

Igor Zabel
ZRCALJENJA
O delih Nike Špan

V pogovoru, objavljenem v pričujoči* knjigi, Nika Špan omenja svoje prostorske postavitve v zgodnjih devetdesetih letih, projekte, s katerimi se je, kot pravi, osvobodila objekta. Govori tudi o tem, da se je s temi deli bolj kot na katerega od sodobnih pojavov v umetnosti opirala na astronomske in fizikalne teorije, torej na koncepte prostora-časa. V teh delih je s sistemi fragmentariziranih ogledal razgradila izkušnjo koherentnega in kontinuiranega (torej bistveno evklidskega) prostora. Hkratna fragmentarizacija in multipliciranje doživetja prostora peljeta k vzpostavitvi prostora kot bistveno relacijske kategorije. Medtem ko je evklidski prostor dojet kot homogena in objektivna, v vse smeri linearno razprostirajoča se kontinuiteta, pasivna potencialnost za vse predmete in vse subjekte, ki stopajo vanjo, pa se prostor-čas kot relacijska kategorija vzpostavi šele z vstopom subjekta vanj. V instalacijah z ogledali se je ta premik razvijal deloma še skozi parametre, ki jih je vzpostavila tradicija modernizma, to se pravi, skozi "doživetje", ki je sicer konkretno in neposredno, vendar obenem "očiščeno" akcidenca, ki opredeljujejo gledalčev konkretni družbeni položaj, ločeno v posebni svet, v katerem nastopajo časovnoprostorska razmerja v svojih temeljnih, "čistih" in "abstraktnih" razsežnostih; bistveno pa je vendarle bilo, da je vzpostavila delo kot prostor, da je torej klasični objekt nadomestila s poljem, ki je po eni strani interaktivno (se torej šele vzpostavlja v interakciji z gledalcem), po drugi strani pa je diskontinuirano in fragmentirano.

Dela Nike Špan so torej največkrat vzpostavljena kot prostor, ne pa kot objekt ali koncept. Relacijska interaktivnost tega prostora pomeni, da nastaja v interakciji med umetnico, gledalcem in okoljem. Poudariti pa je treba, da model, po katerem se ta prostor vzpostavlja iz dejavnosti samega gledalca (torej iz samega gledanja), ne pomeni nekakšnega solipsizma, torej koncepta, po katerem bi bil prostor produkt gledalčeve zavesti ali docela odvisen od samovolje njegove nevezane proste domišljije. Narobe, posameznik deluje v okoliščinah, ki si jih ni sam izbral in katerih ne more poljubno spreminjati in modificirati. V tem smislu je interaktivni koncept prostora bliže fizikalnemu konceptu "notranjega gledalca". Okolje vsekakor obstaja zunaj gledalca in ta stopa vanj, da bi ga čim bolj natančno opazoval in čim točneje in preverljivo opisal. Kljub temu pa ga ne more opazovati od zunaj in objektivno, saj je sam lociran vanj. To ima dve ključni posledici: točka opazovanja v sistemu je določena in delna (opazovalec vidi nekatere stvari bolje kot druge in nekaterih sploh ne), še bolj pomembno pa je, da opazovalec s svojo navzočnostjo in dejavnostjo opazovanja vpliva na okolje, ki ga opazuje, in ga s tem spreminja. V tem smislu je mogoče reči, da z aktom opazovanja dejansko vzpostavlja predmet prav tega opazovanja.

Drugi ključni vidik tega prostora sta njegovi diskontinuiranost in fragmentarnost. Prostor pri Niki Špan ne nastopa kot nekaj enotnega, marveč je

heterogen in diskontinuiran. Ta razdrobljenost pa ni nekaj zgolj prostorskega, marveč se kaže na številnih ravneh kot heterogenost in diskontinuiranost identitete (psihološke, družbene, umetniške itn.); kot je v delih z ogledali razlomljen koncept homogenega in enotnega prostora, je torej razpadel tudi koncept enotne osebne ali družbene identitete. Prostor je interaktiven, toda ta interaktivnost ne poteka sklenjeno in celostno, marveč razlomljeno in diskontinuirano. (Tej diskontinuiranosti nasprotuje in jo nekako uravnoteža formalna jasnost in minimalnost del.)

