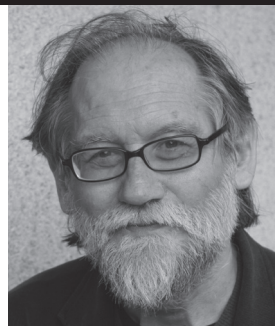


Jiří Bezlaň



Obdobje rušenja in obdobje gradnje

*Vse bomo pokončali, najprej pa bomo porušili to,
vam tako ljubo civilizacijo,
v katero ste vklenjeni kot fosili v kamen.
Zahodni svet, obsojen si na smrt.
(Louis Aragon, aprila 1925)*

Zagotovo še ni bilo obdobja v zgodovini, v katerem bi obstajalo toliko različnih umetnostnih usmeritev, slogov in konceptov hkrati kot na prelomu iz drugega v tretje tisočletje. Še nikoli ni imela likovna umetnost tako neomejene možnosti. Nikoli se ni toliko pisalo o njej, odpiralo toliko razstav, verjetno se okrog nje tudi nikoli niso obračale tako velikanske vsote denarja. Če smemo verjeti časopisnim poročilom, je celo gospodarska kriza umetnostni trg prizadela manj kot večino drugih. Obenem pa se, paradoksalno, še nikoli ni toliko govorilo ne le o krizi umetnosti, ampak kar o njenem koncu. Parola "Umetnost je mrtva" je že pred kakimi tridesetimi ali več leti postala moto številnim, nadvse plodovitim, prodornim in uspešnim avtorjem novih umetnostnih praks in se vse do danes še ni obrabila. Še vedno jo dokaj pogosto navajajo v svojih manifestih, katalogih in intervjujih ob razstavah. Praviloma ne pojasnijo, ali ustvarjajo zato, da bi mogoče vendarle zaznali vsaj šibek pulz pri navideznem mrliču, ali zato, da bi mu zadali še zadnji milostni udarec. Zdi se, da je ideja o smrti umetnosti (tako kot tista, še starejša, o "mrtvem bogu") uporabna predvsem zato, ker avtorje odvezuje sleherne odgovornosti. Tako je na primer že davnega leta 1981 ideja o "smrti umetnosti" za svoje geslo pri izrazito destruktivnih projektih zelo agresivno uporabila nemška skupina Situationische Internationale.

Takrat, pred skoraj tridesetimi leti, so imeli njihovi nazori, ki so strastno nasprotovali osnovni človeški etiki, vendarle v sebi nekaj provokativnosti;

provokacija pa je bila v umetnosti od nekdanj zaželena, saj zmore zamajati in razrahljati ustaljene poglede na svet in postavljati pod vprašaj okostenele dogme. Seveda ne zmore vzpostaviti novega načina gledanja, in to tudi ni njen namen. Kljub temu je že večkrat odigrala pomembno vlogo v razvoju umetnosti. Pomislimo samo, kakšna sprostitelj je nastopila, ko so začeli v začetku dvajsetega stoletja pionirji avantgarde in modernizma minirati debele zidove samozadostne in aristokratsko samozadovoljne luksuzne stavbe umetnosti devetnajstega stoletja. A vse smeri zgodnje avantgarde, razen dadaizma, so zmogle namesto tega ponuditi kaj bolj utemeljenega, le dadaizem se je oprijel gesla, da je tudi samo rušenje ustvarjalno dejanje. Seveda ni živel dlje kot nekaj let, saj ni ničesar, kar bi otopelo hitreje kot ost provokacije. A v zadnjih desetletjih dvajsetega stoletja je bil ne le prebujen od mrtvih, temveč je vplival na tvornost tega obdobja precej bolj usodno kot kateri koli drug tok pionirskega obdobja modernizma. Pri tem je ostrina nihilistične provokacije dadaistov otopela, še več, postala je estetska norma. Kakšen smisel ima minirati hišo, ki je že davno ni več, čemu rušiti tabuje in omejitve, ki so že davno pozabljeni, proti čemu se upirati in za kakšno svobodo se boriti, ko je vendar dovoljeno prav vse? Proti stari civilizaciji usmerjeno delovanje dadaistov je bilo utemeljeno v družbenih okoliščinah – umetnost in kultura, v katero so nekoč iskreno verjeli, sta vendar pripeljali človeštvo v množično klanje prve svetovne vojne in njihov gnev je bil pristen in silovit. S provokativnostjo svojih nastopov so pogosto pripravili publiko do tako silovitega ogorčenja, da se je s pestmi lotila umetnikov.

