

Sergej Kapus

Futur antérieur

Sergej Kapus
Futur antérieur

Moderna galerija, Ljubljana, 2019

Futur antérieur, čas prihodnjega preteklika, vznikaja med anticipacijo in retroaktivnim branjem, med »še ne« in »vselej že«. Označuje paradoksnost, s kronološkim časom neulovljivo razmerje. Implicira razcep oz. prelom, ki v čas vpeljuje zanj bistveno nehomogenost. Nima oporišča v sistemu predvidljivih odnosov. Aktualizira razmerje med redom in neredom, ki ga ni mogoče zakoličiti z nekim stalnim merilom. Slikovna pravila so tudi sama vseskozi v nastajanju, ne igrajo vloge vzroka ali končne reference, ampak se v resnici šele sestavljajo, oz. kot pravi Hegel: »preverjanje ni le preverjanje vedenja, ampak tudi njegovega merila«.

/Sergej Kapus/

VSEBINA

- I.
- 9 Miklavž KOMELJ
Vesoljska potovanja slikarstva
- 15 Tjaša POGAČAR
Potovanje V zarezi
(prvemü človeku na Marsu)
- 29 Tjaša POGAČAR
O razstavi in seriji slik Futur antérieur
- II.
- 51 Tadej POGAČAR
Sergej Kapus: Intervju, Podoba – kristal
- 65 Peter SEMOLIČ
Pogovor s Sergejem Kapusom
- 85 Sergej KAPUS
Futur antérieur

III.

91

Podatki o Sergeju Kapusu
Življenjepis
Samostojne razstave
Izbrane skupinske razstave

IV.

108

Katalog del na razstavah 6+1,
V zarezih in Futur antérieur

Miklavž Komelj

Vesoljska potovanja slikarstva

Nova serija slik Sergeja Kapusa je naslovljena 6 + 1. Šest naslikanih slik in še ena, ki se pojavlja v vseh teh slikah kot slika, v odnosu do katere so vse te slike strukturirane in v odnosu do katere tvorijo serijo – toda ta slika ne obstaja *pred* temi šestimi slikami, ampak je učinek njihovih konkretnih formulacij. Še več: ta slika, ki je učinek njihovih konkretnih formulacij, ne obstaja. Samo kot taka lahko strukturira serijo, ne da bi bila njen element. In kot taka dela serijo potencialno neskončno. Ob teh realiziranih slikah si lahko predstavljamo še neskončno število nerealiziranih slik iste serije. Toda ali bi bila ta neobstoječa slika ista, če bi bilo namesto teh šestih realiziranih samo pet slik? Ali bi bila ta neskončna serija ista? In če bi bila poleg teh slik realizirana še ena slika iz te neskončne serije – ali bi bila ta neobstoječa slika ista? Ali bi bila ta neskončna serija ista? Ali v slikarstvu sploh obstajajo oporne točke identitete? Ali pa nam Kapusove slike kažejo prav to, da moramo način obstajanja slikarstva misliti kot neskončno dialektiko obstajanja in neobstajanja, kot obstajanje v imenu neobstoječega?

Kapus na teh slikah eksplicitno uporablja elemente geometrične perspektive, torej prav tisto vizualizacijsko proceduro iz zgodovine zahodnega slikarstva, ki naj bi omogočala identifikacijsko povezavo med prostorom slike in upodobljenim prostorom, kot proceduro, ki povezuje obstajanje in neobstajanje. Še več: elementi geometrične perspektive na teh slikah imaginativno odpirajo prazen prostor v prostoru, ki je že zapolnjen (najjasneje je to razvidno na fascinantni »nočni« sliki, ki je v osrednjem, z akrili naslikanem delu omejena na barvni razpon od temnomodre do vijolične) – pa naj gre za zapolnjenost z gostimi nanosi akrilnih barv ali za računalniške tiske.

Ko Kapus na teh slikah kombinira barvne poteze, narejene z akrilnimi barvami, in računalniške tiske fotografij, imata lahko v kontekstu serije »isto« strukturno vrednost bodisi računalniški tisk fotografije bodisi z akrili poslikana površina. Pa ne da ne bi bilo vzpostavljeno jasno razlikovanje. Toda razmejitev med slikarstvom in fotografijo se ne dogaja po ločnici med akrilnimi barvnimi potezami in računalniškimi tiski; tudi računalniški tiski postanejo elementi slikarstva, ko so vanje narejeni rezi, prek katerih so montirani v slikovno strukturo. Takšna procedura pa v procesu konstitucije podobe ni nekaj samovoljnega; šele ti rezi vzpostavljajo konsistenco podobe-kot-strukture, ki presega fragment. Vzemimo kakršno koli fotografijo pokrajine: celotna fotografija, je ne glede na to, kako širo panoramo prikazuje, vedno izrez iz nekega širšega polja – kot taka ostaja na ravni fragmenta. Stanje fragmenta pa je, paradoksalno, preseženo v trenutku, ko imamo namesto izreza *reze znotraj* podobe, prek katerih je konstituirana podoba-kot-struktura. Videti

je, da hoče to Kapus eksplicitno pokazati, –pri tem pa gledalca sooča s protislovji vidnega, s »prepadi«, v katere pada pogled na svoji poti. Prav prek teh »prepadov« nastajajo med montiranimi fragmenti fotografij in barvnimi potezami izredno zanimive interakcije, ki presejajo vsakršne vnaprejšnje predstave o naravi vidnega. Tako proizvede že omenjena »nočna« slika zelo intenziven vizualni učinek, kot da temno (z akrili naslikano) osrednje polje podeljuje svetlobo (računalniško) natisnjeni svetli pokrajini desno od njega. S tem pa je na tej sliki dosežena tudi časovna dialektika »noči« in »jutra«. Posebno zanimivo je, ko se na teh slikah naslikana perspektivična iluzija (ki je obenem deziluzija, saj je konstruirana tako, da jo lahko ves čas gledamo kot potekajočo v dveh nasprotnih smereh; v bistvu gre za abstrakten stroj, ki rotira po neskončnem imaginarnem prostoru) sooči z iluzijo pokrajine, ki je bila fotografirana: perspektivična iluzija ne poseže v prostor fotografije, ampak se vzpostavi *pred* njim – in s tem spregovori o naravi slikarskega prostora kot takega.

Na računalniških tiskih pokrajini, ki so uporabljeni kot »slikarske sestavine« na Kapusovih slikah, niso katere koli pokrajine. Gre za pokrajine na površju Marsa, ki jih je posnela raziskovalna sonda. Slikarstvo in vesoljska potovanja ... Je ta povezava naključna? Na vesoljski postaji v Solarisu Tarkovskega (mimo grede: čas, ko je bil posnet ta film, je bil tudi čas Kapusovega vstopa v slikarstvo) so v nekem prostoru obešene slike (reprodukcije) Pietra Bruegla starejšega. Ali gre pri tem za nostalgijo po Zemlji? (Kot pri papirčkih, ki jih znanstvenik na tej vesoljski postaji pritrdi na električno napravo, da dajejo zvok, podoben

šumenju listja.) Ali pa je slikarstvo na vesoljski postaji zato, ker v svojem načinu obstajanja implicira vesoljska potovanja? (Tako je slikarstvo razumel Malevič. Obenem pa je treba poudariti: takoj ko je človek usmeril tehnične aparature proti vesolju, to ni pomenilo preprosto zamenjave človeškega očesa s tehničnimi aparaturnami, ampak je zahtevalo tudi novo refleksijo narave videnja. Benedetto Castelli, Galilejev učenec in prijatelj, je Galileju pripisal »najplemenitejše oko, ki ga je kdaj izdelala narava.«) Ali pa moramo Brueglove slike na vesoljski postaji razumeti kot komentar neujemanja med konceptom in videnim – v povezavi s tistimi *unheimlich* »obiskovalci«, ki se pojavljajo kot vidne materializacije fantazij ljudi na vesoljski postaji in ki naj bi jih generiral Solaris? Kaj pa če so tudi Brueglove slike v tem filmu taki »obiskovalci«?

Ko je Kazimir Malevič odkril prostorski učinek lebdenja barve *pred* slikovno površino, iz katerega je izpeljal (onkraj slikarstva segajočo) koncepcijo suprematizma, ki je slikarstvo iztrgalo gravitaciji, ko je v organizaciji slike odpravilo horizont, je svoja slikarska odkritja povezal s perspektivo potovanj v vesolje. Seveda ne trdim, da je prebitje horizonta v Malevičevem slikarstvu omogočilo vesoljska potovanja (čeprav je bila predzgodovina vesoljskih poletov fantastična mešanica znanosti in umetnosti – pomislimo samo na Nikolaja Fjodorova!), toda Malevičevo prebitje horizonta je postavilo vizualizacijske koordinate, v katerih so taka potovanja misljiva.

Skoraj stoletje po Malevičevem preboju horizonta gre vesoljsko plovilo s sondo na Mars, kjer sonda posname pokrajine – in ti posnetki, digitalno kodirani v sistem ničel in enic, pripotujejo

skozi ogromne razdalje do Zemlje, kjer iz njih razberemo podobe. Te podobe nam kažejo puščavsko pokrajino in spet imamo horizont. Najprej se zgodi preboj horizonta kot napoved vesoljskih potovanj in po vesoljskem potovanju pripotujejo do nas posnetki, na katerih je spet horizont, posnetki, katerih prostorske koordinate so enake temu, s čimer je Malevičevo slikarsko odkritje prelomilo.

