

Arjan Pregl

# Ne me farbat!

## Umetniške barve v času poznokapitalistične reprodukcije

*Don't Colour With Me!*

*Art Colours in the Time of Late Capitalist Reproduction*

### Namesto uvoda

»Če odpreš tranzistor, boš videl notri skupine žic. Različnih barv niso zato, da bi bila notranjost čednejša, ampak da se vidi, da imajo različne funkcije.«<sup>1</sup>

Besede poljskega umetnika Andréja Cadereja navajam zato, da takoj na začetku malo preusmerim običajen tok misli. Ko začnemo razmišljati o barvi, se lahko namreč hitro znajdemo med ustaljenimi parametri barve: simbolnimi, optičnimi, vprašanji osebnega okusa, skladja, likovno-teoretskih pravil ...

Z enakim namenom omenim še dva podatka. Prvi je povezan z medicino. Podjetje Pantone, ki se že od 60-ih let prejšnjega stoletja ukvarja s sistematizacijo barv za tiskarje, modno industrijo in notranje oblikovanje, razvija barvne kartončke, s katerimi je mogoče identificirati vsebino maščobe v jetrih pred transplantacijo. Z barvnim preverjanjem so že zmanjšali število telesnih zavrnitev presajenih organov.<sup>2</sup> Drugi podatek je povezan z antropologijo oziroma z nekaterimi »znanstvenimi« stranpotmi poznega devetnajstega stoletja. Leta 1877 je klasični učenjak in hkrati predsednik angleške vlade William Gladstone naredil študijo o tem, da se je občutek za barve razvijal skupaj z napredkom civilizacije. Za vir je vzel kar Homerjevo *Odisejo* in pomanjkanje barvnih opisov v knjigi pojasnil na način, da občutek za razpoznavanje barv pri starih Grkih še ni bil zelo razvit. Iz tega je prišel do zaključka, da so Afričani in Azijci še vedno tako naklonjeni »glasnim« barvam zato, ker še niso dosegli civilizacijske stopnje zahodnega sveta, kjer so zadržane barve znak splošne omike.<sup>3</sup>

Zdaj pa zares začnem. V besedilu želim izpostaviti nekaj primerov sodobne slikarske prakse, kjer igra barva pomembno vlogo, hkrati pa je noben od naštetih umetnikov ne razume v smislu nečesa, kar je samoumevno in dano vnaprej.

<sup>1</sup> André CADERE, *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today* (Ann Temkin), The Museum of Modern Art New York, 2008, str. 156.

<sup>2</sup> Victoria FINLAY, *Colour: Travels through the Paintbox*, Hoddler and Stoughton, London, 2002, str. 435.

<sup>3</sup> Nicholas MIRZOEFF, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London, 1999, str. 55.

### Barvna lestvica

V delu z naslovom *Več ur ljubezni, kot je lahko povrnjenih* (*More Love Hours Than Can Ever Be Repaid*, 1987) je lani preminuli umetnik Mike Kelley na platno našil rabljene, doma narejene (pletene, sešite ...) igrače in odeje. Našel jih je ali kupil v različnih trgovinah z rabljenim blagom. Od daleč barvna kompozicija spominja na gestualni abstraktni ekspresionizem, a se na njej neposredno ne kažejo emocionalni svetovi slikarja.

Kot poudarja naslov, je uporabljeni material Kelley razumel kot darilo. Torej, če dobiš v dar doma narejeno igračo, to »nima cene, zato ne veš, koliko si dolžen. Proizvod je tukaj čustvo. Kar se prodaja in kupuje, je čustvo. [...] Če je bilo za vsako od teh igrač potrebnega 600 ur dela, si mi dolžen 600 ur ljubezni ...«<sup>4</sup>



1. Mike Kelley, *Več ur ljubezni kot je lahko povrnjenih* / *More Love Hours than Can Ever Be Repaid*, 1987, ročno izdelani izdelki in tkanine prišiti na platno / handmade craft items and afgans sewn onto canvas, 244 × 323 × 15 cm

in  
Mike Kelley, *Teža greha* / *The Wages of Sin*, 1987, mešana tehnika / mixed media, 132 × 59 × 59 cm, Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles, foto / photo: Douglas M. Parker, © Estate of Mike Kelley. Vse pravice pridržane. / All rights reserved.

<sup>4</sup> *Mike Kelley in conversation with John Miller*, Mike Kelley, Art Press, New York, 1992, str. 18.

Hkrati je s pletenimi igračkami dosegel zelo osebni in čustven odziv, saj je imel skoraj vsak gledalec tudi sam kdaj doma kaj podobnega. In prav skozi raziskovanje spomina, osebnega in družbenega (različnih navad, običajev ...), je Kelley razkrival, kako družina, šola, religija ... («represivne socialne strukture», kot jih je sam imenoval) oblikujejo naš psihološki razvoj. Ko so kritiki dela začeli povezovati z idejo zlorabe otrok, je pri naslednjih to idejo le še poudarjal.

V *Izobraževalnem kompleksu* (*Educational Complex*, 1995) je na podlagi lastnega spomina skonstruiral makete stavb, v katerih se je šolal in živel v mladosti. Predeli, ki se jih ni spomnil, so ostali prazni. Sam je naredil osnutke, risbe, ki jih je nato soočil z resničnimi tlorisi. Izdelane makete so presek obojega. Kljub lepi, »minimalistični«, do neke mere na prvi pogled celo suhoparni podobi maket, ima delo znova močne psihološke učinke. Eden od razlogov je dejstvo, da so v Ameriki od osemdesetih let prejšnjega stoletja prav takšni predmestni šolski kompleksi tudi prizorišča množičnih streljanj in odmevnih pedofilskih škandalov.



