

Mojca Puncer

Zgodba o lasih

*»Ko je ječarka prišla v celico, da bi jo pripravila za šesti spopad s hudičem, jo je našla v postelji mrtvo ... Lasje so vreli kakor mehurčki po obriti lobanji in rasli vsem na očeh.«
(G. G. Márquez)*

Časopisna senzacija je pod umetnikovim peresom prerasla v drobno mojstrovino, ki nam razpre zgodbo o prelestni dvanajstletni markizi, ki so jo po ugrizu steklega psa v skladu z lokalnimi običaji izpostavili nečloveškemu ritualu zdravljenja. Vire zanjo je mojster odkril po naključju, ko je nenadejano prisostvoval praznjenju kripte starega samostana in se je izza grobne plošče usul slap živobakrenih las, ki je meril preko dvaindvajset metrov.

Človeški lasje rastejo tudi še po smrti, lahko celo po centimeter na mesec, o čemer živo pričajo vsi ti metri, ki so se namnožili v dvestotih letih.

Zapis z rumenih strani je doživel transformacijo v svetu umetnosti.

V pričujočem delu Polone Tratnik se znajdemo sredi poskusa umetniške transformacije povsem druge vrste, ki pa vendarle ima opravka z nenavadno rastjo las, ločeno od živega telesa osebe.

Kant je že davno lepim umetnostim pripisal moč, da opisujejo stvari, ki bi bile v naravi grde ali pa bi vzbujale odpor, na lep način: furije, bolezni, vojna opustošenja, delo smrti je mogoče lepo opisati, celo predstaviti v sliki. Ene same stvari pa po Kantu ni mogoče predstaviti v skladu z naravo, ne da bi uničili sleherno umetniško lepoto – tisto namreč, ki vzbuja gnus. »V tem nenavadnem občutku, ki temelji zgolj na upodobitveni moči, je namreč predmet, ki se mu sicer s silo upiramo, predstavljen tako, kakor bi se tako rekoč vsiljeval užitku, tako da v našem občutku ne ločimo več umetniške predstave predmeta od narave tega predmeta samega in je zato nemogoče, da bi imeli to predstavo za lepo« (Kant, § 48). Tako je kiparstvu, ker pri njegovih produktih skorajda zamenjujemo umetnost z naravo, s Kantom zapovedana izključitev neposredne predstave grdih predmetov, ki jih je dovoljeno predstaviti le s pomočjo alegorije ali s pomočjo atributov, se pravi le posredno. Čeprav so se meje umetnosti od Kantovih časov silovito raztegnile, pa je odmev njegove zapovedi še vedno prisoten. Vprašanje je le, če ne morda zgolj zaradi nezmožnosti umetnosti, da bi zagrabila in razstavila stvari v njihovi neposrednosti, da bi pokazala »tisto«.

Videti je, da so zlasti ženske vizualne umetnice v znamenje protesta zoper kantovsko brezinteresno presojanje umetnosti pripeljale v umetnost telo v njegovi poudarjeno materialni razsežnosti (telesne tekočine pri Helen Chadwick, raziskovanje vzvodov gnusa Cindy Sherman, endoskopski pogled v telo pri Moni Hatoum), pri čemer gredo mlajši generaciji umetnic na roko dosežki biotehnologije in njihova vse večja prenosljivost v svet umetnosti. V to linijo bi lahko vpisali tudi delo Polone Tratnik.

Pričujoča instalacija obiskovalca galerije nagovarja, da bi se tam intimno srečal z živim, ki ga za stenami inkubatorja lahko predvsem sluti. V petrijevki na hranilnem agarju, osnovanem na serumu iz umetničine krvi, kalijo njeni lasje. Krhko bistvo živega lahko v skrbno izolirani notranjščini, ki simulira pogoje telesa, le pobilisne.

Izza inkubatorske prikazni sredi galerije pa se v ostri svetlobi blešči estetska abstrakcija, ki korenini globoko v materialnem: razstavljen fotografija poveča in estetizira objekt do te mere, da ni več zgolj dokumentarna; čeprav priča o stanju stvari, je hkrati kontekstualizirana in posredovana s formalnim jezikom umetnice. Fotografska povečava lasu, podkrepljena s šopom pravih las, sama zase še najprej spominja na bližnje posnetke telesnih delov iz *Documents*, revije disidentskih nadrealistov s konca dvajsetih let prejšnjega stoletja: razstavljen kot podoba v okviru – podobno kot objekt v inkubatorju –, pritrjena na galerijsko steno, je od daleč videti kot relikvija, ki se le z določenega vidika kaže kot dokument.

