

Suzana Milevska

# Lastni glas(ovi): Pisanje besedil za katalog kot specifičen žanr interdisciplinarnega in performativnega pisanja

*Voice(s) of One's Own:  
Writing a Catalogue Text as a Specific Genre of Interdisciplinary  
and Performative Writing*

Uvod v katalog je uvodno besedilo, ki pripada specifičnemu žanru pisanja: gre za primer interdisciplinarnega in performativnega pisanja, ki ga določa njegov odnos z umetnostjo. Pogosto se imenuje *predgovor*, vendar gre pravzaprav za osrednje besedilo publikacij, ki obravnavajo umetniške projekte in razstave. Vsaka razstava, kariera umetnika in posamezno umetniško delo imajo določeno obliko/format in izvorni koncept, ki ga je treba predstaviti in razjasniti v kataloškem eseju, torej njegova funkcija neizogibno izhaja iz razstave in razstavljenih del ter je z njimi tesno povezana. 'Pravzaprav naj bi dober uvod bralcu pomagal pri jasnejšem, celovitejšem videnju dela.'<sup>1</sup>

Vendar poleg formalnih opisnih in pojasnjevalnih ciljev obstajajo še druge zahteve, ki jih mora izpolniti tehten predgovor kataloga. Vse zahtevane sestavine naredijo strukturo omenjenega žanra kompleksnejšo od struktur katerikoli drugega žanra pisanja, ki je sestavljeno iz številnih različnih registrov realnosti. Besedilo, ki sledi, ne ponuja recepta za pisanje uspešnega kataloškega besedila, temveč bo nekakšna refleksija običajnih pričakovanj, ki jih strokovnjaki in občinstvo gojijo do uvoda v katalog. Iz istega razloga se bo poskušal lotiti nekaterih glavnih vprašanj, ki se porajajo ob izpolnitvi tovrstnih pričakovanj in vzrokov za probleme, s katerimi se soočajo pisci pri procesu pisanja.

Po eni strani je potrebno skozi besedilo jasno in razumljivo predstaviti številne ustrezne podatke, kar pogosto zahteva obsežno raziskovanje, od zbiranja, izbire in analize vseh potrebnih razpoložljivih informacij. Ra-

ziskovanje o umetnosti in umetnikih je podvrženo podobnemu natančnemu pregledu kot katerikoli druga raziskava in je celo bolj boleč proces, še zlasti zaradi pogosto razpršenih in razdrobljenih zasebnih umetniških arhivov. Po drugi strani pa je besedilo za katalog navsezadnje *besedilo*: potrebuje lastno strukturo in lastno postavitev, saj je izdano kot publikacija, ki kroži ne le ob sami razstavi, ampak tudi samostojno. Vsak pisec mora torej skozi proces pisanja najti svoj lasten glas, kot velja za kakršnokoli drugo besedilo. Ta glas naj bi besedilo izpostavil med številnimi drugimi, ki so bili napisani o isti razstavi ali umetniškem delu, hkrati pa mora delovati skupaj s tematiko. Besedilo mora torej obenem ohraniti svoje razmerje z razstavo in s svojim preteklim oziroma prihodnjim občinstvom.

## Nezmožnost jezika

Veliko smo že povedali o nezmožnosti jezika, da izrazi stvarnost. Neustreznost in neprimerljivost našega jezika za prikazovanje stvarnosti postane še očitnejša, ko je stvarnost, ki jo opisujemo z besedilom, umetniško delo oziroma razstava. Takšna zapletenost je posledica zlasti dveh kompleksnih fenomenov:

- s pisanjem o umetniških delih lahko povemo malo o njih samih, saj je nemogoče obnoviti kreativni proces;<sup>2</sup>
- obstaja pomanjkanje enakovrednosti med podobo in

<sup>1</sup> Sylvan BARNET, *A Short Guide to Writing about Art*, osma izdaja (New York: Pearson/Longman, 2005), str. 138.