2. Mike Kelley, *Izobraževalni kompleks* / *Educational Complex*, 1995, akril, lateks, pena, les, steklena volna / acrylic, latex, foam board, fiberglass, wood, 129,5 × 487,7 cm × 243,8 cm, Roseum Center for Contemporary Art, Malmö, foto / photo: Göran Örtgren  
© Estate of Mike Kelley. Vse pravice pridržane. / All rights reserved.

Drugi razlog za močan psihološki učinek je formalne narave: nelagodje poudarja že sama oblikovna neusklajenost celote. Prav zaradi manjkajočih predelov in dejstva, da je na kup združil različne tipe stavb, maketa ni urejena v neki urejen sistem. Kelley je o tem sam povedal: »V utopičnih projektih sta socialna in estetska dimenzija predstavljeni, velikokrat jasno in dramatično, kot zrcalo druga drugi. Seveda so moji projekti perverzija takega odnosa: predstavljam očitno distopično arhitekturo, ki odraža prave, kaotične socialne razmere, in ne idealiziranih sanj o popolnosti.«<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Connie BUTLER, *Defining Contemporary Art – 25 years in 200 pivotal artworks*, Phaidon Press Limited, 2011, str. 174.

Kelley je ta dela povezoval z idejo »manjkajočega časa«, psihološkega pojma, ki se zgodi zaradi »potlačene spomina« ob travmatični situaciji. S tem je povezana tudi serija, ki nas v našem kontekstu najbolj zanima, in sicer *Barvna študija manjkajočega časa* (*Missing Time Color Exercise*, 1998).

Za izhodišče je Kelley vzel lastno zbirko stripov *Sex and Sexty*, ki prepletajo »nizek« humor in eksplicitno erotiko. Platnice stripov je postavil v urejeno mrežo, za vsako manjkajočo številko pa je naslikal monokromno sliko v dimenzijah naslovnice. Izbor barve, ki bo nadomestila manjkajočo naslovnico, je določil na podlagi odtenkov prejšnje in naslednje naslovnice, najsi je šlo za prevladujočo barvo ali za odtenek, ki je izstopal. Vložil je veliko napora in naredil mnogo popravkov, da je celotno delo barvno uredil. Pri njegovem lastnem šolanju so bile barvne študije pomemben del programa, ki so ga morali vztrajno vaditi več let. Vajo je tukaj ponovil podobno, kot s terapijo pacienti priključijo potlačene spomine. A s povsem drugačnimi posledicami.



3. Mike Kelley, *Barvna študija manjkajočega časa* (obrnjeno) št. 2 / *Missing Time Color Exercise (Reversed) # 2*, 2002, akril na lesenih ploščah, naslovnice revij, les in pleksi steklo / acrylic on wood panels, magazine covers, wood and Plexiglas, 113,3 cm × 282 cm, foto / photo: Fredrik Nilsen, © Estate of Mike Kelley.  
Vse pravice pridržane. / All rights reserved.

Jukstapozicijo barvnih ploskev z naslovnici stripov lahko razumemo kot komentar na modernistično pedagoško barvo, ki je barvo obravnavala izven konteksta kulturnih asociacij, ki jih ta nosi.<sup>6</sup> Zaradi podobne metode, kot je zgoraj opisan primer distopične arhitekture, ki je posledica konkretnih socialnih razmerij, se tukaj spremeni pojmovanje monokromne slike. Ta ne predstavlja več dokončne izčiščenosti barvnega polja, brezčasne resnice ali nečesa vzvišenega in neubesedljivega. Monokrom postane vpet med druge podobe, postane začasna resnica, ki jo določata zelo konkreten čas in družbeno okolje.

Zaradi takšnega razumevanja barve je bilo Kellejevo delo tudi vključeno na skupinsko razstavo *COLOR CHART*:

<sup>6</sup> V različnih kulturah imajo barve lahko povsem drugačne pomeni in asociacije, povezavo z jezikom: tradicionalna Kitajska barva žalovanja je bela, pri nas črna, ameriška beseda »blue« pomeni tudi žalost, pri nas »modro« pomeni tudi pamet/modrost ...

*Reinventing Color, 1950 to Today*, ki so jo leta 2008 pripravili v Muzeju moderne umetnosti (MoMa) v New Yorku. Izhodišče razstave je bil pojav »komercialne barvne lestvice«, torej trenutek (okoli 1900), ko se barva na trgu pojavi kot tovarniško izdelano blago, in postavili so si vprašanje, kaj je to pomenilo za razumevanje, uporabo in doje-manje barv.

Na začetek razstave je stopil Duchamp s svojo zadnjo »klasično« sliko (*Tu m'*, 1918) in slovito izjavo: »Odkar so tube barve, ki jih uporabljajo umetniki, vnaprej izdelani [ready-made] produkti, moramo zaključiti, da so vse slike na svetu 'asistirani ready-madi' in asemblaži.« Na razstavi so bila predstavljena dela 67 umetnikov (Robert Rauschenberg, Donald Judd in Frank Stella z uporabo industrijskih barv, Gerhard Richter s svojimi Barvnimi skalami, Richard Serra z videom, kjer enega na drugega nalaga barvne kartončke ...).

Drugo izhodišče razstave *COLOR CHART* je bilo »izpraznjeno« modernistično razumevanje barve in istočasno kasnejše, velikokrat apriorno zavračanje barve s strani konceptualizma. Kljub temu so slikarji še naprej posegali po barvi, do nje čutili »nagnjenost« ali pa jo problematizirali prav z njeno uporabo. To so počeli na način, ki je upošteval tako zadržke konceptualizma, pasti formalističnega razumevanja barve, utopičnih barvnih sistemov, ki so izgubili svoj potencial in se spremenili v dekoracijo, trivialnosti osebne okusa pri izbiri barv, »ezoteričnosti« doje-manja barv itd. V to skupino med drugimi spadajo Bas Jan Ader z videom, kjer razvršča rože v vazi, Byron Kim z navezavo barve na rasna vprašanja pa tudi Damien Hirst, s svojimi Spot Paintings. A ob njem se bom pomudil zaradi nekega drugega dela in inovativne rabe barve kot fizične snovi.

