

# Miselne predstave v govoru o umetnosti

V prispevku obravnavam odnose, na katere naletimo v muzealnem in umetnostnem prostoru. Opazujem socialno-družbeno dejanje (druženje) in vlogo hrane v umetnostnem prostoru. Na koncu preidem v obravnavo posredovanja umetnosti s pomočjo formata, ki sem ga razvila na 6. berlinskem bienalu. Temu sledi preko dveh načinov govora pregled miselnega modela igre proč-tu, ki izhaja iz Freudove teorije. Pri tem obravnavam govor o umetniškem delu v obliki predavanja ali branja, kjer je umetnostni prostor fiktivno prisoten, nato pa obravnavam še govor o umetniškem delu, ki se izvaja neposredno v realnem umetnostnem prostoru. Sledi poglavje o dejanjih (nem. *Handlungen*) in metodah, ki podpirajo model proč-tu. Zadnji del članka govori o »miselnih predstavah«, v katerem podam definicijo in pomen miselnih predstav, ki jih navezujem na ciljno publiko slepih in slabovidnih.

**Ključne besede:** govor, posredovanje, metoda, dejanje, okolje umetnostnega posredovanja, performativno mišljenje, miselna predstava

*Katja Sudec deluje kot posrednica kulture, pedagoginja, umetnica, dela tudi na področju kulturnega menedžmenta – organizacija dela ter programsko delo. (ksudec@gmail.com)*

## Mental Representations in Art Discourse

The papers starts by examining the content included in the museum environment, where I write about the type of relations that emerge in a museum or artistic setting. This is followed by an observation of a social act (socialising) and a chapter on the use of food in an artistic venue. At the end, I address art education via the format that I developed at the 6th Berlin Biennale. This is followed by an overview of the cognitive model of the *fort-da* game based on Freud's theory via two discourse models. Here, I address discourse on art works in the form of a lecture or reading, where the art space is fictitiously present, and then move on to discuss discourse on art works in real, »present« art space. This is followed by a section on actions (*Handlungen* in German) and methods supporting the *fort-da* model. The last part of the article examines the issue of »mental representations«, defining and explaining the function of mental representations with regard to the target audience of the blind and visually impaired.

**Keywords:** discourse, intermediation, method, act (*Handlung*), art education setting (*Kunstvermittlungs-Setting*), performative thinking, mental representation

*Katja Sudec is a cultural promoter, educator, artist and cultural manager. (ksudec@gmail.com)*

<sup>1</sup> *Die Satellitenprojekte – Satelitski projekti* so bili izvedeni na Inštitutu za umetnost v okviru Univerze za umetnost Berlin in so plod sodelovanja med Skladom umetnosti in osnovo šolo Nürtingen, ki so jih subvencionirali berlinski projektni skladi za kulturno izobraževanje. Pokrovitelji so še bili sklad Roberta Boscha, Sklad brandenburška vrata Deželne banke Berlin Holding AG in Slovensko veleposlaništvo. Glej tudi: <http://www.kunstimkontext.udk-berlin.de/>; <http://www.berlinbiennale.de/> Kunstvermittlung/posredovanje umetnosti//Satelitenprojekte/satelitski projekti; <http://www.rueckkopplungen.de/?cat=76>.

## Uvod

Predstavljaš si, da si v prostoru, ki ni v tvojem domu in ki je poln namerno nastavljenih »stvari«. Pri tem ne gre za vsakdanje stvari, temveč za takšne, ki vsebujejo le »del« vsakdanjega. Kaj naj bi videl? Kako bi rad videl? Vidiš lahko vse, a vse ni vidno. S čim boš začel opazovati? Kako boš opazoval? Kako se boš o opaženem izrazil? Kaj od tega res obstaja in kaj ne? In kaj je s tem, česar ni? Naj bi to videl? Kako to vidiš, dojameš? Kako smeš dojeti? Ali smeš dojeti?

Že sama slika (vse, kar je povezano z nekim umetniškim delom in izhaja iz materialnosti objekta, v katerem nastane slikovno, pa vse do imaginarne podobe) se ponuja kot nekaj neoprijemljivega. K temu se pridruži še posredovanje, ki skuša to neoprijemljivo spraviti na površje ter narediti vsebino spoznavno in kar v tem trenutku

nastane, imenujem *miselna predstava* (*Denkfiktion*). Posredovanje poskuša miselne predstave izzvati in razvijati. Ta razvojni proces imenujem *performativno mišljenje* (*performing thinking, performative Denkweise*), ki vodi v ustvarjalno razmišljanje, pri katerem ena miselna predstava vodi v drugo: Kakor hitro je ena miselna predstava razumljiva, se v naslednjem trenutku pojavi naslednja. Vse to se zgodi najprej pri opazovanju in pri »izgovarjanju« vizualnega. Poudarim naj, da besedo »govor« uporabljam kot metaforo in z njo razumem *delovanje* (*Handlung*), proces in metodo, govor pa razumem kot povedano, ki so ga spodbudila določena dejanja (*Handlungen*), procesi in metode.

Pomembno vprašanje pri tem je, kako posredovati vizualni »jezik«. Ta vprašanja sem raziskovala v projektu *Resonančna jed* (*Resonanzessen*), ki sem ga izvedla v okviru *Satelitskih projektov* (*Satellitenprojekte*)<sup>1</sup> na 6. berlinskega bienala leta 2010. S pomočjo zapisanih pogovorov, ki so se odvijali na berlinske bienalu, se bom spraševala o povezavah med opisom dela v katalogu 6. berlinskega bienala, samim delom ter opazovalcem. S tem odpiram razprava o mentalnem, asociativnem kompleksu in o miselnih predstavah, ki nastanejo v pogovoru o umetnosti. Poudarek pri tem je na opazovalcu in njegovem zaznavanju, ki sem ga dodatno preizkušala, animirala in stimulirala s postavitvijo *okolja umetnostnega posredovanja* (*Kunstvermittlungs-Setting*).

## Govor v muzealnem in umetnostnem prostoru

V muzejih (historičnih in umetnostnih) se uporablja institucionalni jezik, ki ga ustvarjajo za to izobraženi strokovnjaki. Ta se najprej posreduje preko informacij za javnost, v tekstih o delih in o razstavi s predstavitvijo razstave s specifično interpretacijo, ki nastane v muzeju kot instituciji in se nato posreduje opazovalcu. Te informacije so namenjene opazovalcu. Verjetno gre pri tem za strokovni jezik, ki »opisuje, kako nekaj je, in ne kaj je«. (Sturm, 1996: 37) Razumeli naj bi ga kot opisno razlago. Opraviti imamo z »jezikom muzeja«, se pravi z avtoriziranim jezikom, ki le delno opisuje dela na formalni ravni. »Vidni in nevidni deli, enako strukture se poimenujejo, kategorizirajo, komentirajo in razlagajo: pojavljajo se v obliki prostorskih besedil, opisov objektov, v mapah, katalogih, videih in tako dalje, ki istočasno ali naknadno ustvarjajo legitimnost in znanstveno utemeljenost.« (ibid: 22–23)

Prvi »govor« nastane ob prikazu stvari v insceniranem redu glede na natančno določeno besedilo razstave. Pri tem gre za prve, vidne informacije o razstavljenem delu. Iz prikazanega/

obravnavanega se tako pokaže zgodovinsko postavljeno, latentno in manifestirano ozadje, s katerim imamo potencialno opravka, ko je na primer v muzeju govora o umetniških delih. Kot tak je umetnostni prostor/muzej prva raven, prvo ozadje, ki določa branje nekega dela. To je prvo soočenje objekta in opazovalca, toda kljub temu se pri opazovanju razvije nadaljnja vzporedna raven. Opazovalec dopušča, da se v soočenje stekata njegovo zaznavanje in njegovo predznanje, s čimer lahko delo pridobi dodaten pomen. Tako se muzejski jezik razširi z dojetjem publike. Umetniško delo v umetnostnem prostoru (v tem primeru v muzeju) v povezavi z navzočnostjo opazovalca zaobjema veliko več kot s strani muzeja podan jezik. Torej, če podan jezik s strani muzeja ne zaobjema vsega, kar umetniško delo je, kako naj se nadaljuje posredovanje, da bo primerno umetniškemu delu oziroma da bo zajelo pomen umetniškega dela? Pri zgoraj omenjenem dejanju govora gre najprej za jezik v muzejskem kontekstu (v strokovnem kontekstu), s formuliranjem v razstavnem *displayju*, za besedilo o delu/objektu, besedilo dela/objekta in konec koncev za posredovanje dela skozi jezik. Po teoretiku govornega akta J. L. Austinu (Austin v Garoian, 2001: 237) lahko ločimo med stvarnim in performativnim jezikom. Kot stvarni jezik se pojmujejo dejstva in njihove domneve, kot performativni jezik se pojmuje jezik kot dejanje. Opazovalec ima možnost, da aktivno sodeluje.