<sup>2</sup> Richard WOLLHEIM, »Correspondence, projective properties, and expression in arts«, Salim KEMAL in Ivan GASKELL, ur. *The Language of Art History* (Cambridge, VB: Cambridge University Press, 1991), str. 51–65.

referentom, torej je izključno lingvistično razumevanje umetniških objektov neustrezno.<sup>3</sup>

Za Baxandella so verbalne usmerjevalne fraze, kot na primer »obstaja tok gibanja z leve strani proti sredini« kljub dejstvu, da so kompleksnejše od običajnih opisnih besed, daleč od tega, da bi zadostovale za obnovo kreativnega procesa, ki se dogaja pred dokončanjem umetniškega dela.<sup>4</sup> Težave s pisanjem o umetnosti nastopijo nemudoma, saj so besede in podobe vnaprej določene in preobremenjene z opisnostjo, linearnostjo in tautologijo.<sup>5</sup> Narativna izraznost se v veliki meri razlikuje od vizualne. Naj poenostavim, besede ne pripadajo istemu redu stvarnosti kot podobe in predmeti, čeprav so ti elementi tesno povezani v naši zavesti: »*BESEDE se mi upirajo na enak način kot se mi upirajo predmeti. Moral sem jih opazovati, zaobseči, pretvarjal sem se, da se umikam stran in se nato kar naenkrat vrnem ...*«<sup>6</sup>

## I. Interdisciplinarnost

Čeprav ima vsako obdobje glede pristopa in izbranih pravil svoje lastne zahteve, je bil uvod v katalog vselej daleč od golega opisa oziroma nevtralnega poskusa obnove umetniških konceptov in izrazov. Prepletanje različnih teoretskih metod, literature in določenih metod kreativnega pisanja so sredstva, ki lahko piscu pomagajo najti ustrezen pristop k pisanju ter besednjak za vsako izmed razstav in spremljajoče besedilo za katalog.

Zagovarjam trditev, da je besedilo za katalog edinstven interdisciplinarni žanr, ki ni niti samo teoretsko besedilo niti zgolj še eden izmed literarnih žanrov. Čeprav je odprt za eksperiment in variabilnost, obstajajo določena posebna pravila omenjenega žanra in le s tem, ko se jih držimo, upravičimo njegov obstoj. Interdisciplinarnost žanra omogoča piscu, da sestavlja različne vire, ki lahko izvirajo iz disciplin, ki ne sodijo v okvir umetnostne zgodovine, vendar tudi bolje osvetljujejo posebno govorico vsakega posameznega umetnika v obdobju, ko na umetnost poleg same vizualne reprezentacije očitno vplivajo družboslovje in naravoslovje, književnost, politična, gospodarska in druga vprašanja.

Pisanje besedila za katalog medsebojno prepleta prvine vsaj treh radikalno različnih pogledov:

**a) Temeljita formalna analiza: ekstrapolacija oblike, predmeta in koncepta, nujni uvod za občinstvo, ki**

**ponavadi bere katalog po samem obisku oziroma namesto ogleda razstave**

Pri pisanju formalne analize ne gre za enostaven opis, čeprav temelji na opazovanju. Ena najpomembnejših nalog podrobne formalne analize je natančno prikazati, kako različne oblike nizamo skupaj, da bi razkrili nejasen pomen. Obseg in pomen vloge temeljite formalne analize se razlikuje po posameznih obdobjih, vendar je ta del kataloškega eseja obvezno sredstvo izražanja potrebe po uporabi različnih elementov in umetniških medijev za temeljito predstavitev in razumevanje izbranega umetniškega projekta.

Primernost formalne analize pomenljivo spodbijajo sodobni kritiki modernizma in moderne umetnosti, saj v primeru, da je to edina analiza, ki jo nudi kataloško besedilo, slednja izloči umetniško delo iz njegovega lastnega konteksta. Na ta način raztrga vse druge možne pomene, ki jih delo pridobi s tem, ko se ozira v lasten kontekst.

**b) Raziskava: zbiranje in analiza dejanskih informacij o bolj splošnem kontekstu razstave**

Lotevanje raziskave za pisanje kataloga je proces, ki se med posameznimi razstavami razlikuje. Lahko temelji na enem številnih študijskih obiskov in neformalnih pogovorov z umetnikom ali pa je plod časovnega obdobja, ki ga prebijemo v lokalnih arhivih. Vključuje lahko celo potovanja v tujino in raziskovanje mednarodnih državnih ali zasebnih arhivov, odvisno od koncepta in žanra posamezne razstave (individualen projekt, skupinska razstava, pregled po obdobju oziroma retrospektiva).

