

RAZSTAVA

MREŽE SVETA

SERGEJ KAPUS

otvoritev razstave bo 22.7. 2003 ob 19.uri
razstava bo odprta do 30.8.2003

galerija
EQURNA

Mreže sveta

Kontemplacija je kontemplacija nekega pristopa; korak, tla, mera kompasa, da bi se pristopilo k temu, kar ostaja nepristopno. Zunaj pristopa ni zato, ker bi bilo skrito v oblakih, v listju ali v toku vode, ampak zato, ker je takoj in za zmeraj onstran in tostran pristopa; dejansko je to pristop sam, je korak odprtja pokrajine, je mera slike - naj bo na platnu ali na ekranu, naj bo v verzih ali v prozi, celo v glasbi (ali ni na neki način v glasbi vedno nekaj pokrajine in obratno?) . Ta mera je umetniška in filozofska mera par excellence: tista, ki definira neskončno v končnem.

(Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Galilée, Pariz 2003)

Že sam naslov novega cikla slik Sergeja Kapusa - Mreže sveta - sproža misel o možnosti, da je način, kako obstaja slika, v nekem strukturnem odnosu - onkraj vsakršnih odsljikav - do tega, kako obstaja (ali do tega, kako ne obstaja) svet. Leonardo da Vinci je imel to možnost za tako bistveno in neizogibno ne le za obstajanje slikarstva, ampak tudi za samo možnost konceptualizacije sveta, da je v Traktatu o slikarstvu napisal, kako vsakdo, ki prezira slikarstvo, prezira tudi naravo in filozofijo. Ko gledam nove Kapusove slike, so pred mano dinamične vizije, ki jih lahko razbiram kot prave "kozmogonije". Kot udarce (poda je za gledajočega najprej udarec, četudi neskončno nežen; Artaud je čudovito pisal o potezah van Goghovih slik kot o udarcih vsakršni inerciji); kot sem ob eni od slik iz tega cikla zapisal že na drugem mestu: mreže sveta so nenehno vzpostavljane prav s tem, da se jih trga. In ravno v svoji veliki notranji napetosti in skrajni koncentraciji, s katero se postavlja v odnos do sveta kot slikarstvo in "zgolj" slikarstvo, v tem, da je to neko slikarstvo, ki mu prav stroga - a ne vnaprejšnja - določitev repertoarja postopkov (bolj kot za omejitev gre za nekaj, čemur bi André Breton dejal "absolutna čistost sredstev") omogoča, da se načelno ne odpoveduje ničemur, kar je proizvedla zgodovina slikarstva, da se na primer ne odpoveduje ne prostorskim subtilnostim, zaradi katerih ni mogel spatii Paolo Uccello, ne intenziteti, s katero je Barnett Newman poskušal povleči Črto kot "kozmogonijo"..., da se predvsem ne odpoveduje ničemur, kar je vsebovano v možnostih videnja, v tistem, kar je Breton imenoval "le ressort de l'oeil" (ki je v tem, da zmore oko povezati skrajno heterogene elemente v skupno pripoved, zajemajočo "neštete psihične in mentalne strukture") - ravno v tem je Kapusovo slikarstvo danes - in to ne le v kontekstu slovenskega kulturnega prostora - skrajno samotno.



akril na platnu, 80 x 200 cm

(V njem lahko dejansko odkrivamo ogromno zgodovine slikarstva; to je v svojih tekstih o Kapusovih slikah posebej izpostavil že Jure Detela. /In prav v ciklu Mreže sveta je videti na poseben način vpisana tudi zgodovina Kapusovega slikarstva od njegovih zgodnjih slik naprej./ Pri tem se skrajno intenziven odnos do zgodovine slikarstva, do preteklosti, vzpostavlja prav z odsotnostjo takih neposrednih aluzij nanjo, ki bi jo imitirale, s katerimi bi se poskušalo ponoviti neke že znane učinke s ponovitvijo nekih že znanih postopkov. /

Čeprav je za Kapusovo slikarstvo - in tudi za sam cikel Mreže sveta - na prvi pogled posebno značilno prav to, da se mnogokrat vrača na isto mesto; a te "vrtnitve" so - ne glede na to, kako jih ovrednotimo; celo če bi jih hoteli razumeti kot blokiranost - skrajno natančne: zmeraj se vračajo natančno tja, kjer isto mesto ni več isto./ Sama preteklost se, kot je zelo lepo napisal Schelling, utemeljuje prav na nekem prelomu, na ločitvi od preteklosti. In če govorimo o slikarstvu in svetu, slikarstvu in naravi, v tradiciji "zahodnega" slikarstva, lahko zmeraj znova odkrivamo, kako so prav prelomi s tistim, kar naj bi bila njegova temeljna določila, omogočali, da ta določila sploh prepoznavamo; pri čemer pa se lahko prav ti prelomi izkažejo kot edino dosledno nadaljevanje teh določil: tako nam na primer prav izkušnja abstraktnega slikarstva omogoča razumeti kompleksnost tega, kar je bilo v toskanskem 14. stoletju konceptualizirano kot zavezujoč odnos slikarstva do narave - in tega, kako se možnost tega odnosa vzpostavlja za slikarstvo "kot tako"...