V svet umetnosti z uporabo živih materialov vstopi nova ekonomija, ki tradicionalno ekonomijo umetnosti posnemanja narave in človeškega sveta zamenja z utelešenjem samonanašanja narave, katere del je tudi človeško telesno postajanje. Prvo delo Tratnikove, ki vključuje živo materijo, je instalacija *37 °C* iz leta 2001, v kateri je voščeni kip v obliki telesnega dela prekrila z želatinastim hranilom, na katerem je v primernih pogojih lahko zrasla plast kožnih celic. Nadalje je umetnica raziskovala mikrosvet človeškega telesa skozi mikroorganizme (*Privatni mikroorganizmi*, 2004). — Videti je, kot da gre za svojevrstno različico fascinacije s produktivnimi in kreativnimi vidiki “življenja” in “narave”, ki so bili že davno privzeti kot model za umetniško kreativnost in ki s Kantovim prispevkom k dojetanju lepega in sublimnega še danes predstavljajo vir estetskih refleksij. Kantovsko sublimno se v splošnem nanaša na tisto v naravi, kar prekorači zmožnosti imaginacije ter tradicionalne reprezentacije, kar presega posamično življenje. Opravka imamo s poskusi predstavitve nepredstavljivega, poprisotenja nečesa, kar ne more biti prisotno. V času razkritja genskih zapisov lahko o njihovi (ne)reprezentabilnosti razmišljamo kot sublimni v kantovskem smislu. V sublimni “situaciji” se tako lahko znajdemo tudi v srečanju s svetom mikroorganizmov s človeškega telesa, ki si ga ne moremo v celoti zamisliti ali ga (re)prezentirati (podobno tudi v soočenju z veliko povečavo, ki razkrije sicer nepredstavljivo strukturo telesnih delov).

Delo Polone Tratnik kot celoto označuje tako moment utelešenja kot raztelesenja, v svojem odbojnem vidiku, z zavračanjem udeležbe imaginacije pa je v svojem bistvu sublimno. Tukaj se srečamo tudi z materialnim “drugim” kantovskega estetskega sistema, z gnusom nad ekskrementalno vsebino (učinki razraščanja mikroorganizmov). Slednja pomeni “drugo” glede na dematerializirano ekonomijo našega običajnega, idealističnega, abstraktnega razmerja tako do umetniške reprezentacije telesnega kot tudi do znanstvenega rokovanja z živo materijo. Ideja, da ekskrement postane sublimni objekt, prižene sublimno do točke ironičnega komentarja. O tovrstnem sublimnem lahko govorimo tudi v zvezi z lacanovskim Realnim, skritim in travmatičnim, onstran naše eksistence ali občutka za realnost, čigar vznemirjajoči učinki so občutni na nenavadnih in nepričakovanih mestih.

Uporaba žive materije vpne delo Tratnikove v intenzivno igro privlačnosti in odbojnosti: pri instalaciji *37 °C* z njenimi *unheimlich* učinki je najprej na delu negotovost o tem, ali je nekaj živo ali mrtvo; predvsem pa nenavadni grozljivi učinek proizvajajo samostojno razstavljeni telesni udje (roka, dojka). Fragmentacija telesa morda nekoliko spominja na tisto, ki se zgodi skozi transformacijo mrtvih teles svetnikov v relikvije.

Kot je znano, grozljivo po Freudu pomeni vdor tujosti v domačnost oziroma povratek nekdanj domačih pojavov in reči kot tujih in dvoumnih. Zlasti nadrealizem se je izmojstril v strategijah pretvarjanja tistega, kar vzbuja morbidno tesnobo, v estetsko. Toda takšna estetskost ima bolj kakor z lepim opraviti s sublimnim. Ta “krčevita” lepota ne poudari le brezobličnosti in nepredstavljivosti, temveč pomeša ugodje in grozljivost, privlačnost in odbojnost; sproži nekakšen negativni užitek, ki je največkrat figuriran skozi ženske attribute. Tovrstni *unheimlich* učinki se v nadaljnjem ukvarjanju Polone Tratnik z živo materijo mestoma preoblikujejo skozi fenomenologijo gnusa, namreč skozi odbojnost in privlačnost pri srečanju z abjektom (»zavrženim«, »nizkotnim«). Pri obojem, tako tesnobo vzbujajočem

grozljivem kot gnus vzbujajočem abjektnem, pa gre za obrambni odziv subjekta na nevarnost, ki preti telesni integriteti. Zlasti gnus zmoti predstave o čistosti in zdravju, njegova funkcija pa je izvorno varovanje pred kontaminacijo, nečistostjo in smrtjo. Če že, potem je v delu Tratnikove bolj kot gnus nad propadanjem na delu gnus nad zasičenostjo, bujnostjo življenja (razraščanje mikroorganizmov, pa tudi kožnih in lasnih celic). — Nemara bi s tega vidika o delu Tratnikove lahko govorili kot o različici estetike abjekta.