Kaj počnejo Kapusove slike s temi posnetki? Ali nam Kapus kaže, da potrebujemo slikarstvo – in slikarstvo tu razumem predvsem kot določen način videnja – za prebitje tega horizonta? Vsekakor Kapusovih slikarskih sopostavitvev ne razumem v kontekstu banalnih slikarskih komentarjev »medijsko posredovane podobe«, ki so lahko ob vsem sklicevanju na sodobnost tudi izgovor za regresivne vizualizacijske tendence, ampak kot »vesoljska potovanja« pogleda. Nikakor ne predvsem zato, ker je na uporabljenih posnetkih Mars. (V bistvu gre za nenehno sopostavljanje vesoljskega potovanja, prek katerega smo dobili posnetke Marsa, in neskončne »poti med *istim* krajem«, če se sklicujem na formulacijo iz zgodnje poezije Tomaža Šalamuna.) Perspektiva vesoljskih razdalj je bistvena za refleksijo o naravi (človekovega) videnja kot takega; tega se je ob zori moderne znanosti zavedal že Pascal, ko je pisal o (brez)temeljni *disproportion de l'homme*. In slikarjev pogled ve, da se te razdalje odpirajo že pri tako preprostih vprašanjih, kot je vprašanje, kaj je z barvami v temi – kje so barve, ko ni mogoče videti nobene barve?

Likovne besede, 89-90, 2009, pp. 110-112.

Tjaša Pogačar

Potovanje V zarezih (prvemu človeku na Marsu)

Serijske slike Sergeja Kapusa, predstavljene na razstavi *V zarezih*¹, je organizirana kot igra simetrij, ki pa ne zagotovi identitete gledanega in gledajočega in zato izpodbija afirmativnost panoram Marsove pokrajine, katerih izreze je avtor v slikovno strukturo del vključeval že v predhodni seriji *6+1*. Simetričnost, ki naj bi (tavtološko) potrdila identiteto, kot podvojitvev pa spodnaša identifikacijo gledalca, se odraža tudi v prostorski postavitvi slik, ki so po dve razporejene na nasprotnih stenah galerije. Taka postavitev, ki umesti gledališče v sredino opazovanega prostora, naj bi gledalcu sicer zagotovila pozicijo, podobno tisti, ki je v modelu

1 Obravnavana serija je bila do danes razstavljena dvakrat: prvič maja 2012 v galeriji Equrna v Ljubljani (razstava Tugo Šušnik, Sergej Kapus: *V zarezih*) in drugič septembra 2012 v galeriji Meduza v Kopru (razstava Sergej Kapus: *Šivi, slike.*) V pričujočem besedilu se osredotočam na postavitev z razstave *V zarezih*.

panoptikuma pripisana nadzorniku zapora. Vendar pa tu ni uporabljena zato, da bi omogočila jasnejšo, bolj celostno predstavo o prostoru, za katero si prizadeva tradicija panoramskega upodabljanja, zlasti v svojih »sodobnejših« virtualnih oblikah.

Če je bilo klasične panorame še mogoče misliti kot izrez iz širšega konteksta, pa virtualne 360-stopinjske panorame zlahka razbiramo kot homogene celote, saj njihov prostorski kontinuum zanika obstoj vsakršnega off polja. Premestitev gledišča v virtualni prostor, po katerem je s premikanjem kurzorja mogoče obračati pogled na vse strani, naj bi zagotovila reprezentacijo, ki bi se kar najbolj približala našemu »naravnemu gledanju«, oziroma naturaliziranemu perspektivnemu pogledu. Potenciranje nevtralizacije kadra klasične panoramske podobe (ki naj bi v končni konsekvenci privedlo do ukinitve kadriranja) naj bi zagotovilo »realistični vtis«, izogib selektivnosti pa objektivno reprezentacijo, ki (kot da) ničesar ne izpušča – in s tem producira totalizirajoče učinke.

Če pa je »*tisto, kar je mogoče videti, (...) nošeno in prežeto s tistim, kar je zunaj vidnega polja*«, s pogledom drugega, »*ki vid obkroža z vseh strani*«², pa tega ne moremo enostavno kar pokazati, dati v vidnost, za kar si prizadevajo virtualne panorame. Da si je prostor mogoče s pogledom v celoti podrediti, je moč misliti le na podlagi predvidevanja, da prostor ostaja nespre-

2 Norman BRYSON, »Pogled v razširjenem polju«; v Likovne Besede. Revija za likovno umetnost, 55/56, 2001, str. 39.

menjen tudi za mojim hrptom in da je tisto, kar je zunaj okvira, možno videti zgolj z vrtenjem glave. Vendar pa preprosto seštevaje prizorov ne zagotovi celote, ker jih lahko sestavljamo le po spominu; napredovati je mogoče izključno prek izgube že osvojenega, vračanje pa izgubljenega ne povrne.

Do celote lahko zato pridemo le na podlagi žrtvovanja izkušnje heterogenosti kot izkušnje lastne telesnosti, ta pa je pogoj gledanja kot nikoli dokončanega procesa oblikovanja predstave, ki se neizogibno odvija v času.

Kapusove slike (slikarska postavitve) nenehno izpostavljajo prav paradoksalnost samega akta gledanja – če je za vsakršno reprezentacijo potrebna določena zamejitev prostora – iztrganje objekta pogleda iz toka preobrazb in njegova fiksacija znotraj določenega konceptualnega okvira – če »negibnost dela stvari vidne«³, pa je gledanje kot proces zapisano ireverzibilni časovnosti.

Kako je torej mogoče, če ponovim vprašanje, ki ga je v besedilu o zgodnejših Kapusovih delih izpostavil Jure Detela, strukturirati zaporo pogleda (kot nujno za reprezentacijo) tako, da ta ne bo sredstvo dominacije?⁴

Izkušnja procesualnosti je v Kapusovi seriji prej kot prek nekih vidnih sledi slikarskega procesa (kapljanje barve, gestualnost ...)

3 Slavoj ŽIŽEK, *Kuga Fantazem*, Ljubljana, 1997, str. 101.

4 Jure DETELA, *Zapisi o umetnosti. Eseji*, Koper, 2005, str. 85-86.

ali namerne nedokončanosti⁵ ohranjena prek strukture slikarske postavitve, ki temelji na ponavljanju.

Kapus si ves čas prizadeva izpostaviti paradokсно naravo podvojitve (kot prve ponovitve), ki je po eni strani nujni pogoj dejanja identifikacije, hkrati pa v istem trenutku prepoznanja onemogoči samoidentiteto. Podvojitev namreč ni zgolj ponovitev enega, ampak razcepi istost tako, da delov ni več mogoče sestaviti brez preostanka. Ponavljanje je možno le prek razlike, kar pa Kapus izpostavlja s figuro zrcaljenja, ki se na vseh štirih slikah odvija prek središčne simetrale formata (nadalje pa tudi med slikama na isti steni ter še naprej med obema nasprotnima si stenama). Vendar pa ne gre za preposto prezrcaljenje ene strani na drugo, saj leva in desna stran nista identični. Zrcaljenje ne rezultira v dveh pozitivih, hkrati pa združitve zrcalnih strani ne zagotovi njune sestavitve ali izničjenja. Prvotno dejanje prepoznanja (npr. »To je Mars«) se hkrati pokaže kot svoje nasprotje (spomnimo se na Magritovo pipo), prezenca pa se izkaže kot temeljno problematičen status, saj vznikne šele na podlagi konkretne artikulacije, zaradi katere pa je v istem trenutku že izgubljena/nedosegljiva.

5 Nedokončanost ni odprtost. Drsenja in nedoločljivosti pomena ne dosežemo z nenatančno artikulacijo- ne gre ju doseči s skrivnostnostjo in nejasnostjo, z zavijanjem v meglo. Ravno obratno- gre za to, da je govorica sama po sebi že v temelju nejasna, zato da je sploh mogoča. Gre za izpostavitev temeljne nezmožnosti jezika, da do konca »pjasni« (označi) lasten objekt govora.

Slike serije V zarezih doživljamo kot nepreklicno razdeljene, te osnovne delitve pa, ponavljanju navkljub, ni mogoče preseči.

Osnovna figura/motiv Kapusove serije torej ni Mars, ampak ravno ta diskrepanca med predstavo in „stvarjo“, ta (kot opozarja že naslov) zarez, ki pogojuje konstitucijo slikovne površine, če jo razumemo kot rezultat razmerja podoba/nosilec, katerega ambivalentnost pa je, kot se je Kapus izrazil sam, ireduktibilni temelj slikarstva⁶.

Ta izkušnja ambivalence, ki za sabo potegne spodletelost identitete, je evocirana z vzpostavitvijo razcepa v slikovni strukturi, in sicer na mestu gledalčeve najintenzivnejše investicije – središčne simetrane. Ta ni označena s „pozitivno“ gesto (slikarjeva poteza kot izraz slikarjeve »prisotnosti«), ampak je določena prek organizacije drugega – prek stika dveh digitalnih tiskov s prizori Marsove pokrajine. Čeprav je de facto vsaka poteza slikarja prečena z odsotnostjo (je vedno označena z nečim, kar ni ona sama), pa tako izpostavljena simetrana, drugače kot bi nek vertikalni poteg s čopičem, gledalcu ne more služiti kot mesto pozitivne identifikacije (kot npr. vertikalna figura meniha na obali na Friedrichovi sliki ali figura križanega, ki kot da posreduje tisto na drugi strani, da nenapovedano ne vdre v naš svet). Med prizoroma pokrajine Marsa, ki se ne spajata v enoten širši prizor, se odpre polje, v katerem slikarja/gledalca ni in ne more

6 Glej: Sergej KAPUS, »Pasolinijevo vprašanje«, v Likovne besede. Revija za likovno umetnost, 83/84, 2008, str. 45.

biti – natančno tam pa se nahaja tudi očišče, nujni drugi pogoj za izgradnjo perspektivnega modela, ki kot »črna luknja drugosti na horizontu«⁷ razsredišči subjekt.

