

Interpretacija i izložbena komunikacija

U nizu različitih medija kojima se služimo za komunikaciju – živa riječ: predavanja, seminari i radionice, publikacije u rasponu od znanstvenih i stručnih preko popularnih i zabavnih do tjednih i dnevnih novina, elektronska sredstva priopćavanja od radija i televizije do interneta, vizualne reproduktivne tehnike, scenske predstave – izdvaja se svojom kompleksnošću kao i uporabom, odnosno obuhvaćanjem svih drugih medija jedan koji bismo mogli nazvati supramedij. To je muzejska izložba. Ona, dakako, ne može zamijeniti druge medije koji joj stoje na raspolaganju, dapače ovisi o njima, ali uporabom svojih specifičnih izložbenih jezika otvara osobite mogućnosti za društvenu i kulturnu komunikaciju. Suvremena muzeologija u svijetu – a očito je to iz brojnih primjera¹ – prihvaća nove izazove kojima odgovara na zahtjeve za promišljenom i atraktivnom interpretacijom (valja pritom naglasiti kako se takva interpretacija ne obavlja isključivo u muzejskim prostorima jer se muzeologija bavi interpretacijom i izvan muzeja). Ako pak razmotrimo isključivo povijesnoumjetničke izložbe – izdvojene iz općeg korpusa muzejskih izložaba – uočiti ćemo kako ni one više nisu apsolutna iznimka. Naime, premda najčešće rabe estetski izložbeni jezik, pored njega nerijetko nastoje na didaktičnosti, a ni uporaba teatralizirajućih postupaka, kao što je ambijentalizacija, nije im strana. Kako se s problematikom interpretacije nose naši umjetnički muzeji i galerije te koliko im pritom pomaže (ili odmaže) sama disciplina povijesti umjetnosti kao i likovna kritika, pitanje je koje otvara opsežnu temu koja svakako zavrjeđuje problemsko razmatranje.

Dakle, izložbena interpretacija – da ili ne? Prepustiti eksponatima da 'govore sami za sebe' (što znači primijeniti čisto estetski izložbeni jezik, što je za umjetnost potpuno prirodno) ili nastojati uobličiti poruku, da tako kažemo, dodatnim sredstvima? Takva dvojba uočljiva je ponajviše na umjetničkim izložbama. Dapače, što su više takve izložbe u užem smislu umjetničke, a ne neke granične, tek dijelom umjetničke, to je ta dvojba izraženija. Sve ostale izložbe, dakle izložbe iz drugih područja ljudskih djelatnosti, o tome, čini se, ne dvoje – one nastoje pojasniti, približiti posjetitelju temu koju obrađuju (uspijevaju li u tome, drugo je pitanje i sada nas ne zanima). U tom smislu postavljenog pitanja, točnije u stupnju primijenjene interpretacije, veće ili manje sve do njezina potpunog izostanka, može se uočiti specifičan ot-

por prema izložbenoj interpretaciji koji ima svoje korijene na koje je svakako zanimljivo upozoriti.

Mislim da korijene takvom stavu nalazimo u kantovskom odnosu prema umjetničkom djelu (klasična Kantova definicija »lijepo je ono što se sviđa samo po sebi bez interesa za realnu egzistenciju i za posjedovanje predmeta«²) prema kojemu najviše što je moguće jest »nezainteresirana kontemplacija«. To je kantovska identifikacija estetskog pristupa s nezainteresiranom kontemplacijom, što je onda dovelo do autonomije umjetničkoga djela. Posljedica jest shvaćanje, odnosno razumijevanje djela kao zatvorenoga univerzuma, svijeta zaokruženog i samodostatnog. Kako dakle tumačiti nešto ako je to zatvoreni sustav, bez stvarnoga interesa za, čuli smo, 'realnu egzistenciju'?

Postoje zapravo, pojednostavljeno govoreći, dvije mogućnosti. Prva mogućnost jest tumačenje u povijesnom kontekstu, dakle kada artefakt percipiramo kao simptom određenog vremena i prostora, što nužno podrazumijeva usporedbu s drugim proizvodima njegova vremena ili prethodnih razdoblja. To je pozitivistički pristup koji nas vodi do faktografske razine, odnosno egzemplarno-povijesni kojim utvrđujemo, primjerice, stilove itd.