## Sveže pleskano – smrtno nevarno

Svoje prve londonske razstave Hirst ni postavil v galeriji, ampak v dveh nadstropjih takrat začasno izpraznjenega komercialnega prostora. V zgornjem je obesil pet platen, na katere so bile pričvrščene bube metuljev, okoli so bili razporejeni cvetovi, lončki s sadjem in sladkana voda. Iz bub so se izlegali metulji, se hranili s sladko vodo, pasli na rožah in letali po prostoru. Nekateri so odleteli v spodnje nadstropje, kjer je bilo obešenih osem živopisnih monokromnih platen. Barva je bila sveža in vsake toliko časa se je na površino usedel metulj in se nanjo zalepil. Naslov dela je *Zaljubiti in odljubiti* (*In and Out of Love*, 1991), na lanski retrospektivi v Tate Modern je bila instalacija ponovljena, s to razliko, da sta bili sobi v istem nadstropju.



4. Damien Hirst, *Zaljubiti in odljubiti (Bele slike in živi metulji) / In and Out of Love (White paintings and Live Butterflies)*, 1991, instalacija / installation



5. Damien Hirst, *Zaljubiti in odljubiti (Slike z metulji in pepelniki) / In and Out of Love (Butterfly Paintings and Ashtrays)*, 1991, instalacija / installation

Barva je bila pri teh slikah videti zelo lepo, a hkrati je pomenila (vsaj za metulje) veliko nevarnost in na koncu smrt. Prav strah pred smrtjo in njena nepredstavljivost je najpomembnejša tema v umetnosti Damiena Hirsta. Oziroma, če si sposodimo kar naslov njegovega zdaj že ikoničnega morskega psa v minimalistično zasnovanem akvariju: *Fizična nezmožnost smrti v umu nekoga živega* (*Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991).

Druga pomembna Hirstova tema je komercialni uspeh (hkrati pa tudi medijska izpostavljenost, zvezdnitvo, slava ...). Na prvi pogled se zdi, da ne gre toliko za samo tematiko, kot gre za strategijo, torej za »sodelovanje v igri« trga. Svojo produkcijo vodi kot izredno učinkovito tovarno: del ne izdeluje sam (od približno 1400 slik iz serije Spot Paintings jih je sam naslikal le prvih nekaj). Ima zvezdniški status pri stikih z javnostjo, ki temelji na škandalih in kjer v

popolnosti sodelujejo tako mediji kot vedno znova šokirana publika. Prav tako kot Jeff Koons tudi Hirst »umetniško delo predstavlja kot proizvod«<sup>7</sup> in »komercialni uspeh kot nadomestek za umetniško auro«.<sup>8</sup>

Vrhunec takšnega razumevanja umetnosti je dosegel z dražbo *Vedno lepo v moji glavi* (*Beautiful Inside My Head Forever*, 2008), ki je bila sama umetniški akt. Potekala je v avkcijski hiši Sotheby's, vodil pa jo je Hirst sam. Izkupiček je bil 111,5 milijona funtov, šlo pa je večinoma za luksuzne predelave njegovih starejših motivov. Vrhunec je bila prodaja dela *Lažni idol* (*False idol*, 2008): na podstavek iz kararskega marmorja postavljen zlato obrobljen akvarij, v njem pa v formaldehid potopljen bel teliček z zlatimi kopiti. Biblijska referenca na idolatrijo in čaščenje »zlatega teleta« je bila očitna in je godila tudi bogati publiki. Zanimivo naključje je, da se je finančna kriza začela prav dan po dražbi s stečajem banke Lehman Brothers.<sup>9</sup>



6. Damien Hirst, *Lažni idol / False Idol*, 2008, teliček, zlato, pozlačeno železo, steklo, silikon, formaldehid, kararski marmor / calf, gold, gold-plated steel, glass, silicone and formaldehyde solution with a Carrara marble, 259,6 cm × 195 cm × 103,3 cm

Na videz ločeni temi (smrt in kapital) sta v mnogih Hirstovih delih tudi motivno in formalno precej bolj povezani, kot je videti na prvi pogled. Poglejmo že samo podobo morskega psa. Tega so od osemdesetih let prejšnjega stoletja naprej velikokrat povezovali prav s »predatorsko, nehumano in požrešno« logiko kapitala, ki tako kot morski pes ne dela razlik pri svojem plenu. Podoba morskega psa so nekatere finančne institucije celo vključevale v reklamo lastnih »finančnih produktov«. V delu *Za božjo voljo* (*For the Love of God*, 2007) sta smrt in kapital povsem dobesedno prepletena. Hirst je kupil pravo lobanjo človeka iz 18. stoletja, jo dal odliti v platino in jo v celoti odeti v diamante, zobje pa so ostali originalni. Za razumevanje umetniškega dela si lahko zelo pomagamo s 34. tezo iz *Družbe spektakla* (*Guy Debord*, 1967): »Spektakel je kapital, ki se akumulira do takšne mere, da postane podoba.«<sup>10</sup>



7. Damien Hirst, *Za božjo voljo / For the Love of God*, 2007, platina, diamanti in človeški zobje / platinum, diamonds and human teeth, 17,1 cm × 12,7 cm × 19,1 cm

Francois Lyotard je leta 1982 zapisal: »Kapitalistična ekonomija je na neki način ekonomija, ki jo regulira ideja – ideja neskončne moči in bogastva.«<sup>11</sup> Tudi drugi sodobni umetnostni teoretiki so našli neposredno povezavo med kapitalistično ekonomijo in idejo sublimnega v umetnosti.<sup>12</sup>

7 Hal FOSTER, Rosalind KRAUSS, Yve-Alain BOIS, Benjamin H. D. BUCHLOCH, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, 2004, str. 600.