Popart, ki je prvi izmed slogov po drugi svetovni vojni obudil duha dade, se družbenim trendom ni upiral, nasprotno, že od svojega začetka je bil zgolj eksegeza plehke religije potrošništva. Če smo ga pri nas doživljali kot ironičnega, je bilo to zgolj zato, ker je bil tako tuj našim pogledom na umetnost in našim družbenim idealom.

Podobno je z izjavami popartistov. Warholovo izjavo “Razlog, da tako slikam, je v tem, da hočem biti stroj (...), mislim, da bi bilo krasno, če bi si bili vsi podobni (...), če že hočete vedeti vse o Andyju Warholu, si samo oglejte površje mojih slik in mene samega, pa me boste imeli. Zadaž ni ničesar (...)” smo tako z veseljem razumeli kot ironično zgolj zato, ker je tako nasprotna našemu pojmovanju umetnosti in sveta. Danes, ko je strah pred globalizacijo vse bolj živ in ko se razpravlja o moralnih razsežnostih kloniranja ljudi, dobiva tako njegova izjava kot njegovo delo povsem druge dimenzije. Potrjuje našo predstavo o umetnosti, ki hodi pred družbo in utira pot splošnemu družbenemu razpoloženju – a težko si predstavljamo kaj temnejšega od cilja te poti.

Ne le dadaizmu, skoraj vsem likovnim slogom dvajsetega stoletja se je zgodilo, da so se iztekli v akademizme. Pomislimo samo, s kakšno neverjetno vitalnostjo in vehemenco sta izvajala revolucijo percepcije v svojih kubističnih slikah Picasso in Braque in kako hitro je pri njunih naslednikih, kot sta Juan Gris ali Andre Lhote, postal kubizem le gol esteticizem. Ali kako je zodenela globoka duhovnost pionirjev abstrakcije. Kandinsky je pod vplivom teozofije hlepel po ponotranjenju umetnosti in Mondrian, občudovalec Swedenborga, je iskal skrivni notranji, tako rekoč "sveti" red stvari. Tudi tretji izmed velikih pionirjev abstrakcije, Malevič, je bil učenec ruskega guruja Gurdžijeva in se je v svojih slikah skušal približati absolutnemu bistvu.

In vendar je postala abstrakcija pri njihovih naslednikih sčasoma le predmet poigravanja z oblikami ali celo recept, kako brez večjega truda izdelovati dopadljive umetnostne izdelke. Že po sami naravi stvari je prosti, negeometrični abstrakciji lažje zadržati nekaj čustvenega naboja in ekspresivnosti kot geometrični, a tudi ona neogibno otrdi v akademizmu. Tako se je po drugi vojni zgodilo z informelom – klasiki, kot so bili Rothko, Newman, Reinhardt in Tobey, so strastno iskali absolutni smisel umetnosti v transcendenci, kot so jim jo ponujale vzhodnoazijske filozofije, vendar je informel njihovih naslednikov kar precej let obvladoval svetovno umetnostno sceno kot lahkotna in nezahtevna moda.

Kadar se izčrpa začetni zagon, vitalnost in sla po iskrenem in globokem izrazu, kadar torej umetnostni slog postane akademizem, je celo najbolj groba in cinična provokacija povsem na mestu. Problem pa nastane, kadar provokacija sama postane estetska norma. Težko se je otresti občutka, da se je številnim v zadnjih desetletjih rojenim derivatom dadaizma zgodilo prav to. Stavba, ki bi jo bilo treba zrušiti, že dolgo ne obstaja več – prav nič ni ostalo od nje. Vendar na tisoče umetnikov po vsem svetu nadvse pridno in navdušeno podstavlja eksploziv pod te neobstoječe temelje. Lahko smo prepričani, da jih prav tako na tisoče razmišlja o tem, kakšna naj bi bila nova stavba, ali se ji celo trudi postaviti nove, mogoče celo trdnejše temelje, a zanje slišimo le redkokdaj. Ne posreči se jim prodreti na umetnostno sceno; kuratorji in galeristi pa tudi pisci antologij sodobne tvornosti so skoraj praviloma pokroviteljsko posmehljivi do te vrste eksperimentov. Pogosto se zdi, da sta tudi cinizem in duhovna izpraznjenost že postala estetski kanon.