Zbiranje in analiza osnovnih informacij o izvoru dela, umetnikovi karieri, družbena oziroma politična analiza določenega obdobja oziroma ustrezna teorija ali kakršnikoli drugi kontekstualni vidiki, ki se ustrezno nanašajo na razstavo, zahtevajo uporabo številnih različnih virov, zato pisanje obvezno postane interdisciplinarno in lahko v veliki meri preseže umetnostnozgodovinsko metodologijo.

**c) Osebno iskanje lastnega glasu: iskanje specifične metodologije in besednjaka za pisanje, ki je prepoznavno za pisca/kuratorja**

Poleg splošnih zahtev formalne in vsebinske analize vsako besedilo predstavlja subjektivni glas svojega pisca. Ne glede na objektivnost kot eno najpomembnejših zahtev kataloškega eseja je osebni, subjektivni pristop k umetniškemu delu oziroma umetniškemu pojavu vselej

<sup>3</sup> Richard WOLLHEIM, *Art and its Objects*, druga izdaja (Cambridge, VB: Cambridge University Press, 1980).

<sup>4</sup> Michael BAXANDELL, »The language of art criticism«, *The Language of Art History*, uredila Salim KEMAL in Ivan GASKELL (Cambridge, VB: Cambridge University Press, 1991), str. 67.

<sup>5</sup> Ibid., str. 71–72.

<sup>6</sup> Jean-Paul SARTRE, *The Words: The Autobiography of Jean-Paul Sartre*, Vintage; prva izdaja Vintage Books Ed (New York: Random House Inc.1981), 44.

<sup>7</sup> WOLLHEIM 1991, str. 51.

dobrodošel, da le ne bi prezrl oziroma bil v neposrednem navzkrižju s ključnimi cilji umetnika.

V nadaljevanju tega besedila se bom osredotočila na različne oblike govora in na težave, na katere naletijo pisci pri iskanju načina izražanja lastnih mnenj v osebno razvitih modelih pisanja ter razvijanju njihovih besedil bodisi z navajanjem dejstev in ponujanjem opisov bodisi s pisanjem kot performativnim procesom.

## II. Performativnost

### a) Materialna in demonstrativna oblika govora

Filozofi se nikoli niso strinjali o enotni definiciji narave povezave med jezikom in stvarnostjo: o tem, ali imajo besede pomene in stojijo namesto nečesa drugega, kot so same, ali pa so popolnoma neodvisne in konceptualno oblikovne. Po Wollheimovi interpretaciji in uporabi Carnapovega razlikovanja med dvema različnima oblikama govora je pri kateremkoli pisanju o umetnosti potrebno upoštevati razliko med sledečim:

- *materialna* oblika govora, ki navaja stanje določenih stvari in
- *demonstrativna* oziroma *formalna* oblika govora, ki navaja, kako so določene stvari opisane v različnih kontekstih.<sup>7</sup>

Če uporabimo primer materialnega govora, na katerega je opozoril Wollheim, »*Bavarsko podeželje je veselo*«, bi bil primer demonstrativnega govora: »*Predikat 'vesel' se nanaša na opis podeželja.*«<sup>8</sup> Za Wollheima se takšna formalna oblika govora uporablja za ustvarjanje povezave in poudarjanje *korespondence* med besedami in objekti.