8 Da pri takšni trditvi ne gre »le« za teorijo, priča izjava zbiralca, ki redno kupuje pri trenutno komercialno najuspešnejšem zasebnem galeristu na svetu – Gagosianu: »Včasih ne vemo, če so stvari, ki jih kupujemo, zgodovinsko relevantne, a ker so cene tako visoke, moramo verjeti, da so pomembne.«; Kelly Crow, *Wall Street Journal*, dostopno na <http://online.wsj.com/article/SB10001424052748703712504576232791179823226.html>), ogledano 3. 3. 2013.

9 Mogoče bi lahko na tem mestu omenil, da Hirsta ni na seznamu prvih desetih umetnikov po prodaji med 2002 in 2012. Na prvem mestu je Picasso s skoraj tremi milijardami dolarjev (na spisku so še Warhol, Richter, Monet, Matisse ...), a Hirst za razliko od ostalih prodajo vključuje v samo vsebino svojih del.

10 Dostopno tudi na: <http://shrani.si/f/2/4m/2F2OmedI/guydebord-spektakla.pdf>, ogledano 7. 3. 2013.

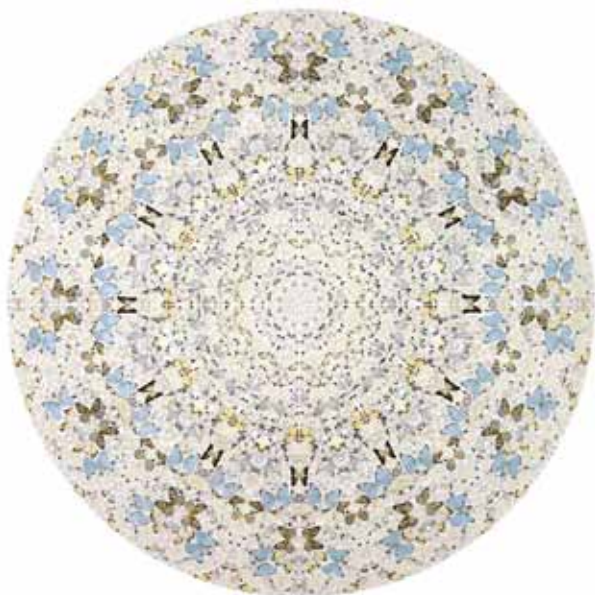
11 Jean-Francois LYOTARD, »Presenting the Unpresentable: The Sublime«, *Art Forum*, št. april 1982, str. 64–69.

12 V povezavi s Hirstom glej npr.: Luke White, *Damian Hirst's Shark: Nature, Capitalism and the Sublime*, <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/>

Zelo na hitro povzeto gre za to, da na mesto neskončne, brezčutne in človeku potencialno nevarne narave, ki ima lahko veliko destruktivno moč, zdaj stopi kapital. Ta je prav tako neskončen, brezčuten in ima za človeka (in naravo!) dandanes tudi možne uničujoče posledice.

Hirst se v svojih delih neprestano navezuje na ideje »telesa, smrtnosti, nasilja, bolečine in moči«, ki so po mnenju Edmunda Burka zmožni vzbuditi »najmočnejša čustva, ki jih um lahko občuti«. Prav ta občutja ločijo sublimno umetniško delo od lepega.<sup>13</sup>

Po Hirstovih besedah se »vsak boji morskega psa in vsi imajo radi metulje«. Kar je pri morskem psu dosegel s strahom, je pri delih z metulji dosegel s tem, da jih je za umetniško delo pustil umreti. Pri opisanem delu (*In and Out of Love*) jih je mokra barva ubila. Kasneje je naredil več monumentalnih del, za katera je porabil na desetisoče kril metuljev, za lepljenje kril na površino je bila prav tako uporabljena barva. Izjemno vizualno bogate površine, ki večkrat spomnijo na cerkvene vitraže, so torej polne smrti. Pri gledalcu poleg močnega estetskega občutja pustijo tudi čustvenega, soočijo pa ga hkrati z vprašanji etike in še dovoljenega v svetu umetnosti (pravíc živali ...).



8. Damien Hirst, *Simpatija v belem duru – Odveza II. / Sympathy in White Major – Absolution II*, 2006, metulji in barva na platno / butterflies and household gloss on canvas, premer / diameter 213,4 cm

the-sublime/luke-white-damien-hirsts-shark-nature-capitalism-and-the-sublime-r1136828; ogledano 4. 3. 2013.

<sup>13</sup> Sam sem povezavo lepega in »smrtnosti, nasilja, bolečine« doživljal ob Hirstovih vitrinah (npr. *Lapdancer*, 2006). V lepo oblikovanih minimalističnih vitrinah so v več nivojih položeni kirurški pripomočki: skarje, skalpeli, dleta, »ledvičke« za odlaganje organov, žage ... Delo je izredno estetsko v svoji natančni urejenosti, »higieničnosti« in minimalistični repetitiji, a obenem so se mi vseskozi vsiljevali nelagodni občutki, kako mi skalpeli režejo v telo, žage režejo kosti in kako se mi vijaki medicinske »čelade« privijajo v lobanjo ...

Če povzamem, na svežo barvo se pri Hirstu lepijo metulji in tam umirajo. A »lepijo« se tudi kupci, ki ta dela kupujejo kot sodoben *memento mori* – visoko estetska dela z metulji, ki so sami po sebi simbol krhkosti in kratkosti življenja.

