska interpretacija djeluje kao didaktički projekt”.

Prema Lachapelle, Murray i Neim (2003) autorima koji su identificirali četiri vrste znanja uključenih u aktivnosti promatranja umjetničkih djela, interpretacija se može definirati kao „teorijsko znanje”, odnosno korpus vanjskih, znanstvenih informacija: „Takav korpus znanja postoji neovisno o umjetničkom djelu, iako se na njega referira. Teorijsko bi se znanje trebalo nalaziti u tekstovima koji su rezultat intelektualnog rada kustosa, povjesničara, kritičara, edukatora i recenzenata [...]” (str. 89). Posjetitelj se koristi teorijskim znanjem zajedno s iskustvenim znanjem koje je stekao pažljivim promatranjem umjetničkog djela. Uloga disciplinarnog, autoritativnog znanja jest poticanje „ne samo estetskog shvaćanja već i estetskog razvoja” (str. 88). Drugim riječima, posjetitelj iznova promišlja o svojim prvotnim dojmovima o umjetničkom djelu i uči nešto novo. Tu vrstu znanja Whitehead (2012, str. 40) naziva „primljeno znanje” i smatra ga neophodnim čimbenikom učenja u umjetničkim muzejima.

Na još jedno obilježje interpretacije koje je posebno vrijedno za ovu studiju već su otprije ukazivali kanadski istraživači učenja u umjetničkom muzeju, što je prethodno spomenuto kod rasprave o neophodnim obilježjima takozvanog teorijskog znanja (Lachapelle i sur., 2003). Kako je već rečeno, u muzejskom se kontekstu interpretira za druge: „kako bi se, primjerice, ukazalo na važnost određenih radova ili kako bi se putem izložbe konstruirali narativi” (Hooper-Greenhill, 2004, str. 567). S obzirom na diskurzivnu prirodu muzeja (vidi Tavčar, 2007) interpretacija nije ni objektivna ni slučajna, već je društveno konstruirana kulturna praksa proizvodnje i prijenosa znanja. U umjetničkim muzejima poput Strossmayerove galerije to se čini u okviru discipline povijesti umjetnosti. Muzeji koji izlažu predmodernu figurativnu umjetnost koriste se različitim formatima (opće i predmetne legende, audiozapisi, zaslone osjetljivi na dodir) kojima predstavljaju informacije koje pripadaju narativnim, slikovnim, dokumentarno-povijesnim, razvojnim, biografskim, tehničko-stilskim i društveno-ekonomskim okvirima (Whitehead, 2012, str. 53–79).

Teorijski koncepti opisani u ovom poglavlju pružaju okvir za istraživanje didaktičkih aspekata muzejske interpretacije. Kao što pokazuje pregled istraživanja konteksta učenja u umjetničkim muzejima (vidi Luke i Adams, 2007), prenošenje znanja je i dalje nedovoljno istraženo polje. Vallance (2007, str. 709) međutim smatra da je „eksplicitno znanje” u muzejima (termin kojim se autorica koristi za vodstva, legende i tekstove, audiovodiče, videoprograme itd.) pitanje koje se neprestano pojavljuje u istraživanjima o muzejskoj edukaciji, a ovaj rad doprinosi je upravo toj temi.

Istraživački problem

U radu se istražuje muzejska interpretacija kao didaktički koncept ili točnije kao prenošenje znanja u umjetničkom muzeju (galeriji). Naglasak je stavljen na proizvodnju i širenje znanja o povijesti umjetnosti, posebno način na koje kustosi Galerije predstavljaju posjetiteljima znanje o umjetničkim djelima. Iako se u načelu proizvodnja i širenje znanja čine neovisnim procesima, oni su zapravo međusobno vrlo povezani. Formulirana su dva istraživačka pitanja:

1. Kakvo se znanje o umjetničkim djelima proizvodi u umjetničkim muzejima?
2. Kako se širi znanje o umjetničkim djelima u umjetničkim muzejima?

Fokus istraživanja je na interpretaciji namijenjenoj korištenju unutar galerijskog prostora za širok krug odraslih posjetitelja. Tipični primjeri takve interpretacije su audiovizualni vodiči, predmetne i opće legende, vodstva i slično. U radu se ne raspravlja o načinima na koje se umjetnička djela u muzejima interpretiraju u odnosu na školske nastavne planove i programe.