### b) Tri različne vrste indirektnosti:

#### neopisna figurativna oblika karakterizacije umetniških del

Jezik razpolaga z različnimi modeli, ki zaobidejo neposredni deskriptivni govor. Figurativna sredstva se razlikujejo in nanašajo tako na optični pojav, ki ga poskušajo opisati, način njihovega produciranja kot tudi na njihovo zaznavanje. Na primer: medtem ko primerjave z metaforičnim opisom, denimo 'ritmičen', 'gozd vertikal', ostajajo v domeni vizualnega polja, kavzalna karakterizacija umetniških del kot povzročitelja oziroma dejanja, ki naj bi ustvarilo delo: 'previdno', 'občutljiv', 'poskusen', 'izdelan', vstopa v domeno projekcije določenega predvidenega produkcijskega procesa. Tret-

ja oblika indirektnega govora se osredotoča na učinek: gre za karakterizacijo umetniških del z besedami, ki opisujejo delovanje na gledalca, kot na primer 'mogočen', 'nepričakovan', 'presenetljiv', 'izrazit', 'vznemirljiv'.<sup>9</sup> Tovrstno razlikovanje med drugim in tretjim indirektnim govorom po Wollheimu izvira iz dveh različnih psiholoških teorij o izražanju. Prva teorija temelji na predpostavki, da umetnost odraža določeno psihološko stanje umetnika, ki povzroči, da umetnik sploh ustvari umetniško delo. Druga teorija temelji na predpostavki, da umetniško delo izraža določeno psihološko stanje 'za vsak primer, če to psihološko stanje sproža percepcija dela v očeh gledalca'.<sup>10</sup>

Soodvisnost besed, objektov in dejanj ni pomembna le za vzpostavitev našega odnosa z umetnostjo, temveč tudi za boljše razumevanje človeškega pojmovanja, reprezentacije in spreminjanja sveta.

### c) Performativna oblika

V nasprotju s **konstativnimi stavki**, sestavljenimi iz **materialnih in demonstrativnih stavkov**, kjer oboji opisujejo določeno stanje stvari oziroma podajajo določena dejstva, ki jih morajo *izpeljati* pravilno ali napačno, ali s **figurativnim govorom**, ki indirektno opisuje umetniška dela, **performativi** ničesar ne 'opisujejo', 'poročajo' ali dokazujejo. Niso ne pravilni ne napačni. Izgovorjava/zapis performativnega stavka je oziroma tvori del izvajanja dejanja.

Predpostavke *performativnega pisanja* se približujejo osnovnim načelom *radikalnega konstruktivizma* Ernsta von Glasersfelda, ki govori o konstruiranju predmetov opazovanja ravno skozi ta proces. Von Glasersfeld svoje ideje poimenuje 'post-epistemološke', saj njegov radikalni konstruktivizem predpostavlja drugačno razmerje med vednostjo in zunanjim svetom, kot je veljalo za tradicionalno epistemologijo.<sup>11</sup>

1. Vednosti ne sprejemamo pasivno prek čutov oziroma s komunikacijo, ampak jo aktivno zgradi zavedajoči se subjekt.
2. Funkcija znanja je prilagodljiva in služi subjektovi organizaciji izkustvenega sveta in ne odkrivanju objektivne ontološke stvarnosti.<sup>12</sup>

Proces pisanja pa ne more biti nevtralnno ločen od umetniškega objekta, oblikuje ga naša vednost o zunanjem svetu vzporedno s tem, ko o njem pišemo.

Vendar pa, naj se izrazim z besedami J. L. Austina, različne vloge lahko oslabijo vzajemno 'ilokucijsko silo' performativnega govora, ki izvede *dejanje*.

<sup>8</sup> WOLLHEIM 1991, str. 52.

<sup>9</sup> BAXANDELL, str. 69.

<sup>10</sup> WOLLHEIM 1991, str. 64.

<sup>11</sup> Ernst von GLASERSFELD, »Questions and answers about radical con-

structivism», K. TOBIN (ur.), *The practice of constructivism in science education* (Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates) 1993, str. 24.

<sup>12</sup> Ernst von GLASERSFELD, The reluctance to change a way of thinking. *The Irish Journal of Psychology*, 9(1) 1988, str. 83.

Po Austinu 'ilokucijska sila' obstaja pri 'izvedbi dejanja v izrekanju nečesa v nasprotju z izvedbo dejanja izrekanja nečesa', kot na primer pri dejanjih 'ukazov'.<sup>13</sup> Ko so performativna dejanja oblikovana v sekvenco in v primeru, da naslednji performativni govor nasprotuje prvemu, gre po Austinu za jasen primer oskrunitve nujnih pogojev, ki s tem, ko so bili izpolnjeni v prvem primeru, ne morejo biti uspešno izpolnjeni v naslednjem protislovnem primeru.