## Barvna participacija

Rudolf Stingel je pri svojem delu popolnoma zvest slikarstvu. A to zvestobo izkazuje na način, da slikarstvo nenehno preizprašuje, se zoperstavlja njegovim ustaljenim konvencijam in premika njegove meje. Ideje, kot so avtorstvo, slikarsko delo, atelje, gesta, površina in seveda barva, nikoli niso prav to, kar bi od njih pričakovali.



9. Rudolf Stingel, *Navodila / Instructions*, 1989, sitotisk na papirju / silkscreen on paper, 4 deli / 4 panels, vsak / each 108×78 cm (skupaj / together 215,9×154,9 cm) Natisnil Nava web srl, Milano; izdal umetnik / Printed by Nava web srl, Milan; published by the artist, © Rudolf Stingel, z dovoljenjem /courtesy: Paula Cooper Gallery, New York

Leta 1989 je natisnil grafiko *Navodila (Instructions)*. Na njej je natančno predstavljen postopek, kako si lahko gledalec sam doma naredi monokromno »Stinglovo« sliko. Gledalec je bil »prisoten« tudi v njegovih »originalnih« slikah iz tistega časa, ki jih je naredil z opisanim postopkom. Če zelo na hitro povzamem: oljno barvo se do prave viskoznosti zmeša s kuhinjskim mešalnikom, potem se jo enakomerno razporedi po površini platna, čez vse se položi perforirano tkanino (npr. gazo), preko tega se nanese srebrni sprej in na koncu odstrani tkanino. Nastane monokroma podoba, ki pa ima zelo zanimivo in ne povsem enakomerno strukturirano površino. Zelo pomembno za percepcijo slike je dejstvo, da srebrna barva iz spreja kot mikroskopska mreža

prekriva spodnjo plast barve in deluje delno reflektivno. Ravno toliko, da zaznava (in rahlo odseva) svojo okolico. Torej prostor, v katerem slika visi in morebitnega gledalca, ki se okoli nje giblje.

Leta 1991 je v newyorški Daniel Newburg Gallery po tleh celotne galerije Stingel položil živo oranžno preprogo. Z arhitekturo se je ta »talna slika« prepletala na dva načina. Prvič je bila vezana na konkreten prostor (»site specific«) ter je bila dimenzija in oblika barvne industrijske preproge pač natančno prilagojena tlorisu, po drugi strani pa je odsev velike barvne površine dejansko spremenil barvo prostora in s tem gledalčevo percepcijo. Obiskovalec galerije pa v delo ni bil v delo vključen le s percepcijo, ampak še bolj konkretno s puščanjem sledi. Rahlo »kosmata« preproga je beležila sledi obiskovalcev, ki so s tem površino vedno na novo preoblikovali.



10. Rudolf Stingel, Brez naslova (oranžna tapeta), prostorska postavitev v Daniel Newburg Gallery, New York, 1991 / Installation view of Rudolf Stingel, at Daniel Newburg Gallery, New York (May 1991)  
© Rudolf Stingel, z dovoljenjem / courtesy: Paula Cooper Gallery, New York

Delo z industrijsko preprogo je Stingel večkrat ponovil v različnih prostorih. Pri nekaterih postavitvah je s preprogo prekril stene. Če je pri prej opisani razstavi slikovno površino s stene premaknil na tla in s tem ustvaril nekakšno talno interaktivno verzijo slikarstva barvnega polja, je s premikom preproge na steno naredil obrat, soroden Pollocku, ki je slikal na platno, razprto po tleh, in ga kasneje dvignil v vertikalni položaj. A Pollock je bil v ritualu slikanja glavni akter, pri Stinglu pa to počnejo drugi.

Stingel je ob drugi priložnosti tudi uporabljeno preprogo iz svojega ateljeja namestil na steno in obiskovalcem možnosti za intervencijo ni dal na voljo. Na preprogi je videti sledi resničnega dela v ateljeju. Spet gre za zanimiv obrat, saj takšna preproga v veliki meri odgovarja zahtevam modernistične slike: to so barvni madeži, ki jih je na dvodimenzionalni površini pustil umetnik, v prostoru svojega ateljeja ..., le da so madeži nastajali popolnoma naključno in v njih ne bi mogli iskati ekspresije ali globljih resnic, kakršna je na primer stik s slikarjevim nezavednim, iskanje

absolutnega ipd. Stinglovi madeži so tudi zelo »iskreni«, saj gre za sledi, ki jih ni delal z namenom določenega estetskega učinka, in se na neki način celo skladajo s stavkom, ki ga je izrekel Jackson Pollock: »Vsak dober umetnik slika to, kar je.« Po drugi strani zopet delujejo v dialogu z arhitekturo. Pri gledalcu lahko povzročijo rahlo prostorsko dezorientacijo, saj se tla prestavijo na steno.

Stingel celo »klasično« postavitev spremeni tako, da ustreza njegovim namenom. Leta 2005 je v na videz prazno galerijo postavil le eno sliko – velik fotorealistični portret mlade ženske. Galerija je bila še bolj »prazna« kot običajno, saj je po tleh postavil belo prebarvane vezane plošče. Vsebinska razstava je postala galerija sama, tako v njenih fizičnih arhitekturnih lastnostih, kot v simbolnih, socialnih in ekonomskih. Z belim podom je poudaril vtis galerije kot modernistične »bele kocke«, ki deluje kot »svetišče« umetnosti, ločeno od zunanjega sveta. A pod je sčasoma postal umazan, beležil je stopinje obiskovalcev, ki so v »posvečeni« prostor prinašali zunanji, vsakdanji svet. Gledalce je naredil še toliko bolj pozorne na prostor, saj so se zavedali, da ga »mažejo«. Vse bolj se je poznala pot, ki je vodila od vhoda do edine slike v galeriji. Na tej sliki upodobljena ženska pa se tam ni znašla (le) zaradi svoje lepote. Upodobljena je galeristka Paula Cooper (po kateri galerija nosi ime).<sup>14</sup> S tem se pozornost zopet obrne navznoter, v galerijski sistem, kjer je poleg »člaščenja« vzvišene lepote prisotna tudi povsem profana dimenzija: prodaja slik. Istočasno se zgodba usmeri tudi v zgodovino, saj gre za spoštovano galeristko in galerijo, ki sta pomembno zaznamovali umetnost od minimalizma dalje.