Postoji i druga mogućnost, a to je tumačenje u hermetičnom smislu, kako to likovna kritika, pogotovo nekritična, ona koja »povijesno-umjetničku perspektivu« ne uzima toliko u obzir, često čini i tada djelo dolazi u apsolutno, izolirano središte. Posljedica je, kako sam već rekao, autonomija umjetničkog djela. No, osim u konceptualnom smislu, osvajanje autonomnosti umjetnina možemo pratiti i na fizičkom planu. Konkretno, autonomija umjetnosti pojavljuje se kada izdvojimo, naprosto ekstrahiramo umjetnost iz ranijega fizičkog i funkcionalnog konteksta. U najjasnijem obliku to vidimo kada se objekti uklanjaju s izvornoga mjesta u kolekcije, odnosno kada dolazi, prema riječima Waltera Benjamina, do transmutacije »kultne vrijednosti« (to je religijska ili reprezentativna svrha) u »izložbenu vrijednost« (termini Waltera Benjamina) – riječ je dakle o kraju 18., početku 19. stoljeća, kada se formiraju muzeji u današnjem smislu riječi, što se vremenski podudara i sa spomenutom filozofijom »transcendentnosti stvari, njihove nespoznatljivosti *a priori* prema samim njihovim osobinama«³.

U tome možemo uočiti paralelu s mišljenjem kako svaka umjetnina tvori svoj univerzum, svoj zasebni svijet, samodovoljan za kontemplaciju o njoj. Kada takav stav, takav pristup prenesemo u svijet izložaba, posljedica je izoliranost izložaka. Na osnovi jedne anegdote koju sam osobno doživio mogu pokazati kako je takvo mišljenje itekako prisutno. Prije desetak godina postavljao sam u atriju Muzeja Mimara fotografsku izložbu Gorana Vranića s kadrovima arhitekture Pakraca i Lipika. Odlučio sam da ju u likovnom smislu razigramo tako da su pojedine fotografije bile podignute do visine kapitela; ukratko bile su izložene na raznim visinama i doista se svaka fotografija nije mogla jednako dobro razgledati. No, to sam svjesno učinio kako bih postigao dojam cjelovitosti izložbe, kako bi ona bila sagledana kao individualnost. Odmah nakon otvorenja prišao mi je jedan naš veoma ugledan kolega (zaštitar kulturne baštine) i obratio se riječima: »Tko je ovako uništio izložbu? Pa zar vi ne znate da se svaka umjetnina najbolje gleda kada je pred vama, eto kao da je držite na krilu, jer svaka čini svoj zaseban svijet.« Tu je izložba doživljena kao nužno zlo.

Nasuprot takvu stavu i pristupu afirmira se drugi koji ističe povezanost eksponata. U tom nam smislu može poslužiti Piet Mondrian koji kaže: »Sve što se promatra kao stvar po sebi, kao jedno, mora se promatrati kao kompleks. Nasuprot tome, sve u kompleksu moramo vidjeti kao dio toga kompleksa. U tom slučaju uvijek ćemo vidjeti odnos i uvijek ćemo znati/shvaćati jednu stvar kroz drugu.«

To su, dakako, krajnosti; ovako grubo sam ih iznio zbog jasnoće, da kažem reljefnosti onoga što želim istaći. Kako ne bi bilo zabune s obzirom na početnu tvrdnju o izostanku izložbene interpretacije – a čini mi se da je nesporazum moguć jer kod nas takva muzeološka pozicija nije još zaživjela – moram još jednom naglasiti: riječ je o izložbenoj interpretaciji, a inače kunsthistoričari su svakako interpreti *par excellence* u verbalnom smislu, no, nerijetko, u jednom ezoterijskom svijetu, zatvorenom za neposvećene.

Kako, dakle, interpretaciju ostvariti u izložbenim uvjetima? Najočitija metoda jest ponovno uporaba teksta i njegov smještaj na zid. Zvuči banalno, ali zahtijeva veliku obzirnost. Jasno je da ne smijemo legende pretvoriti u kataloge, odnosno kataloge prenijeti na zidove. Zato valja naglasiti da interpretacija nipošto nije samo tekstualna. To se, međutim, još uvijek događa, primjer predugačkog teksta bio je u jednom dijelu na izložbi »Renesansa u Hrvatskoj«. Naravno, kada je riječ o takvim umjetničkim, ali i povijesnim izložbama, tzv. kulturološkim projektima, neizostavan je naglasak na didaktičnosti. To je ipak bila pretjerana didaktičnost.