Da bi zagotovili 'srečno performativno dejanje', morajo biti vselej izpolnjeni številni pogoji. Naj uporabim enega izmed Austinovih primerov performativnega govornega dejanja, izrekanje 'vzamem' oziroma 'da' – izrečeno med poročnimi slovesnostmi: če eden izmed partnerjev izreče isti stavek v drugi slovesnosti z drugim partnerjem (ne da bi se medtem ločil od prvega), bi šlo za očiten primer bigamije in torej performativa ne moremo razumeti kot 'srečnega'. Le v primeru nesporne moči suverena, katerega telo in dejanja so zunaj zakona, bo 'performativno dejanje' vselej 'srečno'.

Pravzaprav si je pomembno priznati dejstvo, da lahko tovrstne različne registre pogosto pomešamo in si utegnejo med seboj z lahkoto nasprotovati, torej z lahkoto pomešamo uspešna in neuspešna performativna govorna dejanja.<sup>14</sup> V svojem članku *Signature Event Context* Jacques Derrida podvomi v prvi dve predavanji Austinove knjige *How to Do Things with Words (Kako napravimo kaj z besedami)*, nasprotuje pa tudi Searlovemu nekritičnemu sprejemanju Austinove teorije, s spodbijanjem možnosti za jasno razlikovanje *govornih dejanj* in *konstativnih stavkov*.

Po Derridajevi interpretaciji teorije govornih dejanj je opozicija 'uspeh/neuspeh', ki jo ustvari Austin v kontekstu performativnih stavkov, 'nezadostna oziroma izpeljana'.<sup>15</sup> Austin postavlja kontekst za najpomembnejši dejavnik uspeha performativnega govornega dejanja, ker je lahko izrekanje določene fraze oziroma stavka 'srečno' oziroma lahko dejansko *izpelje* stvari, če so med samim performativnim govornim dejanjem izpolnjeni zahtevani pravni, teleološki ali kulturni pogoji. Vendar pa za Derridaja zaradi težave z navajanjem in nezmožnostjo popisa vseh mogočih kontekstov in kriterijev 'čisti performativ' ne more obstajati.<sup>16</sup> Končno zatrjuje, da se je Austin zavedal dejstva, da je razlikovanje med *konstativnim* in *performativnim* govorom »že od samega začetka brezupno«. <sup>17</sup>

Morda na tem mestu ni jasno, kako se omenjena diskusija nanaša na vprašanje pisanja uvoda v katalog. Osebnostno trdim, da ilokucijska sila kataloškega besedila

nikoli ni bila sporna. Odveč je reči, da je ilokucijska sila besedila konec koncev rezultat uveljavljenih institucij kataloga in njegovega pisca. Tovrstni institucionalni okvir upraviči veljavnost izjav uvoda v katalog, ki ni nič drugega kot čista razlaga korespondence med določenimi besedami in umetniškimi deli. V performativnost in 'ilokucijsko silo' kataloškega eseja lahko podvomimo, saj lahko pride do trčenja številnih umetniških institucij, ki so vpletene v izvedbo razstave: institucija umetnika oziroma skupine umetnikov, institucija muzeja, galerije, kulturnega centra, uprave ali celo ustanoviteljev oziroma državne kulturne politike.

Poleg tega se moramo v kontekstu boja s kataloški besedili zavedati, da v trenutku, ko objavljene klasifikacije in metafore, ki jih uporabljamo za določene umetnike in razstave, vstopijo v mednarodni obtok, prek ponovitve postanejo govorna dejanja, ki so nujno vezana na določena umetniška dela. Potemtakem je v njihovo performativno moč težje podvomiti in o njej razpravljati potem, ko jo je umetnostna zgodovina uzakonila. Razlikovanje med *konstativnim* in *performativnim* govorom postane nejasno v času in odgovornost pisca znotraj tega razlikovanja je manj opazna.