Kot tretja raven umetniškega dela in besedila pojavi umetnostno posredovanje. In članku raziskujem pogovor med posrednikom in opazovalcem, med posredniki in občinstvom. Občinstvo naj bi imelo možnost odziva na dela, možnost dajanja odgovorov in postavljanja vprašanj. Kako lahko v kontekstu posredovanja opazovalca povabimo in spodbujamo h govoru? Kako se lahko v pogovoru integrirajo misli opazovalca?<sup>2</sup>

Interakcija z občinstvom je tista, ki na koncu umetniško delo prebudi v življenje in ne podpira le dojetanja, ampak tudi sodelovanje in izmenjavo. Glede na ciljno publiko se razvije določena »interakcija«, model posredovanja in z njeno navzočnostjo vez, ki izhaja ciljne publike in značilnosti ciljne publike.

## Zasnova razstave

Če preberemo koncept neke razstave, je že na podlagi uporabljenega jezika jasno, da imamo pogosto opraviti s strokovnim jezikom. Pri tem gre največkrat za strokovno besedilo. Jezik pa je lahko tudi literarni. V vsakem primeru gre za besedilo, ki naj bi bilo prepričljivo in naj bi ga opazovalec vzel resno.

Ker umetnost ne more delovati brez okvira, v tem delu preučujem relevantna umetniška dela – vsa dela so bila predstavljena na 6. berlinskem bienalu – v okviru profesionalnega jezika v obliki napisanih besedil institucije, torej v okviru koncepta 6. berlinskega bienala. V nadaljevanju se ne poglobljam v pisni jezik institucije, ampak v jezik posredovalca, ki se pogovarja z obiskovalci in na jezik obiskovalcev (v situaciji posredovanja, ki jo je ustvaril posredovalec).

## Odnosi v umetnostnem prostoru – umetnostnem muzeju

### Kako pride do govora? (Kaj govor ovira?)

Umetnostni muzej je družbeni prostor, v katerem se lahko odvijajo različne razprave, ki se vodijo na več ravneh jezikovnih sposobnosti. Kako utemeljiti avtorativnost muzejskega prostora in kako ta prostor razvija možnost skupnega jezika različnih jezikovnih znanj in jezikovnih možnosti,

tako da vsi z legitimnim govorom dopolnjujejo prostor ter da se ne razvija samo en in edini način izražanja (jezik muzeja in v nadaljevanju edini avtoriziranih za jezik)? Kako spodbuditi obiskovalce, da sooblikujejo tako imenovani »diskurz pomembnosti«? Jezik nastane pri opazovanju del kot reakcija/asociacija v glavi. To ponazarja Charles R. Garoian z zaznavno in avtobiografsko performativno (*perceptual and autobiographical performative*) izkušnjo, ki je podrobneje opisana v nadaljevanju, kjer se tudi podrobneje spuščam v vprašanje o performativnosti kot elementu in načelu v procesu posredovanja.

## Kaj vpliva na opazovanje umetnosti

Moja domneva glede povezanosti med opazovanjem dela in opazovalcem se glasi: že pri kompleksnosti slike same najdemo raznolike odnose, ki vplivajo na naše dojetanje slike, mentalno in jezikovno zaznavo. Ob tem sta interpretacija in pomen slike po eni strani pogojena s samim delom, z institucijo, v kateri je delo razstavljeno, s prezentacijskim kontekstom (na primer, s tematskim okvirom neke razstave) ter z načinom prezentacije, po drugi strani pa z opazovalcem, njegovim osebnim, kulturnim in družbenim ozadjem, z njegovimi specifičnimi oblikami znanja, izkušnjami in z družbo, ki ga obdaja. Ta članek raziskuje naslednja vprašanja: Kaj pravzaprav nastane v odnosih med omenjenimi komponentami in kako vplivajo na razumevanje nekega dela? Kakšen mrežen in asociativen svet začne v tem primeru govoriti in ali lahko te komponente odkrijemo? Glede na omenjeno, se razkrivajo naslednji odnosi: muzej – subjekt; odnosi, ki izhajajo iz objekta; objekt – subjekt ter številni drugi. Na tem mestu jih omenjam zato, da bi ozavestili njihov obstoj. Težišče vprašanj je na odnosih znotraj okolja umetnostnega posredovanja (*Kunstvermittlungs-Setting*).

## Odnosi: muzej–subjekt

Kot sem že omenila, se opazovanje umetnosti in s tem prav tako branje ter govorjenje o umetnosti spodbuja s kontekstom in načinom prezentacije. Pri tem postane očiten odnos muzej – obiskovalec in sklicevanje muzeja na obiskovalca preko strokovnih besedil v muzeju. To so informacije, s katerimi se v procesu recepcije najprej srečamo, in skozi katere morda opazujemo umetniško delo. Kot piše Eva Sturm, so prve informacije odločilne za obiskovalca: »V končni konsekvenci lahko (umetnostne) muzeje vedno posredujemo tako kot želimo, da bodo razumljeni in komur želimo, da jih razume. Muzej sam ustvarja svoje obiskovalce/obiskovalke.« (Sturm, 1996: 37) Opazovalec se giba v določenem prostoru in avtoritativni ureditvi. Tako naj bi se pravilno zaznavalo in potrdilo objektivno znanje. Umetnostni prostor pri opazovalcu oblikuje določena pričakovanja, da bi videl in zaznal nekaj neoprijemljivega ter brezčasnega.

Vzemimo za primer galerijo White Cube, ki omogoča veliko prostora med deli in s tem ustvarja neko intimnost in individualnost dela. Gre za estetski zakon, ki priključuje določene obrede. V muzejih se odvijajo sekularni obredi, ki se kažejo skozi gibanje. Človek se premika skozi umetnostne prostore na določen način, ki je velikokrat vnaprej podan s postavitvijo razstave in prezentacijo. Gre za neke vrste performans občinstva, ki se lahko zgodi na povsem individualni ravni. To je odvisno od tega, kaj opazovalec pričakuje v umetnostnem prostoru, kakšno umetniško izkušnjo išče in na kakšno umetniško doživetje je človek povabljen. Ali kot je napisal Paul Ambroise Valéry:

It depends on those who pass  
Whether I am a tomb or treasure  
Whether I speak or am silent  
The choice is yours alone.  
Friends, do not enter without desire.

<sup>3</sup> Glej primer srečanja z delom pod poglavju tega članka Odnosi: subjekt – objekt.

<sup>4</sup> Material, v katerem ali na katerem nastane slika.

Lahko rečemo, da muzej/umetnostni prostor ustvarja svoje obiskovalce, vendar le-ti lahko prav tako povratno ustvarjajo zaznavanje muzeja/umetnostnega prostora.<sup>3</sup> S tem se dovoljuje tudi možnost kritike, kar opazovalcu dovoljuje tako aktivno sodelovanje kot tudi potencialno dopolnitev določenega umetnostnega prostora.

## Odnosi, ki izhajajo iz objekta

Po Evi Sturm (1996: 70) obstaja več kvalitet, ki jih lahko pripišemo moderni in sodobni umetnosti: kvaliteta, statusa objekta, »oblika, material in ritual kot sporočilo«

Pri tem veljajo pravila vizualnega oblikovanja – barva, kompozicija, oblika in tako dalje. Vizualno oblikovanje razvija »kodo«, ki se kaže navzven. Ta koda kot estetski zakon se vedno znova na novo strukturira. Kar je bilo prej stilistična navada, se razvije v novo strukturo. To dvoumje estetskega sporočila imenuje Umberto Eco »odprtost«. S tem nastane dialektika med odprtostjo in obliko. Koda je prebita in oblika dobi večpomensko sporočilnost. S tem postane oblika »pot govorjenega in prikazanega« (ibid.: 71).

Vizualna oblika bi naj tako pomagala umetniku pri njegovi materializaciji misli ter ga sočasno podpirala pri njegovem izrazu posredovanja oziroma koncepta. »Izhajajoč iz umetnika je umetniško delo kot intencionalni izdelek narejen za opazovalca in to velja za vsa dela, tudi za tista, ki zunanje zveze očitno demonstrativno zanikajo [...]. Če z Michaelom Freedom govorimo o fikciji opazovanja umetnosti, ki hlina odsotnost opazovalca, (ima le-ta) v resnici le poseben in ob podrobnejšem pogledu mnogoplasten odnos do njega [...].« (Kemp v Sturm, 1992: 72) S tega vidika obstaja umetniško delo s svojimi pravili, ki ga je nekdo (umetnik) ustvaril in razstavil v določenem vrstnem redu v umetnostnem prostoru. Ta pa ne funkcionira sam zase, ampak je na voljo občinstvu. Kako potemtakem občinstvo bere in opazuje estetska sporočila umetniškega izraza?

Na tem mestu se pokaže pomen občinstva oziroma subjekta. Objekt<sup>4</sup> kot slika obstaja, če je v odnosu z občinstvom. Razen tega stoji pred sliko občinstvo s svojimi projekcijami.

## Odnosi: subjekt – objekt

Pri zaznavanju opazovalca kot subjekta veljajo pravila zaznavanja, ki jih subjekt prinese kot dediščino svoje socializacije. Opazovalec stoji pred sliko sam s sabo kot subjekt s svojimi predznanji, spomini, s svojim kulturnim ozadjem, kar uokvirja njegovo opazovanje dela. Sami s sabo se srečamo čisto drugače pred neko sliko kot pred nekim kipom, drugače pred instalacijo kot pred videom in tako naprej. Prvo opazovanje dodatno določa vsebina dela. V nadaljnjem poteku srečanja nastajajo misli, metafore, ki pa se v naslednjem koraku reducirajo.