S tem se v površini, popolnoma zasičeni z digitalnimi tiski in/ali slikarskimi barvami, ter v homogenem prostorskem kontinuumu navidez „praznih“ pokrajin odpre prostor, ki ga ni mogoče definirati z dogovorjenimi modeli odslikave. Evocirana praznina pa ima radikalno drugačen status kot iluzija praznega prostora.

Slednja je posledica koncepta, utemeljenega na logiki razločitve med prostorom in figuro, ki prostor predpostavi kot homogeno danost, ki jo je mogoče izmeriti in skonstruirati s sistemom linearne perspektive in se ne spremeni z vstopom figur na sceno. Praznina je tako, z gledišča perspektivnega gledalca, subjekta »na mirujoči točki sveta, ki se obrača, kot nekdo, ki razpolaga z vsemi njegovimi vidiki«⁸, posledica odsotnosti figur v gledanem prostoru. Samotni opazovalec pa lahko gledani prostor nadzoruje in si ga podreja le na podlagi zanikanja ambivalence, že vsebovane v perspektivnem modelu – očišča kot mesta pogleda drugega, ki ogrozi gotovo pozicijo subjekta. Praznost prostora zato ni odprtost, saj zahteva nenehno vzdrževanje in se tako izkaže kot simbolno „praznjenje terena“

7 Norman BRYSON, »Pogled v razširjenem polju«; v Likovne besede. Revija za likovno umetnost, 55/56, 2001, str. 35.

8 Ibid.

(izpraznjenost prostora) – predpogoj realnega širjenja teritorijev in moči. Vzpostavitev transparentnosti prostora, ki paradokсно rezultira v zapiranju prostora in povečevanju nadzora, pa je mogoča le na podlagi polarizacijske optike (subjekt-objekt), ki legitimira zaostrovanje nadzorniških in diskriminatornih politik, in se pojavi kot obramba gotove pozicije subjekta/gledalca pred pogledom drugega. Vendar pa pozicija gledalca ni vnaprej despotska.

V filmu *Aguirre, srd božji*⁹ španski konkvistador na splavu sredi reke neprehodne koridorje džungle zavouje s kazalno gesto roke, ki mu služi kot ščit pred nevarnostjo, ki nanj preži z obrežja in mu grozi s smrtjo (ter ga v končni fazi dejansko ubije). Kretnja, ki jo v strahu za življenje subjekt postavi kot distančnik do gledanega prostora, pa se ravno v svoji nujnosti izkaže kot znak umanjkanja totalne kontrole nad gledanim prostorom, kar pomeni, da subjekt na splavu (čeprav to želi) še ni gospodar.

Dominacija in prilaščanje sta zato mogoča šele na podlagi zanikanja te izhodiščne zagate subjekta, njenega prikrievanja z deklarativnimi stališči, ki fiksirajo pomen v skladu z interesi ideologije. Prav zato bi, če bi stališče, da je pogled (zahodnega) gledalca apriori pogled kolonialista (ki naj bi ga umetniška dela, če so 'kritična', dekonstruirala), postavila za izhodišče tega razmisleka, že takoj zgrešila enega ključnih, če ne celo temeljnih izhodišč Kapusovega slikarstva – da pred sliko že

9 Werner Herzog, »Aguirre, der Zorn Gottes«, 1972.

stopim razcepljena. S svetom se soočam prav s tega negotovega mesta, ki pa je kot grožnja/pogoj inherentna ravno kolonialistovemu pogledu.

Ta v samo jedro gotovosti umeščena ambivalentnost pa postaja razvidna šele v procesu (slikarjeve in gledalčeve) konfrontacije z delom in je ni mogoče vzpostaviti po kakšnem vnaprejšnjem modelu. Dejanje organizacije vidnosti kot strategija dominacije nastopi namreč šele in ravno takrat, ko je do te mere usklajeno s konvencijami, da je navidez nevtralnno, in se zato izkaže kot resno vpleteno v igre moči in nadzora.

Kretnja konkvistadorja na splavu, gesta roke, s katero pokaže in označi prostor, torej (čeprav lahko rezultira v dejanskem zavzetju in podreditvi terena) ne odpravi temeljne zagate gledajočega subjekta – neskladja med njegovo predstavo o gledanem prostoru in obstojem tega prostora v dejanskosti, tega razcepa, prek katerega pa je določen tudi sam.

Ali je kretnjo slikarjeve roke v tem kontekstu mogoče misliti kot tisto, ki (ravno nasprotno od kolonialistove) izpostavi lastno nezmožnost pokritja s tistim, kar označuje? In dalje, če nestalnost toka vizualnosti spodnaša tudi našo identiteto, ki jo v odnosu do nje oblikujemo, ali je mogoče na slikarstvo, kot proces organizacije vizualnega, ki se odvija v nepovratnosti časa, misliti kot na izpostavitev telesne pogojenosti gledanja, ki jo homogenizacija prostora v panoramskih podobah prikriva?

In ravno telo je bilo tisto, ki je na koncu „izdalo“ kolonialista na splavu.

Izhodiščni razcep/podvojitvev (kot posledica zrcalne faze otrokovega razvoja) je v postavitvi *V zarezi* tematiziran s problematizacijo osnovne scene gledalca pred sliko/podobom. Kapus pokaže, da identifikacija/prepoznanje neizogibno rezultira v izgubi celosti.

Z vrtenjem scene »gledalca pred zrcalom« za devetdeset stopinj okrog svoje osi mesto stika med realnim in zrcalnim prostorom transformira v središčno simetralo formata, ki sedaj označuje površino zrcala. Čeprav bi gledalec morda mislil, da mu je uspelo zasesti vse-vidno gledališče, izvzeto iz gledanega prostora, pa se izkaže, da se vsak poskus gledati sebe videčega vedno izteče v neidentiteti s samim seboj. Kljub eksplikaciji zrcalne strukture, njenemu zvrčanju/obračanju na površino, želena celostna perspektiva ni/ne more biti dosežena. Slike z zrcaljenjem osnovne situacije gledalca pred podobo *iz*-postavijo njegovo pozicijo: po eni strani delujejo kot model zrcalne strukture, v odnosu do katerega naj bi bil gledalec *postavljen-iz-ven* gledanega prizora. Obenem pa je soočen s podvojitvijo (ki rezultira v travmatični zamenljivosti zrcalnih svetov, izgubi pripadnosti in identitete) in je zato *izpostavljen* (neskrit pred pogledi iz gledanega prostora).

Umanjkanje idealnega pogleda ga obsodi na vrsto delnih pogledov, ki pa se nikakor ne sestavijo. Tega, kar zaradi podvojitve umanjka na eni, druge slike ne dopolnijo. Igra odsotnosti tako

razveljavlja kazalno gesto sondinih podob; slike ravno nasprotno kažejo »odsotnost v prisotnosti oz. neki drugje v tistem, kar je pred očmi.«¹⁰ Gledanje serije V zarezih zahteva vrtenje v krogu, ki pa zaradi igre simetrij in ponavljanj ne omogoča kopičenja vidnega/spoznanega. Napredovati je mogoče le prek izgube že osvojenega, vračanje pa izgubljenega ne povrne (celoto sestavljamo po spominu, ki pa je sam že določen z izgubo).

Če je vstop v virtualno panoramo pogojen z zanikanjem lastnega telesa, da bi se lahko »svobodno« izgubili v podobah, pa Kapusove slike soočajo s pogojem vsakega (in ne samo vesoljskega) potovanja – z izgubljanjem življenjskega časa potujočega subjekta. (Ali ni vsako gledanje že potovanje?) Ravno izmikanje tega, kar nenehno lovimo, a vedno umanjka, pa sploh omogoča nadaljevanje potovanja. Ali je zato na vprašanje »zakaj slikarstvo« morda mogoče odgovoriti z vprašanjem »zakaj vesoljska potovanja?«

Slike nenehno izpodbijajo napore, da bi v igri deja-vu-jev in vrtenja v glavi končno definirala eno samo fiksno točko, ki bi mi omogočila določitev lastne pozicije. Zaznati, a ne slediti, je mogoče določeno evolutivnost motiva, saj razlik in transformacij ni mogoče mapirati, čas pa zato ne teče več linearno. Izkaže se, da ravno kroženje, ki naj bi potrjevalo svoje središče, spodnese subject, umeščen v center krožnice. Kaj pa, če se jaz vrtim okrog sveta?

10 Gerard WAJCMAN, *Objekt stoletja*, Ljubljana, 2007, str. 86.

Vrtenje v krogu ne rezultira v nadzoru nad celoto, zemljevidu prostora, ampak povzroči izgubo smeri in koordinat. Kje sem že začela svoje potovanje? V zarezi.

Z njo pa smo ob gledanju slik soočani na več nivojih. Tudi kockam na primer, ki se kot vezni člen pojavijo na stikih med poslikanimi in potiskanimi površinami, ni mogoče natančno določiti njihove lege, izvora (ali izhajajo iz kubičnih/kristalnih form na levi in desni strani formata?) ali prostorske pripadnosti, saj se na področju stika med dvema prizoroma, ki naj bi ju povezovala, razlomijo v risbi in/ali barvnem tonu, ki se poleg tega še ponovi na drugih delih slike in na več različnih slikah. Kocke zato ne zagotavljajo povezave, saj scen ne spajajo kot nek matematični +, ki bi dva različna svetova seštel v celoto. Dopolnitev posamezne kocke, ki bi morda omogočila tudi sestavitev prizorov Marsa, iščem na sosednjih slikah, vendar pa celote ne sestavim, saj ta (tako kot Mars) obstaja le v predstavi.