Z instalacijo *Mikrokozmos* (del projekta *Privatni mikroorganizmi*, 2004) se umetnica dejansko najbolj približa abjektu skozi nenadejano intenzivno sprožanje vzvodov gnusa. Gre za ambivalentno izkušnjo gnusa, ki se razlikuje od tesnobe, grozljivega in neugodja po močnejši neposrednosti in fiziološki obarvanosti (živost uporabljene materije). Ambivalentnost (estetsko/abjektno) je povezana z določeno odprtostjo in nedokončanostjo dela: telesni mikroorganizmi se množijo po kopalniški opremi, premazani z hranilnim agarjem, kar je vidno v obliki različnih kolonij; poleg tega mikroorganizmi povzročijo, da se sčasoma vse bolj širi vonj izza polivinilne pregrade kot samovoljni ne-estetski učinek žive snovi, ki pa z vzbujanjem gnusa dejansko zarezhe v posameznikovo intimnost. Abjektni vidik je v ostrem nasprotju z estetskimi povečavami mikroorganizmov, projiciranimi na steno galerije. To delo pomeni nov korak umetnice pri iskanju načinov sopolstavljanja nasprotij med organskim in anorganskim, med živim in mrtvim, tekočim in trdnim, čistim in umazanim – in ne nazadnje, med javnim in zasebnim.

S pomočjo lacanovske teorije bi lahko dodatno osvetlili učinkovanje abjektnega z naslonitvijo na že omenjeno koncepcijo Realnega in njegovih znamenj (nekdaj so jih iskali predvsem na mestu svetega). V lacanovski teoriji je Realno tisto, kar se izmika simbolizaciji, kar utegne še dodatno zaplesti vprašanje o tem, kako reflektirati poetiko skrajnega realizma v sodobni umetnosti. Če pri Poloni Tratnik lahko govorimo o umetniškem zanimanju za Realno, vendarle ne gre za veristično reprezentacijo realnosti. Kategorija gnusa dejansko obsežno prodira v sodobno estetsko refleksijo, ki je prisiljena opustiti idealizirano kontemplacijo v korist vzemirjajoče izkušnje prepletanja privlačnosti in odbojnosti. Predvsem pa je vseskozi telo tisto, ki priključuje nekakšne primarne pomene, ne več prvenstveno s privlačnim videzom forme, temveč z vključevanjem elementov, ki ozaveščajo vidike, ki ogrožajo integriteto utelešene subjektivitete. Pri tem umetnica vendarle vseskozi vztraja pri dvojni naravi Realnega, tako da njeno gibanje po tanki liniji med formalno umetniško dinamiko in dobesednostjo uporabljenih živih, razpadajočih materialov ne zapade v banalnost. Četudi mestoma dozdevno krši estetske in moralne kode, po večini ustvari ravno nasprotni učinek – ne gnusa, temveč harmonično lepoto. Estetika in kulturni tabu se vnovič potrdira v hipu, ko sta kršena. Vsakdo, kdor v umetnosti ekstrema (kar delo Polone Tratnik ravno noče biti) najde zgolj gnus, ne da bi prepoznal blišč, ostane ujet v naivni reprezentaciji realnosti.

Abjektni moment odpira zev in praznino znotraj označevalne mreže sveta umetnosti: ozavešča nujnost zaslona med subjektom in Realnim, medtem ko umetniški objekti to prazno mesto prej kot po neki nujnosti zasedajo po naključju. Pri razkazovanju *ready-made* objektov (kopalniški inventar, laboratorijska oprema, fotografska dokumentacija) kot umetniških del je tako videti, kot da sploh niso odvisni od otipljivih lastnosti, temveč izključno od mesta, ki ga zavzemajo. Pri Poloni Tratnik uporabe tovrstnih objektov ne gre razumeti toliko v smislu izkoriščenja in razvrednotenja galerijskega prostora in sveta umetnosti kot v smislu preizpraševanja statusa umetniškega objekta. Poleg tega določeni objekti v delu Tratnikove kažejo na šibkost zaslona, ko smisel za realnost zamajajo z grožnjo možnosti, da vanjo vdre Realno. Pri tem ne gre za gesto radikalne desublimacije, temveč – nasprotno – za ohranjanje tančice lepote, ki bi bila hkrati naznanilo in prekrivanje »Reči«. Kljub harmoničnemu videzu pričujoče delo Polone Tratnik v sebi ohranja temeljno napetost in nestabilnost ter skriva zaklad, ki nam je dosegljiv le v nejasni slutnji.