11. Rudolf Stingel, prostorska postavitev, Galerija Paula Cooper, New York, 2005 / Installation view of Rudolf Stingel, at Paula Cooper Gallery, New York (2/12-3/12/2005), foto/ photo: Adam Reich, © Rudolf Stingel, z dovoljenjem / courtesy: Paula Cooper Gallery, New York.

Pri Stinglovih »interaktivnih« delih s preprogami so intervencije, ki jih puščajo gledalci, le začasne. Pri delu *Brez naslova (Untitled, 2003)* so dobili trajnejšo obliko. Tam je Stingel sobo oblekel v srebrno izolirno obloženo peno (v kasnejših postavitvah je dodal še baročni lesteneč), s čimer

<sup>14</sup> Stingel jo je naslikal po fotografiji Roberta Mapplethorpa iz leta 1985.

je dosegel odsevnost površine, torej da se gledalec vsaj delno zaznava v sliki. A tokrat je ljudem dovolil, da v površino intervenirajo povsem po svoje. Najprej so v steno le kaj praskali, kasneje pa pisali, lepili listke, puščali male objekte ipd. Nastale so izjemno bogate vizualne strukture.

Kritik Massimiliano Gioni jih primerja celo s spontanimi spominskimi »spomeniki«, ki so nastali na prizorišču terorističnega napada 11. septembra 2001.<sup>15</sup> V zvezi s tem se mi zdi zopet zanimiva primerjava s Pollockom, in sicer z njegovimi političnimi dimenzijami. Kot je znano, ga je CIA, skupaj z drugimi abstraktnimi ekspresionisti, uporabljala v propagandne namene hladne vojne. S potujočimi razstavami so kazali »svobodno«, »demokratsko«, »individualistično« in »herojsko« ameriško umetnost. Stinglovo stensko sliko bi v kontrastu s tem mogoče lahko razumeli, kot da izhaja natančno iz časa po »koncu zgodovine« in izgubi zaupanja v herojski individualizem. Torej iz časa, ko se je iluzija o politični stabilnosti razblinila z napadom na World Trade Center v New Yorku leta 2001, iluzija o finančni vzdržnosti kapitalizma pa približno sedem let kasneje.

Stingel barvo, tudi s pomočjo fizičnih lastnosti uporabljenih materialov, uporablja na način, da spodbudi gledalca k neposredni udeležbi. Kljub temu, kot pravi sam, »tudi ko obiskovalci praskajo svoja imena, seveda niso avtorji, delujejo znotraj pripravljenega prostora, a ga ne morejo kontrolirati«.

## Barva kot posladek (za oči?)

Na triptihu *Black Star Press* (2005) umetnika Kelleya Walkerja vidimo trikrat ponovljeno podobo, za katero se nam najprej zazdi, da gre za fotografijo izgredov, ki jo je v svoji seriji že leta 1963 uporabil Warhol. Preko tega vidimo na prvi pogled ekspresivno napljskane barvne madeže, ki delno prekrivajo spodnjo podobo.



12. Kelley Walker, *Čokoladni izgredi; obrnjen goreči avtomobil (Chocolate Riot; Reversed Burning Car)*, 2004, skenirana podoba in čokolada na digitalnem tisku, platno, sponke, 41.3×66.4×4.4 cm), podpis in datum na zadnji strani  
© Kelley Walker. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York

Res sicer je, da gre za iste izgrede,<sup>16</sup> a gre za drugega fotografa in fotografijo od tistih, ki jih je uporabil Warhol. Na podlago je natisnjena z digitalnim tiskalnim. Preko tega pa niso napljskani madeži barve, ampak s sitotiskom odtisnjena bela, mlečna in temna čokolada. Čokolado je Walker najprej stopil in jo zilil na stekleno površino. Ko se je čokolada strdila, je podobo skeniral in jo nato s sitotiskom prenesel na platno. Tako je čokolada istočasno snov (čokolada) in svoja lastna podoba.

To ni prvič, da je Kelley Walker uporabil »neumetniški« material kot barvo. V seriji *schema; Aquafresh plus Crest with Whitening Expressions* (2006) je na svoj računalniški skener iztiskal zobno pasto, jo skeniral in potem podobo postavil preko podobe napol gole ženske na naslovnici moške revije *King*. Takšna podoba postane izredno nabita s pomeni. Po eni strani gre za asociacijo na abstraktni ekspresionizem s »špricanjem« barve, ki je seveda že sam po svoji naravi moški (šovinističen), »ejakulacijski« in seveda »bel«. Navezava na barvo kože je poudarjena tudi v besedici iz naslova – whitening (beljenje), ki je delno povzet kar po napisu na škatlici zobne paste. Torej je dejanje, da s pasto za beljenje premaže podobo temnopolte ženske, zelo pomen-sko sugestivno.



13. Kelley Walker, *schema; Aquafresh plus Crest with whitener*, 2003, CD Rom; skenirana podoba & zobna pasta, digitalni tisk na arhivskem akvarelnem papirju, 73.7×104.1 cm

© Kelley Walker. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York

Pomembno pri zobni pasti je tudi to, da ima barvne proge. Torej že ko so razvijali zobno pasto kot produkt, so s kombinacijo barvnih prog zagotovili, da jo bodo po barvi razpoznali kot določeno blagovno znamko. Kelleya sta pritegnili barvni črti v zobni pasti (cyan in magenta),<sup>17</sup> ki sta dve od štirih barv, ki jih uporabljajo pri tisku (C-cyan,

<sup>15</sup> Massimiliano GIONI, *Defining Contemporary Art – 25 years in 200 pivotal artworks*, Phaidon Press Limited, 2011, str. 340.