Prav tako prostorske lege ni mogoče natančno določiti kubičnim formacijam/kristalom (na levi in desni strani formata), ki bi jih hoteli brati kot figure (zaključene oblike) in jih tako ločiti od ozadja. To nam je onemogočeno tako zaradi smeri barvnih »trakov«, ki jih po Escherjevskem principu potiskajo v prostor in dvigajo iz njega, kot tudi zaradi nejasne identitete barvnih odtenkov; grupacije barvnih odtenkov ali tonov na podlagi podobnosti in razlik ne moremo prepoznati kot zaključeno obliko, saj se posamezni barvni toni/odtenki ponavljajo na prostorsko različno opredeljenih delih slik. Enkrat označujejo površino figure na eni strani slike in »ozadje« na drugi, ali razlomljen

rob figure na eni in robove razlomljenega prostora/ozadja na drugi strani. Njihova prostorska razporejenost pa se ne odvija le vzporedno s površino nosilca. Zaradi nehermetičnih nanosov vsaka barvna površina hkrati razkriva še spodnje plasti, kjer razporejenost barvnih odtenkov označuje čas slikarskega procesa. Vse to pa nam preprečuje, da bi jih fiksirali kot znak.

Nedvoumna postavitev roba, ki je pogoj evidence, je onemogočena s tem, ko najkontrastnejši barvni površini vedno povezujejo/ločujejo vmesni barvni toni, katerim ne moremo določiti pripadnosti (npr. figuri ali ozadju ...), kar nam prepreči, da bi natančno določili, do kam segata. Zaključene oblike tako ni mogoče sestaviti, saj se s sestavitvijo vsake nove prejšnje kombinacije podrejo, med figuro in ozadjem pa zato ne moremo postaviti natančne ločnice.

Kontrastne površine soobstajajo, vendar ne kot različni nepovezani svetovi, ampak kot prostori, katerih meje niso fiksne, ampak se nenehno vzpostavljajo. Slike ne podajajo rešitve v izključitvi ali nevtralizaciji nasprotij. Prav tako pa tudi ne ponujajo konsenzualnega sobivanja različnih fiksiranih pozicij, ki ga danes tako rad promovira pluralizem, pač pa vzpostavljajo polje soočenja in prehoda, polje diskonsenza, kjer je identiteta posameznih prostorov nenehno pod vprašajem.

Linija stika med nebom in površjem na prizorih Marsa (horizont) se podaljša v naslikani prostor (kar je mogoče zaznati v spremembi barvnega tona, smeri ali debelini nanosa), kjer se prek prostorskega labirinta transformira v rob formata, ki

hkrati konstituira tudi del prej samoumevnega nevtralnega kadra fotografske podobe. Transformacija horizonta v rob se ne zgodi po vnaprejšnjem načrtu/zemljevidu, ki bi ga bilo mogoče aplicirati večkrat. Za to razvitje podobe do roba ni predhodnega pravila, ki bi ga bilo potrebno le še realizirati, ampak gre za pot, ki jo morata slikar in gledalec opraviti vedno znova. Ploskovitost, dosežena s slikarskimi sredstvi, kot take izpostavi tudi tiske s prizori Marsa. Vendar pa to ne pomeni, da ukinja iluzijo. Gre za to, da se ta nikoli dokončno ne izkristalizira. Iluzija s fotografske podobe odpre drugačen prostor od tistega, ki ga vzpostavi odslikani »prostorski labirint« (smeri, ki skoraj sledijo perspektivnim zakonitostim, a jih nenadoma tudi kršijo), a vendar oba obstajata na istem mestu – površini slikovnega polja. Nihanje, ki se odvija na več nivojih slike, preprečuje hkratnost in uvid celote, gledalcu pa odreka evidenco in identiteto, ki jo hlinijo panoramske fotografije, da prikrijejo travmatično spodletelost modernističnega projekta.

Če se pogled na celoto lahko realizira le prek distancirane pozicije, ki »*topos ... spremeni v koncept, idejo, ideal, skratka v utopijo*«¹¹, pa gledanje Kapusovih slik zahteva premik subjektne pozicije v odnosu do vizualnega, da bi bilo sploh mogoče začeti potovati.

Potovanje, ki ga predlaga Kapus, je zato prej kot na Mars, potovanje k subjektu – k njegovemu izhodiščnemu razcepu –

11 Igor ZABEL, »Dva eseja o prostoru, času in utopiji. Prostorska drama«, katalog slovenskega paviljona (Beneški bienale), 1993.

potovanje v zarezi, šele soočenje z njo pa je pogoj preseganja distance. Ali nismo najbližje »svetu« prav takrat, ko vzdržimo razliko do samega sebe? Ali ni »bližina (ravno) učinek neprikrite zavesti o tujosti«? ¹²

Likovne besede, 97, 2013, pp. 48-52.

12 Miklavž KOMELJ, *Nujnost poezije*, Koper, 2010, str. 181.

Tjaša Pogačar

O razstavi in seriji slik *Futur antérieur*

Futur antérieur, časovni modus prihodnjega preteklika, je osrednji motiv slikarske serije Sergeja Kapusa, ki je nastala leta 2015. Sestavljajo jo tri slike z naslovi *Futur antérieur I*, *Futur antérieur II* in *Ne-Ja*, ki kombinirajo motive ruskega avantgardnega slikarstva s podobami sodobnih vesoljskih plovil. Serija je bila prvič predstavljena istega leta na istoimenski samostojni razstavi v galeriji Equrna v Ljubljani. Razstava *Futur antérieur*, ki jo je Kapus zasnoval in kuriral sam, je sopostavila devet slik,¹ ki so nastajale v obdobju med letoma 1986 in 2015, ta retrospektivni presek

1 *Brez naslova* (2003), *Mreže sveta* (2001), *Rojstvo planeta III* (1994), *Futur antérieur* (2015), *Aquarium II* (1987), *Ne-Ja* (2015), *Od zvezde do zvezde* (1986), *Futur antérieur II* (2015), *Kot da bi kdo z enim udarcem meča/ odsekal proč od živali/ glavo z vratom, celoten hrbet/ in eno zadnjo nogo./ A čudno: kar je od živali ostalo,/ vzdrži ravnotežje na treh/ preostalih nogah, sploh ne krvavi,/ ne klecne in se ne sesede...* (1988, iz pesmi Jureta Detele).

slikarjeve prakse pa je bil prostorsko in slikovno organiziran kot kritična tematizacija retrospektivnosti kot take.

Konvencionalno se z retrospektivno razstavo in časovno distanco, ki naj bi jo pogled nazaj omogočal, v kaotičnost in kontingentnost procesa umetniškega ustvarjanja vnaša koherenco in smisel. Napreduje se kronološko, od prve do zadnje slike, razbere se jasno linijo postopnega razvoja umetnikove prakse, kontinuiteto in/ali nizanje prelomov, vrhunce, regresije in tako dalje, saj linearno časovno zaporedje, kjer čas teče le naprej, dogodki pa ostajajo, gotovi, v zgodovinskemu trenutku, v katerem so se zgodili, zagotavlja merljivost in primerljivost, iz tega tudi hierarhizacijo. A že v intervjuju s Tadejem Pogačarjem, objavljenem v *Podobi-Kristalu*,² Kapus problematizira tako iskanje prelomov in razvoja v svojem slikarstvu ter zavrača pozicijo moči, ki je s takim diskurzom povezana. »Ti prelomi so čudna zadeva, včasih so tam, kjer se sploh ne opazijo,«³ pravi. Za sliko *Dopolnitev pravila*, ki jo Pogačar sugerira kot pomembno točko, pa si ne upa trditi, da je bila prelomnica: »Tega si ne upam trditi za nobeno sliko (...) Če postavljam vprašanje prelomnice, potem moram operirati s projekcijo seznama slik, glede na katere se te prelomnice dogajajo. Moje izhodišče v slikarstvu pa ni seznam slik, temveč odprt prostor, nevaren prostor, neznan prostor.«⁴

2 Glej »Sergej Kapus: Intervju«, v: *Podoba-kristal*, Problemi, XXVI, št. 9, Ljubljana 1988, str. 81–89.

3 Id. na 82

4 Ibid.

Razstava *Futur antérieur* komplikacijo na videz preprostega akta retrospekcije, ki zgodovino jemlje kot nespremenljivo danost, izvede skozi prostorsko organizacijo, ki opusti kronološko urejanje. Različni nivoji sopostavitev, katerih številnih povezav na tem mestu ni mogoče zadovoljivo raziskati, odpravijo možnost enosmernega branja, značilnega za zaporednost linearne organizacije prostora in časa. Razstavo *Futur antérieur* namesto iskanja vzrokov in modelov za novo v starem zaposljuje artikulacija paradoksnega mesta, ki ga modus prihodnjega preteklika odpira – časovne zanke, kjer »nekaj šele za nazaj postane to, kar je, kjer se z napredovanjem naprej vračamo tja, kjer smo vselej že bili«. ⁵

Tako obliko času daje prav način urejanja prej omenjenih sopostavitev. Organizirane so prek dvojnosti, ki jo implicira (a)simetrija, tematizacija katere na razstavi *Futur antérieur* nastopa kot ena izmed ključnih formulacijskih strategij. Kot v besedilu o sliki *Aquarium* (1987) zapiše Jure Detela, je statičnost in ireduktibilno ciklično ponovljivost vesoljnega reda v zgodovini slikarstva vselej ponazarjala simetrična organizacija prostora, vsak premik v asimetričnost pa je nujno reprezentiral neponovljiv proces in nepreklicno zgodovinsko spremembo. ⁶ Slike serije *Futur antérieur* organizacijo prostora izpeljejo z

5 Sergej Kapus, »Futur antérieur«, spletni arhiv razstave *Onkraj naše oble. Osmi triennale sodobne umetnosti U3*, <http://www.mg-lj.si/en/exhibitions/1703/u3-sergej-kapus/>, ogledano: februar 2017.