Muzej – razstveni prostor je tako imenovani družbeni prostor, ki izreka dobrodošlico ne le strokovnim opazovalcem, ampak tudi opazovalcem iz različnih področij z različnimi predznanji. Zaradi različnih predznanj, ozadij in navad zaznavanja naletimo na raznolikost v zaznavanju, ki se kaže v raznolikosti asociacij, to pa se izraža v govoru. »Izkušnja dekodiranja je odprta, procesna in naša prva reakcija je, da verjamemo, da je vse, čemur dopuščamo, da se steka v sporočilo,

<sup>5</sup> Glej: <http://www.operacity.jp/en/ag/exh31rt.php> (zadnja posodobitev: 23. 01. 2011).



Hans Shabus, *Die Wohnung ist unverletzlich*, (Stanovanje je nedotakljivo), rabljene preproge, 2010. Foto: arhiv Satelitenprojekte

resnično vsebovano v njem«. (Eco v Sturm, 1996: 77) Kot primer vzemimo opazovanje dela, ki ga je Hans Schabus na 6. berlinskem bienalu pokazal v nekdanjem Möbelhausu na Oranienplatzu 17: »Stanovanje je nedotakljivo«.

Schabus je stare, odvržene preproge položil po vseh etažah, kar naj bi »spominjalo na transformacijo, ki jo že leta doživlja Berlin, na re-evaluacijo, potlačevanje, aktualne razprave in na višanje najemnin ter gentifikacijo, pri čemer sodeluje tudi umetnostni sektor« (Was draussen wartet, 2010: 209). Mala deklica (stara okoli dve leti) se je ulegla na vsako preprogo in poskušala začutiti preproge s svojim obrazom. Podobna je bila izkušnja obiskovalcev s tipanjem preprog. Koliko vsebine so zaznali, ni znano.

Umetnostno posredovanje lahko v tem kontekstu naredi vidno, kar je bilo prej skrito. Naslednji subjekt je nato umetniški posrednik (animator, galerijski pedagog), ki vzpostavi stično točko med objektom in opazovalcem. Umetnostno posredovanje lahko nadalje izzove in razvija različne misli, ki se pri opazovalcu razvijajo v procesu opazovanja. Prav tako izmenjava med opazovalcem in določenim okoljem umetnostnega posredovanja podpira rezultat videnega. Zato se postavlja vprašanje, katere metode uporabiti za opazovanje in dojetje umetniškega dela. Domneva se glasi: če izvira umetniško delo iz vsakdanjega življenja, ali se na podlagi

tega vzpostavlja bližina z opazovalcem prav tako z vsakdanjo metodo. Diskurz se v tem primeru vodi s pomočjo spomina. Iz spomina se zbudijo podobne situacije, hkrati pa tudi opažanje razlik v situaciji in s tem drugačen pogled, branje in govor. Poudarek je na odnosu objekt – subjekt in na njegovem govoru, ki se ga s posredovanjem umetnostnih posrednikov spodbuja in krepi. Da bi ta jezik lahko naredili viden/bralen, se posredovanje povezuje z elementi vsakdanjika.

## Jed kot družbena situacija (ali družbeno dejanje)

Jed je družaben dogodek, ki se odvija vsak dan. Če se prehranjujemo v družbi, se ob tem ponavadi pogovarjamo o vseh možnih rečeh, ki se običajno ne dogajajo (ali se niso zgodile) pri mizi. Priklicati jih moramo iz spomina, da bi o tem razpravljali. V tem primeru deluje imaginarno. Umetnosti je imanentno produciranje in provociranje imaginarnega, kar govori v prid uporabe hranjenja kot dejanja v umetnostnem prostoru.

Jed kot element pogostitve je v umetnostnem prostoru že zelo dolgo prisotna kot del razstavne kulture ter področja umetnosti. Na otvoritvah nekaterih razstav se ponudi hrana, prav tako se skoraj vsaka zasebna predstavitve konča z večerjo za umetnika in pokrovitelje.

Situacije kuhanja lahko neposredno uporabimo za umetniško dejanje stvaritve, kot na primer pri Rikritu Tiravaniji (umrl 1961), če navedem le en primer. Tiravanja vsakdanje obrede, kot so jed, kuhanje ali govor, razume kot različne oblike kulture. Tako po eni strani razstavlja jedi le za opazovanje, po drugi strani govori o skupinskih srečanjih, pri katerih je pomembna interakcija med ljudmi.<sup>5</sup> Nicolas Bourriaud ga navaja kot primer relationalne estetike, zasnove sodobne umetnosti, ki jo je sam razvil. Gre za umetniška dela kot družbene oblike, kjer ljudje aktivno sodelujejo. Tako



umetniško delo ni več le ena od oblik imaginarnega in utopična realnost, ampak živ model. Ustvarja se družbeni kontekst, kjer umetnost ne služi le zasebnemu, elitnemu prostoru in njegovim akterjem umetnosti.

Nadalje lahko jed za obiskovalca še naprej funkcionira kot posrednik med vsakdanjikom in umetnostnim prostorom. Jed kot družbena situacija je v življenju nekaj stalno prisotnega. Če se v kontekstu skupnega prehranjevanja pojavijo informacije o umetniških delih, lahko postanejo razumljivejše, ko jih ponudimo v vsakdanji situaciji – v našem primeru v kontekstu družbenega okvira skupnega prehranjevanja. Jed je lahko tudi vzvod za asociacije. To kaže naslednji citat:

In komaj sem prepoznal okus po koščku magdalenice, pomočene v lipov čaj, ki mi ga je dajala teta (čeprav takrat še nisem vedel in sem moral še dolgo čakati, preden sem odkril, zakaj me je ta spomin tako osrečeval), že se je stara siva hiša ob cesti, v kateri je bila njena spalnica, prislonila kot gledališka kulisa na malo vrtno krilo, ki so ga prizidali na zadnji strani za moje starše (to je bil tisti okrnjeni del slike, ki sem ga dotlej edinega videl); in s hišo se je pokazalo tudi mesto ob vseh urah od jutra do večera in ob vsakem vremenu, Glavni trg, kamor so me pošiljali pred kosilom, ulice, kamor sem hodila po opravkih, steze, po katerih smo se sprehajali ob lepem vremenu. In tako kot v igri, ki se z njo zabavajo Japonci, namočiš v porcelanasto, z vodo napolnjeno skodelico kosce brezobličnega papirja, ki se v vodi raztegnejo, dobe različne obrise, barve in oblike ter se izpremene v otipljive in že znane rože, hiše in osebe, tako so zdaj vse rože z našega vrta in iz parka gospoda Swanna, vsi lokvanji, ki so rasli v Vivonni, vsi dobri vaščani in njihove hišice in ves Combray z okolico – tako je vse, kar ima obliko in trdnost, vstalo z mestecem in vrtovi vred iz moje skodelice čaja. (Proust, 1963: 51–52)

Človek se lahko preko jedi s pomočjo njene oblike, okusa in vonja spomni na pretekle dogodke, kot tudi na videne stvari in jih navsezadnje poveže z umetniškimi delom. S tem se poskuša vzpostaviti povezava med resničnostjo neke vsakdanje situacije in med umetniškimi deli.

## Umetnostno posredovanje v okviru 6. berlinskega bienala sodobne umetnosti

Obiskovalci bienala se znajdejo med trenutkom konstrukcije/produkcije resničnosti kot kuratorske teze in med resničnostjo 6. berlinskega bienala leta 2010.<sup>6</sup> Del umetnostnega posredovanja je bil spremljevalni program – t. i. *Satelitenprojekte* (Satelitski projekti), ki so bili model posredovanja informacij o razstavi in razstavljenih delih, hkrati pa so vzpostavljali kritično distanco do celotnega bienala.

Koncept 6. berlinskega bienala je odprl vprašanje zaznavanja resničnosti in odgovore nanj našel v Kreuzbergu kot primeru prostorske gentrifkacije. Med bienalom so v sodelovanju s KW Inštitutom za sodobno umetnost<sup>7</sup> in Inštitutom Umetnost v kontekstu v Kreuzbergu – v enem od razstavnih prostorov bienala – najeli prostor za skupino umetnostnih posrednikov *Satelitskih projektov*.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Prizorišča bienala: KW Inštitut za sodobno umetnost, Oranienplatz 17, Dresdener Strasse 19, Kohlfurter Strasse 1, Mehringdamm 28, Stara nacionalna galerija (Muzejski otok).

<sup>7</sup> Berlinski bienale organizira KW Inštitut za sodobno umetnost in ga podpira Zvezni sklad za kulturo.

