

Nika Špan: **Polucija v umetnosti**

„To je ena čista polucija!“

Fraza, ki jo z veseljem uporabim, ko mi nekaj ni všeč in se mi tako rekoč upira. S tem, ko nekaj, na primer neko umetniško delo, določim za polucijo, doživim nekakšno katarzo: z enim samim stavkom sem se rešila „te nečistoče, te nepotrebosti“, ki mi povzroča slabo počutje, me spravlja v slabo voljo in me s svojo prisotnostjo lahko celo žali.

S to izjavo naredim rez. To je zavrnitev „nonplusultra“, dialog je prekinjen, nadaljnje komentiranje in razmišljanje o „tem“ je samo še izguba časa.

Ko to izjavim, sem z zadevo opravila in se od nje distancirala.

Vsaj navidezno in začasno.

Dejansko pa si s to frazo le pomagam iz lastne zadrege. Namreč, iz moje lastne nezmožnosti, da bi dojela celoto in kompleksnost, v kateri se to „nekaj“, za kar si želim, da sploh ne bi obstajalo, nahaja. Povezave ne delujejo, daljnovodi so prekratki, stiki so prekinjeni. Kontekst je prevelik, prekompleksen, da bi ga dojela. Možgani enostavno nimajo tolikšnega potenciala. Ne ostane mi nič drugega, kot da ostanem tam, „do koder mi seže“, sicer pa je le tam tudi zanimivo, ker je subjektivno in emocionalno in nestabilno.

To je pozicija, iz katere bom nadaljevala.

Torej, koga sploh zanima polucija v umetnosti?

Ko sem razmišljala o možnih temah za *Brez žeblicev in podstavkov*, sem parim prijateljem, umetnikom omenila, da je „polucija v umetnosti“ ena od možnih tem. Reakcije so bile odkrito čustvene; zanimanje je bilo veliko, čutiti pa je bilo tudi zelo določena pričakovanja – pričakovanja nekakšnega „končnega obračuna s krivci“.

... S katerimi krivci?

Kdo je **kriv** „za polucijo v umetnosti“?

In, ali nekaj takega **sploh** obstaja?

Edini krivci, ki jih sedaj lahko navedem, so zgoraj opisane emocije in reakcije umetnikov. Te so krive, da danes govorim o poluciji v umetnosti.

Gotovo ne bom izpolnila njihovih pričakovanj, saj ne bo prišlo do obračuna. Ta tudi ni potreben, ker nasprotnika ni, ali drugače, ker je nasprotnik povsod okoli nas in v nas.

Torej, prav te reakcije so me pravzaprav prisilile, da se lotim teme „polucija v umetnosti“; prav zaradi teh reakcij sem občutila skoraj smešno odgovornost, da umetnost oz. umetniške izdelke „rešim“ pred emocionalnimi čistkami, ki jih čakajo za vsakim vogalom. Moj cilj, moja namera je razčistiti, kaj je „polucija v umetnosti“.

Kaj zares rečem, rečemo, ko npr. vidimo neko razstavo, neko sliko in se spontano očistimo z izjavo: „To je ena čista polucija!“.

Najprej, umetniški izdelek sam po sebi ni in ne more biti polucija v umetnosti.

Torej, ne glede na to, kako slab je nek kos, kako nepomemben, nepotreben ali brez smisla je – kvaliteta samega umetniškega izdelka je za „polucijo v umetnosti“ povsem

brez pomena. Enako je tudi z „dobro“ umetnostjo. Tudi ta je prav tako (lahko) žrtev „polucije v umetnosti“.

Tudi nepregledne količine umetniških izdelkov, slik, objektov in vseh vrst bolj ali manj materializiranih umetniških procesov, ki z vsakim dnem nastajajo v nepredstavljenih količinah, niso „krivi“ za polucijo v umetnosti.

Sam umetniški izdelek ne more biti „polucija v umetnosti“, ker se „polucija v umetnosti“ dogaja neodvisno od kvalitete in kvantitete umetniških izdelkov in procesov.

Morda se to sliši čudno, saj najverjetneje mislimo točno to – torej, kvaliteto in kvantiteto umetniške produkcije –, ko nek umetniški izdelek ali izdelke označimo za polucijo.

Ali z izjavo „To je ena sama polucija!“ ne mislimo na primer na to, kar je pred desetletji rekel Victor Burgin: „Vsi ti ukrivljeni metalni kosi in laneni zidovi, s katerimi so napolnjene kleti muzejev – **to** je vrsta onesnaževanja okolja.“ Te besede so točne. Točne so v tem smislu, da je količina umetniške produkcije povezana s polucijo okolja, ne pa tudi s „polucijo v umetnosti“. Tudi, ko se nam umetnost vsiljuje in nam zakriva pogled, kviri razgled ali zvočno sliko, govorimo o vizualni poluciji, oziroma zvočni poluciji ... torej spet o dveh vrstah onesnaževanja okolja.