Međutim, edukacija ne mora biti isključivo didaktička. Ona može ponuditi i druga rješenja. Jedno koje je osobito pogodno za izložbeni medij, koji koristi kombinaciju svih raspoloživih medija, u muzeološkoj literaturi naziva se evokativnim. Kako bih pojasnio o čemu je riječ, navest ću primjer evokativnoga okruženja: izložba Duchampa na otvorenju Centra Georges-a Pompidoua /Bouiburga/. Kako saznajemo u razgovoru objavljenom u katalogu izložbe »Enigma objekta«, Pontus Hulten opisuje što su učinili kako bi »tako veli-

kog umjetnika prezentirali na najrazumljiviji mogući način.«⁴ On kaže: »Mogli smo prikazati Marcela Duchampa i njegovo nasljeđe stavljajući umjetnost 20. stoljeća u njegov kontekst, što bi bio didaktički pristup. Od tog smo pristupa odustali, jer bi izložba poprimila prevelike razmjere ... Realizirana je »ideja da se ulaz u muzej preuredi u stilu normandijske drvene dvorane. ... U predvorju smo podigli visoke prozore nalik crkvenim vitrajima. U prozorima se nalazilo dvanaest vitraja koji su u stvari bili cibakrom slajdovi. Na slajdovima su se prikazivali dijelovi Duchampova života... Priču smo započeli prikazom Duchampova djetinjstva i to njega kao šestogodišnjaka u rodnom normandijskom gradiću Blainvilleu. Pratili smo njegov život do zadnjih dana ... Reklo bi se da je to bio čin instalacije koji je sadržavao poruku, koja možda nije bila didaktična, ali je zato bila prisnija. Mislim da je arhitektonska i slikovna izvedba bila puno zanimljivija za posjetitelja od natpisa s objašnjenjima na zidovima.«⁵ Premda Hulten to tako ne naziva, možemo iz opisa zaključiti kako je riječ o teatralizirajućem postupku koji očito upućuje na evokativnost doživljaja.

Navest ću i naše aktualne primjere, barem pokušaje: recimo, izložba »Pedesete«⁶ (svjestan sam eventualne primjedbe kako to nije isključivo izložba likovnih umjetnosti i sad ne govorim o njezinoj uspješnosti), gdje je također bio očit pokušaj da se samim izložbenim jezikom, a ne isključivo eksponatima pruži uvid u temu.

Nadalje; upravo je u tijeku izložba koja krasno pokazuje važnost izložbene interpretacije (istina, opet nije riječ o umjetničkoj izložbi u užem smislu te riječi). To je izložba »Iskorak Vladimira Turine«⁷, na kojoj je jednostavnim rješenjem naglašena osobitost arhitekta, a takva je izravnost jača nego što bi se postigla dugačkim opisima. Nedvojbeno, vrijedilo bi provesti istraživanje o interpretativnim nastojanjima autora (ili autorskih timova) na našim izložbama.

Dakako da već i na razini odabira izložbenoga materijala možemo govoriti o prvim naznakama interpretacije, pogotovo kada se uspostavljaju relacije, međuodnosi naglašeni razmještajem, odnosno jukstaponiranjem eksponata. Međutim, zamislite kada pored djela suvremene umjetnosti na izložbi vidite neko renesansno ostvarenje i, recimo, antičko; tada se nužno naglasak premješta s pojedine umjetnine na to što one tvore u interrelaciji jer tražimo odgovor na pitanje zašto su tu zajedno. Unazad dvadesetak godina pojavile su se i takve izložbe koje se u literaturi nazivaju ahistorijskim izložbama na njima autori propituju neku temu vrlo slobodno posežući u vrijeme i prostor.⁸ (Nije mi poznato jesu li ahistorijske izložbe kod nas pokušavane možda zbog relativno oskudnog materijala nisu, ali to ne bi potpuno objasnilo njihov izostanak.)

Na kraju vratimo se na početak; početna dvojba zapravo i nije prava dvojba jer ovo nije zalaganje za isključivo jedan pristup. Načelna rješenja koja bi se svugdje primjenjivala nisu dobra, svaki je slučaj individualan. No ovo svakako jest zalaganje za otvorenost prema dodatnim interpretativnim promišljanjima. Kao i kod svake ljudske djelatnosti uvijek postoji opasnost od pretjerivanja. Tako je i na prošlogodiš-