Neki nemški slikar je duhovito ugotovil, da je razlika med umetnostjo in umetnostno sceno enaka razliki med vojaki na fronti in športnim strelskim društvom – podobni sta si zgolj po uniformah. Tej formulaciji lahko dodamo še to, da nas vesti s fronte dosežejo le redkokdaj, o uspehih članov strelskega društva pa nas mediji vsakodnevno obveščajo.

V eseju, ki ga je pisal prav na začetku druge svetovne vojne, Czesława Miłosza veliko bolj kot množice pobitih žrtev, ki jih bo zahtevala množična morija, skrbi mentaliteta povojne generacije, ki bo ruševine okrog sebe sprejela kot verodostojno in edino mogočo sliko sveta, pravzaprav za kriterij, kakšen mora biti svet. Vsaj na področju likovne umetnosti se je njegova skrb pokazala za več kot upravičeno.

Na prvi pogled je videti sicer prav nasprotno. Pionirjem prvega umetnostnega toka, ki se nekaj let po vojni pojavi v Ameriki in kmalu preplavi ves svet, informela torej, zagotovo ne moremo očitati, da so pristali na ruševine kulture in civilizacijskih norm. Prav nasprotno, gnala jih je silovita strast po "Celosti" (Rilke: "Poezija je sla po Celosti"), po vnašanju Neskončnega, Absolutnega v svoje slikarstvo. Barnett Newman je tako govoril o "vzvišenem", Rothko o "transcendentnem" in Clyfford Still je slikarstvo označil kot "potovanje, ki ga človek nastopi sam in pokončen ..., dokler ne prehodi temne in puste doline in se znajde na čistem zraku, stoječ na visoki, neskončni ravnini". Ta Stillov opis ustvarjalnega akta ni daleč od zenbudističnega opisa razsvetljenja.

Toda pionirji informela so svoje življenjske nazore izoblikovali že v letih pred vojno; ta je za nekaj let zgolj ustavila ali upočasnila njihov razvoj. Tako so bili v času, ko je njihova filozofija našla svojo obliko v njihovem slikarstvu, že zreli ljudje, stari okrog petdeset let, najstarejši med njimi, Hans Hofmann, celo že osemdeset. Generacija, ki jim je sledila in je dozorela v času po drugi svetovni vojni, je v celoti sprejela ruševine civilizacije, kulture in morale, ki jih je lahko videla vsepovsod okrog sebe, kot kriterij in estetski kanon. Če življenje ni nič drugega kot nesmiselno gomazanje golazni, ki se med seboj pobija in žre, je dovoljeno prav vse. Obdobje iskanja absolutnega Smisla, ki je bilo vodilo številnim najpomembnejšim umetnikom od romantike pa do visokega modernizma, se z informelom konča. Po njem nastopi v likovni umetnosti čas cinizma in izpraznjenosti, le v osemdesetih letih nam slikarstvo "nove podobe" prinese intenzivno ekspresijo, vendar v njej ni več prizadevanja po Celosti kot v informelu, kvečjemu boleča tožba zaradi njene izgube. Naj so nekateri slovenski kritiki še tako udrihali po novi podobi, češ da ni spontano in iz notranje nuje nastali slog, ampak le dogovor nekaj italijanskih in nemških galeristov, čemu bodo dajali prednost v naslednjih nekaj letih, je vendar dala dovolj izjemno močnih in sugestivnih del, ki se nas lahko zelo intenzivno dotaknejo. Nova podoba je tudi zadnja pomembna likovna smer, ki je ohranila tradicionalni slikarski medij.