<sup>8</sup> Sporočila za medije o Satelitskih projektih vodje projektne skupine Claudie Hummel: »V okviru sodelovanja z Inštitutom za umetnost Umetnostne univerze se je razvilo pet tako imenovanih Satelitskih projektov«, ki izhajajo iz vsebin 6. Berlinskega bienala ustvarjajo alternativne pristope k umetnosti, kjer lokalno občinstvo ter različne družbene skupine vključijo v 'dialog' z razstavljenimi umetniškimi deli. K temu med drugim spadajo: Škatla vizij/Visionsbox (projekt Susann Bartsch in Anite Šurkič); Moj lokalni model/Mein lokales Modell (projekt Oscarja Ardile in Katje Sudec); Werkzeug Wahrnehmung – Ein Spaziergang zwischen Führung und Eigenversuch (projekt Jovane Komnenič, Birgit Binder in Anje Bodanowitz); Z novimi-varuhi/With Re-Guards (projekt Valentine Sartori) in Resonančna jed/Resonanzessen (projekt Katje Sudec skupaj z Anito Šurkič, Oscarjem Ardilo, Naomi Hennig, Nino Hein in Andréjem Raatzschejem).



Ion Grigorescu, *Sleep*, 2008, DVD, barva, zvok. Foto: Ion Grigorescu



*Resonančni jedi I*. Foto: Katja Sudec



Slika 6: Dekoracija mize: *Resonančna jed I*. Foto: Katja Sudec



Nilbar Güreş, *Unknown Sports*, 2009, (detajl iz triptiha), C-tisk. Foto: Nilbar Güreş

## Format posredovanja *Resonančne jedi*

Osem obiskovalcev 6. berlinskega bienala smo povabili, da obiščejo razstavo in si izberejo določeno delo. K delu, ki jim je bilo posebej všeč, je šest akterjev spremljevalnega programa *Satelitskih projektov* pripravilo jed.

Posrednik je imel nalogo, da je k delu asociativno pripravil jed, ki naj bi se obiskovalca čim bolj miselno dotaknila. Jed je iz svojega asociativnega sveta izbral ali določil posrednik/kuhar. Z jedjo je posrednik dal pobudo za pogovor z obiskovalcem o izbranih delih in o kuratorskem konceptu (produkcija resničnosti?). Med pogovorom so se odpirala nova vprašanja, na primer, v kolikšni meri bienale spodbuja procese gentrifikacije v mestni četrti kot je Kreuzberg, v kolikšni meri je omejen s trgom umetnosti, kakšen pomen ima izbira prostora in podobno.

Med pogovorom je bila v središču reakcija in refleksija obiskovalcev. Razstava kot javni prostor je prodirala v začasni osebni prostor. Cilj je bila resonanca 6. berlinskega bienala, tj. prikazati »dejansko«  
zaznavanje razstave s strani obiskovalcev.

## Dokumentacija posredniškega formata *Resonančne jedi*

### Resonančna jed I

Za *Resonančno jed I* je posrednica Anita Šurkič kot prehodno jed/ (objekt) pripravila rdečo peso, kolerabico, meso in semena. K temu je dodala tudi dekoracijo mize, vendar je bila jed najpomembnejša iztočnica pogovora. Deli, ki sta jih izbrala obiskovalca razstave Kaja Steinbuch in Damjan Majkic, sta bili: performans *Sleep* Iona Grigorescuja, kjer pozornost ni veljala celotnemu performansu, ampak fotografiji, in *White Cube* (kuratorska reakcija na delo Petrita Halilajaja).

### Resonančna jed II

Jed za *Resonančno jed II* je pripravil posrednik Andre Raatzsch, ki je imel tudi vlogo vodje pogovora. Kot posrednici sva bili prisotni še Nina Hein in jaz. Umetniška dela sta izbrala Helene Skladny in Markus Schega. Andre je k izbranim delom Nilbarja Güreş a, *Unknown Sports* in Seriji *Çırcır*, pripravil palačinke, jagode in smetano. Največ pozornosti je posvetil dekoraciji mize, ki jo je uporabil kot pripomoček pri posredovanju.

Pri izbiri jedi je bil poudarek na pogrinjku in dekoraciji mize. Palačinke niso bile izbrane zaradi sestavin, ampak jih je



posrednik izbral zaradi igrivega načina priprave. Obliko je v začetku določil posrednik/kuhar na podlagi videza in funkcije dekoracije mize.

Oblika jedi in samo uživanje jedi nas prestavita v vsakdanjo situacijo. Z *brainstormingom* in pogovorom, na primer, o rdeči pesi med opazovalcem in umetniško posrednico ter njenimi asociativnimi pomeni so se vrnili k izbranemu umetniškemu delu. Nihče predhodno ni vedel, kaj se bo razvilo iz pogovora. Gre za konstrukcijo misli, v tem primeru treh do petih aktivnih sogovorcev: » ... ko začne en subjekt govoriti, razlaga vedno tudi o svojih slikah, pokaže svojo vlogo, ki sledi iz njegove slike«. (Seitter v Sturm, 1996: 283) Z metodo prenosa se imaginarno spodbuja h govoru in skozi različne vloge sogovorcev se pokažejo prelomi v govoru. Prelomi kot luknje, slepe pege ali razpoke<sup>9</sup> so neizpolnjena pričakovanja osebnih hrepenenj, želja, ki se skozi umetniško delo prebudijo in se odražajo v govoru. Tako dobimo neke vrste ponovitve umetniškega dela, toda vseeno z neko diferenco, ki ni le zunanja, ampak vsebuje pomen, za katerega prej nismo vedeli.

Rdeča pesa zbuja imaginarno asociacijo, ki skozi izgovorjenost v pogovoru vzpostavlja nove pomene oziroma se pomeni dogajajo. To bi lahko opisali kot miselno predstavo. Hkrati je ta miselna predstava nekaj, kar izziva razumevanje. S tako metodo, ki opazovalca spodbudi k aktivnemu govoru, lahko razumevanje konteksta znotraj pogovora in slike postaneta vidna.

Kakšno vlogo je v primeru projekta *Resonančnih jedi* imela hrana kot »vmesnik«, ki spodbuja miselne predstave, utemeljuje skozi Freudov model »roč-tu«.

## Miselni model

### Igra roč-tu

Najprej je dejanje (*Handlung*), ponovljeno dejanje/ponovno dejanje<sup>10</sup> pred metodo. Dejanje uprizarja vsakdanjo situacijo in s tem omogoča bolj sproščen začetek diskusije oziroma pogovora o dojemanju razstave in/ali del na razstavi. Kot tako lahko dejanje (*Handlung*) razlagam skozi igro roč-tu, ki jo je Freud opisal kot »prvo samoustvarjeno igro« (Freud: 1920/1975: 224f).

Da bi se izognili premalo razumljivi predstavi, v nadaljevanju povzemam opis igre roč-tu po Evi Sturm (1996: 85–87).

V prvem delu Freud opisuje igro pridnega otroka Ernsta, ki je vse majhne predmete vrgel daleč stran od sebe, pri tem pa je izustil 'o-o-o', ki ga je Freud identificiral kot 'roč'. V drugem primeru se je Ernst igral z lesenim kolutom ovitim z vrvico, ki ga je z veliko spretnostjo vrgel čez rob svoje zakrite posteljice, tako da je kolut v



Nilbar Güreş, *Unknown Sports*, 2009, (detajl iz triptiha), C-tisk.



Nilbar Güreş, *Bei dem Tor*, iz serije *Çırçır*, 2010, fotografija.



Nilbar Güreş, *Für den Schrank und Pelzmantel*, iz serije *Çırçır*, 2010. Foto: Nilbar Güreş

<sup>9</sup> Kako naj se v resničnosti spopadamo s prekinitvami in luknjami, je na bienalu razložila kuratorica 6. berlinskem bienalu Kathrin Rhomberg. Po njenem mnenju je resničnost težko dojemljiv pojem. Citira Imre Kertész: O resničnosti lahko z gotovostjo rečemo samo to, da je postala problematičen pojem, kar pa je še slabše – postala je problematično stanje. Teroristični napadi 11. septembra 2001, fiktivno orožje masovnega uničenja v Iraku kot vzrok za vojno, nazadnje mednarodna finančna kriza so povzročili nezaupanje v resničnost s tem, ko so pokazali neresničnost tistega, kar se je predstavljalo kot resničnost. Razkorak



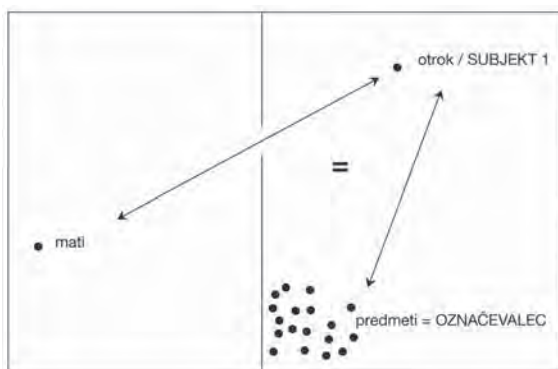
Dekoracija mize in jed: *Resonančna jed II*. Foto: Katja Sudec

med svetom, o katerem se govori in svetom, kakršen v resnici je, se je v zadnjih letih povečal. Javno laž kot politično in tudi medčloveško domnevno neobhodno potrebno stvar se le še polovičarsko zavrača in je že zdavnaj postala legitimen sestavni del naše kulture. Ta ambivalentna drža do resnice – po eni strani njeno zavedno zanikanje in po drugi strani želja in iskanje avtentičnosti ter nepopačenosti – je hkrati prvi razlog njene fascinantnosti. Vprašanja, ki si jih Rhombergova postavlja, so: v kakšnem odnosu sta sodobna umetnost in resničnost, kakšno držo zavzema umetnostna praksa do sedanjosti? Ali lahko dispartatne resničnosti naše sedanjosti naredi vidne in prispeva k opazovalčevemu preverjanju svojega jaza ter sveta, tako da je (opazovalec) bolj prisoten v tem svetu? Kako se lahko dandanes sredi mogočnosti in obilja podob, ki jih mediji in reklame neprestano producirajo, sploh še vzpostavlja resničnost in kritični pogled na odnose, ki jih podobe pogojujejo? 6. berlinski bienale na to ne bo dal končnih odgovorov, njegov cilj je usmeriti pozornost na ta vprašanja. (*Was Draussen Wartet: What is Waiting Out There* (2010): Publikacija k 6. berlinske-mu bienalu za sodobno umetnost (11. junij – 8. avgust 2010), kuratorica Kathrin Romberg. Bonn: DuMont)