Metodologija

Paradigma istraživanja

Prema Schostaku (2002, str. 5) bi svaka istraživačka studija vezana uz odgoj i obrazovanje trebala započeti paradigmom – teorijskom i filozofskom perspektivom istraživanja. Paradigma kojom je vođeno istraživanje predstavljeno u ovom radu društveni je konstruktivizam čija je pretpostavka da „znanje nije nemotivirano, apolitično te da isključuje afektivne ili tjelesne aspekte ljudskog iskustva, već je u određenom smislu ideološki i politički obojeno te prožeto vrijednostima” (Rouse, 1996, cit. u: Schwandt, 2003, str. 307 – 308). Kao što je spomenuto u uvodnom poglavlju, muzejskom se interpretacijom stvaraju mnogobrojni različiti diskursi o umjetnosti u koje se može ubrojiti i diskurs o načinu na koji bi posjetitelji trebali stupiti u odnos s umjetnosti i o njoj učiti.

Nacrt istraživanja uvjetovan je odabirom paradigme, a postavljen je kao kvalitativno istraživanje s metodom studije slučaja. Ta je metoda usredotočena na specifičnu pojavu ili situaciju kao samostalnu jedinicu proučavanja (Robson, 2002, str. 179). U radu je za samostalnu jedinicu proučavanja, to jest mjesto istraživanja, odabrana Strossmayerova galerija starih majstora. Miles i Huberman (1994, str. 24) smatraju da je riječ „mjesto” možda poželjnije od riječi „slučaj” budući da „nas podsjeća na činjenicu da se „slučaj” uvijek događa u specifičnoj društvenoj i fizičkoj *okolini*; ne možemo proučavati pojedine slučajeve, na način na koji to često čine kvantitativni istraživači, bez njihova konteksta”. Mjesto istraživanja i izvori podataka detaljnije su predstavljene u sljedećem potpoglavlju.

Mjesto istraživanja: Strossmayerova galerija starih majstora

Strossmayerova galerija starih majstora javni je nacionalni umjetnički muzej koji se nalazi u sastavu Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Naziv nosi prema

biskupu Josipu Jurju Strossmayeru (1815. – 1905.) koji je donirao gradu Zagrebu svoju zbirku od oko 250 umjetničkih djela (pretežno slika). Smještena u novoizgrađenoj neorenesansnoj palači, zbirka je za javnost otvorena 1884. godine. U govoru prilikom otvorenja Strossmayer je istaknuo svoju obrazovnu viziju: „Od samih početaka sam vodio računa da što je više moguće sabirem slike i umjetnička djela svih umjetničkih škola, budući da sam želio da se narod i mladi ljudi njima služe” (Dulibić i Pasini Tržec, 2012, str. 152–153). U to je vrijeme Galerija bila prvi javni muzej specijaliziran za umjetnost, ne samo u Hrvatskoj već i na cijelom području Balkana (Vujić, 1991/1992, str. 37).

Najveći dio zbirke, izložen u devet dvorana na zadnjem katu zgrade, čini stalni postav koji je organiziran kronološki po razdobljima/školama. Takav postav oslanja se na tipičan pristup povijesnumjetničke discipline. U dvoranama su uz izložena umjetnička djela postavljene samo predmetne legende s osnovnim kataloškim informacijama.

Galerija je izradila mrežni (vizualni) vodič koji pruža interpretaciju 19 umjetničkih djela te informacije o povijesti ustanove. Zbog tehničkih problema s Wi-Fi mrežom vodič nije bio u upotrebi tijekom 2015. godine. Međutim, za potrebe ovog istraživanja kustosi i uprava Galerije dopustili su nam pristup materijalima na svojim mrežnim stranicama.

U radu se mrežni vodič uspoređuje s katalogom *Odabrana djela* tiskanim 2013. godine. Ta tvrdo ukoričena knjiga, koja nije eksplicitno nazvana katalogom, sadrži tekstove o umjetničkim djelima i fotografije u boji, a predstavlja 27 remek-djela iz zbirke Galerije.

Obje vrste materijala predstavljaju bogat izvor autentičnih podataka. „Autentičnim” se smatraju podaci koji nisu proizašli iz istraživanja provedenog u određene svrhe (kao što su primjerice intervjui), nego su nastali u druge svrhe, a istraživač ih upotrebljava za svoje istraživanje. Ova vrsta podataka ograničava utjecaj istraživača i čini istraživanje uvjerljivijim (više o kriterijima za prosudbu kvalitete kvalitativnog istraživanja vidi u: Silverman, 2010).

Metoda analize interpretacijskih tekstova u Galeriji

Analitički pristup se u radu sastoji od detaljne analize diskursa mrežnog vodiča i kataloga te njihove komparativne analize. Kako bi se ona provela, tražila su se djela koja se nalaze u obje vrste interpretacijskog materijala. Pronađeno je dvanaest jedinica, odnosno trinaest umjetničkih djela. U slučaju jednog djela (David Teniers Mlađi, *Kermes*, oko 1640. god.) pojavila se tehnička greška u vodiču (djelomično je nedostajao tekst) tako da je u analizu uključeno 11 jedinica, odnosno 12 umjetničkih djela (Tablica 1.).