Že v šestdesetih letih je likovna umetnost močno razrahljala svoje meje in si prisvojila področja, ki ji prej niso pripadala. Zbližala se je z gledališčem,

z novimi tehnologijami, z znanostjo ... Umazane špekulacije umetnostnega trga so bile le eden od razlogov za nastanek novih ustvarjalnih praks. Njihovo rojstvo je brez dvoma povzročila tudi velikanska inflacija podob, s katerimi nas neprestano bombardirajo mediji in, seveda, uvajanje novih tehnologij, ki so v celoti spremenile ne le življenjski slog, temveč tudi, ali celo predvsem, senzibilnost njihovih uporabnikov. Naslednji razlog je bila najbrž potreba visokega modernizma, da definira in preveri vlogo vsakega likovnega elementa posebej – kaj je slikovna ravnina, kaj barvno polje, kakšna je vloga črte, kakšen ekspresivni naboj ima lahko poteza čopiča, kako obvladati robove slikovne ravnine, kaj sprožijo v očeh nizi ponavljajočih se enakih likovnih znakov, kako vnesti v sliko realen prostor namesto zgolj iluzije, kakšen je odnos likovnega dela do galerijskega prostora ... Leta in leta so se (in se še) množice slikarjev po vsem svetu ukvarjale s temi vprašanji – še dolgo po tem, ko so bile izčrpane vse možnosti odgovorov. Ob tem nenehnem spraševanju je bilo nujno udariti tudi *in medias res* in se vprašati, kaj sploh je umetnost. Je to res le drgnjenje s čopičem po platnu? Konceptualizem, performans in hepeningi, land art in podobne smeri so bile tedaj sposobne postreči z drugačnimi odgovori. Dolgoletno ukvarjanje predvsem z likovnimi problemi je kajpak spodbudilo potrebo po nasprotnem, po eliminaciji likovnosti in po prevladi koncepta.

Ne gre pa prezreti niti stare želje avantgardistov po “demokratizaciji” umetnosti, ki naj bi zapustila mrtve muzejske prostore in se naselila na ulicah. Postala naj bi del vsakdanjega življenja najširših množic, ga oplemenitila in poduhovila. Tradicionalni likovni mediji so za tako nalogo vsekakor manj primerni od novih umetniških praks.

Odповed materialnosti klasičnih medijev kajpak povzroči, da umetnina preneha biti izdelek, temveč postane dogodek. Umetniško delo je torej prikrajšano za svojo trajnost. Fotografije ali celo videoposnetki performansa nam dajo celo veliko bolj pomanjkljivo informacijo o dogodku kot reprodukcija oljne slike o originalu, predvsem pa ne omogočajo neposrednosti doživetja. Tako seveda ni potrebe po tako imenovanih “večnih temah”. Kadar so vendarle prisotne, so v svoji hipni, hitro minljivi embalaži videti nekoliko prisiljene, patetične, včasih skorajda smešne ali pa neznanosko cenene. Konceptualno delo *Reading position*, ki sestoji iz dveh fotografij – na prvi se avtor sonči z odprto knjigo z naslovom *Tactics* na prsih, druga prikazuje od sonca ožgano telo z belo zaplato na mestu, kjer je ležala knjiga –, so kritiki tolmačili kot “vzpostavlanje odnosa do nepremagljive moči naravnih sil”.

Ta strahoviti trud kritikov in kuratorjev, da bi nam v teoretičnih tekstih, ki spremljajo projekte, pokazali neizmerne globine, ki jih v projektih

samih ne bi nikoli našli, nas še bolj prepričljivo od same produkcije informira o krizi, v kateri se je znašla sodobna ustvarjalnost. Za primer pomislimo samo, da je seksologija postala znanost šele v drugi polovici dvajsetega stoletja, ko so nevrotične motnje v spolnem življenju ljudi zaradi stresnega življenja postale nekaj povsem običajnega. Nesposobnost prakse vedno spodbudi nesluten razmah in pogosto pravo bravuroznost teorije. Kakšne filozofske višine dosega teologija, kadar v ljudeh zamre preprosta, iskrena vera!