<sup>10</sup> Z dejanjem mislim posredovanje umetnosti kot postavitev, ki na določen način ponavlja ali ocenjuje delce umetniškega dela ali koncept razstave.

njej izginil, ob tem je izustil svoj pomenljiv o-o-o-o in potem spet potegnil kolot na vrvici nazaj iz postelje, ponovno prisotnost koluta pa pozdravil z veselim 'tu'. Freud je Ernstovo igro opisal kot poskus otrokovega razumevanja materinega prihajanja in odhajanja oziroma kar otrok doživlja kot boleči trenutek ločitve od matere in ponovno snidenje z njo (npr. v primeru, ko gre otrok v vrtec in ko ga pride mati iskati). V takšnih igrah se otroci obdajajo s simboličnimi aparati, s katerimi se na simbolni ravni ukvarjajo s čustvenimi stanji: s trenutki materine odsotnosti, ki jim ne dajo miru, hkrati pa se v tem času vseeno poskušajo z igro še zabavati. Freud in pozneje Lacan v tem primeru igro razumeta kot simbolizacijo odhoda-prihoda, igračo pa kot znak, s katero otrok substituirata mater, celotna igra pa za otroka ustvarja neko novo razsežnost, ki jo ustvarja z investicijo lastnega jaza.

Na podlagi tega opisa sem narisala skico, ki naj bi opisane odnose grafično predstavila. Kmalu sem ugotovila, da se tloris sklada s prostori hiše mojih staršev – s kuhinjo in dnevno sobo. Opaziti je bilo funkcijo obeh prostorov – kuhinjo kot prostorom pripravljanja hrane, bivanja in pogovora ter dnevne sobe, v kateri se opazuje in včasih razpravlja. To so prostori mojega otroštva, ki so iz nezavednega postali zavedno. Tudi v tej zvezi sledi zgoraj omenjeno »prispevati nekaj svojega« ali po Deleuzu, ponovitev z diferenco.



SKICA I: mami, otrok/subjekt 1, predmeti = OZNAČEVALEC

## »Pokazati jezik/govor«

Najprej naj opišem model Eve Sturm v predavanju Helmuta Hartwiga. Predavanje je bilo zasnovano kot možni jezik umetnostnega posredovanja. Pri tem naj se ne bi osredotočali na govor, ali kot bi rekla Eva Sturm, na »luknje v govoru ali napake ali prekinitve«, temveč na model govora.

Aktivni subjekt je v tem primeru gospod H. Hartwig, ki se kot subjekt postavlja nasproti umetniškemu delu, ki ga je videl, a v času njegovega govora ni prisotno. Kot aktivni subjekt razvije prehodni model/prehodni predmet in kot tak govori publiki. Gre za direkten govor, za predavanje o umetniškem delu, ki ni konvencionalen, tradicionalen, faktičen govor, temveč gre za razvijanje performativnega govora.

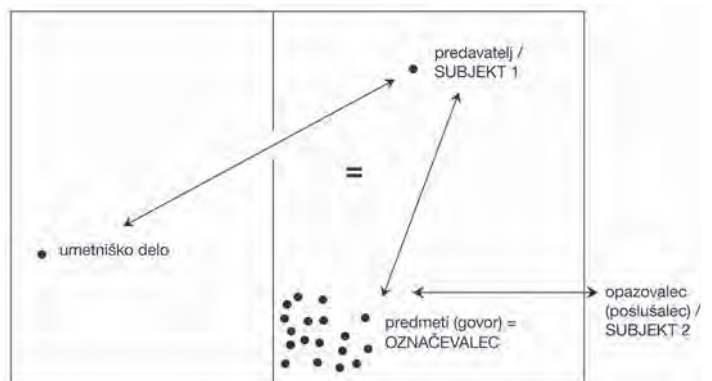
Sledi besedilo predavanja iz knjige Eve Sturm (1996: 101–102):

Kupil sem objekt Felixa Droeseja. Pravim objekt, saj nimam nobenega vrstnega imena. Ni niti grafika, niti delo na papirju, niti Multiple [...], in tudi ni razrezanka (Scherenschnitt). Ne preostane mi drugega, kakor da vam ga pokažem ali opišem. Ne bom vam ga pokazal. Začel bom s tem, da vam poročam o tem, kako me je zasledoval v sanjah. Pojavila se mi je (ali pa sem v sanjah vedel, da imajo sanje opraviti z objektom) figura praznine, ki je imela grozilni pomen. Oziroma, moral bi bolj natančno reči, da je bila grožnja v tem, da nisem bil prepričan, ali je objekt imel pomen? Ali da pomena ni bilo: neuspeh, neke vrste prevara/goljufija?

Pomen je imel za opraviti s tem, kar je manjkalo. Šlo je za list papirja (fotopapirja?), iz katerega je bilo toliko izrezanega, da ni bil več list. Ko sem objekt hotel dvigniti, je obvisel v zraku kot povezana, krhka papirnata krpa. (Izobražen kot sem, sem se pri sebi spomnil na avtoportret Michelangela: to je bilo spet nerodno. Izobraževalno znanje – pripeto na zelo banalen predmet?) Odložil sem ga. Lesena podlaga je zasijala skozi. Bil je neke vrste okvir. (Neobičajno nazobčan): med tem prvim zblizanjem mi je bil v pomoč naslov, in je na mojo zaznavanje latentno izvajal pritisk, da to kar manjka, interpretiram kot zemljevid. Naslov se glasi: Cona D 2. Izrezana površina pa ni imela ničesar za opraviti z D. Zdelo se mi je znana in potem enkrat se mi je posvetilo, da obstaja neka podobnost z zemljevidom ZDA. Toda pobjiže sem operiral z nazornostjo praznine okrog. Na robovih so bile sledi barve. In levo zgoraj, na preostanku lista, je bilo nekaj.

Na teh robovih sem čutil, jih vohljaj kot pes, iskal znake, iz katerih bi lahko sklepal, kaj je bilo tisto odrezano. To so bili ostanki svetlo rjave, oker barve. Medtem, ko sem vse to počel, me je nenehno preveval občutek, da sem bil ogoljufan. Te vrste umetnost – morda sploh ni bila umetnost? Nenehno je bila prisotna nevarnost, da je bil umetniški karakter vsega zgrešen.

Preostal je kos papirja, ostanek igre izrezovanja. Naredil sem preskus: bi lahko nekaj takšnega uokvirili? Kako? Sprejeti sem moral težke odločitve, kaj naj bi podložil, kjer ni bilo ničesar? Siv karton? Bel papir? Ali enostavno pustiti – ampak tega ni bilo: tam je bilo vedno to, kar bi bilo podloženo, ali pa bi se moral razstavi odpovedati. S temi dvomi sem si s patetično gesto priklical naslov. Nekaj fundamentalnega je bilo tukaj usmerjenega, globok pomen. Nekaj z Nemčijo morda,



SKICA II: umetniško delo, predavatelj/subjekt 1, predmeti (govor) = OZNAČEVALEC, opazovalec (poslušalec) SUBJEKT 2

<sup>11</sup> Kot mentalno sliko imam v mislih vse, kar se v glavi spodbuja na asociativno-mentalni ravni; kot imaginarno imam v mislih asociacije, ki se tudi čustveno spodbujajo.

<sup>12</sup> Internet kot primer.

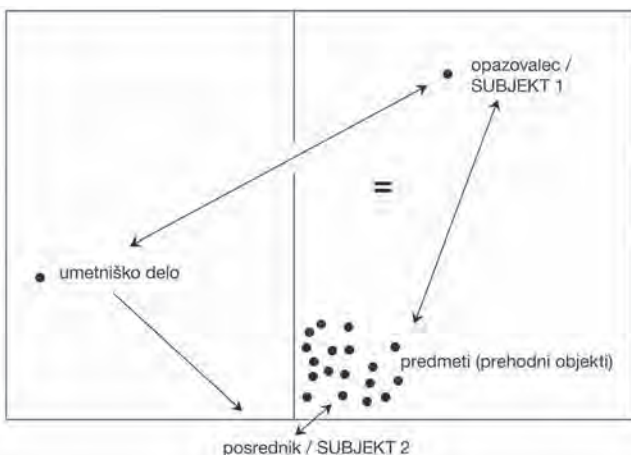
toda brez slike teritorija in z jezikom, ki izvira iz diskurza znanstvene fantastike: Cona D 2 (Tarkowskyjev *Stalker/Zalezovalec* se giblje v coni [...]).