Pri relacijskosti del Nike Špan pa je pomemben še en vidik: vloga same avtorice v delu. Zdi se, kot da so njena dela strukturirana simetrično; na eni strani jih določa vloga same umetnice, na drugi pozicija "notranjega" gledalca. Umetnica dejavno vzpostavlja delo kot prostor, toda okoliščine, v katerih se razvija njena dejavnost, in parametri, ki jo vodijo, so ji dani. V te okoliščine stopa, o njih razmišlja in se nanje odziva ter tako postopoma gradi delo. Lahko bi rekel, da se avtorica pri razvijanju svojih projektov vedno znova obrača k njihovim okoliščinam in izhodiščem; ne jemlje jih kot nekaj samoumevnega, kot pasivni in nevtralni prostor, kamor lahko postavi, na primer, umetniški objekt, temveč izhaja iz načela interaktivnega in heterogenega prostora-časa, ki ga zgosti in preoblikuje v večpomensko delo. Gledalčeva vloga je pri tem analogna, zrcalna; stopa v tako zgoščeno in oblikovano polje in poskuša dojeti povezave in zgostitve, ki jih je vzpostavila umetnica, in ponoviti tiste refleksije, ki so jo pripeljale do tega. Zato je relacijskost dela kot prostorsko-časovnega polja tudi komunikacijska. Komunikacija ni nikoli popolna; gledalec vselej proizvede manj (ali več) od tega, kar je v delo vpeljala umetnica (navsezadnje - po načelu "notranjega gledalca" - sam soustvarja predmet, ki ga opazuje). Vendarle pa ni docela onemogočena. Delo *Video ne video*, kjer je bila med umetnico in kustosom vzpostavljena dvojna komunikacija po video zaslonih (umetnica je z risbami pojasnjevala Petru Weiblu svoja dela, ta pa je s prikimavanjem in odkimavanjem sporočal, ali ta pojasnila razume), je prava simbolna prezentacija tega odnosa. Umetnično delo je tudi tu avtorefleksivno (nanaša se na njeno prejšnjo produkcijo) in poteka v konkretnih okoliščinah (institucionalna razmerja in razmerja moči, svet, določen s tehnologijo, itn.), ki jih postavitev tako rekoč uprizarja ali pa nanje vsaj namiguje. Oba akterja kažeta pri svojem početju očiten, dobesedno fizični napor, ki je prav napor komunikacije.

Med deli, s katerimi je avtorica vzpostavila koncept prostora-časa in vpeljala vanj simetrično napetost med svojo vlogo in vlogo gledalca, sta projekta *Čakalnica* in *Düsseldorf-München-Ljubljana-Budapest*. Drugače kot pri projektih z ogledali tukaj ne gre več za abstrahirani "čisti" prostor, marveč se ta konkretizira. Kot se v instalacijah z ogledali prostor lomi in podvaja, tudi proces multiplikacije fotografij s potovanja ustvarja kompleksno in večplastno prostorsko strukturo, ki je obenem izrazito časovna. Toda ta struktura zdaj temelji na avtoričinem lastnem potovanju. Plasti posnetkov na posnetkih so kondenzacija njene poti od mesta do mesta, njenega gibanja skozi prostor in čas. Vsaka fotografija v sebi ohranja prejšnje, ki so zdaj navzoče le skozi podobo.

Gledalec se sooča z zapletenim, večplastnim časovno-prostorskim vozlom; pravzaprav gre tudi tu za nekakšno ogledalno strukturo, le da opravlja funkcijo zrcala fotografski aparat. Ta nenehno multiplicira lastne "odseve" (torej fotografije) in gradi časovno-prostorsko perspektivo, ki vrtoglavo izginja v virtualni perspektivi nekje onstran otipljive površine fotografskega papirja. Gledalčeva naloga je, da razveže zgoščeno podobo, da dojamemo razmerje med zapleteno strukturo fotografije in dejanskimi časovno-prostorskimi razsežnostmi potovanja.

Čakalnica je bila skupinska razstava, na kateri je Nika Špan sodelovala tako, da je igrala vlogo čuvajke. S tem na videz preprostim premikom je spet vzpostavila zapleten relacijski časovno-prostorski kompleks. Predvsem je sama s svojim telesom, svojim dejanskim življenjem postala predmet lastnega dela. To je v sklenjenost njene identitete vneslo razpoko; v istem trenutku je pripadala različnim sistemom, različnim identitetam (bila je obenem delo, sodelujoča umetnica in "občanka"), ki niso bile docela skladne med seboj. Pravzaprav je prostor umetnosti kot prostor posebne vidnosti s tem paradoksnim položajem le razkril tisto, kar posameznik v raznih okoliščinah vedno znova izkuša: da je njegova identiteta heterogena, nekontinuirana in včasih konfliktna, obenem pa se nujno zgošča v njem samem, dejstvu njegovega obstoja. Pri projektu *Prodana dela* je Urša Jurman (v članku "Nika Špan - kritična estetinja", *M'ars*, št. 3-4, 1998) med drugim opozorila, da je avtorica v njem zgostila in povezala svojo življenjsko izkušnjo (pleskarsko delo) in izkušnjo umetnice (razstava in performans v galeriji) v svoji fizični pojavi; podobno je tudi pri *Čakalnici*.