Govorimo o „poluciji okolja z umetnostjo“ in ne o „poluciji v umetnosti“. Polucija okolja z umetnostjo sodi (če ima o tem sploh smisel razmišljati) bolj v okoljevarstvene okvire kot pa v okvire umetnosti. V tem primeru so umetniška dela in njihovo materialno (zvočno) stanje moteči, morda celo škodljivi nam in okolju. To so stvari, ki nas jezijo, vendar pa je resničen problem nekje drugje.

Namreč, „polucija v umetnosti“ je nekaj povsem drugega kot „onesnaževanje okolja z umetnostjo“ in se tudi veliko bolj tiče umetnosti same.

Na vsak način je treba najprej razjasniti nekaj pojmov. Najprej pojem „polucija“: polucija se najpogosteje uporablja v besedni zvezi „polucija okolja“. Polucija okolja je onesnaževanje okolja; je vnašanje nečistoče v okolje, na primer vnašanje nezaželenih snovi ali delcev v neko drugo snov. Ta vnos povzroči težave, škodo živim organizmom in okolju. Drugače se v medicini pojem „polucija“ uporablja za nekontroliran izliv semena pri moškem med spanjem. Pojem „polucija“ je zaradi svojega bolj odprtega pomena, v primerjavi s pojmom „onesnaževanje“, po mojem veliko bolj uspešen v besedni zvezi „polucija v umetnosti“ in jo zato v tem tekstu striktno uporabljam.

Zgoraj napisana definicija „polucije okolja“ pa končno že kar nekaj pove o „poluciji v umetnosti“; polucija je torej vnos nečesa v neko okolje, kjer je „to nekaj“ nezaželeno. V nek prostor pridejo (vstopajo) elementi, ki tja ne sodijo in povzročajo motnjo. Gre torej za slab, škodljiv odnos. Če ta odnos oziroma (naj bo to) sobivanje ali mešanje delcev in okolja vzbuja nelagodje, težave in škodo, govorimo o poluciji. V tem primeru mi in naše okolje zaradi nečesa tretjega utrpimo škodo.

Pri „poluciji v umetnosti“ je odnos med „okoljem“ in „delcem“ podoben. Okolje je v tem primeru kontekst, delec pa umetniško delo. Če je pri onesnaževanju okolja vnešen „delec“ ta, ki škodi nam in okolju, pa je pri „poluciji v umetnosti“ odnos

obrnjen: okolje oziroma kontekst, v katerem se delo nahaja, je to, kar škodi umetniškemu delu. Ni okolje oziroma kontekst tisti, ki utrpi škodo, temveč kontekst (tudi mi, toda o tem kasneje) povzroča škodo, medtem ko je vnešeno delo to, ki trpi. Enostavno povedano: neko umetniško delo je postavljeno v (njemu) neprimeren (napačen) kontekst in s tem utrpi škodo, ker je s tem njegov smisel zakrit ali izkrivljen.

Iz zgodovine in prakse vemo, da je kontekst tisto, kar „dela“ umetniško delo. Kontekst je ta, ki določa, ali nekaj doživljamo kot umetniško delo ali kot nekaj drugega. Kontekst tudi določa, ali neko umetniško delo doživljamo kot „obogatenje“ ali kot „polucijo v umetnosti“. Proces oziroma postopek preobrazbe je pri obeh podoben, rezultat pa diametralno nasproten.

Proces „obogatjenja“ se odvija med dvema kontekstom: med kontekstom vsakdana in kontekstom umetnosti. Prvi je profan, trivialen, drugi pa vzvišen, avratičen. Zadnjemu držijo trdnjavo muzeji, galerije in druge umetniške institucije. Med profanim kontekstom in kontekstom umetnosti je ločnica, ki omogoča preobrazbo profanega v visoko umetnost. „Množično in trivialno“ se s prenosom v kontekst umetnosti preobrazi v „redko in posebno“. Pri tem npr. ni nujno, da se nek objekt spremeni, spremeni pa se način gledanja oziroma branja. Prostor umetnosti (muzeji, galerije itd.) pri gledalcu, ne da bi se on tega nujno zavedal, sprožijo drugačno vrsto zaznavanja in gledanja. Z vstopom v posvečen prostor sta vzdušje in pozornost že programirana, obnašanje je določeno, gledalec pričakuje, da bo videl nekaj izjemnega, posebnega in svoja pričakovanja, ki so organizirana s kontekstom, projicira na to, kar gleda. Ta drugačen način gledanja in vrednotenja (s strani gledalca in institucije) spremeni to „nekaj“ v umetniško. Avratičnost je dosežena. Tu bi opozorila, da to ne velja samo za *ready-made*. Skozi ta proces gre vse, kar končno imenujemo umetnost. Vsa umetniška dela so bila – na tak ali drugačen način – „požegnana“; načinov je veliko, so pa v osnovi vsi isti, ker jih izvaja ista cerkev in izhajajo iz iste religije.