Tablica 1

Analitički alat koji se temelji na karakteristikama diskurzivne analize (Wodak, 2008, str. 9) razvijen je za daljnji postupak analize sadržaja kataloga i vodiča (Tablica 2.). Razmatrana su sljedeća pitanja koja su upravljala postupkom kodiranja i kategorizacije

podataka: Kako kustosi „objašnjavaju” umjetnička djela? Koji su diskursi korišteni? Nedostaju li neki diskursi? Predstavlja li se tekst autoritativnim? Jesu li interpretacije djela konačne i što ih čini takvim (npr. citati)? Tko su pretpostavljeni posjetitelji/ čitatelji? Koristi li se jezik svojstven umjetničkim stručnjacima ili nestručnjacima? Odnosi li se tekst neposredno na ono što posjetitelj vidi? Upućuje, poziva ili govori li tekst posjetiteljima da učine nešto specifično?

Tablica 2

Analiza je provedena u dva koraka, od kojih je prvi obuhvaćao detaljnu analizu kataloga i vodiča kako bi se odredile opće karakteristike interpretacije. Drugi je korak bila komparativna analiza provedena na primjeru jednog umjetničkog djela. Cilj komparativnog pristupa bilo je dublje razmatranje samog vodiča.

Rezultati

Rezultati istraživanja organizirani su u dva potpoglavlja i pojašnjeni izvadcima iz kataloga i/ili vodiča. Izvadci iz kataloga obilježeni su brojem stranice, dok su izvadci iz vodiča koji nije numeriran obilježeni stranicama (primjerice, 1/3, što znači prva od tri stranice).

Muzejski katalog i vodič: detaljna analiza

Povijesnoumjetnički diskurs

Kustosi se koriste povijesnoumjetničkim diskursom, što pokazuju četiri osnovne razine interpretacija umjetničkih djela: 1) atribucija, 2) povijest predmeta, 3) ikonografija/ikonologija i u manjoj mjeri 4) formalne karakteristike djela. Posjetitelji stoga mogu naučiti o tome tko je naslikao djelo, tko je djelo posjedovao i gdje se ono nalazilo, temu, kao i vizualne i fizičke aspekte djela.

Atribucijom kustosi komuniciraju posjetiteljima podatke o tome tko je stvorio pojedino djelo i razmatraju određene odlike koje karakteriziraju rad umjetnika. Te se odlike odnose na stil, ikonografiju, tehnike i materijale ili stupanj u životu umjetnika i društveni kontekst u kojima je djelo nastalo. Prilično se opsežno govori o utvrđivanju autentičnosti pojedinih djela; kritičkom analizom prethodnih znanstvenih istraživanja kustosi određuju je li djelo zaista naslikao umjetnik kojemu je ono tradicionalno pripisano ili nije. Sljedeći izvadak primjer je atribucije (u ovom slučaju upitne) slike *Stigmatizacija Sv. Franje Asiškog i smrt Sv. Petra Mučenika* talijanskom renesansnom slikaru Fra Angelicu:

Slika je djelo jednog od najvažnijih predstavnika firentinske rane renesanse, dominikanskoga slikara Guida di Pietra, prozvanog fra Giovanni, a kasnije poznatog kao Beato Angelico, odnosno fra Angelico. Redovnički status i pripadnost upravo dominikanskome redu bitno su obilježili njegov opus u kojemu su sjedinjeni tradicionalna gotička pobožnost i novi renesansni pogled na svijet. (Kat., 48, Vodič, 1/3)

Druga interpretacijska razina tiče se povijesti predmeta. Strossmayerovo sabiranje i galerijsko vlasništvo nad umjetničkim djelima važan je dio diskursa ovog umjetničkog muzeja. Prisutnost i poredak diskursa (povijest predmeta se često navodi uz atribuciju) ukazuje na dvije stvari. Prva je da povijest predmeta, uz atribuciju, pomaže u utvrđivanju autentičnosti djela i povećava njegovu vrijednost. Druga je da hvalevrijedna povijest predmeta, budući da govori o odnosu između umjetničkog predmeta i muzeja, ima za cilj izgradnju institucijskog identiteta i statusa. Pogledajmo ponovno izvadak teksta uz sliku Fra Angelica:

Sliku je u Firenci 1873. kupio rimski kanonik Nikola Voršak, najvažniji Strossmayerov posrednik pri nabavi umjetnina. U vrijeme kada je kupljena, slika nije bila poznata javnosti, ali ju je Voršak, želeći biti siguran u vjerodostojnost, pokazao nekolicini stručnjaka s kojima je u to doba surađivao, među ostalima i tada vodećem talijanskom povjesničaru Giovanniju Battisti Cavalcaselleu. (Kat., 48, Vodič, 3/3)