“Velike”, “večne” teme skorajda nimajo česa iskati v tej netrajni umetnosti. Pogosto preberemo izjave kakega kritika, da umetnost z veliko začetnico ni več mogoča, ali celo trditve, da sploh ni nikoli obstajala. Skupaj z “velikimi” temami so izumrli tudi veliki umetniki, natanko tako kot dinozavri. Tudi ti so bili ogromni, a slabo prilagojeni praktičnim potrebam življenja; izpodrinili so jih majhni, a hitri in spretni sesalci, ki so se hranili z njihovimi jajci. Spomin nanje ohranja le še zabavna industrija s filmi, kot sta *Jurski park* ali *Goyeve prikazni*.

Aktualne teme seveda niso nič manj pomembne od “večnih” – vendar le v danem trenutku. Slavni Haackejev projekt Manet je leta 1974 resnično razburkal javnost in razgalil umazanost umetnostnega trga in kulturne politike, pa vendar – kaj ima to skupnega z globljimi vprašanji človekovega bivanja? Koga bo čez petdeset let zanimalo, v koliko odborov je bil včlanjen takratni predsednik društva Prijatelji muzeja, ki je doseglo, da je muzej za 1,36 milijona nemških mark odkupil Manetovo sliko *Šop belušev*, ki jo je slikar 1880 prodal za tisoč frankov? Je razkritje umazanih podrobnosti o gmotnem položaju in poslovnih zvezah kulturno-političnih mogotcev res tisto, kar bi lahko pretreslo srca in zapolnilo duha porabnikov umetnosti? Ali je dejstvo, da je ostal projekt zapisan v spominu kot genialen umetniški dogodek z globokim pomenom, le dokaz za popolnoma napačno usmeritev ne le umetnosti, temveč splošne mentalitete našega časa? V družbi, ki normalno funkcionira, se z razkrinkavanjem nepoštenih poslov ukvarjajo kriminalisti, finančna policija in njej sorodne ustanove. Hvalevredno je, da tedaj, ko so le-te zgolj instrument v rokah kapitala, njihovo vlogo začasno prevzame umetnost. Priznati pa moramo, da bi se nam zdela umetnost silno siromašna, če bi to postala njena trajna funkcija.

In kakšno funkcijo naj bi sploh imela? Jim Dine nam v svojem hepeningu ponuja nadvse simpatičen odgovor. Pred krogom gledalcev je divje slikal z rdečo barvo (pozneje se je izkazalo, da je bila to paradižnikova mezga), se z njo polil in jo polizal s sebe in nato na veliko platno napisal: “Všeč mi je, kar počnem”.

S tem je seveda njegovo početje v celoti upravičeno in vsi smo lahko navdušeni, da v časih popolne racionalizacije in pragmatizacije življenja nekdo počne nekaj nesmiselnega zgolj zato, ker mu je to všeč. In se ne vprašamo, zakaj naj bi to pravzaprav serviral publiki. A resnici na ljubo, koga zanima, s čim si rada zabeli juho Tončka iz Medvod, v kakšnem položaju najraje poteši ženo France iz Spodnje Duplice ob Sotli in kaj je všeč Jimu Dinu?

Za marsikaterega izvajalca hepeningov in performansov pa bi zelo težko verjeli, da mu je res všeč, kar počne. Performans Stuarta Brisleyja *And for Today – Nothing* iz leta 1972 je bil videti tako, da je avtor več ur popolnoma nepremično ležal v kopalni kadi, polni vode in živalske drobovine. Poanta takega početja ni zlahka umljiva, vendar so nas umetnostni eksegeti naučili, da iščemo v projektih te vrste veliko globlje pomene, kot so v njih implicirani. Zagotovo se je avtorju posrečilo zbuditi v gledalcih določena občutja. Glede na svoje čustveno odzivanje bi dejal, da predvsem gnus. Toda ali je to že tisto, čemur rečemo estetsko izkustvo? Ima njegov projekt še kakšno globljo poanto razen prepričevanja publike, da je človek le kos mesa (slabše kakovosti), in vzbujanja neprijetnih občutij? V meni se ob tem prebudi le neka oddaljena asociacija na starodaven irski obred ustoličevanja kralja, v katerem se ta okopa v kotlu juhe, skuhane iz kobile, s katero je imel pred tem ritualni spolni odnos, z usti pa lovi kose mesa in jih golta. V kontekstu tedanje družbe, njenih verovanj in kozmoloških predstav je bil tak obred smiseln, današnjemu mišljenju se seveda ne zdi tak. Naslov Brisleyjevega projekta sicer možnosti take interpretacije ne potrjuje, a tudi ne zanika. A končno, zakaj naj bi gledalce zanimalo, kaj je avtor hotel povedati, pomembno je le, kar je napravil.