Zdi se, da danes takšno skrajno ločevanje med življenjem in umetnostjo, med trivialnim in umetniškim nima pravega smisla. Ne glede na stalne poskuse zlitja življenja in umetnosti od Fluxusa do danes, ko se vedno znova zdi, da so meje med vsakdanjim in umetniškim kontekstom izbrisane, pa je dejstvo, da so te meje le zakrite in da so umetniki dojeli, da ne morejo ignorirati konteksta umetnosti. Zato dostikrat izberejo najkrajšo, bolj domiselno pot, tako da delujejo **iz** konteksta umetnosti v profan prostor. Jan Winklmann je v nekem svojem tekstu* sijajno opisal, kako je Beuys na eni strani presegal kontekst umetnosti, širil umetniško prakso v profan prostor in demokratiziral umetnost, na drugi strani pa je moral skrbno ustvarjati ravnotežje s povzdigovanjem svojega dela v visoko umetnost. Zdi se, da čim bolj se poskuša umetnost demokratizirati, tem bolj se mora stiskati na vrh, v elito. Lahko rečemo, da je Beuys ekstremen primer tega, kako „Procesi same institucije ustvarjajo „vrednost““*.

Vsi poskusi, da bi se umetnost profanizirala in demokratizirala vedno pristanejo v mašineriji vrednotenja in selekcije umetniških institucij znotraj konteksta umetnosti.

Umetnosti zunaj konteksta umetnosti torej ni.

Ali drugače: umetnost je samo to, kar je znotraj konteksta umetnosti.

Pri tem ni važno, ali neko delo visi v muzeju ali v stanovanju; ali je v okrilju umetniške institucije (med sebi enakimi) ali pa ga obkrožajo trivialni predmeti. **Kajti**

kontekst umetnosti (seveda) ni izključno fizičen. To, da konteksta umetnosti ne povezujemo samo s fizičnim prostorom ali pojavljanjem, je ključnega pomena za razumevanje tako umetnosti kot končno tudi „polucije v umetnosti“. Odločilno za umetniško delo je samo to, da je neko delo šlo skozi proces obogatitja in zato sedaj pripada umetnosti.

In šele takrat, ko je delo znotraj konteksta umetnosti, ima tudi čast, da postane del „polucije v umetnosti“.

In kako izgleda ta „čast“? Kaj se pri „poluciji v umetnosti“ dejansko dogaja?

Če proces „obogatitja“ poteka med kontekstom vsakdana in kontekstom umetnosti, pa se „polucija v umetnosti“ odvija znotraj samega konteksta umetnosti, in to med delom in kontekstom, v katerem se to delo nahaja.

Zadeva je kompleksna, zato se bom morala zateči k primeru.

Naj bo naš primer iz bližnje preteklosti: *Dokumenta 12*.

Dokumenta 12 je namreč kronski primer polucije v umetnosti.

Dokumenta je z leti postala umetniška institucija *per se*. Pričakovanja so zato vedno velika – takšna so bila tudi pri zadnji razstavi – in temu primerno sta bila tudi razočaranje in jeza. *Dokumenta 12* je bila žalitev gledalca in umetnosti. Obiskovalci smo imeli čast doživeti „polucijo v umetnosti“ v polnem sijaju.

Samo kratek opis enega od razstavnih prostorov: na travniku v parku so si kuratorji omislili velik paviljon. Krasile so ga prezračevalne naprave, oblečene v zlato folijo, ki so skrivale tehniko, ki je tam ne bi smelo biti. To je bil samo eden od bolečih momentov, ki jih je nudil pogled na paviljon. Ta začasni razstavni prostor je bil arhitekturni flop, tako estetsko kot tehnično. Njegov obstoj je bil lep primer onesnaževanja okolja. Konkretnije ga lahko uvrstimo v vizualno polucijo, ker odgovarja njeni definiciji, ki se glasi nekako takole: nek nenaravni vizualni element je moteč, ker nam kvari pogled ali zakriva razgled. Notranjost paviljona nas je pozdravila s temo in nepreglednostjo. Dela so bila postavljena v *kontralicht* ali pa tako neustrezno osvetljena, da jih ni bilo mogoče gledati. Najbolj boleče pa je bilo, da se je obiskovalec kar naprej spraševal, zakaj so ta dela sploh tam ali zakaj so tam na tak način.