Posjetitelji mogu također saznati o ikonografskim/ikonološkim aspektima djela. Ovaj diskurs obilježava eksplicitnu upotrebu riječi „ikonografija”, „motiv”, „tema” „prikaz” itd. Djela su opisana po svojoj temi, a s obzirom na to da veći dio zbirki sačinjava djela kršćanske tematike, objašnjava se vjerska simbolika. Tekst ispod pokazuje detaljnu interpretaciju kršćanske ikonografije na slici *Stigmatizacija Sv. Franje Asiškog i smrt Sv. Petra Mučenika*:

Na lijevoj polovici slike prikazana je stigmatizacija (primanje Kristovih rana) osnivača franjevačkoga reda, svetoga Franje Asiškoga, a na desnoj strani mučenička smrt svetoga Petra Mučenika, jednoga od najvažnijih svetaca dominikanskoga reda, kojega su iz zasjede napali krivovjerci. U prikazu smrti svetoga Petra Mučenika, jednako kao i u prikazu svetoga Franje u času primanja stigmi, uobičajeno se prepoznaje poistovjećivanje svetaca s Kristovom žrtvom. Specifičan spoj dviju scena iz života dvaju svetaca u jedinstvenome krajoliku ističe povezanost tih svetaca u najuzvišenijim trenucima života, odnosno smrti, kada je najizraženija upravo njihova analogija s Kristom. (Vodič, 1/3, vidi Kat., 48, 52)

Djela se često uspoređuju s drugim djelima (bilo da se radi o onima istog ili drugih umjetnika). Komparacija – uočavanje sličnosti između djela, njihovo grupiranje i pripisivanje određenom umjetniku ili razdoblju – jedna je od osnovnih metoda povijesti umjetnosti kojom se želi dobiti sveobuhvatno shvaćanje umjetničke produkcije i tradicija koje sežu duboko u prošlost. Ispod je primjer usporedbe istog ikonografskog motiva prikazanog na dvije različite slike Fra Angelica (jedna od njih nalazi se u Zagrebu, a druga u Rimu):

Franjevačka i dominikanska ikonografija stalno su mjesto u opusu ovoga slikara. Među brojnim Angelicovim slikama koje prikazuju različite momente iz života svetoga Franje, na jednoj predeli iz Vatikanske pinakoteke prikazana je ikonografski analogna scena stigmatizacije, na kojoj je također uključen i lik brata Leona koji rukama zakriljuje oči. (Vodič, 2/3, vidi Kat., 48, 52)

Iako je ikonografija važan čimbenik u obje vrste interpretacijskog materijala – kataloga i vodiča, kustosi su veću važnost ikonografiji dali u potonjem (o čemu će biti riječi u narednom potpoglavlju). Međutim, potrebno je istaknuti da se fokus na ikonografskim aspektima razlikuje od djela do djela te da seže od minimalne ikonografske interpretacije (npr. *Cavaliere d'Arpino Sv. Juraj ubija zmaja*, Antonio Francesco Peruzzini, *Krajolik I* i *Krajolik II*) do detaljnog objašnjenja vjerskih scena, tema i simbola (npr. *Majstor slike Virgo inter Virgines, Prijestolje Milosti*) i predstavljanja ljudi prikazanih na portretima (npr. *Jean-Baptiste Carpeaux, Portret marquisa de Piennesa*). U pojedinim su slučajevima kustosi ikonografsku interpretaciju nadogradili ikonološkom komunicirajući tako posjetiteljima određene društvene okolnosti koje su utjecale na specifične zamisli umjetnika. Jedan od primjera je tekst koji pojašnjava minijaturu Mattea da Milana *Papu naganja smrt*, dio *Četrnaest minijatura iz Časoslova Alfonsa I. d'Este*:

Matteo da Milano pratio je tradicionalni slijed i izbor ikonografije sitnoslika u časoslovu, ali je pojedinačne teme inovativno interpretirao, i to zasigurno u konzultiranju s naručiteljem rukopisa. Naime u vremenu nastanka Časoslova Alfonso se nalazio u iznimno nepovoljnim političkim okolnostima. Papa Julije II. okrenuo se protiv Alfonsa zbog njegova sklapanja saveza s Francuzima i zajedno s Venecijom krenuo u osvajanje teritorija obitelji d'Este. Godine 1510. objavio je bulu izopćenja, a u gradu Ferrari zabranio je bogoslužje. Stoga u liku pape koji neuspješno bježi pred smrću u liku kostura lako možemo prepoznati papu Julija II., tim više što je upravo u to vrijeme Julije II. pustio bradu. Motivi vreće s novcem i otvorene knjige s natpisom u rukama đavla: „Pogledaj koliko je bezbožnih djela.“, dodatno ističu kritiku politike pape Julija II. (Vodič, 2/3, vidi Kat., 86)

