

Proizvodnja umetniških del kot njihova (kreativna) potrošnja

Razmislek o nekaterih operacionalnih principih sodobne likovne umetnosti

Kaja Kraner

Četudi pojem sodobne likovne umetnosti označuje veliko število mnogovrstnih umetniških pristopov, medijev, stilov in idejnih usmeritev, ki jih je zelo težko zajeti pod enotno opredelitev, pa že bežen pogled nanje izpostavi nekatere temeljne usmeritve takih praks. Od na primer eksplicitno angažiranih/družbenokritičnih, etnografskih, dogodkovnih, relacijskih, procesualnih, interaktivih (ti aspekti so poleg vsega pogosto še prepleteni), do praks, ki nas bodo na tem mestu posebej zanimale, in jih je mogoče poimenovati »apropriacijske«.

Umetniška dela so se seveda vedno opredeljevala na podlagi svoje tradicije, še največkrat pa v nasprotju z njo, kar je eksplicitneje prisotno že vsaj od modernistične umetnosti naprej. Ravno skozi strategijo prelamljanja s preteklostjo in tradicijo (v primeru umetnosti torej nosijo estetske inovacije), pa se udejanja moderna, na linearno koncepcijo časa vezana težnja napredka. Konstantna težnja po novem, ki sicer ni nikoli zgolj sama sebi namen, pa je bila skupaj z ostalimi modernimi načeli, v okviru teoretizacij postmoderne (po moderni logiki delovanja), seveda deležna veliko kritike.

V sferi »relativno avtonomne« umetnosti, je dedič moderne logike napredovanja najbrž še v največji (vsekakor pa najočitnejši) meri menjava stilov. Ta temeljna operacionalna logika institucije umetnosti je bila med drugim deležna napada s strani historično-avantgardnih gibanj, ki so njeno preseganje videla v preseganju/brisanju same institucije avtonomne umetnosti. V tem kontekstu t. i. umetnost apropiacije/prilaščanja ponudi nekoliko enostavnejšo in lažje izvedljivo rešitev: namesto linearne mu napredku zavezane menjave stilov, »napredovanje« v obliki repetitivnega kroženja.

UMETNOST PRILAŠČANJA

Umetnosti prilaščanja ne gre obravnavati izven (post)strukturalističnih teoretičnih prispevkov o »smrti avtorja«, sodobnih teoretizacij fragmentarnega značaja identitete ter preizpraševanja pojma originala. Gre seveda za (teoretični) poseg v same

idejne temelje moderne umetnosti. Strukturalistične tematizacije avtorstva (R. Barthes) namreč radikalno napadajo moderni koncept avtorja, saj izpostavljajo, da je umetniško delo kot domnevni plod izvirnosti in posebnosti individualnega avtorja, pravzaprav le zbirka fragmentov, ki so mu trenutno na voljo. Njegova izvirnost je tako umeščena zgolj na mesto izbire ter njihovega aranžiranja v novo celoto.

Umetnost prilaščanja konceptualno izhaja tudi iz readymadea Marcela Duchampa, ki je pravzaprav prvi eksplicitni (umetniški) napad na kriterij originalnosti v zgodovini zahodne umetnosti, četudi je prilaščanje, torej vključevanje elementov iz vsakdanjega življenja v umetniško delo, povsem uveljavljen postopek že v okviru historično-avantgardne (foto)montaže in kubističnega kolaža. Če se torej v okviru montaže in kolaža prvenstveno uveljavlja fragment kot celota, pa Duchamp avtorsko (sestavljeno) umetniško delo, plod njegove kreativne akcije, nadomesti z enostavnim aktom izbire industrijskega predmeta, povsem očiščenega individualne sledi njegovega kreatorja/izdelovalca. Sledeč tovrstnim teoretičnim in umetniškim zgledom, umetniki prilaščanja razumejo medijsko podobje, vsakodnevne predmete, predvsem pa zgodovino umetnosti, kot zalogo form, ki jih lahko poljubno uporabijo in sestavljajo v nove celote, saj izhajajo iz predpostavke, da posamezno umetniško delo v vsakem primeru izhaja iz zavesti predhodnega umetniškega dela.

»ZAHODNA« IN »VZHODNA« VERZIJA UMETNOSTI PRILAŠČANJA

Prilaščanje je torej povsem uveljavljen umetniško-ustvarjalni postopek, ki ga bomo na tem mestu povezali s točno določenimi umetniškimi praksami iz 80. let prejšnjega stoletja, na podlagi katerih se je termin umetnosti prilaščanja pravzaprav sploh uveljavil.