<sup>16</sup> Kot opozarja Kelley Walker, je »izgred« natančno tista beseda, s katero Martin Luther King ni hotel, da povežejo proteste, je pa naredila Warholovo serijo precej bolj privlačno za umetniški svet.

<sup>17</sup> Scott ROTHKOPF, Kelley Walker, JRP-Ringier, 2007, str. 114.

M-magenta, Y-yellow, K-black). Torej pasta že v svoji strukturi »predvideva« svojo reprodukcijo v reklamnih oglasih.

To logiko podobe, ki predvideva tudi svoje nadaljnje reproduciranje in različne modalitete, je Walker vnesel tudi v svoje slike. Pri prvih delih je to naredil tako, da je bilo umetniško delo, ki ga je bilo moč kupiti, pravzaprav CD-rom z navodili, kako se lahko podobo natisne (in tudi spreminja!).<sup>18</sup> Kasneje je svoja dela fotografiral v domovih zbiralcev, to fotografijo uporabil v umetniškem delu, ki je nastalo na straneh umetniškega časopisa, nato pa podobo spet prenesel v galerijo v obliki »light-boxa«. Nicholas Bourriaud je to označil kot »permanentno transkodiranje«, kjer so že same forme uporabljene v obliki kopij, vedno v prehodnem stanju, kjer so podobe nestabilne in vedno čakajo med dvema »prevodoma«.<sup>19</sup>

Podoba izgredov je seveda močno politična. Walker je uporabil fotografijo, ki je bila 4. maja 1963 objavljena na naslovnici *New York Timesa* in je med ljudmi sprožila široko podporo Gibanju za državljanske pravice. Prav ta podoba je torej imela zelo konkretne politične učinke. A podoba in dogodek sta stara več kot 40 let. To, da še vedno nosita močan politični naboj, je posledica tega, da rasna vprašanja še zdaleč niso razrešena. A če bi hotel s sliko »opozoriti« na konkreten problem rasizma danes, bi lahko uporabil časovno bližji dogodek. Uporabil je podobo, ki je hkrati že sama po sebi zelo prepoznana, na hitro, a netočno, povezana z Warholom in s tem z umetniškim svetom. Torej ima močan poudarek prav na jasnem izražanju neke politične teme, in ne na sami politični temi. Napetost je po eni strani ublažena, po drugi pa še poudarjena prav s tem, da je preko konflikta med belcem in črncem postavil »konflikt« med belo in temno čokolado. Namerno odprto vprašanje torej ostaja, če ni ta »angažiranost« le nekakšen (čokoladni) posladek, ki se lepo prilega nad kavč dnevne sobe sodobnega zbiralca umetnin.

Tukaj bi lahko omenil še eno »podpoglavje« političnega, ki je tudi povezano z barvo ... kože. In sicer politično korektnost umetniškega sveta. Walker, ki je belec, v svoja dela večkrat vključuje temnopolte ljudi in jih postavlja v situacije, ki se dotikajo tudi rasizma. S tem dejansko krši nenapisano pravilo, da se umetnosti, ki problematizirajo situacije določenih družbenih skupin, lahko iskreno lotijo

le predstavniki teh istih skupin (homoseksualci, etnične manjšine, umetnost, povezana z ženskimi/feminističnimi vprašanji ...).<sup>20</sup>

Na koncu je tukaj še vonj po čokoladi, kar ima znova zelo zanimive asociacije. Duchamp je kot »olfaktornega umetnika« označil takšnega slikarja, ki ga ideje ne zanimajo preveč, ampak slika predvsem zato, ker ima rad vonj po barvi. Walker je umetnik, ki je izrazito naklonjen idejam, a je prav zaradi tega v njegovem delu vsak material in vsak postopek zelo precizno izbran. V nobenem od teh del ni prav nobenega polaganja barve s čopičem na platno. Walker se sicer nahaja povsem na drugem koncu slikarstva kot »olfaktorni umetniki«, a se vonj zelo lepo vključi v pomenško celoto.

V angleškem jeziku najdemo besedno zvezo »eye candy«, ki jo v svetu umetnosti zelo radi uporabljajo kot slabšalno oznako za umetnost, ki je le »posladek za oči«. Zdi se, da vonj po barvi, ki jo navadno voha slikar, zamenja vonj po sladkariji (dobesedno).<sup>21</sup> S tem podobo še bolj odmakne od ideje »romantične« kreacije v ateljeju in jo poveže s končnim produktom natančno izdelanega, »marketinškega« postopka. Ta pa istočasno govori tako o današnjem svetu podob, politike, kot tudi o logiki umetniškega trga.

Ta odstavek pišem naknadno, saj nam niso odobrili pravic reproduciranja zelenih Walkerjevih podob. Reproduciranju ene menda nasprotuje revija King, katere naslovnico je uporabil Walker. Pri drugi pa so odobrili reprodukcijo iz iste serije. Obe sicer brez težav najdete na spletu.

Deli, ki so nam ju dovolili reproducirati se tudi navezuje na teme, o katerih sem pisal. Na prvi je s čokolado prekrit goreč avtomobil – prav tako podoba s protestov *Gibanja za državljanske pravice* in prav tako spomni na Warholove avtomobilske nesreče. Na drugi je s pasto prekrita podoba za Benettonov plakat, spodaj desno pa je »razgrajena« tiskarska barvna skala. V tej podobi se zelo zanimivo spet prepletejo barvne črte zobne paste in CMYK barve, spodaj pa je podoba letalske nesreče, ki je le ena od »šokantnih« podob, ki jih je za prodajo oblačil uporabil (United Colors of) Benetton. Kar odpira podobna vprašanja povezave »angažiranosti« in marketinga (kot sem zgoraj opisal, tudi umetniškega).