Delo se tudi tu vzpostavlja kot časovno-prostorski voz. "Delo" je vsekakor trajanje, repetitivni (krožni) in obenem nenehno diferencirani (linearni) vzorec njenega prihajanja v službo, časa, ki ga je prebila v razstavnih prostorih, in vračanja domov. Razsežnost trajanja in dualizem med ostajanjem na mestu in potovanjem, linearnim gibanjem in nenehnim kroženjem sta dobila še dodatni metaforični in poetični poudarek s tem, da je razstavni prostor nekdanja čakalnica na železniški postaji in da se je umetnica v "službo" in iz nje vozila z vlakom (ki povezuje v sebi neskončnost in odprtost potovanja in prisilno vsakodnevno ponavljanje iste poti pri vozačih). Prostor, v katerega stopa in v katerem vzpostavlja svoja dela, seveda ni samo fizični prostor; prav tako se njena dela ne ukvarjajo le s "specifičnostjo lokacije". Nič manj pomembna niso institucionalna razmerja, v katera stopata oba, tako umetnica sama kakor tudi gledalec. Tako je bila Nika Špan kot čuvajka razstave, torej nekdo, ki nadzoruje dela in gledalce in je obiskovalci načeloma ne opazijo, tudi delo na razstavi, tako rekoč *ready-made*, na kar je opozorila tudi s podnaslovom projekta (*performans - ready-made*). Tu je, mimogrede, očitna še subtilna ironična igra s pojmom dela: njena navzočnost na razstavi je obenem "delo" kot zaposlitev in "delo" kot umetniški produkt.

Ready-made je koncept, h kateremu se Nika Špan v svojem delu nenehno vrača (omenim naj le fotografijo institucije, akademije v Düsseldorfu, ki jo je objavila v drugi instituciji, reviji *Kunstforum*, z napisom *Kunstakademie*

Düsseldorf: Alles ausser Ready-made). Mislim, da njeno ukvarjanje s tem konceptom ne izhaja iz umetnostnozgodovinskega ali teoretskega interesa, marveč iz tega, da je mogoče njene projekte (ki temeljijo na diskontinuirani, heterogeni in relacijski naravi prostora, na simetričnosti med umetničino in gledalčevo vlogo v konstrukciji tega prostora, in na mnogoterosti identitet, ki postane še zlasti očitna pri prenosu umetničnih življenjskih, zunajumetnostnih izkušenj v prostor umetnosti) samoumevno brati kot *ready-made*. Tako ta koncept s svojo posebno tradicijo in referenčnim poljem vnaprej opredeljuje vsak umetničin poskus, da bi proces ustvarjanja dela utemeljila na interakciji med seboj in okoljem, v katero stopa. Njena analiza "udomačenega" in samoumevnega koncepta *ready-made* pokaže, da je ta pojem pravzaprav negotov in nejasen, obenem pa tudi, da je funkcionalno vključen v delovanje umetnostnega sistema in institucij. Lahko bi rekli, da Duchampovi *ready-mades* še niso bili *ready-mades* v smislu utrjene kategorije umetnostnega diskurza, marveč so takrat še omogočali doživetje teh predmetov kot neumetniške realnosti, nasilno vpeljane v umetniški kontekst. Danes pa Duchampove objekte doživljamo enako kot druga dela, nastala v tistem času, *ready-made* pa je postal eden od pojmov vmesnikov, ki lahko poljubno realnost legitimno vpeljejo v polje umetnosti. Vendar pa ima *ready-made* prav kot tak vmesnik, kot presečišče med zunajumetnostno realnostjo in prostorom umetnosti, ključno vlogo v konstituiranju del Nike Špan.

Domnevamo lahko, da je ideja "retrospektive" logično izšla iz avtoričine analize lastnega položaja v polju umetnosti nasploh in v posameznem umetniškem delu.