Na začetku sem rekla, da je izjava „To je ena sama polucija.“ izraz naše frustracije, ko nismo v stanju videti nekega umetniškega dela znotraj celotnega konteksta. Neko umetniško delo doživljamo le znotraj lastnega konteksta, znotraj našega dojemanja, znanja in izkušenj, ki jih projiciramo na druge manjše kontekste, ki so prav tako bolj ali manj majhni in subjektivni. Kuratorji *Dokumente 12* so izkoristili prav to našo omejenost, s tem da so ponižali gledalca in umetnost do te mere, da so mu ponudili namišljen, neobstoječ kontekst. Potem ko so obiskovalci razstave, tavajoč v fizični in mentalni temi, končno frustrirani izgubili živce, sta jim kuratorja očitala, da razstave, v tem primeru konteksta, v katerem se razstavljenega dela nahajajo, niso v stanju razumeti. Izmislili so si nek nad-kontekst, ki se nahaja tam „do koder nam ne seže“ in nas s tem porinili med ignorante. Ker pa tega konteksta, v katerem so se znašla uboga dela, ni bilo mogoče dojeti (ali povedano tako, kot je treba, ker je ta kontekst nebulozen, ena sama napihnjena in dobro domišljena nedorečenost), so umetniška dela obležala v prostoru kot slečene hlače. Ne samo, da ni bil dan kontekst, ki bi jih vzpostavljaj, oplemenitil in osmišljal, še sama dela so bila postavljena tako, da so dobesedno rušila drug drugega. Ali, kot bi to rekli s terminologijo vizualne polucije: zakrivala so pogled drug na drugega; in prevedeno v jezik „polucije v umetnosti“: drug drugemu so zakrivala smisel. Nek kontekst lahko delo vzpostavlja, razkriva njegov

smisel ali pa ga zakriva. Tu pridemo do srži „polucije v umetnosti“ in ta je, da je za polucijo v umetnosti „kriv“ predvsem **način**, kako je delo vstavljeno v nek kontekst. Malo je manjkalo, da bi kuratorja *Dokumente 12* uspela narediti to, kar se zdi skoraj nemogoče, namreč umetniška dela izločiti iz konteksta umetnosti in poriniti v trivialnost. Na srečo pa je *Dokumenta* samo eden od kontekstov znotraj konteksta umetnosti.

Polucija umetnosti se torej dogaja na presečišču kontekst – delo in vedno le znotraj konteksta umetnosti. Neko delo, na primer neka slika, ki se nahaja **zunaj** konteksta umetnosti, ne more sodelovati pri „poluciji v umetnosti“. Lahko je le vizualna polucija ali neka druga vrsta onesnaževanja okolja.

Sámo umetniško delo se zdi relativno stabilen element, ki pa v različnih kontekstih doživlja različne usode oziroma katerega pomen in smisel sta v veliki meri odvisna od ožjih in širših kontekstov; najprej seveda od konteksta umetnosti, potem pa od manjših kontekstov, kot so institucionalni in profani prostori ter ne nazadnje tudi od konteksta, ki ga vzpostavlja sam gledalec. Če torej lahko nek kontekst oziroma način, kako je na primer narejena in koncipirana neka razstava, lahko zakrije smisel nekega umetniškega dela, potem lahko tudi ta zadnji kontekst, torej gledalec, enako pogubno deluje na umetniško delo. V tem primeru se neko umetniško delo prav tako nahaja v neprimernem kontekstu, le da je ta neprimeren kontekst kontekst gledalca. Enostavno povedano, način, kako gledalec doživlja neko delo, je za to delo neprimeren. To se zdi morda malo čudno, vendar pa ni prav nič neumestno. Tudi navidezno nevpleten gledalec lahko ustvarja „polucijo v umetnosti“, in to na najbolj subjektiven in emocionalen način.

Kdo je torej kriv za „polucijo v umetnosti“?

Krivi smo mi, ker ne moremo preseči kontekstov – svojih, tujih, tudi konteksta umetnosti ne – in delo videti, dojeti v najširšem kontekstu, v katerem je vse zaobjeto in v katerem ima vse svoj smisel.

April 2008