## Namesto zaključka

Moj namen v besedilu ni bil globlje analiziranje posameznih opusov, in tudi nisem poskušal zaobjeti vse kompleksnosti

<sup>18</sup> Natančen napis na CD-romu se glasi: Natančen napis na CD-romu se glasi: »Kot umetniško delo Kelly Walker je na prodaj izključno podpisana zgoščenka s priloženim plakatom. Zgoščenka in podoba, ki jo vsebuje, je dovoljeno razmnoževati, kopije pa deliti naokrog, kolikor krat lastnik to želi. Kdorkoli, ki prejme kopijo zgoščenke ali podobe, lahko eno in drugo po želji spet razmnožuje ali deli naokrog, in tako naprej. Poleg tega lahko vsakdo, ki poseduje zgoščenko ali reprodukcijo, manipulira s podobo in jo razmnožuje ali deli naokrog v tem spremenjenem stanju. Vse oblike reprodukcije oziroma deviacije, ki izvirajo iz podobe na zgoščenki, ki jo je podpisala Kelly Walker, perpetuirajo kontinuum, ki je v korelaciji z umetniškim delom. (Prevedel Andrej Jereb.) (Kelley Walker, v Kelley Walker, JRP-Ringier, 2007, str. 106.)

<sup>19</sup> Nicolas BOURRIAUD, *Precarious Constructions. Answer to Jacques Rancière on Art and Politics*; [http://www.skor.nl/\\_files/Files/OPEN17\\_P20-37.pdf](http://www.skor.nl/_files/Files/OPEN17_P20-37.pdf), ogledano 27. 3. 2013.

<sup>20</sup> Dober primer je tandem Pruitt Early (sestavljala sta ga Rob Pruitt in Jack Erly), ki sta 1992 v »tradicionalni« galeriji Leo Kastelli v New Yorku pripravila razstavo, ki v svoji tematiki ni bila »homoseksualna« (čeprav sta bila avtorja par tudi v zasebnem življenju), ampak je problematizirala »izrabo črne kulture v belem establishmentu«. Odziv umetniškega sveta je bil, da gre za rasistično in žaljivo razstavo, in ju je zaradi tega tako rekoč »izobčil«. Pruitt se je po nekaj letih sicer precej uspešno vrnil na umetniško sceno.

<sup>21</sup> Tukaj se mi zdi zanima asociacija na Van Gogha, ki je barvo celo jedel.



in pomenov, ki jih vsebujejo. Moj namen je bil, da povzamem nekaj primerov, kako je lahko že barva sama prostor inovacije, čeprav ima že več tisočletno zgodovino uporabe.

Ker sem že začel s citatom, bom z njim tudi končal. In sicer z nekaj mislimi Rema Koolhassa, ki sicer govori o uporabi barve v arhitekturi, a se ideja zelo dobro navezuje tudi na slikarstvo in temo barve:

»V svetu, kjer ni nič stabilnega, je stalnost barve rahlo naivna; mogoče se lahko spremeni. V svetu, kjer ni nič, kot se zdi, je neposrednost barve videti pretirano poenostavljena – mogoče lahko ustvari kompleksnejše učinke.

... Barva, ki se vtika v status poslikanega objekta.

... Edino logično je, da se ob neverjetni čutni silovitosti, ki nas bombardira vsak dan, in ob umetnih intenzivnostih, ki jih srečamo v virtualnem svetu, barva mora spremeniti, ne samo kot tenka plast spremembe, ampak kot nekaj, kar dejansko spremeni percepcijo.

V tem smislu je prihodnost barve videti svetla.«<sup>22</sup> ■

**Arjan Pregl** (1973, Ljubljana) je diplomiral leta 1998 na ALUO. Leta 2001 je na isti akademiji zaključil magistrski študij slikarstva (zadnji semester je obiskoval IUP Indiana University of Pennsylvania (ZDA)). Nato je vpisal še magistrski študij grafike in ga končal leta 2004. Imel je 28 samostojnih razstav, med številnimi selekcioniranimi razstavami velja izpostaviti *Revizija. Slika 70+90* (Galerija P74, 2001), *Slovenska umetnost 1995–2005: Teritoriji, identitete, mreže* (Moderna galerija, 2005), 27. grafični bienale (Ljubljana, 2007), *Risba na Slovenskem II* (Muzej sodobne umetnosti, Zagreb, 2010) ... Ukvarja se s slikarstvom, grafiko, ilustracijo in oblikovanjem. Trenutno živi in dela v Bruslju.

**Arjan Pregl** (1973, Ljubljana) graduated from the Ljubljana Academy of Fine Arts and Design in 1998. He completed a master's degree in Painting in 2001 at the same Academy, spending the final semester of study at the Indiana University of Pennsylvania in the US. He then took on another master's degree, this time in Printmaking, and completed it in 2004. He has had 28 solo exhibitions. Among his selected group exhibitions the following should be mentioned: *Revisions. Paintings 70+90* (P74 Gallery, 2001), *Slovene Art 1995–2005: Territories, Identities, Nets* (Moderna galerija, 2005), 27th Biennial of Graphic Art (Ljubljana, 2007), *Drawing in Slovenia II* (Museum of Contemporary Art, Zagreb, 2010) ... He works in painting, printmaking, illustration and design. He currently lives and works in Brussels.

<sup>22</sup> Rem KOOLHAAS, »The Future of Colours is Looking Bright//1999«, v: COLOUR, Documents of Contemporary Art, uredil David Bachelor, Whitechapel in MIT Press, 2008, str. 220.