To predavanje je bilo po svoje predstavitev v jeziku posredovanja – ki ga Eva Sturm opiše kot »nekaj videti in govor prikazati«. Objekt je imaginaren in je predstavljen kot »roč«. Subjekt ima celotno moč v rokah in verjeti moramo njegovemu govoru. Nadalje predstavlja Eva Sturm predavanje Walterja Seitterja, v katerem je govoril o štiridesetih slikah Hansa von Mareesa, vendar pri tem ni kazal diapozitivov. Videnje se dotakne imaginarnega: govorec želi nekaj pokazati. Srečamo se z imaginarnim slikovnim materialom. Da takšna govorna metoda – »prikazati govor« – deluje, »dokazuje poslušalec, ki je čez nekaj let trdovratno zagotavljal, da je Walter Seitter pri svojem predavanju pokazal slike.« (Sturm, 1996: 103) Govoril je spomin kot imaginarna slika, kot mentalna slika.<sup>11</sup>

Nicolas Bourriaud (2006) govori pri relacijski estetiki odnosov o mentalnem prostoru, ki se je odprl skozi mrežni prostor.<sup>12</sup> Seveda lahko takšen prostor ustvarimo z asociativnim razmišljanjem v družbenem prostorskem kontekstu z relacionarnimi odnosi. V primerjavi z internetno družbo, kjer je telesna navzočnost prav tako imaginarna, sta pri posredovanju v »realni« situaciji dejanje in telesnost kot prva vsakdanja situacija nenehno prisotna. Z drugimi besedami je, če govorimo o odnosih/odnosovnem, je mreženje pomemben del družbenih odnosov. Takšen govor bi opisali kot »performativno posredovanje«, ki je neke vrste dejanje ustvarjanja. V tem primeru se izkaže govor kot dejanje izdelave. Primerjavo ponuja *Skica III* metode *Resonančne jedi*, pri kateri v govoru nastane nekaj skupnega z opazovalcem in njegova domišljajska slika se skozi situacijo jedi spodbuja.

## Dejanje Resonančne jedi

Pri raziskovalni metodi dejanja/dogodka *Resonančne jedi* poskušamo opazovalca vključiti kot aktivni subjekt. Pogovor je nato skupni rezultat, ki se razvije na podlagi posredniškega okolja posrednika. Imamo bodisi dva aktivna subjekta (gost (opazovalec) in posrednik) ali en subjekt (posrednik), ki



SKICA III: umetniško delo, opazovalec/subjekt 1, predmeti (prehodni objekti), posrednik/subjekt 2.

zunaj situacije vodi okolje posredovanja z izbranimi predmeti, ki jih pri dejanju uporablja. Vloge posrednika in opazovalca pri pogovoru so pravzaprav pomešane in se pojavljajo vzporedno. Opazovalec izbere umetniško delo, posrednik kuha. Nobeden ne ve zakaj in na podlagi kakšnih misli je prišlo do te izbire. Te misli se med seboj v pogovoru stikajo in prepletejo.

Moja domneva je bila, da pogovor lažje steče, če se nahajamo v neki vsakdanji situaciji. Pogovor se prične o jedi in nadaljuje o umetniškem delu ter njegovi vključenosti v razstavo. Tako smo pri večerji (*Pogovor I*) z Anito Šurkič, ki je pripravila kolerabo, vzpostavili poveza-

vo z *White Cube* Kathrin Rhomberg, ker je kuhana koleraba izgledala prozorno in hladno. Z rdečo peso pa je želela zbuditi spomin na fotografijo *Sleep* Iona Grigorescuja.

Seveda se lahko pri jedi človek vpraša, kaj ima opraviti z insceniranim *White Cubeom* ali z umetniškim delom *Sleep*? Toda pri tem ni pomembna samo jed, ampak tudi ureditev mize, način, kako nekdo je (zato je Anita določila pravila), kaj človek je in s kom govori. Anita je kuhala in potemtakem v jed vnesla svoj svet spominov, s čimer nas je hotela z jedjo asociativno povezati z umetniškim delom.

Sama sem največkrat samo poslušala. Slišala sem na primer, kako so udeleženci večerje govorili o spanju: od položajev spanja do umetniškega dela, da je rdeča pesa telo in da je delo Iona Grigorescuja speče telo. Govorili so tudi o tem, da je Anita dalj časa delala kot kuharica in da občuti jedi. Nato smo nenadoma isto občutili med dlanmi – najprej telo, kri, čakro in nato rdečo peso kot njen objekt v obliki jedi. In v glavi se je pokazala fotografija Iona Grigorescuja. Ali smo fotografijo preko tega podoživeli; čutili telo, kako je biti razgaljeno, speče telo? Bi lahko rdečo peso nadomestili s čim drugim? Sama bi naredila jed iz testa. Toda to bi bila jed brez pravih sestavin.<sup>13</sup>

V dialogu z Anito druga jed ni mogoča. Čutili naj bi toplo, primarno in rdeče. Prejeli naj bi energijo – krvavo, telesno energijo. Tako energijo ima rdeča pesa, dobra je za kri. Rdeča pesa mora biti, da bi čutili Iona Grigorescuja in preko rdeče pese naj steče pogovor o njegovem delu. Kakor vidimo, so iz pogovorov nastale številne asociacije (na primer, rdeča pesa – čakra – staro telo – energija – seksualnost – pornografija – masovni mediji – izobraževalni sistem – podobnosti – itd.). Pri tem je bilo zame pomembno ugotoviti, kako v takem okolju posredovanja nastaja govor in kako se izvaja.

Nahajamo se v umetniškem prostoru, za mizo pri jedi. Tako kot vsak dan jemo in pri tem kot ponavadi tudi govorimo. V tem primeru o umetnosti. Pri tem gre za določeno dejanje ali za dejanje govora posrednika z opazovalcem. Jed kot dejanje je vsakdanja situacija, ki je tukaj prenesena v umetniško področje. Takšne situacije jedi v umetniškem prostoru so priklicale določeno dejanje in nas spodbudile h govoru. Ne gre za umetniško ustvarjanje kot proces, temveč za proces jedi, ki se ga uporablja za posredovanje umetnosti. Tako gledano ne gre za jed, ampak za dejanja, ki pod temi pogoji nastanejo.

Kot primerljivo asociativno metodo v umetniškem posredovanju naj navedemo »kitajsko košaro«, ki jo je razvila kulturna pedagoginja Heiderose Hildebrand. »Kitajsko košaro« sestavlja petnajst do dvajset predmetov, ki jih uporabimo med pogovorom o umetniškem delu. Te predmete opazovalec jemlje iz košare in z njimi gradi asociativno povezavo z umetniškim delom. Tako kot pri *Resonančni jedi* se tudi v tem primeru pomešajo različni konteksti, ki v govoru podpirajo diferencirano opazovanje. Prav tako gre za individualen pristop k umetniškemu delu in k aktivni soprodukciji mišljenja o določenem umetniškem delu.<sup>14</sup>

## Dejanje (*Handlung*) in metoda *performing thinking*

### Performativno posredovanje/performativnost

Pojem performativnost se pogosto zamenjuje s performansom ali, kot piše Annemarie Matzke (2010: 8), je napačno postavljeno na področje gledališča, kjer se opisuje kot »performativna strate-

<sup>13</sup> »Zaradi visoke vsebnosti vitamina B, kalija, železa in predvsem vsebnosti folne kisline je rdeča pesa zdrava zelenjava, ki se pripravi presno v solati ali kot priloga.« Wikipedia. Dostopno na: [http://de.wikipedia.org/wiki/Rote\\_Beete](http://de.wikipedia.org/wiki/Rote_Beete) (2. december 2010).