6 Jure Detela, »Aquarium«, v: Jure Detela, *Zapisi o umetnosti. Eseji*, Hyperion, Koper 2005, str. 104.

zavestjo o tem, da je vračanje vselej že delo reorganizacije obstoječega, ki je vsakič znova, skozi vsako novo formulacijo, na novo vzpostavljeno. Če se v retrospektivi izkaže konsistentnost Kapusove slikarske prakse, je to prav zavezanost neidentiteti, ki je osrednji moment (in motiv), h kateremu se Kapusovo slikarstvo nenehno vrača. A kot zapiše Miklavž Komelj, so »te 'vrnitve' (...) skrajno natančne: zmeraj se vračajo natančno tja, kjer isto mesto ni več isto«. ⁷

Artikulacija paradoksnega mesta prihodnjega preteklika med tem, kar se napoveduje, in tem, kar uhaja, med še-ne in ne-več, se na razstavi zgodi kot sovpadanje sopostavljenih elementov, ki pripadajo različnim časom in prostorom, na *isti površini*. To je izkušnja, ki jo Kapus povezuje z gledanjem v zvezdnato nebo. ⁸ Hubble leta 2004 posname podobo »globokega vesolja« (*deep space*) in ujame svetlobo galaksij, kot so obstajale pred 13 milijardami let. Na eni Hubblovi podobi, ki je nastala v štirih mesecih neprekinjenega »zrenja« v en droben, na prvi pogled

7 Miklavž Komelj, »Mreže sveta«, v: *Mreže sveta*, Galerija Eqrna, Ljubljana 2003, str.2.

8 V že omenjenem intervjuju to izkušnjo priključuje, da bi problematiziral reduktivnost tistega slikarstva, ki je iz določenih strategij visokega modernizma potegnile zaključke o čistosti podobe, konstituirane z izključno optičnimi sredstvi. "Zorni kot usmerjamo v zvezdo tako, da ga usmerjamo poleg nje, da se torej sprašujemo, kje je zvezda. Zdi se mi, da stvari vidimo tako, da gledamo mimo njih. [K]je v tem odnosu, v katerem gledam mimo, doživljam pripadnost s čimerkoli? Zato me tudi ne zanimajo enoznačne rešitve. Ambigviteta pogleda je zame ključnega pomena." ("Sergej Kapus: Intervju", *op. cit.*, str.87)

temen košček neba, hkrati zasveti svetloba različno starih, tudi že dolgo mrtvih zvezd. Prihodnostno orientiran pogled je vrnjen skozi teleskop v preteklost.

Podobno kot v predstavitev predhodnih serij (z razstav *6+1* in *V zarezi*) je postavitve tudi v primeru razstave *Futur antérieur* krožna, gledanje pa organizira tako, da se ne more odvijati kot postopno napredovanje, kopičenje, dodajanje, seštevanje vide-nega, osvajanje prostora. To ne pomeni odsotnosti povezav, ki se med posameznimi slikami ali slikovnimi sklopi vzpostavljajo, a tudi ne njihove predvidljivosti oziroma izpeljivosti na podlagi vnaprejšnjega kriterija. Sledimo lahko transformacijam in metamorfozam, ki pa se ne odvijajo po predhodnem pravilu, a hkrati tudi niso poljubne: utemeljene so šele za nazaj, a hkrati kot »vselej že«. Postavitve razstave ne ponuja izhodiščne, startne točke, iz katere bi sicer začeli retrospektivno potovanje. Vstop v prostor gledalca umesti v sredino zapleta, a ne v središče – orientacija, ki jo linearni prostor-čas zagotavlja, tu umanjka. Kolaps kronologije v krožnosti postavitve in cikličnosti igre simetrij in ponavljanj gledanje formulira kot neskončen in nepovraten proces vračanja, ob katerem gre presenetljivo za učinek hkratnosti časov.

Kršenje kronologije in kavzalnosti na ravni organizacije prostora razstave pravzaprav narekuje sam slikovni prostor slik serije *Futur antérieur*, ki je aktiviran med anticipacijo in retrospekcijo že na ravni sopostavljanja motivov – podobe vesoljskih plovil so sopostavljene motivom ruskega avantgardnega slikarstva, ki jih je anticipiralo. Podobno kot je suprematistični slikovni

prostor Maleviču, pa tudi El Lissitzkyju recimo v primeru slike *Proun 8 pozicij*, omogočal prosto obračanje in obešanje slik v prostoru v različnih smereh. Suprematistični prostor je prostor brez horizonta in smeri neba, Malevič pa ga je povezoval s potovanjem po breztežnostnem prostoru, ki mu pripadajo tudi Planiti, načrti za leteče suprematistične arhitekturne oblike brez oken in vrat, od katerih je eden citiran v Kapusovi sliki *Futur antérieur II*.⁹ Preboj horizonta v suprematističnem slikarstvu je bil ključen za anticipacijo vesoljskih potovanj, piše v besedilu o eni izmed preteklih Kapusovih serij (6+1) Miklavž Komelj, slikovni pogoji za tako gibanje pa so v Kapusovem slikarstvu razviti že v sliki *Evropska mitologija* (1982), kjer je blokada, ki onemogoča vizualno izkušnjo letenja, odpravljena s principom gibljivosti horizonta.¹⁰

Če v Kapusovih kronološko starejših slikah razpustitev/ transformacija horizonta v konture posameznih likov, ki konstituirajo koridorje, vzpostavlja prostor labirintičnega gibanja, evociranega z igrami simetrij barvnih in risarskih diferenciacij ter s prevračanjem prostorskih leg in smeri, pa gre v seriji *Futur antérieur* za breztežnostni prostor in popolno opustitev horizonta. To odraža tudi raba barve, ki je npr. v *Aquariumu II* (1987) še »zemeljska« – ne le v smislu izbranih odtenkov, ampak predvsem organizacije: notranjosti likov,

9 Gre za Malevičevo risbo *Planity (doma) budushchego Leningrada. Planit letchika* [Planiti (hiše) bodočega Leningrada. Planit pilota] iz leta 1924.

10 Glej Jure Detela, »Razgrajevanje zapor prostora«, v: Jure Detela, *Zapisi o umetnosti*, Hyperion, Koper 2005, str. 89.

ki označujejo prostorske lege, pa tudi posamezne slikarske poteze so sestavljene iz več bližnjih barvnih vrednosti. Barva na slikah serije *Futur antérieur*, nasprotno, stopi v dialog s suprematistično brezobjektno barvo. V brezračnem prostoru so barve in robovi povsem izostreni, barvne gradacije pa niso v funkciji oblikovanja volumna, senčenja oblike, saj brezračni prostor dopušča samo dve svetlobni vrednosti – senca je lahko le popolna odsotnost svetlobe. Gradacije označujejo barvo kot sevanje, intenziteta barve pa tako ni stvar kota svetlobnih žarkov, ki padejo na objekt, ampak sama intenziteta radiacije, ki v breztežnostnem prostoru prihaja iz vseh smeri. Planit s slike *Futur antérieur II* je sprva videti, kot da počiva v prostoru, ki mu še vlada očišče, vendar pa je zaradi zelenih in vijoličnih vertikalnih barvnih pasov na levi zvrčanje te rdeče ploskve, ki smo jo zamenjali za tla planeta, neizbežno. Planit je pravzaprav potopljen v rdečo barvo, v njej lebdi. Spodnja polovica slike z intenzivnostjo in razporeditvijo barvnih kontrastov korelira z vizualnim učinkom difrakcije bele svetlobe v kristalu, s spektralno diferenciacijo v spektrometru ali prehajanjem svetlobe skozi RGB filtre.¹¹ V primeru slike *Ne-Ja* je prostor organiziran sekvenčno, diferenciran pa prek ostrih faznih zamikov površine v smereh gor-dol in levo-desno, kar rezultira v pravokotnih lomih, ki v desnem zgornjem delu slike proizvedejo vizualni učinek digitalne podobe, pikselizacije, ki pa tu ni realistična odslíkava vizualnega učinka računalniškega

11 Fotodiode slikovnih senzorjev zaznavajo samo svetlost, določanje barve zato poteka z uporabo filtrov, ki prepuščajo samo določen spekter (navadno rdeče, zelene in modre).

ekrana, čeprav nanj namiguje vsaj toliko, kolikor evocira izkušnjo digitalne mediacije, ki je za komunikacijo v vesolju za zdaj ključnega pomena. Prav diskontinuiranost digitalnega signala omogoča, da je teoretično brez bistvene distorzije lahko razširjen v neskončnost. Meritve elektromagnetnega sevanja, ki ga zaznavajo spektrometri, kamere in drugi instrumenti na vesoljskih sondah, teleskopih, postajah itn., so reprezentirane z biti, ki lahko predstavljajo le enega od medsebojno izključujočih se stanj. Bit je 0 ali 1, NE ali JA, nikoli pa ni oboje hkrati. Menjavanje barvnih vrednosti se na sliki *Ne-Ja* odvija kot modulacija barvnih pasov, barvni preskoki pa označijo rob objekta, ki povzroči menjavo barvne ali prostorske vrednosti. Taka raba močnih barvnih kontrastov sliki vseskozi grozi z razpadom, saj onemogoča prostorsko kontinuiteto in linearnost, ki naj bi jo zagotavljala barvna gradacija. Modeliranje iluzije homogenega prostora zakriva to, kar izpostavljajo slike z razstave *Futur antérieur*: da je celoto mogoče organizirati le prek rezov, da slika vznikla šele skozi strukturiranje prekinitev, prepadov, v katere pada pogled, da je diskontinuiteta neodpravljivi pogoj videnja kot takega. »Sinhronost spoja in reza je analogna futur antérieurju, razlomljenosti časa, nečemu, kar vseskozi uhaja, se izmika. Slikar se, ko deli površino, hkrati vseskozi zavihti čez prazno mesto, čez praznino, čez nekaj, kar manjka.«¹²

12 Sergej Kapus v prispevku o razstavi *Futur antérieur*, objavljenem na YouTube kanalu uporabnika Sodobna umetnost, dostopno na <https://www.youtube.com/watch?v=UkdUTiSe3oA>, ogledano: marec 2017.