Številni sodobni teoretiki umetnosti izpostavljajo, da obstajajo temeljne konceptualne razlike med »zahodno« (*appropriation art*) in »vzhodno« (retroavantgarda) različico umetnosti prilaščanja. Slednja naj bi namreč bazirala na konceptualni razločitvi od »zahodne« različice in nasploh pojmu postmoderne. Četudi gre formalno-estetsko za zelo podobne ustvarjalne postopke, naj bi šlo po vsebinsko-konceptualni plati za radikalno razliko. Največ teoretikov se opira na distinkcijo, ki se tiče prilaščenih podob (medijskih, umetnostnozgodovinskih), ki naj bi se v primeru »zahodne« različice umetnosti prilaščanja, med ustvarjalnim procesom »semantično izpraznile«. Prilaščene podobe so torej citirane zgolj »formalno«, izvorni pomen pa naj bi se v procesu izgubil, medtem ko naj bi »vzhodni« različici umetnosti prilaščanja v procesu prilastitve uspelo rekonstruirati celotni miselni kontekst, ki je prilaščene podobe originalno obdajal. Seveda ni natančno pojasnjeno, kako uspe nekaterim praksam v umetniško-ustvarjalnem procesu čudežno izgubiti vsaj polovico pomena prilaščenega, drugim pa pač ne. Vendarle pa je omenjena teoretična distinkcija bolj evidentna, če imamo pred očmi to, na kar se pravzaprav nanaša: prvenstveno umetniške intence. Temu ustrezno je razliko mogoče bolje pojasniti: *appropriation art* prilaščene (največkrat medijske) podobe »kritizira«, preizprašuje, tematizira, se torej od njih (kritično, ironično) distancira, medtem ko se retro(avant)garda poskuša s prilaščenim identificirati, preko tega pa premagovati travmatične izkušnje zgodovine (tj. totalitarne politične režime). Kakor hitro omenjena distinkcija morebiti poseže izven gole obravnave umetniških intenc na polje gledalčeve izkušnje, torej poskuša umetnikovo intenco direktno (vzročno-posledično) povezati s tem, kako bo delo učinkovalo na gledalca, se celotna stvar zaplete. Če že nič drugega, je namreč vsaj obravnava povsem konkretne izkušnje umetniškega dela na podlagi univerzalnega pojma gledalca, milo rečeno, problematična.

Umetniške prakse skozi prilastitev podob torej izvajajo ponovitev, ki pa, četudi morda do najmanj-

ših detajlov zasleduje svoj »original«, ne proizvede njegove kopije. Ponovitev namreč v sebi združuje (ponovljeni) original, v katerega je vtisnjena še neka »dodana vrednost«. Namesto kontinuitete med »originalom« in »kopijo«, namreč vzpostavi (ironično) distanco, saj predpostavlja zavedanje o samem aktu ponavljanja.

PRINCIP PRILAŠČANJA V SODOBNI LIKOVNI UMETNOSTI

Toda kako pravzaprav izgleda sodobno-umetniška produkcija umetniških del kot njihova kreativna potrošnja v (sodobno-umetniški) praksi? Najenostavneje povedano: umetnik v svoje delo vpne reference na eno ali več najpogostejše zelo poznanih umetniških del (najpogostejši primeri: Duchampova *Fontana*, A. Serranov *Piss Christ*, Da Vincijeva *Mona Lisa* ipd.) ter ustvari intertekstualno celoto; če gre pri tem tudi za mešanje različnih umetniških medijev, pa to naredi tudi znotraj ali medmedijsko. Najpogostejše gre za vizualno prisvojitve (v delu se pojavlja vizualni del ali celota izvornega umetniškega dela, ki bolj ali manj zvesto posnema svoj »original«), ali pa gre za prisvojitve znanega prilaščevalskega ustvarjalnega principa (na primer sprememba določenega vsakdanjega predmeta v umetniško delo ali njegov del). Pogosto je tudi prisvajanje podob iz množičnih medijev in njihovo komponiranje v novo umetniško delo. Ne gre torej za klasično potrošnjo, ki porabi brez preostanka, temveč za nekakšno kreativno potrošnjo, ki uporabi, izrabi, transformira, vpne v nov pomenski kontekst, največkrat pa nima več tako visokoletečih teženj in ciljev, kot njegova umetnostnozgodovinska predhodnika. Ta se torej bistveno ne razlikuje od klasične potrošnje likovnih materialov, ki v novonastali celoti ravno tako pogosto omogočajo izolacijo nekaterih značilnosti samih sestavnih delov (barve, specifičnost likovne podlage, materialnost likovne snovi ipd.), četudi so te prvenstveno seveda produkt njihovih relacij.

Zgleden primer omenjenega principa znotraj sodobne likovne umetnosti je kiparska razstava Jiříja Kočice, ki je med 5. in 27. julijem 2011 potekala v ljubljanski galeriji Eburna. Umetnik je po večjem razstavnem prostoru galerije postavil na prvi pogled povsem abstraktne, celo minimalistične kiparske kose, ki pa so bili ob bližnjem pogledu zaznamovani z množico detajlov, ki so razbijali njihovo abstraktno formo. Številne raznovrstne detajle, ki jih je avtor nanizal, je bilo mogoče na-

vezati na dva ključna temelja (predvsem kiparske) umetniške produkcije 20. stoletja, ki se nanašajo na telo in telesno. Gre za upodabljanje telesa kot fragmenta (torej fragment kot telesna celota, ki se vzpostavi kot legitimna umetniška oblika telesa od Rodina naprej), ter fragmentarne telesne izkušnje, vezane predvsem na umetnost instalacije (v slovenskem prostoru gibanje Novo slovensko kiparstvo iz konca 80. let).