Ob novem Kapusovem ciklu se lahko o njegovi vsebini izrecno sprašujemo na ta način. Na primer: kaj je motiv neke slike? Te slike nam med drugim /znova/ kažejo, da "prepoznavnost" motiva nima nič opraviti z mimetičnostjo; motiv je nekaj, kar je določeno čisto "abstraktno", strukturno /Kapus govori o skupnem motivu slik tega svojega cikla - v tistem smislu, kot ima skupen motiv na primer Monetov cikel slik rouenske katedrale; na podoben način se med sabo povezujejo v skupine že številne starejše Kapusove slike/. Ali obstaja zunaj slike - in kje zunaj slike? Ali je odnos slike do sveta določen kot odnos slike do drugih slik? Motiv lahko kot skupen prepoznamo samo na osnovi razlik med slikami; ni nič prepoznavnega, ampak je sam prav prepozna teh razlik; ali drugače: skupni motiv teh slik je tisto, kar izginja in kar se odpira med sliko in sliko - in tisto, kar izginja in kar se odpira med potezo in potezo - je prav tisto, po čemer se te slike razlikujejo med sabo ... Slika se poveže s tem, kar si ob njej lahko priključimo v spomin, samo na osnovi tega, kar se na njej upira spominjanju: tako je izkušnja poglobitve v slikarstvo, v labirinte slikovnega tkiva, izkušnja nemožnosti spominjanja, ki hkrati proizvaja učinek nekega njegovega presežka - smo v področju "immemory", kot bi /ob naslonu na Chrisa Markerja/ dejal Jean-Luc Nancy, ki je v nekaterih svojih novejših tekstih zelo subtilno pisal o slikarstvu prav v tem odnosu do odsotnosti in presežka spominjanja.)

Trenutno smo - in to iz leta v leto bolj - celo s strani nekaterih resno mislečih ljudi pričra prepričanju, da je slikarstvo "danes" nekaj minulega, preseženega, odvečnega, celo nekaj, "česar nihče več ne dela". Nedavno sem bil precej šokiran, ko sem opazil, kako se takega stališča danes ne samo ne zdi več potrebno utemeljevati, argumentirati itd., ampak se ga uporablja v argumentaciji že kot samoumevno predpostavko; če se hoče reči, da je nekaj nesmiselno, se reče, da je to tako nesmiselno, kot če bi danes delali slike ... (Konkretno imam v mislih zelo simptomatično izjavo Borisa Groysa na neki tiskovni konferenci v Ljubljani; rekel je, da bi bilo danes proizvajanje nekih posebnih umetnostnih akcij tako nesmiselno, kot če bi danes delali slike - ko pa vendar vse že je tukaj, samo ozreš se naokoli itd. itd. Mimogrede: simplificirani način, kako se danes forsira stališče o minulosti in preseženosti slikarstva, nima v sebi kaj dosti historičnega in je skrajno daleč od tiste subtilne zavesti o zgodovini, s katero je na primer Marx v Uvod k Očrtom pisal o tem, kako je možnost obstajanja določenih umetnostnih zvrsti historično pogojena ...

Prav nasprotno: gre za nekaj v temelju antihistoričnega: to stališče je forsirano ravno v podleganju iluziji o koncu historičnosti ...). Na tem mestu želim problematizirati takšno stališče (ki pa bi seveda nujno potrebovalo resno in obširno polemično konfrontacijo) z eno samo pripombo. Mislim namreč, da se tu dogaja neko bistveno zamenjevanje. Da se v trenutku, ko izberemo takšno ikonoklastično stališče, ujamemo ravno v past podobe v njeni ideološki funkciji, ki od nje edina preostane in postane vseobvladujoča, saj se nam odtegne (s to odtegnitvijo se nam v veliki meri odtegne sam "le ressort de l'oeil") ravno možnost problematizacije podobe v njeni konkretnosti. Kot sem to pred kratkim poskušal formulirati v nekem drugem eseju, je ikonoklazem vedno predvsem neko ravnanje s podobo, ki je predpostavljena, ujetost v neki učinek podobe. In to podobe, za katero se kar najbolj neproblematizirano verjame, da je kot "resnična" odslkivava istovetna z upodobljenim - drugače ne bi bilo mogoče pomisliti, da lahko preprosto stopimo od podobe k upodobljeni stvari in da je to ista stvar in poleg tega še "real thing"-zaradi katere postane slika kot preprosta oslABLJENA podvojitve seveda preprosto odveč. (Mislim, da celo vsa fascinacija z računalniško producirano "virtualno realnostjo" vendarle v bistvu predpostavlja neki dokaj "naiven", neproblematiziran odnos do podobe "kot take", zelo neproblematizirano in nereflektrirano verjetje neki "resničnosti podobe", ki šele omogoči, da na njeni osnovi producirano virtualnost dojemamo kot "realno" ...) Dejansko lahko od podobe na ta način stopimo samo k drugi podobi (še enkrat: kje obstaja motiv neke slike? ...); takšen navidezni prestop od prazne kontemplativne uročenosti z barvitim kosom platna, za kar naj bi šlo pri slikarstvu, k "stvari sami", k "živi resničnosti resničnega življenja", ki je "vselej že tu", povzroči, da se "stvar sama" spremeni v neko podobo ... Seveda vselej že je neka podoba ... Slikarstvo nam omogoča, da se tega zavedamo; slikarstvo ni le preprosta produkcija podob, ampak med drugim tudi način, kako se lahko branimo pred podobo; je najboljši način, kako zares problematizirati ideološki učinek podobe. A z ničimer ga ni mogoče globlje problematizirati kot z njegovim skrajnim eksponiranjem (to mislim v strukturnem, ne v ikonografskem smislu) ... Tako kot je Artaud s skrajnim eksponiranjem magičnih učinkov na koncu dosegal ubijanje same magije (in takrat je /znova/ začel risati) ... Trenutno je razširjeno takšno definiranje umetniškega objekta, ki ima za izhodišče razmerje med umetniškim objektom in mestom, na katero je ta objekt postavljen, pri čemer se napetosti tvorijo predvsem s poglobljanjem drastičnosti v prepadu med obojima; slikarstvo pa ima to razmerje strukturno vpisano v svojo notranjost; te napetosti se tvorijo ob vsaki od potez, ki se vpisuje v tkivo slike; resnična izguba slikarstva bi lahko pomenila tudi to, da se izgubimo v eni sami potezi slike ... Ki je oko ne zmore povezati z ničimer več ...