Sojuz zarezhe v belino neskončnega prostora, v kateri lebdijo Malevičeve suprematistične konstelacije, in jo preartikulira v kompleksno razvito diferencirano barvno polje, kot posledico tiste razpoke, ki jo pravzaprav odpre že prva suprematistična slika *Črni kvadrat* (1915)¹³ z dialektiko črnega kvadrata in bele podlage, ki je kot »podlaga« vzpostavljena šele skupaj z zaznamkom, ki se nanjo zarezhe.¹⁴

Signal je diskontinuiteta, prekinitev, ki ji ustreza potovanje modrih in črnih zasukanih kvadratov na slikah *Ne-Ja* in *Futur antérieur II*. Prihaja kot odklon (v tem primeru kotni zasuk kvadratov), sprememba kota kot vzpostavitev razlike znotraj iste površine. Ne gre za vnos polju zunanjega elementa (kar bi predpostavljalo, da je površina sprva homogena in da predbstoji intervenciji), ampak za reorganizacijo rezov, postavitve razmerja med deli na drugačen način. Ti črni in modri rombi so tudi transformerji – posamezne oblike in prostore pretransformirajo z ene na drugo stran slikovnega polja. Postavljajo se v razmerje tako do suprematističnih konstelacij kot do »pikseliziranega« prostora. Slike združujejo več medsebojno izključujočih se perspektivnih leg, od katerih nobeni ni dodeljen status norme. Sojuz v sliki *Ne-Ja* posreduje med Maleviče-

13 Črni kvadrat se sicer pojavi že prej, kot del Malevičeve scenografije za opero *Zmaga nad soncem* (1913), ki je razglasila simbolično zmago nad zemeljskim prostorom in časom, a je ta (s strani umetnika samega) šele retroaktivno postavljena v relacijo s Suprematizmom kot njegov inavguralni moment.

14 Glej Gerard Wajcman, *Objekt stoletja*, Analecta, Ljubljana 2007, str. 95.

vo suprematistično konstelacijo na eni in pikslasto svetlobno sledjo neznanega izvora na drugi strani. Na sliki *Futur antérieur* med Lissitzkyjevim projektom za afirmacijo novega *Praun 8* na levi in pikselizirano oranžnordečo neznano obliko na desni mediiira silhueta Hubblovega teleskopa. V silhueti vesoljske ladje se utelesi tisti abstraktni geometrični stroj, ki je poganjal slike serije *6+1*, istemu principu pa pripadajo tudi mali rotirajoči kubi, ki so se v slikah z razstave *V zarezih* znašli na mestu stika računalniških tiskov podob Marsove pokrajine, ki jih je posnela vesoljska sonda, in odslikanih površin. Vsi ti »stroji« so lahko v vseh prostorih in časih, a nobenemu ne pripadajo. Konstituira se kot vez, povezava med njimi, ravno v teh odklonih.



Prihodnji preteklik paradokсно kolapsira časovno distanco, ki je potrebna za retroaktivno branje in anticipacijo, kar se odraža v sami artikulaciji slikovnega polja slik *Futur antérieur*, kateri ne predhodi neka »podlaga«, na katero bi se nalagale heterogene (materialne in nematerialne) plasti. Ne gre za dodajanje novih pomenov, za kopičenje časa. Ne palimpsestnost,¹⁵ ampak sovpadanje: retrospekcija tu ni izkopavanje arheoloških plasti. V futur antérieurju se preteklost in prihodnost, vzrok in posledica, vzajemno vzpostavljata. Retroaktivno branje

15 Četudi palimpsestnost ne predpostavlja nujno obstoja praznega prostora, ali »baze«, (hipotetičnega) začetka neskončnega nalaganja materialnih in pomenskih plasti, pa to samo nalaganje konstituira prostor, v katerem čas teče in šteje – se kopiči.

je vzajemen, povraten proces; agent, ki se vrne v času nazaj, da bi rekonfiguriral preteklost, temeljno in nepovratno vnaprej (vnazaj) spremeni tudi svojo lastno pozicijo, svojo lastno identiteto. Bistveni poudarek futur antérieurja, ki bi ga njegove postutopične (in nekatere postmoderne), na preteklost orientirane interpretacije morda zanemarile,¹⁶ je na prihodnosti, napovedovanju nove sekvence. »Prihodnji preteklik temelji na prelomu, prekinitvi z obstoječo situacijo,

-
- 16 Modus prihodnjega preteklika podčrta tudi Lyotardovo pojmovanje postmoderne: »Umetnik in pisatelj torej delata brez pravil, zato da bi formulirala pravila tega, kar 'bo bilo' narejeno. Zato imata delo in tekst karakter dogodka; zato tudi vedno prideta prepozno za njunega avtorja, ali se, kar je isto, njuna položitev v delo, njuna realizacija (*mise en oeuvre*) vselej začne prezgodaj. Postmoderno bi moralo biti razumljeno glede na paradoks prihodnjega (*post*) preteklika (*modo*).« (Jean-Francois Lyotard, *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984, str. 71-82. Citat prevedla T.P.P.). Povezati ga je mogoče tudi s postmoderno dekonstrukcijo, intertekstualnostjo in poststrukturalističnim projektom decentralizacije subjekta, spodnašanja avtorske instance in rojstvom bralca. Podoben koncept prihodnjega preteklika za Inke Arns nakaže tudi prehod od postutopizma k retroavantgardi; če je postutopizem zavračanje utopije, kot poskus vračanja iz (propadle utopične) prihodnosti oziroma ultramoderne prihodnosti nazaj v sedanost, pa postmodernizem v odvrčanju od utopij prihodnost zamenja s preteklostjo in slednji podeli znake prve: »preteklost je razumljena kot načeloma nedoločena, nerazumljiva in polisemična, t.j. obravnavana je v nepopolnem stanju, v katerem so možni različni razvoji, ki pa jih kasneje izloči zgodovinska aktualizacija. Tako dekonstrukcija ne obravnava preteklosti drugače, kot je običajno obravnavana prihodnost – kot načeloma odprta.« (Inke Arns, *Avantgarda v vzratnem ogledalu*, Maska, Ljubljana 2006, str. 75-76.)

toda hkrati prav skozi prelom, diskontinuiteto, skozi zarezo v razmerju do obstoječega stanja odpira možnost novih sekvenc.«¹⁷ Slike serije *Futur antérieur* to precej jasno poudarijo: v grobem so strukturirane trodelno, od leve proti desni ali od spodaj navzgor si sledijo suprematistični motiv, vesoljsko plovilo (Sojuz ali Hubble) in še neka tretja, nedefinirana oblika. Taka razporeditev sicer aludira na konvencionalno, linearno razdelitev časa in pripadajočega prostora na preteklost, sedanost in prihodnost, a jo vzajemno nanašanje elementov takoj spodnese, saj organizira čas gledanja slike tako, da napredovanje vselej spremlja retroaktivno prevrednotenje že videnega. Naletimo na elemente, ki korelirajo s prostori, ki smo jih že zapustili, a se nam transformirani vračajo iz prostorov, ki se jim šele približujemo. Če smo sovpadanje anticipacije in retrospekcije prej detektirali v okviru sopostavljanja dveh motivov – suprematizma in vesoljskih plovil –, kjer naj bi prvi označil (retroaktivno vzpostavljeno) preteklost in drugi njeno anticipirano prihodnost, je tu treba upoštevati še tretjega: omenjeno neznano obliko, ki zažene nov cikel, napoveduje ponovitev časovne zanke. Poleg dveh (Malevič – Sojuz, Sojuz – neznana oblika), ki bi v bistvu kljub lokalnim zankam globalno še vedno pomenile premikanje časa naprej, pa je tu še tretja zanka, ki vzpostavi vzajemno razmerje Malevič – neznana oblika ter dokončno kolapsira linearno časovnost v modus prihodnjega preteklika. Neznana oblika v desnem zgornjem kotu slike *Ne-Ja* je namreč sestavljena iz istih barvnih

17 Sergej Kapus: »Futur antérieur«, v: Boris Groys [ur.], *8. triennale sodobne umetnosti U3. Onkraj naše oble*, Moderna Galerija, Ljubljana 2016, str. 77.

odtenkov kot Malevičeva konstelacija na levi in zdi se, kot bi se prav njena svetloba, s posredovanjem vesoljskega plovila, vračala iz preteklosti, ko pogled usmerjamo naprej v vesolje. Slike *Futur antérieur* skozi retroaktivno branje razmerja suprematizem – vesoljska potovanja ne aktualizirajo toliko samega suprematizma (kot slikarskega stila), ampak prej nezaslišano dimenzijo njegove anticipacijskosti – anticipacijo same retrospekcije, tega, da »bo bil«. »Osnovni paradoks napovedi novega niza oziroma sekvence je v vnaprejšnjem zatrjevanju gotovosti, ki je ni mogoče izpeljati iz predvidljivosti strukturnih razmerij. Anticipacija gotovosti je tu stava, ki nima ravno opore in jamstva v vednosti in je tudi ni mogoče pojasniti z neposrednostjo situacije oziroma z navzočnostjo pozitivno določljivih podob.«¹⁸ To tudi premakne fokus od preteklih neuspehov utopičnih projektov k afektu, ki podčrtuje anticipacijo – k entuziazmu, ki nima nobene opore v obstoječem in »presega imanenco dane situacije, ki jo določajo disfunkcija, anomalija in zdrs regularnosti«.¹⁹



Tematizacija razmerja med preteklostjo in prihodnostjo tako odpira tudi vprašanje o razmerju med sedanostjo in sodobnostjo.