Govorica Jirija Kočice, ki se je manifestirala predvsem v sami galerijski postavitvi, je torej izrazito gosta, natančno premišljena, ter polna intervizualnih (tj. umetnostnozgodovinskih) referenc. Zmečkana in od znotraj navzven obrnjena koža telesa (kiparski negativ iz silikona), tako na nek način asociira predvsem na znameniti Michelangelov avtoportret v obliki slečene kože. Bele kocke v večjem galerijskem prostoru se prvenstveno nanašajo na klasične, nevtralne, visokoumetniške podstavke, na katerih je bilo umetniško delo tradicionalno povzdignjeno od tal, ali pač minimalistične objekte. Avtor v svojo postavitev ravno tako vključi referenco na Duchampov *readymade*, četudi ta nastopa na način nekakšnega »kiparskega outsiderja«. Bele kocke oz. podstavke, kot že izpostavljeno, Kočica zaplete z množico detajlov, ki so največkrat postavljeni v njihove notranjščine. Ena izmed serij teles, ki zapolnjuje prazne notranjščine, tako spominja na kontroverzno fotografsko delo Andresa Serrana *Piss Christ*, ki upodablja kipec Kristusa na križu, domnevno potopljenega v avtorjev urin. Kočica, za razliko od Serrana, v gosto rumenkasto tekočino potaplja različne glinene miniaturne kipe in skupine, na primer ljubimca v objemu, mater z otrokom itd.

Postavitev je torej skupek umetnostnozgodovinske tradicije ter sodobnih, predvsem podatkovnih telesnih označevalcev. Vsa množica referenc pa se radikalno »zažira« v gledalčev poskus izolirane ga zaznavanja posameznih umetniških del, vse do točke, ko ta ne ve več, ali naj se prepusti neskončni igri iskanja povezav (v končni fazi je mogoče praktično vsak najmanjši detajl brati kot potenci-

alni citat ali referenco) ali pač zgolj prepusti »goli prisotnosti« dela.

Če je bilo mogoče principe umetnosti prilaščanja v izvorni fazi morebiti še označiti kot subverzivne strategije (četudi so teoretiki in interpreti glede tega pogosto deljenih mnenj), ki se torej strateško odpovedujejo izvirnosti in individualnem avtorstvu, se princip prilaščanja znotraj sodobne likovne/vizualne umetnosti udejavanja kot prazna gesta, sploh pa kot prilaščanje same metode prilaščanja. Zdi se torej, da je sodobna postzgodovinska umetnost (A. C. Danto) stopila še korak »dlje« od enostavnega prakticiranja neo-izmov. Če na tem mestu umetniško produkcijo znova mislimo in ilustriramo skozi podobo toka časa, gre v sodobnoumetniškem primeru za logiko stopicanja na mestu, ali pa večnega preskakovanja sem in tja, kot pri deformiranem kolesju.

Potrošnja materiala, ki je potrebna, da se delo proizvede (likovni material, tehnološki pripomočki itn.), je v sodobni umetnosti torej pogosto nadomeščena s potrošnjo že izgotovljenih, največkrat zelo znanih umetniških del. Rezultat ni le »reciklirana kultura«, temveč radikalno vase-zaprta sistem, ki je zaradi množice referenc pogosto težko berljiv. Delo lahko seveda vsakdo opazuje in interpretira po svoje, torej tudi izven njegovih medumetniških referenc, kar je vsekakor gledalčeva svoboda. Kljub temu pa vse množice referenc ne gre povsem izključiti, saj tja navsezadnje niso postavljene povsem naključno.

Konflikt med »golo prisotnostjo« umetniškega dela in njegovim skritim pomenom izza le-te, pa je v kontekstu sodobne umetnosti istočasno tudi mesto, kjer se, po mnenju preučevalcev pedagoških funkcij umetniških institucij, znova vzpostavlja (statusna) diferenciacija gledalcev. Gre torej za zmožnost videti v umetnini zgolj tisto, kar je vidno, ali tudi tisti nevidni del, pomen, »nevidno realnost« za/znotraj golega vidnega v umetnini. Do tega pa, kot sem poskušala izpostaviti, seveda lahko dostopajo predvsem, če ne zgolj poznavalci teorije in zgodovine umetnosti. •

V naslednji številki revije **RAZPOTJA** bo osrednja tema **ZDRAVJE**.

Svoje prispevke lahko do **29. 2. 2012** pošljete na elektronski naslov:
revijadhg@yahoo.com
 Več na www.razpotja.si in www.dhg.si.