<sup>14</sup> Več na: <http://kuverum.ch/informat/fachbildung/detail.php?cid=1693&pid=1668&ppid=3772> (29. januar 2011).



gija«. »Če pogledamo izvor pojma performativnega iz lingvističnega, sociološkega ali etnografskega zornega kota, se hitro pokaže, da je treba natančneje razločevati med samimi pojmi. Performativnost ni preprosto le neka lastnost, s katero bi opisovali predstavitevno umetnost. Performativna dejanja šele potegnejo na dan resnico. Gre za to, da z dejanjem sami proizvajamo realnost. Performativnost govora je dejanje, ki ustvarja govor. Performativnost umetniškega dejanja, scenske predstavitve, performansa je tisto, kar nastane v skupnem procesu med akterjem (umetnikom, posrednikom) in opazovalcem.« (ibid)

Tudi pri zgoraj naštetih metodah (»prikazati govor« in *Resonančna jed*) gre za človeška dejanja in vsako človeško dejanje je performativno, »ker se vedno izvrši glede na druge ali drugo in s tem konstituira spremenjeno realnost. S tem se perspektiva premakne na družbo in na kulturo: v središču pozornosti niso več inštitucije ali dela, temveč oblike interakcije in različnih procesov, ki v obzir vedno vzamejo tudi samega opazovalca«. (ibid)

Na tem mestu performativnost kot dejanje podpira model igre proč-tu, kjer imajo udeleženci možnost, da prispevajo nekaj svojega. Pri performativnem dejanju se ne izvede zavestno nekaj novega, temveč gre za neke vrste ponavljanje, ki vodi stran od konvencij in pravil. K temu pravi A. Matzke: »Ker pa se vsakršna ponovitev razlikuje od prejšnje, se trenutek vsekakor spremeni, vendar ni zavestno določen. Nekaj se spremeni, a nihče ni samozavedajoč avtor te spremembe. Ko govorimo o performativnem, torej ne gre za metodo, postopek ali orodja umetniške prakse, temveč za spremenjeno obliko dožemanja družbe in umetnosti.« (ibid: 9) Zato domnevamo, da gre pri dejanju *Resonančne jedi* za performativno dejanje in pri jedi za metodo. Jed je metoda, pri kateri namenimo opazovalcu posebno pozornost, pri čemer sam lahko postane producent govora. Gre za »spremembo položaja opazovalca in dejanja.« (ibid) Položaj opazovalca pa je vedno v spreminjanju. Gre za igro izmenjave med imaginacijo in so-produkcijo govora,<sup>15</sup> pri čemer je govor kot plod pogovora med opazovalcem in posrednikom. Poleg tega se postavlja vprašanje integracije samodoživetja in samoučenja iz svojih izkušenj. To ponazarja klasifikacija petih performativnih strategij (*classification of five performative strategies*) C. R. Garoiansa: zaznavna, avtobiografska, kulturna, interdisciplinarna in institucionalna.

Pri zaznavanju nastanejo pri opazovalcu metaforične povezave njegovih lastnih spominov in kulturnih zgodb v povezavi z njegovimi estetskimi izkušnjami. Medtem ko zaznava oblikuje svoja doživetja. To je zaznavno doživetje med telesom in svetom. Z videnjem, govorjenjem in delovanjem prinaša opazovalec svoje subjektivno zaznavanje k umetniškemu objektu. Pri drugi Garionovi klasifikaciji, izvrševanju avtobiografije, prinese opazovalec spomine in predznanja v muzejsko kulturo. Tako se odpre pot, ki po navadi ostane skrita. Opazovalec ustvarja analogije, metafore in metonimije, preoblikuje vizualne slike v besede. Gre za performativno prebujeno mišljenje, za *performing thinking*, pri katerem oseba preko faze *brainstorminga* izrazi lastne ideje in prispevke. Opazovalčevo predstavo omogočimo z metodo posredovanja, opazovalca povabimo v debato.

## Miselne predstave

Miselne predstave najprej nastanejo na podlagi ponovitev opisov dela kot novi pomeni ali dodatni pripisi dela. Po opazovanju lastnosti ponovitev in difference, ki pri tem nastane, sem poskušala pokazati, da diferenca nastane v mišljenju. To opisujem kot miselne predstave.

Kot je bilo že rečeno, izražanje miselnih predstav ne nastaja samo v instituciji, ampak tudi v spominu obiskovalca in moči slike ter ne nazadnje skozi metodo posredovanja. Miselna predstava



<sup>16</sup> *Was draussen wartet: what is waiting out there (2010)*: Publikacija k 6. berlinskemu bienalu za sodobno umetnost (11. junij – 8. avgust 2010), kuratorica Kathrin Romberg. Bonn: DuMont.

se kot takšna nahaja že znotraj same metode dejanja in se z njo tudi omogoči. Model igre proč-tu že sam po sebi priključuje miselne predstave. Če nezavedno ponavljamo več vsebin z različnimi ozadji in predznanji (osebne izkušnje, spomini, pomen umetniškega dela), nastane nekaj novega. Pri tem ni pomembna le metoda, ampak tudi z njo izzvano mišljenje ali bolje rečeno, imaginarno. Kot sem že prej omenila, nastane prva oblika miselne predstave v imaginarnem. Lacanovsko 'imaginarno' je najprej vse, kar lahko uvrstimo v vizualno področje, področje slik, predstav, domišljije in predstavitev. To postane vidno šele, ko ga prekrži govor, drugače je nevidno«. (Sturm, 1996: 67) Da bi lahko vzpostavili nadaljnje povezave z miselno predstavo, jih lahko opazujemo v povezavi s pojmom življenja in pojmom smrti. Eva Sturm govori o »preostanku«, »smrti«, Lacan o »odsotnosti«, Bataille o »telesnosti«. V trenutku med življenjem in smrtjo opisuje Bataille erotični trenutek ljubezni, ki nas verjetno spodbuja h govoru. Ljubezen do umetnosti/umetniškega dela v tem primeru spodbuja subjekt k spoznanju in skozi nevidno raznolikost k temu, kar Eva Sturm imenuje večizraznost: »Pri tem gre za kvaliteto, ki se manifestira še posebej v umetnosti, ki ima opraviti z veliko ljubezni in pri kateri se »v psihoanalizi/ pedagogiki/prevajanju in umetnosti ugotavljajo prekrivanja. Ugotavlja se paralela med jezikom (ljubezni) in umetnostjo (kot govorcem). Oba imata nenavaden odnos do resničnosti«. (ibid: 74)

## Sklep

Pomen kot produkt miselne predstave stoji na koncu iskanja v simboličnem umetniškega dela. Metoda prenosa kot simbolično na podlagi modela igre proč-tu ustvarja tako imenovane miselne predstave kot besede. Te besede nastanejo, kakor jih označuje Eva Sturm, kot razpoke, luknje, napake, prekinitve ali vrzeli. Njihovo delovanje lahko opazujemo v modelu proč-tu, kot tudi v načinu ponovitve. Omenjenih pojmov v tem besedilu nisem analizirala, vendar so bili uporabljeni na nekaterih mestih za razvijanje misli. Pomembno se je zavedati, da imajo ti pojmi svojo vlogo v govoru o umetnosti. Kot primer naj navedem, da znotraj metode prenosa igre proč-tu posrednik skozi ponovitev ustvarja napako. Pri vsaki ponovitvi umetniškega dela z jedjo ostaja »nekaj, kar se izmika simbolizaciji. Noben od označevalcev [...] ni umetniško delo. In tudi med govorom in artikulacijo besed pride do napak. Kar ostane, je preostanek, nadomestek, kar je v tem besedilu primerljivo z miselno predstavo«. (ibid: 88)

Miselno predstavo opazimo pri opazovalcu v miselni podobi, imaginarnem, ki se skozi posredovanje spodbuja h govoru, k izražanju. Pri pogovoru *Resonančna jedi I* so k tem mislim asociativno nastale naslednje miselne predstave:

Ion Grigorescu: *Sleep – rdeča pesa* – spominja na *jetra* – posrednica je rdečo peso izbrala kot znak za telo – ker gre za *čakro*, – *potem sogovorniki govorijo o White Cubeu, ki je označen s kole-rabico*, – *kolerabica* je prosojna, bela – in *belo je dobro* – potem se je eden od opazovalcev vrnil na Grigorescujevo *fotografijo Sleep*, ker je *estetska*, – *tukaj se domneva, da je na podlagi vrtnega reda misli pomen dober – takoj sledi asociacija na staro telo z veliko energije – z nekaj prekinitvami misli je govora o seksualnosti* – kar vodi do *pornografije* – in to vodi do *masovnih medijev*.

Lahko bi se sklicevali na vprašanja, ki jih je postavila Kathrin Rhomberg na 6. berlinskem bienalu: »Kako naj dandanes sredi mogočnih in poplave podob, ki jih neprestano ustvarjajo mediji in reklame, sploh še vzpostavljamo resničnost in kritičen pogled na odnose, ki jo utemeljujejo?«<sup>16</sup> (ibid) Verjetno so takšne misli sprožile posredovanje umetniškega dela Iona Grigorescuja.

Pri opazovalcu se kot naslednja asociacija pojavi izobraževalni sistem, kjer najdemo veliko podobnosti. Zato posrednica predlaga: »Naučiti se moramo dekonstruirati obstoječe znanje, da bi se vrnili k telesu in k samim sebi.« Opazovalka pritrди: »Telo je podlaga.« To lahko spet povežemo na spremni tekst bienala:

Ta ambivalentna drža do resničnosti, po eni strani njeno zavestno zanikanje, po drugi strani pa želja po njej in iskanje avtentičnosti ter nepotvorjenosti, je hkrati gibalo njene fascinantnosti. »Strast za realnim«, ki jo Alan Badiou prepoznava kot jasno obeležje 20. stoletja, jasno nosi v sebi nezaupanje do resničnosti. Kako dolgo naj se sprašujemo, koliko naj tem mislim pritrđujemo in kako daleč je vrnitev k svoji telesnosti kot osnovi in kot na primer pri Menzelovih delih ustvariti pozornost za našo sedanost«.

Ob tem pa ostaja vprašanje, kdo je vodil pogovor in kdo je po izrečeni asociaciji spregovoril naslednje besede? V kolikšni meri je asociiranje nastalo na podlagi znanja o umetniških delih? In ne nazadnje: kdo ve več o umetniškem delu in o bienalu?