## Namesto zaključka: lastni glasovi

Obilo že obstoječih tradicionalnih modelov razstavljanja (individualne, monografske, retrospektivne, tematske, zgodovinske oziroma bienalne/mednarodne razstave) kot tudi nedavno izoblikovani neortodoksni modeli razstav oziroma projektov (interaktivni/relacijski, online projekt, sodelovanja, participatorni, raziskovalni ali arhivski projekt itd.) zahtevajo ponoven razmislek o žanru kataloškega eseja. Podobnost med umetnostjo in jezikom, ki jo je podpiral Wollheim, danes ne zadostuje več, saj so se umetniške govornice začele prepletati med seboj in z zunanjim svetom. Jezik, ki ga uporabljamo za pisanje o umetnosti, se mora torej spremeniti.

Nekaj ključnih vprašanj omenjenega besedila ostaja odprti, in sicer:

- *kako daleč lahko posežemo pri prirejanju in spreminjanju metod, oblik pisanja, besednjaka itd., ko pišemo različna besedila in*
- *kako to vpliva na lastni glas.*

Prizadevanje po ohranitvi lastnega glasu, hkrati ko poskušamo spremeniti in se prilagoditi vsem novim izzi-

<sup>13</sup> J. L. AUSTIN, *How to Do Things with Words / Kako napravimo kaj z besedami*, ur. J. O. URMSON in Marina SBISA; druga izdaja (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1975), str. 100.

<sup>14</sup> Jacques DERRIDA, *Margins of Philosophy*, prev. Alan Bass (London:

Prentice Hall, 1982), str. 309–330.

<sup>15</sup> *Ibid.*, str. 324.

<sup>16</sup> *Ibid.*, str. 325.

<sup>17</sup> *Ibid.*, str. 325.

vom konceptualiziranja oblik pisanja, zveni kot neizbežen paradoks. Težko si je predstavljati, da bi pisec, ki uporablja vselej drugačen, samospremenljiv stil pisanja in si hkrati prizadeva imeti prepoznaven 'glas', lahko uspel. Da bi mu lahko omogočili reagiranje na izzive hitre transformacije v umetnosti, mora *lastni glas* postati glas številnih zmožnosti tistega, kar umetnost predstavlja in bi lahko predstavljala, in torej tistega, kar lahko *predstavlja* pisanje o njej.

Ob koncu želim predlagati, da bi morali besedila o umetnosti nadomestiti s pisanjem, ki se na številne načine in smeri razvija skupaj s tematiko. Potemtakem mora biti današnji lastni glas pluralen, da bi se lahko z razmnoževanjem razvil v *lastne glasove*.

Ali to lahko pomeni izgubo kakršnekoli možnosti avtentične in subjektivne *barve* glasu?

Kar zadeva vprašanja avtentičnosti in avtorstva, so slednje že temeljito spodbijali poststrukturalisti in radikalni konstruktivisti ter postepistemološka teorija.

Torej je potreben tesnejši odnos med glasom pisca in umetnosti, ki jo izraža. Subjektivnost pri tem ni ogrožena, vse dokler bo *mnoštvo* glasov povezano z vsestranskim pojavom umetnosti danes. Slednja vselej že temelji na predpostavki subjektivnosti, ki hkrati *oblikuje besedilo in je oblikovana skozi performativni proces pisanja*. ■

Prevedla Mateja Rot.

**Dr. Suzana Milevska** je kustosinja in teoretičarka vizualne kulture v Skopju, Makedonija. Trenutno je vodja Centra za vizualne in kulturnološke raziskave v okviru inštituta »Euro-Balkan« v Skopju.

**Dr. Suzana Milevska** is curator and visual culture theorist based in Skopje, Macedonia. Currently she is the Director of the Visual and Cultural Research Centre at the »Euro-Balkan« Institute in Skopje.

**SCCA - LJUBLJANA**   
Zavod za sodobno umetnost

Svet umetnosti, šola za sodobno umetnost 2006/2007  
Voditeljica šole: Saša Nabergoj  
Svetovalka šole: Barbara Borčič  
Koordinator šole: Tevž Logar  
Spletna stran: <http://www.worldofart.org>