V svetu (in pri nas) je bilo izvedeno veliko performansov, ki še precej bolj kot opisani asociirajo na stare religiozne, pogosto pa tudi magijske in celo satanistične rituale. Antologije umetnosti performansa navadno omenjajo Ano Mendieta, Kubanko, katere nastopi spominjajo (ne le zaradi klanja kokoši) na jorubski kult in na afrokubanski spiritualizem.

Žrtvovanje živali je bilo sestavni del mnogih hepeningov. V nemško-avstrijskem krogu, kjer je bilo klanje živali in slikanje s krvjo še zlasti priljubljeno, se je pojavila tudi močna težnja po samožrtvovanju. Mazohistična samopohabljanja Günterja Brusa in Schwarzkoglerjevo dokončno samouničenje med performansom leta 1969 so bili vzrok za strastne razprave o etičnosti umetnosti. Danes, po štiridesetih letih, tudi pri nas mazohistične predstave niso več redkost. Dejstvo je, da resnična kri in resnična smrt, živalska ali avtorjeva, zbudita pri publiki intenzivnejši čustveni odziv, kot ga zmore slikarski medij. Pretrese pa nas tudi goreča

želja umetnikov trpeti muke ali celo izgubiti življenje, da bi prebudili “anestezirano publiko” (izraz je uporabila Gina Pane, ki je – z nekaj sreče – svoje samorazrezanje v Parizu preživela). In vendar kljub spoštovanju krvavo resnih namenov umetnikov ne vidim posebno veliko smisla v taki žrtvi. Izjave avtorjev o “očiščevalni moči bolečine” so v svojem bistvu religiozne, a kdo je sposoben doživeti katarzo ob gledanju tuje bolečine? Je sodrga, ki je drla naslajat se ob sežiganju čarovnic ali ob javnem mučenju hudodelcev, doživljala katarzo ali so jo gnali drugačni vzgibi?

V arhaičnih ritualih je človeško žrtev polagoma nadomestila živalska, nato podoba (darovane kamnite skulpture kober v indijskih templjih so rešile življenje mnogo resničnim kačam), naslednja faza je bila opuščanje rituala in ponotranjanje pobožnosti. Ta razvoj je potekal v skladu z rastjo zavesti in religioznega uvida družbe. Videti je, da se v tej zvrsti moderne umetnosti odvija razvoj v obrnjeni smeri – od podobe k resnični žrtvi. V skladu z oženjem zavesti in uvida?

Ne le žrtvovanje, tudi številne druge sestavine hepeningov in performansov spominjajo na rituale. Glede na to, da je samo rojstvo umetnosti v prazgodovini verjetno (vsaj deloma) povezano z rituali lovske magije, bi se lahko na prvi pogled zdelo, da se umetnost vrača k svojim koreninam. Tudi poznejše obredje je pogosto povezano z umetniško dejavnostjo – pomislimo samo na indijanske risbe v pesku! Cilj magijskega rituala je, da povzroči spremembe v zavesti udeležencev, da jih prenese v stanje transa ali ekstaze in posledično povzroči spremembe v zunanjem svetu (v primeru indijanskih peščenih risb ozdravitev pacienta). Namen mističnega rituala pa je dvig udeleženca na višjo stopnjo duhovnega razvoja.