Naposlijetku, posjetiteljima se komuniciraju formalne karakteristike umjetničkih djela kao što su boja, tonovi, kompozicija, volumen i prostor, kao i određeni fizički aspekti djela. Kada su interpretirani (diskurs se također razlikuje po opsegu i složenosti) formalni se elementi često spajaju s ikonografijom. To znači da se stilska i kontekstualna interpretacija provode istodobno. Pogledajmo primjer teksta koji pokazuje kako se povezuju vizualne karakteristike djela kako bi se prenijelo značenje slike (Federiko Benković, *Abraham žrtvuje Izaka*):

Na ovoj je velikoj kompoziciji prikazan završni čin u kojemu Abrahama u izvršavanju Božjega naloga da žrtvuje vlastita sina u posljednji čas sprječava anđeo. Prevladavajući dubok i zagasit kolorit tamne palete i gustih neprozirnih sjena akcentuiran je istaknuto osvijetljenim masama čiji dinamični raspored odražava dramatičan naboj prikazanoga trenutka. Svjetlosni akcenti koncentriraju pozornost na Izakovo dijagonalno postavljeno tijelo, što upućuje na dječaka kao žrtvu, te na Abrahamovo staračko, iznureno lice, čime su istaknuta njegova unutarinja previranja i težina donesene odluke. Božja intervencija kojom je sprječeno konačno izvršenje naloga prikazana je anđelom koji prodire u kadar slijeva, u skraćenoj dijagonali suprotnoga tijeka. (Vodič, 1/2, vidi Kat., 118)

Analiza četiriju interpretacijskih razina (atribucija, povijest predmeta, ikonografija/ikonologija i formalne karakteristike) također pokazuje određenu *logiku poretka* i *logiku uključivosti/isključivosti* unutar diskursa. To se najbolje može vidjeti usporedbom djela. Prije prijelaza na potpoglavlje s rezultatima komparativne analize, pogledajmo rezultate detaljne analize muzejskog autoriteta i konteksta posjetitelja.

Autoritet muzeja

Autoritet se odnosi na autore tekstova u katalogu i vodiču. U kontekstu ovog rada glas autora je prepoznat kao glas kustosa ili stručnjaka koji je oblikovao tekstualnu interpretaciju.

I katalog i vodič karakterizira autoritativnost iako između njih postoje razlike (o čemu će više biti riječi u narednom potpoglavlju). Autoritet se u osnovi uspostavlja na tri načina. Prvi čine činjenične tvrdnje o umjetničkim djelima i njihove konačne interpretacije kojima se kustosi koriste u katalogu i vodiču. Drugi je povijesno-umjetnička znanstvena strogost i informacije u katalogu koje su potkrijepljene pozivanjem na prijašnje galerijske kataloge, tekstove prethodnih kustosa i ravnatelja Galerije (npr. Vinka Zlamalika) i na druge povijesnoumjetničke publikacije. Referiranjem na hrvatske i druge europske povjesničare umjetnosti i njihove interpretacije autorstva, provenijencije, povijesti predmeta i drugih aspekata umjetničkih djela dodatno se iskazuje ovlaštenost kustosa. Treći je način uspostavljanja autoriteta prisutan u pojedinim slučajevima u kojima se koriste citati kako bi se interpretacijski tekst učinio vjerodostojnim, a time i autoritativnim.

Za ilustraciju muzejskog autoriteta odabran je dio teksta iz kataloga o autorstvu slike *Prijestolje Milosti*, koju je naslikao anonimni umjetnik Majstor slike *Virgo inter Virgines*. Atribucija se objašnjava putem brojnih činjenica koje se mogu provjeriti u relevantnoj literaturi:

Odrednica kelnske škole ponavlja se u prvom tiskanom galerijskom katalogu, ali s ispravljenom datacijom u 15. stoljeće (1885., kat. br. 57). Rački navodi, da je riječ o izvornoj slici Hansa Memlinga, nizozemskoga slikara njemačkoga podrijetla (1891., kat. br. 55(I)), a skepsu o Memlingovu autorstvu izražava već Brunšmid 1911. godine (kat. br. 71). Današnju općeprihvaćenu atribuciju Majstoru slike Virgo inter Virgines postavio je Gabriel Térey 1927. godine.⁵ [...] (Kat., 130)

Analizom se također pokazalo da se elementi autoritativnog diskursa ponavljaju u tekstu svakog djela, što diskurs čini hegemonijskim.