Večkrat je bilo omenjeno, da opazovalec pri zaznavanju umetnosti prinaša s seboj svoje spomine, predznanja in podobno. To bi lahko pripisali tudi vplivu kulturnega, političnega, družbenega, nacionalnega in religioznega ozadja. Na podlagi preučitve dela Jeana Luca Nancyja *Being Singular Plural (Biti ednina v množini)* razvija Irit Rogoff v tej smeri pojem »dogajanja pomena«. Nancy se pri tem navezuje na Platonov *Dialog duše same s seboj* in na človeške identitete (intranacionalne, infranacionalne ali transnacionalne). Pri tem se pojavljajo še odnosi »mi« in »nas«, ki se nanašajo na pomen »mi sami se dogajamo«. Pri tem gre za neko drugo raven pomenskosti, ki jo lahko primerjamo s prvo omenjeno miselno predstavo. Pri tem moramo razlikovati med »kot sebe samega« in »iz sebe samega« (pri miselni predstavi).

Glede na pojem miselne predstave je bilo pomembno najti miselni model, ki dovoljuje prenos pomena umetnosti (umetniškega dela) na raven »nekaj sam od sebe«, kar pomeni izzvano iz gledalca samega. Pri tem je treba imenovati »nastanek prvega poimenovanja iz samega sebe« – v tem primeru v obliki miselne predstave. Prav tako je bilo pomembno raziskati, kateri procesi in skozi njih katera dejanja ter metode so s tem omogočene (performativnost, kognitivna psihologija učenja) in kako naj to kot proces – *performing thinking* – razumemo, ter ne nazadnje, kako to »notranje« deluje skupaj (ponavljanje in diferenca). Miselna predstava govori v prid nečesa neoprijemljivega. Iz neoprijemljivega se izvrši asociacija oziroma neke vrste naključno razmišljanje, ki je izgovorljivo. Videno se poveže s predznanji, spomini in določenimi situacijami. V tem nastane miselna predstava: med spominom in novim izumom, k temu pa se pritihotapi nekaj novega. Ne gre za potrebo, da bi nekaj razumeli, ampak za naključno situacijo, ki vabi k »razumevanju«. To nastane skozi neoprijemljivo konstrukcijo, ki se nam kaže kot možen pomen. Miselna predstava se izraža v pomenu, a sprašuje po novem pomenu – predstavi, domnevi mišljenja. Gre za naključno srečanje med umetniškim delom, predstavitevjo umetnosti, institucijo, umetnikom, umetnostnim posrednikom ter dogodkom opazovanja, kjer se nepričakovana misel dogodi kot miselna predstava. Ker se to zgodi s gledanjem, umetnostni posrednik ustvari določeno situacijo, da bi to misel kot govor pritegnil na dan. V tem trenutku naj bi se takoj nekaj zgodilo, kar naj bi vodilo v določeno misel. Nekaj podobnega naj bi bilo kot predhodno doživeto situacijo, pri čemer je dovoljena stvaritve ponovitve že doživetega s pomenom, ki naj bi ustvarila bistveno diferenco, spremembo s pomenom. Na tej točki se osebe lahko dotaknemo z vsemi čuti in na najpomembnejši točki se vedno znova spodbuja domišljijo, ki ima prosta krila za svoj izraz. In če že govorimo o vseh čutih, je posredovanje raznoliki publiki tisto, ki izzove posredovalca k spoznavanju le-te. Specifične ciljne skupine, kot so senzorno ovirani, predvsem pri slepih in slabovidnih, še dodatno okrepi potreba po veččutnem in

tudi performativnem dojemanju umetnosti. Kdor ustvarja in izreka novo, mora računati s tem, da pade oz. ne uspe. Hrepenenje po padcu pa omogoča, da prestanemo strah. Tako se lahko najdemo na nepreloženem teritoriju, kjer v nekem trenutku skozi simboličen predmet nastane miselna predstava. In isti predmet lahko vsakič priključuje drugačen pomen. Gre za poskus razumevanja pomena, kjer se dva različna jezika srečata v enem pomenu. Oba jezika pa lahko skupaj komponirata in se nadalje izmenjujeta. Miselne predstave dovoljujejo, da hkrati ustvarjamo nesmisel, a tudi, da z njimi predstavljamo umetnostni jezik, kjer nam sočasno omogočajo nadaljnjo razširitev. To se zgodi z miselnimi strukturami v aktivnem srečanju z opazovalcem. In ta postaja čedalje bolj zahteven in raznolik ter s tem kliče po emancipaciji kulturno-umetniškega področja in k odprtosti.

## Literatura

- BARTHES, ROLAND (2005): *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BARTHES, ROLAND (2010): *Die Lust am Text*. Berlin: Suhrkamp.
- BATAILLE, GEORGES (2001): *Erotizem*. Ljubljana: Založba /<sup>\*</sup>cf.
- BOURRIAUD, NICOLAS (2006): Relational Aesthetics. V *Participation*, C. Bisho (ur.), 160–171. London: The MIT Press.
- DELEUZE, GILES (1992): *Differenz und Wiederholung*. München: Wilhelm Fink.
- DUNCAN, CAROLIN (1995): *Civilizing Rituals. Inside public art museums*. New York: Routledge.
- FREUD, SIGMUND (1920/1975): Jenseits des Lustprinzips. V *Studienausgabe III*. Frankfurt am Main.
- DOCUMENTA 12 (2009): *Education 1. Engaging Audience, Opening Institutions*. Wiczorek, W., Hummel, C., Schötker, U., Gülec, A., Parzefall, P. (ur.). Zürich/Berlin: Diaphanes.
- DOCUMENTA 12 (2009): *Education 2. Between Critical Practice and Visitor Services*. C. Morsch (ur.). Zürich/Berlin: Diaphanes.
- DER FRIESISCHE TEPPICH (2004). Dokumentacija projekta: Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine e. V. (Hg.). Berlin: Vice Versa.
- KUNSTVERMITTLUNG ALS KUNSTLERISCHE PRAXIS: THEATER AN DER PARKUE (2010): Dokumentacija h konferenci, Berlin. Dostopno na: <http://www.parkuae.de/index.php?article=1167> (23. januar 2011).
- GAROIAN, CHARLES R. (2001): Performig the Museum. V *Studies in Art Education, A Journal of Issue and Research* (42)3, 234–248.
- MARCHART, OLIVER (2002): Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Emanzipationstechnologie. V *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum*, S. Rolling in E. Sturm (ur.), 34–59. Dunaj: Turia und Kant.
- MITCHELL, WILLIAM JOHN THOMAS (2005): *What do pictures want?* Chicago: University of Chicago Press.
- MATZKE, ANNEMARIE (2008): Just Do It! Performativität, Material Prozess. V *Dokumentacija h konferenci Kunstvermittlung als künstlerische Praxis. Theater an der Parkuae*. Dostopno na: <http://www.parkuae.de/index.php?article=1167> (23. januar 2011).
- PROUST, MARCEL (1963): *Iskanje izgubljenega časa. V Swanovem svetu*. Ljubljana: DZS.
- PUFFERT, RAHEL (2005): Vorgesprochen oder ausgesprochen? V *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, B. Jaschke, C. Martinz-Turek, N. Sternfeld (ur.), 59–70. Dunaj: Turia und Kant.
- RANCIÈRE, JACQUES (2009): *The Emancipated Spectator*. London: Verso.
- REICH, KERSTEN: *Konstruktivistische Ansätze in den Sozial- und Kulturwissenschaften*, 356–375. Dostopno na: [http://www.uni-koeln.de/hf/konstrukt/reich\\_works/aufsätze/reich\\_34.pdf](http://www.uni-koeln.de/hf/konstrukt/reich_works/aufsätze/reich_34.pdf) (1. februar 2011).
- REICH, KERSTEN (2003): Muss ein Kunstdidaktiker Künstler sein? Konstruktivistische Überlegungen zur Kunstdidaktik. V *Buschkühle*, 73–92. Perspektiven künstlerischer Bildung. Köln: Salon Verlag.
- ROGOFF, IRIT (2002): WIR. Kollektivitäten, Mutualitäten, Partizipationen. V *I Promise it's Political*. Köln: Museum Ludwig.

- SMODICS, ELKE in STERNFELD, NORA (2008): Kunstvermittlung als Handlungsraum. V *Transfer 07 – Neue Wege in der Museumspädagogik und Kunstvermittlung*, 39–57. Oldenburg: Isensee Verlag.
- STERNFELD, NORA (2008): *Das pädagogische Unverhältnis. Lehren und lernen bei Rancière, Gramsci und Foucault*. Dunaj: Turia und Kant.
- STURM, EVA (1996): *Im Engpass der Worte. Sprechen über Moderne und zeitgenössische Kunst*. Berlin: Reimer.
- WAS DRAUSSEN WARTET: WHAT IS WAITING OUT THERE (2010): Publikacija k 6. berlinskemu bienalu za sodobno umetnost (11. junij – 8. avgust 2010), kuratorica Kathrin Romberg. Bonn: DuMont.