18 Ibid.

19 Ibid.

V modelu linearne časovnosti, povezanem z idejo napredka, ki zaznamuje revolucionarno paradigmo, je sedanost razumljena kot nekaj, kar je neposredno dostopno. Sedanost je posledica preteklih dejanj ter zato mesto, kjer se nahaja zmožnost načrtovanja in oblikovanja prihodnosti, ki izhaja iz odločitev v sedanosti. Prihodnost je v tej časovni perspektivi podrejena projektom sedanosti kot njihova direktna konsekvence. To je na primer časovna perspektiva konstruktivizma, za katerega je, kot piše Groys, sedanost nekaj, kar je neposredno dostopno – revolucija odstrani lažne podobe, ki so ločevale od stvari, katere je sedaj mogoče neposredno upravljati.²⁰ Tehnologija je orodje družbenega napredka, pripomoček izgradnje družbene prihodnosti. Z nastopom inteligentnih strojnih sistemov »človeška izkušnja izgubi primat, prav tako pa tudi semantika in politika, ki sta na njej osnovani. In če je bila prav sedanost primarna kategorija človeške izkušnje (...), ta baza za razumevanje časa zdaj izgubi prioriteto«, prihodnost pa postane poglavitni pogoj strukturiranja časa. V sodobnih kompleksnih tehnokapitalističnih družbah, ki niso več izključno človeške, gotovost linearne temporalnosti in na njej osnovanih družbenih struktur, ki so še stoletje nazaj organizirale kolektivno izkušnjo, spodnese špekulativna temporalnost ali t. i. time-complex, kjer (predvidena) prihodnost nastopa kot predpogoj organizacije sedanosti. Kompleksne družbe so časovni stroji.²¹ Ta diagnoza

20 Boris Groys, »Becoming Revolutionary. On Kazimir Malevich«, *E-flux Journal*, št. 47, 2013.

21 Suhail Malik na panelni diskusiji z naslovom *Post-contemporary Art*, ki se je odvila v okviru 9. Berlinskega bienala sodobne umetnosti v KW

je izhodišče za argument post-sodobnosti,²² kot ga v svojem besedilu zastavita Malik in Avanesian – to je post-sodobnosti kot modela za umetnost, v kolikor se hoče izviti iz paradigme »sodobne umetnosti«. Sodobna umetnost (ki je tu opredeljena konceptualno, ne kronološko) se v zavrnitvi modernističnih postavk in projekta (univerzalno zamenja za partikularno, globalno za lokalno, utopično za mikroutopije vsakdana) odreče tudi prihodnostni perspektivi, privilegira sedanjost in prezentnost izkušnje ter se zaveže radikalni odprtosti oz. varovanju praznega mesta semantične nedoločenosti, svoj emancipatorni projekt pa projicira v gledalca in njegovo zmožnost svobodnega tvorjenja pomena/interpretacije. Prav radikalna negotovost sedanjosti brez projekta in s tem odprtost prihodnosti pa sta toliko bolj priročni za špekulativno operacionalizacijo prihodnosti s strani finančnih in tehničnih operacij. Avtomatizirani špekulativni izračuni so nemudoma že vpotegnjeni v sedanjost in v njej operativni, ob tem pa ni porušena le linearna shematika časa, ampak tudi sama odprtost sedanjosti proti/v smeri prihodnosti.²³ Zato se tudi zdi, da prihodnost *vdira* v sedanjost kot da od zunaj. Iz te izgube kontrole izhaja tudi občutek nemoči in »izgube prihodnosti«,

Institute for Contemporary Art, Berlin, september 2016.

22 Za argument postsodobnosti kot tudi koncept time-complex glej »The Time-Complex. Postcontemporary. A conversation between Armen Avanesian and Suhail Malik«, <http://dismagazine.com/discussion/81924/the-time-complex-postcontemporary/>, ogledano: marec 2017.

23 Ibid.

ki bi bila radikalno drugačna od sedanjosti. A vendar reakcija, ki poziva k izstopu, pasivnosti, neparticipaciji in drugim poskusom ponovne avtonomizacije umetnosti,²⁴ v špekulativni časovnosti ni več ustrezna, saj je namreč v kontekstu časovnega kompleksa (time-complex) vsaka stava na reafirmacijo sedanjosti kot privilegiranega mesta spremembe nujno že anahronistična, v zamudi. Sodobna umetnost je za argument post-sodobnosti problematična zato, ker je zavezana temu, kar bi v definiciji sodobne umetnosti, ki je zaznamovala lokalni umetnostni diskurz od 90. let dalje,²⁵ imenovali »neposredna aktualnost«, natančneje aktualnost s sedanjostjo, ki pa jo špekulativna časovnost, kjer je sedanjost organizirana ne več glede na preteklost, ampak glede na predvidevano prihodnost, vselej prehiteva. Argument post-sodobnosti zahteva izstop iz sodobne umetnosti, zato da bi umetnost skočila na vlak špekulativne

-
- 24 Kunst zahteva po avtonomiji umetnosti v kontekstu postfordističnega spajanja dela in življenja definira kot »postavljanje meje med umetnostjo in življenjem, ki temeljno določa umetnost prav zato, ker ta razlika več ne obstaja«. Problem, ki ga izpostavi, je v tem, da projekt s statičnim razmerjem med sedanjostjo (izvedbenim časom) in prihodnostjo (projektnimi cilji) onemogoča razvoj drugačnih oblik delovanja, ki bi prelomile z obstoječimi modeli. V projektu je prihodnost predstavljena kot »kontinuiteta s sedanjostjo, ki pa je kot taka v projektu že predvidena.« Primarna strategija odpora projektivni časovnosti je torej odpoved projektnim ciljem ter osredotočenje na sedanjosti trenutke in njegovo potencialnost, odpiranje sedanjosti za nepredvidljivo delovanje. (Bojana Kunst, *Umetnik na delu*, Maska, Ljubljana 2012, str. 86, 125 in 129.).
- 25 Glej Igor Zabel, »Sodobna umetnost«, v: *Teritoriji, identitete, mreže: Slovenska umetnost 1995-2005*, Moderna galerija, Ljubljana 2005, str. 7.

časovnosti in si znova pridobila oprijem v zamišljanju in oblikovanju svoje prihodnosti. V taki zavrnitvi osredotočenosti sodobne umetnosti na sedanost torej še vedno vztraja zahteva po aktualnosti umetnosti – sodobna umetnost ne more odgovoriti na spremenjene pogoje, ker je v svoji aktualnosti s sedanostjo neaktualna. Aktualna umetnost je za argument post-sodobnosti torej umetnost, ki upošteva prihodnost kot pogoj strukturiranja časa, ki je adekvatna, sinhrona špekulativni časovnosti post-sodobnosti.

Razstava *Futur antérieur* nasprotno odpira možnost problematizacije postavk sodobne umetnosti in njene osredotočenosti na sedanost prav z rekonceptualizacijo »sodobnega« kot preloma z »aktualnostjo«; futur antérieur je časovni modus, kjer neposredni pristop nujno spodleti, kajti gre za zmenek, ki ga je moč le zamuditi. »[D]o zmenka, za katerega gre v sodobnosti, v kronološkem času ne pride (...), je neprimernost, anahronizem, ki nam omogoči doumeti čas v obliki nekega 'prezgodaj', ki je prav tako 'prepozno', v obliki nekega 'že', ki je prav tako 'še ne'.«²⁶ Ne sedanost, sodobnost je mesto, ki mu pripada telo vesoljske ladje. Razstava in slike serije *Futur antérieur* so časovni stroji. Ciljajo na ta zamik, sovpadanje anticipacije in retrospekcije, ki ni povzeto v sedanosti in izpade iz merljivosti linearne časovnosti. Tako pojmovana sodobnost (ki ni sedanost, ampak ravno prelom z njo) je mesto t. i. slikovnega

26 Giorgio Agamben, »Kaj je sodobno«, *Likovne besede : revija za likovno umetnost*, št. 87/88, Ljubljana 2009, str. 3.

dogodka, ki ga ni »mogoče utemeljiti vnaprej, temveč 'bo bil utemeljen'«,²⁷ dogodka, ki je v središču Kapusove pozornosti.