Kontekst posjetitelja

Kontekst posjetitelja odnosi se na jezični aspekt tekstova (koristi li se jezik koji je svojstven umjetničkom stručnjaku ili laiku), interaktivnost (fokusira li se tekst na posjetitelja) i neposredni fizički kontekst (ono što je označeno formatom interpretacijskog materijala).

U slučaju prva dva aspekta, jezika i interaktivnosti, pretpostavljeni posjetitelj je onaj koji posjeduje znanje o umjetnosti. Upotrijebljeni jezik i stil pripadaju disciplini

povijesti umjetnosti kao i terminologija te vrsta sadržaja. Pri interpretaciji umjetničkih radova koriste se osnovni pojmovi (npr. ikonografija) i znanje vezano uz sadržaj. Komunikacija je jednosmjerna jer teče od teksta prema posjetitelju, odnosno u jednom smjeru; tekst ne potiče na reakciju posjetitelja, odnosno ne angažira ga, primjerice govoreći mu da zamisli nešto. Fokus je na umjetničkom predmetu.

Razlike postoje među formatima dviju vrsta interpretacijskog materijala. Katalog je tiskana knjiga i sadrži duže interpretacijske tekstove i fotografije umjetničkih djela iz zbirke (uključujući i prikaze detalja). Vodiču se može pristupiti putem mreže. Namijenjen je korištenju (odnosno čitanju) u prostoru Galerije za vrijeme stajanja ispred umjetničkih djela i njihova promatranja. Sadrži kraće i u pojedinim slučajevima modificirane interpretacijske tekstove, fotografije umjetničkih djela iz zbirke (uključujući prikaze detalja) te druge fotografije koje se odnose na specifično djelo (npr., fotografije drugih djela). Razlikovni pristup formatu interpretacijskog materijala ukazuje na različit odnos prema posjetiteljima.

Muzejski katalog i vodič: komparativna analiza

Komparativnom analizom dobivaju se sličnosti i razlike između kataloga i vodiča koje su predstavljene i objašnjene na primjeru slike *Madame Récamier* Antoine-Jeana Grosa (Tablica 3.).

Tablica 3

U katalogu kao i u vodiču fokus je na umjetničkom predmetu iako postoje razlike u opsegu i redoslijedu opisa. U katalogu povijesnoumjetnički diskurs započinje poviješću predmeta nakon čega slijedi identifikacija portretiranog modela – Gđe Récamier, „glasovite ljepotice i prve dame onovremenoga pariškog mondenog života, rođene u Lyonu kao Jeanne Françoise Julie Adélaïde Bernard 1777”. Taj ikonografski opis zaključen je navodom o njezinu salonu: „Njezin salon u Ulici Mont Blanc bio sastajalištem izabranog društva, književnika, glumaca, slikara, ali i politički utjecajnih ličnosti” (Kat., 168). Interpretacija u vodiču, s opisima izgleda i položaja tijela modela, pripada više vizualnom diskursu: „Na slici [...] Madame Récamier predstavljena je u kasnijim godinama, ali pravilnih i lijepih crta lica, zamišljena pogleda i ruku gracilno prekrivenih ispod grudiju.” (Vodič, 1/2). Vidno je da se tekst neposredno odnosi na ono što posjetitelj vidi (posjetitelj može saznati više o modelu kasnije u tekstu, u trećem paragrafu). Taj se vizualni diskurs povezuje s diskursom o autorstvu predstavljajući Antoine-Jeana Grosa: „[...] predšasnika slikarstva romantizma i omiljenog učenika Jacques Louis Davida (1748.-1825.)”, a slika je datirana i procijenjena u kontekstu umjetnikova opusa (Vodič, 1/2). U katalogu je diskurs o autorstvu ograničen na Antoine-Jeana Grosa, što može sugerirati da je korisnik upoznat s identitetom umjetnika te da stoga posjeduje veće znanje. Kada je riječ o povijesti slike, također postoje i dvije razlike. Prva je poredak diskursa: u vodiču povijest predmeta ne dolazi u prvom već u drugom odjeljku, što potvrđuje spomenutu tvrdnju o većoj prisutnosti vizualnog diskursa. Druga je razlika u količini informacija: za razliku od kataloga, u

vodiču se ne spominje vlasništvo markiza De Piennesa prije donacije. Izostavljanje informacije može ukazivati na njezinu irelevantnost.