akril na platnu, 80 x 200 cm

Kapusovo slikarstvo sijajno eksponira notranje napetosti v slikovnem polju. Prostorska vrednost Kapusovih potez je pri tem dognana do skrajnosti: ne le, da poteza sugerira neki prostor, ampak ga vzpostavlja na ta način, da se, ko s pogledom potujem po sliki, prostorsko gibljem okoli nje, ko se premešča v kontekstu slike. Poteza vstopa v prostor in isto potezo vidim v različnih perspektivah; še več: ko s pogledom potujem po sliki, vidim, kako ista poteza ni več ista. Zgodnji Šalamun se je vprašal, "kje je pot med istim krajem". Poteze Kapusovih slik ves čas odgovarjajo tudi na to vprašanje. Nepovratnost, vsebovana v prostoru vsake posamezne poteze, ki omogoča neskončno potovanje v vseh smereh. Vračanje na isti kraj, ki kaže, da kraj ni več isti, vračanje, še enkrat, natančno tja, kjer isti kraj ni več isti ... A se kot kraj prav s tem vzpostavlja. (Ali udarec, odklon ... poškoduje neko njemu predhodno in z njim izgubljeno celoto ali je ta izgubljena celota fantazma, ki jo sproža izvornost samega udarca, odklona?) Potovanje po labirintih časa v zavesti o njegovi ireverzibilnosti ... (Ali ni Nietzschejeva misel o "večnem vračanju" največje nasprotje banalnega prepričanja, da se vse vrača, da ni nič absolutno novega? Kajti pri "večnem vračanju" gre prav za to, da se nič ne vrne, da se vzdrži večno vračanje tega, da se nič ne vrne, večno vračanje nepovratnosti kot take ...)

Na nekem drugem mestu sem o eni od slik iz novega Kapusovega cikla napisal, da ravno spletanje mrež sveta pokaže, da ni sveta - da ne obstaja totalizabilna konsistenca sveta. To ni predpostavka, ampak rezultat, eden od rezultatov teh slik. Kapusove slike vidim kot dogajanja, ne kot upodobitve dogajanj; dogajanja morda v tistem eksaktnem smislu, v katerem je Constable razumel svoje slike kot eksperimente, s katerimi je prihajal do spoznanj o naravi. Odnos Kapusovih slik do sveta - do tega, kako obstaja svet - do tega, kako ne obstaja svet ... - se spleta prav v teh dogajanjih. Mreže sveta, ki mi nenehno vzbujajo občutek, da prostori drsijo, padajo drug skozi drugega, so zelo dramatične; čeprav puščajo v svoji skrajni gostoti in "zbitosti" imaginaciji dovolj prostora, da si predstavlja, kako potuje žareča lava v morje, kako pada nebo skozi nebo, kako kresnica preleti nočni vrt ... , se ne morem ubraniti vtisa, da se dogaja nekaj bolečega, da so zadajane neke rane, ki same šele rojevajo telo. V trenutku, ko zaključujem ta fragmentarni zapis, se mi v spominu prikazuje odblesk veličastne Rembrandtove Oslepitve Samsona; tudi pri Kapusovih Mrežah sveta imam vtis, da jih vidim prav od tam, od koder ni vrnitve, vidim prav s tiste točke, s katere mi je vzlet vid.

Miklavž Komelj, junij - julij 2003

Izdajo kataloga sta omogočila:



marginalija

STUDIO



Studio 5 Mirna