Nedvomno želijo tudi avtorji performansov vplivati na zavest svoje publike in uspeh je seveda odvisen od avtorjeve karizmatičnosti. Največkrat se nam zdi projekt uspešen že, če se publika vsaj za silo dobro zabava. Mazohistične orgije nedvomno močno delujejo na gledalca, v njem zbujaajo pretresenost in gnus. Če se avtorju posreči prisiliti publiko h globljemu premisleku o namenu in naravi umetnosti, je uspeh že fenomenalen – in vendar zelo skromen v primerjavi s cilji (če že o rezultatih težko sodimo) mističnih ritualov.

Če razčlenimo najbolj slavne projekte, ki jih opisujejo antologije performansa ali drugih smeri sodobne umetnosti, bi pri večini našli na dnu komaj kaj več od želje po šokiranju in bizarnosti. Verjamem, da je to posledica okusa piscev antologij in da se je zgodilo tudi marsikaj neprimerno bolj utemeljenega, kar so pisci prezrli. Seveda kaže to na mentaliteto, ki vlada na likovni sceni. Prizadevanje po “demistifikaciji umetnosti” je avantgardistom popolnoma uspelo. Želja, da bi umetnost zapustila mrtve

muzejske prostore, se je sicer uresničila le deloma – večina dogodkov se je odvijala v galerijah, le redki na neposvečenih prostorih ulic in trgov ali v naravi, pa še dokumentacijo o teh hranijo galerije in muzeji. Popoln polom pa je doživela zahteva modernistov, naj umetnost postane del vsakdanjika in ga oplemeniti. Zgodilo se je ravno nasprotno: vsakdanjik je ostal tak, kot je bil, umetnost pa je postala neznosno vsakdanja. Princessa je poljubila žabo v upanju, da bo iz nje nastal princ, pa se je namesto tega sama spremenila v žabo.

Duhovno izpraznjenost in pomanjkanje smisla bi bilo mogoče tolerirati, ko ne bi na njuno mesto stopale ideje, ki bi jih ostro zavrnili, ko bi nam bile servirane na kakem drugem področju. Bioart nas je že večkrat presenetil z eksperimenti, ki bi, če bi bili prikazani v polju znanosti, povzročili ogorčene polemike o znanstveni etiki. V umetnosti pa smo pripravljene sprejeti kar koli, celo najbolj temne in destruktivne ideje, naj gre za avtorjev samomor med performansom, poziv k uboju avtorja (Abramovič) ali vabilo h kanibalski degustaciji, kot se je pred nekaj leti zgodilo v mariborski Kibli, le kot prikupno provokacijo, kot poizkus “iritiranja zaspanih filistrov”. Umetnost namreč pojmuje kot nekakšno marginalno dejavnost brez vpliva. Prepričani smo, da so časi, ko so jo ljudje jemali dovolj resno, da je lahko odigrala pomembno vlogo pri družbenih spremembah, nepreklicno minili, prav tako kot časi, ko so nemški mladeniči po zgledu mladega Wertherja množično delali samomore ali ko so se ruske gospodične učile “ljubiti po ahmatovsko”. A vendarle smo priče številnim pojavom, ki kažejo, da na neki čuden, nepojasnjen način še vedno deluje in pomaga ustvarjati družbeno klimo in da ustvarjalčev razmislek o odgovornosti, tej “barok prehrani naroda”, vendarle ni tako obskurna zadeva, kot se je zdelo še pred nekaj desetletji.

Vendar se tu že približujemo razmišljanju o etiki v umetnosti, o čemer pa v tem eseju nisem nameraval govoriti. Tu sem hotel pokazati le, da je provokacija, ta v zadnjih letih nemara najpogosteje uporabljan element jezika umetnosti, ki tako uspešno zamaje vse okostenele dogme, smiselna le, kadar take dogme obstajajo. Da bi bilo treba torej že davno porušeno stavbo najprej postaviti na novo, da bi bile vse mine pod njenimi temelji, ki jih tako navdušeno podstavljajo avtorji iz dadaizma izhajajočih post-modernih tokov, smiselne. Da bi bil torej že čas, da se polagoma konča obdobje rušenja in začne obdobje gradnje.