Pristup u kojem su pojedini diskurs ili informacije uključeni ili isključeni iz interpretacije prisutan je i dalje u tekstovima. Dok se u katalogu nekoliko odjeljaka posvećuje kritičkoj raspravi (s referencama na povijesno-umjetnička istraživanja) o identifikaciji modela, što čini atribuciju (u kontekstu utvrđivanja autentičnosti portreta) dominantnim diskursom, u vodiču se ona uopće ne pojavljuje (odsutan/irelevantan diskurs). U vodiču je ikonografija dominantni diskurs i to onaj koji je posvećen portretiranoj osobi; posjetitelji mogu saznati o životu Madame Récamier. Čini se da se kratka ikonografska informacija u katalogu, o kojoj je prethodno bilo riječi, proširuje u biografiji u vodiču. Razlike se također odnose na potrebe Madame Récamier drugih poznatih umjetnika. Ne samo da je lista u vodiču kraća, sadržavajući dva najpoznatija djela (Jacques-Louisa Davida iz Muzeja Louvre i François Géraarda iz Muzeja Carnavalet), već postoje i vizualni prikazi tih dviju slika. Takav odabir informacija ukazuje na to da pretpostavljeni posjetitelj Galerije nije s njima upoznat. Štoviše, navođenje posjetitelja da pogleda (a ne da prizove iz sjećanja) druga djela iz svjetskih muzeja, ponovno upućuje na snažniji vizualni diskurs.

Komparativnom analizom je, nadalje, utvrđena autoritativnost i kataloga i vodiča. Sličnosti su činjenične tvrdnje, a razlike su u postojanju/nepostojanju referenci na stručnu literaturu i bilježaka s dodatnim informacijama, što katalog čini više znanstvenim oblikom interpretacije usmjerenog prema uže definiranom profilu korisnika. U oba se interpretacijska alata koristi specijalizirani umjetnički jezik i jednosmjerna komunikacija. Uz to, komparativna analiza slike A. J. Grosa, Madame Récamier i drugih umjetničkih djela pokazala je da se kustosi, prilikom prilagodbe teksta iz kataloga za tekst vodiča, često koriste istim rečenicama ili čak odjeljcima (usp. izvratke iz detaljne analize u prethodnom potpoglavlju).

U katalogu se Grosova Madame Récamier predstavlja od 168. do 173. stranice. Znanje se prenosi nešto dužim interpretacijskim tekstom i fotografijom umjetničkog djela (uključujući i detaljne prizore izrade slike). U vodiču je, pak, isto djelo predstavljeno na dvije nenumerirane stranice. Znanje se prenosi kraćim interpretacijskim tekstom, fotografijom umjetničkog djela te dvjema drugim fotografijama djela (gore spomenutih) koja su povezana s Grosovom slikom. Diferencijacija u oblikovnom pristupu formatima interpretacijskih materijala upućuje na različitost odnosa prema posjetiteljima.

Rasprava

Ovo poglavlje predstavlja raspravu o rezultatima i pruža odgovore na dva istraživačka pitanja postavljena u uvodnom poglavlju. Prvo pitanje odnosi se na vrstu znanja koje se stvara o umjetničkim djelima, a drugo se tiče načina širenja tog znanja.

Znanje koje se stvara je disciplinarno. Interpretacijski pristup oslanja se na tradicionalno shvaćenu disciplinu povijesti umjetnosti; interpretaciju umjetničkih

djela čine četiri razine: atribucija, povijest predmeta, ikonografija/ikonologija i formalna obilježja. Putem povijest umjetnosti, koja je predstavljena u Strossmayerovoj galeriji, posjetiteljima se također predstavlja status institucije, čime se potvrđuje povijesna važnost Strossmayera kao sabirača. Specijalizirani povijesnoumjetnički pojmovi i sadržaji s jedne strane upućuju na činjenicu da su pretpostavljeni korisnici stručnjaci za umjetnost. To na određen način potvrđuje Stubličkinu pretpostavku utemeljenu na kvantitativnom istraživanju posjetitelja Galerije da velik broj njih posjeduje znanja o umjetnosti (Stublić, 2014, str. 125). S druge pak strane postoje razlike između kataloga i vodiča koje se odnose na poredak i prisutnost (relevantnost) ili odsutnost (irelevantnost) specifičnog diskursa i informacija koje taj diskurs tvore. Ustanovili smo da je diskurs vodiča vizualniji, što je u skladu s funkcijom vodiča kao dijela posjetiteljeva neposrednog fizičkog okružja, i s tim da se njime koristi prilikom pažljivog promatranja umjetničkih djela. Na ovom se mjestu preklapaju pitanja stvaranja i širenja znanja. Pretpostavljeni čitatelj kataloga je netko s većim znanjem umjetnosti nego što je to pretpostavljeni korisnik vodiča. Drugim riječima, želja muzejskih kustosa bila je vodič namijeniti širokom krugu posjetitelja.

Prema tome, podjela znanja temelji se na muzejskoj odluci da se komunikacija o umjetnosti u vodiču promijeni izuzimanjem određenih povijesnoumjetničkih informacija, detaljnijem prikazu pojedinih povijesnoumjetničkih tema, uključivanjem više slikovnog sadržaja i vizualnih opisa te prilagođavanjem muzejskog autoriteta. Utvrđeno je da se ta promjena odnosi kako na vizualnu analizu tako i na faktografiju.