njem međunarodnom skupu, održanom u Torinu⁹, posvećenom narativnim metodama u muzeološkom kontekstu, upozoreno na opasnost od pretjeranog tumačenja (Francesco Antinucci¹⁰ i Peter J. Howard¹¹). To je upozorenje pred »viškom informativnosti« (Tonko Maroević) jer onda se gubi informacija, na neki način kao da je i nema. Inače, na spomenutom skupu bio je veoma uočljiv trend prema komunikaciji; u njemu vrlo aktivno sudjeluju, pored raznorodnih povijesnih i inih muzeja i muzeji suvremene umjetnosti – poglavito uporabom radionica nastoje uspostaviti dijalog s publikom. Dakako, kada je riječ o izložbenoj komunikaciji, postoje dvije ekstenzije same izložbe; s jedne strane to je tradicionalna uloga žive riječi (u rasponu od vodiča do preuzimanja određenih uloga likova), a s druge široka primjena novih tehnologija – multimedije. Međutim, cilj je ovoga izlaganja isticanje kako na samoj izložbi možemo primijeniti još nešto čime ćemo osigurati bolju recepciju (spomenute su ekstenzije dobrodošle, ali one ipak ostaju samo nadopuna izložbe). U spomenutom trendu prema komunikaciji sigurno možemo zapaziti onaj društveni zahtjev za demokratičnošću, za dostupnošću svima, za suprotstavljenost elitizmu – sve to je donijela nova muzeologija. Ali i s teoretske strane – koja naglašava potrebu za recepcijom određene poruke kako bi ona postala smisljena – nalazimo dodatni razlog za taj dopunski napor jer, kako nas je to akademik Tonko Maroević u jučerašnjem uvodnom izlaganju podsjetio: »dobra interpretacija rezultira boljim razumijevanjem«. ¹² To se odnosilo na disciplinu povijesti umjetnosti, ali vjerujem da se možemo složiti kako tu konstataciju vrijedi proširiti i na teren primijenjene muzeologije.

Komunikacijski potencijali izložbe kao medija ogromni su (pogotovo ako izložbeni medij usvoji i komunikaciju putem događaja), ali je njihova uporaba zahtjevnija, odnosno kao i kod svakoga složenoga organizma, složene strukture, osjetljiva. Povijest umjetnosti zasigurno će na tom polju, uostalom kao i dosad, imati štošta reći i pokazati, osobito ako prihvati muzeologiju kao dobrodošlu suradnicu.

Bilješke

- 1 Na međunarodnom skupu »Najbolje iz baštine« (The Best in Heritage), koji se već pet godina zaredom održava u Dubrovniku, predstavljaju se nagrađeni projekti kojima je zajednička visoka razina interpretativnoga promišljanja kao i produkcije.
- 2 Navedena definicija Immanuela Kanta – iz *Kritike rasudne moći* – često je citirana pa tako, primjerice, i u: MALCOLM BUDD, *Values of Art – Pictures, Poetry and Music*, London, 1995., 26. i dalje.
- 3 Isto.
- 4 Kako predstaviti novi muzej, Razgovor s Pontusom Hultenom u katalogu izložbe »Enigma objekta«, MSU, Zagreb, 2004., 46.
- 5 Isto.
- 6 Izložba »Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti«, DHLU, Zagreb, 2004.
- 7 Izložba »Iskorak Vladimira Turine«, Muzej grada Zagreba, 2005.
- 8 DEBORA J. MEIJERS, *The Museum and the 'Ahistorical' Exhibition u: Thinking about Exhibition*, (ur.) Reesa Greenberg i drugi, Routledge, London, 1996.
- 9 International Conference »Story telling in museum contexts. Innovative pedagogies to enhance personnel competence«, 4th/5th February 2005, Turin, Italy.
- 10 Izlaganje pod nazivom »What does 'communicate' the Cultural Heritage mean?« Francesco Antinucci, kognitivni znanstvenik, održao je na navedenoj konferenciji.
- 11 Izlaganje pod nazivom »Who is interpretation for?«, Peter J. Howard, geograf i stručnjak za percepciju krajolika, održao je na navedenoj konferenciji.
- 12 Tonko Maroević, u uvodnom izlaganju održanom 27. IV. 2006. na II. kongresu povjesničara umjetnosti Hrvatske.

Summary

Nikola Albanež

Interpretation and Exhibition Communication

Among the numerous media that we use in communication – which include spoken word (lectures, seminars, and workshops), publications (from scholarly and scientific through popular and entertainment to weekly and daily newspapers), electronic information media (radio, television, or Internet), visual reproduction techniques, and theatre performances – there is one that is exceptional in its directness and the fact that it uses all the other media, which is why we may call it a super-medium. That is the museum exhibition. Certainly, it cannot replace the media it is making use of, on the contrary, it depends on them, but its specific exhibition techniques open up extraordinary possibilities of social and cultural communication. If it is an art-historical exhibition (distinctive from the general corpus of museum exhibitions), it will mostly use the aesthetic language of exhibitions, but at the same time it will insist on the didacticity and even use theatre-related procedures such as ambience creation.

The way in which our art museums and galleries cope with the demands and challenges of modern museology (which does not limit our scope to museum spaces only, since it is also involved in extra-museum interpretation) and the role of art history and art criticism in the process is an issue that opens up a whole range of other topics deserving critical reconsideration.



Izložba »Iskorak Vladimira Turine«, MGZ, 2005.