Namesto poskusov šokantnega ekspliciranja učinkov razkroja, ki jim je podvržena vsa živa organskost, so tovrstni učinki diskretno vpisani v skrbno zasnovane celote, stilizirane instalacije; v delo samo pa vendarle vnašajo razcep, ki še posebej nagovarja gledalca in priklicuje njegove fantazijske projekcije. Čeprav ni tako očitno, ima delo Tratnikove bolj kot z estetiko opraviti s telesno identiteto.

Tako nam pričujoče delo zastavlja vprašanje: kaj lahko povemo o materialnosti telesa in v zvezi z njo, ko ravno zaradi nje telesa nikoli ne moremo fiksirati v preprosti objekt mišljenja? Za tendence novega realizma v umetnosti se zdi, da s svojo poetiko pričajo o tem, kako se približati Realnemu brez simbolnega posredovanja, pokazati na bivanje, ki je povsem neodvisno od mišljenja. Telesno kot »trdo jedro bivanja«, ki spodnese operacijo sublimiranja, je v območju umetnosti slednjič vendarle spet prezentirano kot »sublimni zaklad«. Je celotno delo Tratnikove ponovitev vprašanja, zakaj naj bi se naša telesa končala s kožo? Vsekakor je vključujoča izključitev abjektne tisti vidik, ki v formalno domišljeno zgradbo vnaša prelom, napetost in nestabilnost ter preizprašuje (ne)nevarnost in (ne)škodljivost vdora Realnega v šifriran in dezinficiran svet umetnosti, s čimer estetsko delo preobrača v etično vpraševanje.

V delu Polone Tratnik ne gre za delikatno eksperimentiranje z živim, saj je le-to izolirano in prepuščeno svojemu »naravnemu« življenjskemu toku in trajanju. Pa vendar nam delo, ki nam čutnozaznavno lahko posreduje le del rasti las, zastavlja vprašanje o tistem, kar se izmuzne kontroli in podrejanju dinamičnih reakcij in procesov, zvezanih s sodobno biotehnologijo v službi biopolitike, ki jo živimo. — Poziv, da naj bo umetnost prostor žive izkušnje, potencialno pospremljene z nemara odločilnim, prevratniškim metom kocke? Ali nasprotovanje fetišiziranemu umetniškemu objektu, ki dobi na umetnostnem trgu vrednost blaga (kritika lastnega blagovnega statusa)?

Vež umetnosti in življenja je precej dobesedno na delu, drugače od sledenja avantgardnim zapovedim.

»Plazmatično« (z referenco na živo snovnost celic ter na tekočo substanco krvi, po kateri plavajo krvna telesa; v našem primeru na hranilni pripravek iz krvnega seruma, na katerem se množijo lasne celice) kot samoregulirajoče, dinamično in živo stoji nasproti mrtvemu, statičnemu, »plastičnemu« umetniškemu načelu v primežu strogosti forme.

Okoljska estetika je hkrati estetika lastnega živega telesa. Čeprav je tokrat začasno ujeta med stene inkubatorja, je zavezana pretočnosti med notranjostjo in zunanostjo. Meso telesa je prežeto z mesom sveta skozi taktilni hiazem, v katerega je nepreklicno ujeto vse, kar je živo.

Reference:

- Judith Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of »Sex«*, Routledge, New York in London, 1993.
- Mark A. Cheetham, »Plasmatics«, v: *Kant, Art, and Art History. Moments of Discipline*, Cambridge University Press, 2001, str. 24–37.
- Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Pariz 1995.
- Mladen Dolar *et. al.*, *Das Unheimliche*, Analecta, Ljubljana 1994.
- Hal Foster, *Compulsive Beauty*, The MIT Press, Cambridge, Mass., London 1993.
- Immanuel Kant, »Analitika sublimnega«, v: *Kritika razsodne moči*, ZRC, Ljubljana 1999, str. 81–176.
- Gabriel García Márquez, *O ljubezni in drugih demonih*, MK, Ljubljana 1996.
- Maurice Merleau-Ponty, »Preplet-hiazem«, v: *Vidno in nevidno*, Ljubljana 2000, str. 115–137.
- Erik M. Vogt, »The Return of the Real in Popular Culture and (Abject) Art« (rokopis referata s XVI. mednarodnega kongresa estetike v Rio de Janeiro, 2004; v pripravi prevod »Vrnitev Realnega v popularno kulturo in (abjektno) umetnost« za revijo *Borec*, št. 621–625, letnik LVII, 2005).