Kustosi Strossmayerove galerije su sa svojim stručnim znanje povijesti umjetnosti odgovorni za stvaranje interpretacije. Autoritet se u muzejskom kontekstu ne bi nužno trebao smatrati negativnim. Kako Hooper-Greenhill (1999) objašnjava, različite vrste znanja (povijesnoumjetničkog, povijesnog itd.) potrebne su za proces učenja u umjetničkim muzejima. Valjalo bi ovdje navesti američko istraživanje provedeno na muzejskim stručnjacima koje je pokazalo da kustosi u muzejima predmoderne umjetnosti smatraju znanje o sadržaju umjetničkog djela važnom dimenzijom umjetničkog doživljaja (Csikszentmihalyi i Robinson, 1990, str. 100). Recentno istraživanje u muzeju Tate Britain također je pokazalo da se, uz vizualne i perceptivne pristupe, u kontekstu muzejske edukacije mogu naći i složeni intelektualni pristupi shvaćanju i interpretiranju umjetničkih djela (Arriaga i Aguirre, 2013). Autoritet kustosa predstavlja muzejsku mogućnost stvaranja značenja i time utjecanja na posjetitelje i oblikovanje njihova viđenja. Što stoga može biti problematično s obzirom na pitanje autoriteta? Kako bi se kompleksno znanje o umjetničkim djelima distribuiralo posjetiteljima, interpretacijski tekst mora biti napisan tako da ga posjetitelji razumiju; kako Ravelli (2006, str. 49) navodi, muzejski tekst mora biti „dostupan”. Prema ovom istraživanju, kada se rezultati muzejskog autoriteta spoje s rezultatima posjetiteljeva konteksta, širenje znanja može se obilježiti jezikom umjetničke struke i jednosmjernom komunikacijom. Drugim riječima, koristi se više ili manje ista terminologija i u katalogu i u vodiču, a odnos između pošiljatelja

i primatelja je jednosmjernan. To poziva na promišljanje o sudjelovanju posjetitelja, o čemu govori Whitehead (2012, str. 175, 177) i na pitanje do koje je mjere tekstualna interpretacija u Strossmayerovoj galeriji uključiva. Da bi se odredilo ispunjava li vodič potrebe posjetitelja koji nisu stručnjaci za umjetnost ili ne ispunjava, potrebno je provesti istraživanje posjetitelja.

Zaključak

Može se zaključiti da je interpretacija u Strossmayerovoj galeriji didaktički konceptualizirana putem razlikovnog (iako ne u potpunosti) pristupa prenošenju znanja u tekstualnoj interpretaciji umjetničkih djela.

U skladu s umjerenim pristupom paradigmi društvenog konstruktivizma rezultati istraživanja su proizašli iz detaljne i komparativne analize galerijskog kataloga i vodiča. Utvrđen je odnos između proizvodnje i širenja znanja s jedne strane, kao i odnosa prema posjetitelju s druge strane. Identificirane su sličnosti i različitosti sadržaja i formata kataloga i vodiča. Didaktična konceptualizacija vodiča, na što je ovo istraživanje usredotočeno, temelji se više na vizualnom diskursu, diskursu uključivosti/isključivosti s obzirom na povijesnoumjetničke informacije i uspostavljen muzejski autoritet.

Ovo se istraživanje odnosi samo na nacionalni muzej sa zbirkama predmoderne umjetnosti tako da se rezultati ne mogu generalizirati na druge vrste umjetničkih muzeja (primjerice Muzej moderne umjetnosti, Muzej suvremene umjetnosti, Muzej za umjetnost i obrt) i neumjetničke muzeje u Hrvatskoj i drugdje. Također je potrebno navesti i neznatna ograničenja koja predstavlja neistraženost takozvanog galerijskog *parakonteksta*, odnosno fizičkog konteksta umjetničkih djela i interpretacijskih resursa (položaj djela, zidovi, klupe, osvjetljenje itd.).

Buduće bi se istraživanje trebalo usmjeriti prema kustoskim koncepcijama i interpretaciji. Bilo bi zanimljivo doznati kako kustosi Strossmayerove galerije razmišljaju o interpretaciji i kako gledaju na svoju praksu koja je predstavljena u ovoj studiji. Još bi jedno kvalitativno istraživanje moglo donijeti usporedne rezultate, a to je istraživanje, primjerice, Narodne galerije u Ljubljani u kojoj se trenutno koriste QR kodovi za interpretaciju umjetničkih djela. U tom bi se slučaju trebale sagledati specifične karakteristike svake od tih dviju institucija.