Projekta, kjer postanejo ta razmerja še zlasti jasno vidna, sta, na primer, *Nikina igra na srečo* in *Prodana dela*. Oba temeljita prav na razliki med prostorom umetnosti in prostorom vsakdanjega življenja in na heterogenosti identitete, ki se je - kot je to opredelila Urša Jurman v prej omenjenem članku - "zgostila v (njeni) fizični pojavi". *Ready-made* (seveda bi morali pri Niki Špan govoriti o "razširjenem pojmu *ready-made*") omogoča prenos, bolje rečeno, preslikavo zunajumetnostne realnosti v polje umetnosti, kjer dobi dvoumen položaj: obenem napoteva na zunajumetnostni svet in se mu izmika, se vzpostavlja kot element ali struktura samostojno obstoječe umetnine in jo obenem poskuša prebiti in doseči resničnost onstran institucionalnih meja umetnosti; so obenem zunaj in znotraj, "to, vendar ne to". Tako, recimo, *Prodana dela* neposredno evocirajo vsaj dva konteksta: avtonomno, celo formalistično estetsko umetnino (galerijski prostor je spremenjen v nekakšno prostorsko abstraktno sliko) in realnost avtoričinega zunajumetnostnega življenja (formalistična, abstraktna pojavnost stenske slike temelji na pleskarskem in dekoraterskem delu, ki ga sicer opravlja za preživetje; fotografije prostorov in navedeni podatki nas opozarjajo, da so v galerijo prenesene barve in barvne kombinacije iz prostorov, ki jih je tako opremila). Vendarle pa projekt v Mali galeriji ne sodi v nobenega od teh dveh kontekstov (čeprav sta oba njegovi neogibni referenci) in umetnica si ne prizadeva, da bi dosegla ideal

identitete umetnosti in življenja. Razstava potrjuje naravo prostora umetnosti kot prostora prezentacije, reprezentacije in refleksije (kar lahko razumemo tudi v smislu medsebojnega odsevanja). Galerija je poseben prostor, ki ga določata specifična tradicija in institucionalna struktura in ki nam nalaga svojevrstna pravila vedenja in percepcije, obenem pa je tudi sestavni del življenjske kontinuitete, njene diskontinuirane in heterogene identitete. Zdi se, kot bi *Prodana dela* govorila o tem, da se lahko v galeriji razlomljena diskontinuiteta sveta nekako zaviha sama vase, se začne zrcaliti in si tako podeli vidnost (čeprav je ta vidnost, kot sem rekel prej, pri Niki Špan fragmentarna in relacijska). Nemara bi res lahko razumeli ta projekt kot izrabo možnosti prostora umetnosti za integracijo diskontinuirane in heterogene identitete, pa čeprav je mogoče to integracijo doseči le skozi zrcalo, v odsevu.

Če vstop v umetnost omogoči nekakšno zrcalno integracijo identitete, pa je to obenem tudi odtujitev umetnice od same sebe. Zamisel o ponavljajočih se retrospektivah govori tudi o tem, da si mora umetnica lastna dela, ki so njene realizacije v času in s tem določajo tudi njeno sedanje dožemanje lastne prakse in položaja, tako rekoč nenehno na novo prisvajati, kot da bi morala svoj lastni položaj vedno znova določati tako, da poskuša razbrati znake za samo sebe, znake, katerih pomen se nenehno izmika. S tem pa smo spet pri vihanju vase, pri multiplicitnem zrcaljenju. Drugi ključni vidik pri tem je, da je treba te vsakokratne realizacije nekam umestiti in jih med seboj povezati. V dela, ki so zastavljena kot retrospektive, stopajo starejša dela kot nekakšni *ready-mades*; toda navzoča so dobesedno le kot znaki (na primer, z naslovi); tako dela ponovno stopajo v relacijske prostorske sisteme umetnosti. Retrospektiva je torej tudi izrabljanje reprezentativnega, metaforičnega in teatraličnega potenciala umetnosti za vzpostavitev povezav med tako označenimi deli. Ena od retrospektiv je, na primer, govorila o gledalčevi hoji od enega dela do drugega, druga paje vnesla dela (ki so bila navzoča le s svojimi naslovi na majhnih brljkah, priključenih na električne vtičnice) v okolje korporativne arhitekture ter jih med seboj in s svetom povezala z električnim sistemom.

* Knjiga o slovenski likovni sceni, ki so jo načrtovali pri ŠKUC, ni nikoli izšla. K članku je sodil tudi pogovor I. Zabela z umetnico.

Besedilo „ZRCALJENJA. O delih Nike Špan“ je bilo prvotno objavljeno v knjigi Igorja Zabela Eseji II, ki je izšla pri Založbi /*cf., Oranžna zbirka, Ljubljana, 2008.