Časovna zanka prihodnjega preteklika iztiri sedanost in jo odpre napovedi nove sekvence. Novost, ki jo tak dogodek prinaša, pa ni vsebinska, »[d]ogodek ne prinaša nobene nove vsebine, pač pa izpostavi situaciji imanentno dislokacijo, praznino, ki to situacijo konstituira. Gledati situacijo v luči dogodka pomeni gledati situacijo iz perspektive njene dislokacije, iz perspektive radikalne kontingentnosti te situacije.«²⁸ Afirmacija anticipacije gotovosti je zvestoba dogodku, ki ni zvedljiv na svoje empirične vzroke in okoliščine ali povzet v revolucionarnih dejanjih. »[N]i realizacija neke možnosti, temveč v prvi vrsti nekaj, kar ustvari (dotlej) nezaslišano možnost.«²⁹ Tak dogodek, ki prekine običajni, utečeni tok stvari, je, kot v besedilu o seriji *Futur antérieur* zapiše Kapus, signaliziran s tesnobo, a hkrati že zahteva prekoračitev tega mesta z napovedjo nove sekvence, »ki je utemeljena na tesnobi in se konstituira s prekoračitvijo tesnobe.«³⁰ Razstava *Futur antérieur* torej stavi na imanentno raz-

27 Sergej Kapus, »Futur antérieur«, *op.cit.*

28 Jelica Šumič Riha, »Anahronizem emancipacije«, *Problemi*, 5-6/1996, str. 44.

29 Alenka Zupančič, »Afekt in revolucija«, *Filozofski vestnik*, 3/2005, str.64.

30 Sergej Kapus, besedilo ob razstavi *Futur antérieur*, dostopno na: <http://www.equrna.si/index.php?path=145&kategorija=373>.

Entuziazem kot prekoračitev tesnobe, ki nastopi ob dogodku, ki prelomi, zamaje obstoječi red, Alenka Zupančič formulira kot sublimacijo tesnobe, ki »omogoči realnemu revolucije (kot objektu-vzroku tesnobe), da sestopi k želji.« (A. Zupančič, *op cit.*, str. 75). Če

središčenost, razcepljenost sedanjosti, in anticipira možnost reaktivacije kontingentne prekinitve. Deklarira entuziazem v kontekstu, ki je na podlagi neuspehov zgodovinskih projektov emancipacije zaznamovan z občutkom izgube prihodnosti in odpovedjo politiki emancipacije.

Futur antérieur brez vračanja k linearnemu modelu na mesto špekulacije postavlja anticipacijo, ki je bistveno nekalkulabilna. Pomeni odpoved prilaščanju preteklosti in okupaciji prihodnosti; »anticipira gotovost, toda izključuje vsako pozitivno prezentacijo«,³¹ ki bi predvideno prihodnost postavila kot predpogoj, merilo organizacije sedanjosti, ali pa to utirila v realizacijo načrtovanih projektov. V taki zastavitvi tudi ni mogoče ponavljati ustaljenih, že znanih slikovnih obrazcev, ampak je prav nasprotno nujno nenehno in vztrajno preverjanje slikovnih pravil, odpiranje novih opcij za invencijo novih protokolov, kritično soočanje slikarske prakse z aktualnimi vizualnimi modeli in konvencijami, ki odredajo in regulirajo razmerje med vidnim in nevidnim, obstoječim

sledimo tej psihoanalitski liniji, ki jo v besedilo o razstavi vpelje Kapus: Če je tesnoba signal dogodka (»manko umanka«), in »obramba pred objektom«, ki vdre v običajni, poznani tek stvari in ogrozi subjekt, je entuziazem spustitev tega ščita, v anticipaciji gotovosti torej korak v smeri te razpoke, neznanega, nevarnega prostora, ki se odpira. Je torej opustitev oklepanja tega, kar je, v pričakovanju neznanega, kar bo bilo. Je pričakovanje, odprtost za lastno redefinicijo, premestitev s strani tega, kar prihaja.

31 Sergej Kapus, »Futur antérieur«, v: Boris Groys [ur.], *8. triennale sodobne umetnosti U3. Onkraj naše oble*, Moderna Galerija, Ljubljana 2016, str. 77.

in neobstoječim: »Vizualnost nenehno doživlja spremljavo nečesa, kar v podobi ni neposredno opazno. Zdi se mi, da slikar, ki nima vstopa do tega odnosa, ne more slikati kaj drugega kot rigidno shemo.«³²

Likovne besede, 105, 2017, pp. 63-69.

32 »Sergej Kapus: Intervju«, *op.cit.*, str. 87.

Tadej Pogačar

Intervju s Sergejem Kapusom

Kdaj je prišlo do tvojega vstopa v slikarstvo?

V trenutku, ko sem razumel, da si notranjost in zunanost slikovnega polja v nobenem primeru ne moreta biti identični, da torej ne gre za prenos. Ko mi je postalo jasno, da je problem slikarstva problem mišljenja.

To so bili torej prvi začetki?

To je prva slika, govorim o prvi sliki.

To so sedemdeseta leta? To je ...

To je bilo leta 1973. Seveda sem prej počel precej stvari. Toda imel sem probleme s pristopom, potem pa je bilo potrebno narediti samo kratko gesto in sem bil naenkrat v sredini. Čisto preprosto. Hočem reči, če slikamo npr. jabolka, verjetno ne bomo preverili barve teh jabolk, jo izolirali in potem prenesli na platno. To je napaka. Barva teh jabolk je povsem drugače. In takrat, ko sem to razumel, se je moje slikarstvo začelo. Na

drugi strani pa se je tudi neskončno odprlo. Sredina stvari se mi zdi ključna, to, da stojim, ne pred stvarmi, ampak da me stvari obkrožajo. Ne gre za nikakršna privilegirana mesta. Ni nikakršne dominacije, pravzaprav ni nobenega opravičljivega izgovora, s katerim bi lahko trdil: ta način vizualizacije je pravilen in v tem načinu jaz lahko delam. Zdi se mi, da gre ravno za obratno zadevo: da trčiš v neznano polje in da se tam znotraj kobacaš, da si se pripravljen kobacati.

Jure Detela v svojem tekstu (Problemi, 203, št. 76-79, 1980) opozarja, da je za tvoja zgodnja dela zelo pomembna izkušnja Cézannovega slikarstva, predvsem poznih del.

Ko se mi je slikarstvo odprlo, se je odprlo na vse strani in tukaj je bil pač Cézanne, ampak prav tako so bili tudi Picasso, Matisse, Klee, tudi Pollock itd., skratka cela plejada slikarjev. Takrat sem študiral umetnostno zgodovino in obenem se je razprla tudi umetnostno zgodovinska problematika. Hočem reči, neznano polje se je razprlo.

Za zgodnja leta, nastala v letih 1974-1975, je zelo pomembna izkušnja analitičnega kubizma.

Kubizem me je tedaj provociral in me pravzaprav še danes. Mantegnin *Kristus na Oljski gori* recimo je s stališča kriterijev zunanosti seveda totalno nepravilen prizor. Ustreza modelu, ki ga je Mantegna investiral. Če bi hoteli sliko, to je seveda le primer, prevesti v ta svet, bi se dogajale strašne stvari. Predmeti bi se začeli premikati, in to zato, ker bi Mantegnijevemu postopku, da je strnil predmete, da jih je podredil eni točki pogleda itd. v prenosu v resničnost, ustrezalo to, da bi se vse

pričelo razmikati. Vsi ti postopki – perspektiva itn. – bi se prelevili, spreobrnili. Kubizem je bil zame neke vrste izziv, kaj se potem dogaja z razširjenim prostorom. Poudaril pa bi rad, da je bil tedaj kubizem zame le ena od možnosti. Kubizem mi ni predstavljal modela, na katerega bi pristal, da bi lahko trdil: zdaj bom v tem smislu delal. Ne, to je bil za mene samo podatek iz zgodovine oziroma fragment kompleksnega spektra izkušenj.

V sliki Tračnice vzpostavljaš izrazito iluzijo gibanja. Kljub omejenim izhodiščem (kubizem) pa gre za občutje nekakšnega prelivanja prostorov, zveznega prehajanja po vsej slikovni površini – ploskvi.

Kubizem se mi je takrat zdel na nek način zelo cezuriran. Ko je menjal položaje, je v prehodih vzdrževal cezuro in potem to spremembo zakostenel. V tem smislu sploh nisem bil kubist. Pravzaprav prostor, ki sem ga hotel projicirati, ni bil v tolikšni meri obremenjen s figuro kot kubizem. Zdi se mi, da so bili fragmenti pri meni zasnovani z dosti širše pojmovano povezavo. Da sem jih lahko pripojil enega na drugega, sem moral razumevati širši časovni spektrum in videti širše povezave, kot so sosledja zornih kotov neke figure. Opazoval sem širše preplete, to se danes še lahko spomnim. Prehajal sem od legend na konkretna znamenja, od dogodka na splošnejšo izkušnjo; ti preleti so bili zame dosti bolj kompleksni. Hotel sem širši čas in tudi širšo snov.

Signali (1975) predstavljajo nekakšen prehod. Gre za očitnejšo afirmacijo snovne materije, ki do tedaj ni bila toliko prisotna.

Da, šlo je za to. A to se je zgodilo že prej s sliko *Puščava* (1975). Postalo mi je jasno, da če bi šel po tej poti nekritično naprej, bi si moral izmišljevati zgodbe in jih lahko tudi variirati iz slike v sliko. Tega pa nisem hotel, ker se mi je zdelo, da bi se na ta način oddaljil od vsega, kar mi je bilo pomembno v slikarstvu.

Kaj se je dogajalo v letih 1975-1981?

Takrat sem naredil precej manj slik, bil pa sem tudi mnogo bolj strog do slik, ki sem jih naredil. Ogromno sem jih zmetal v smeti, lahko bi rekel, da sem imel spet težave s pristopom. Nekaj sem jih vendarle naredil, toda ko sem se lansko leto ukvarjal s pregledno razstavo, sem imel probleme pri izposoji.

Poudarjen center slike se razgrajuje že v delih Puščava, Svetišče, Signali, v Dopolnitvi pravila pa je očitno celotno izpraznjeno polje z izrazitejšo afirmacijo barvnega kontrasta.

Gotovo, celota je ključna. Vendar to ni neka vnaprej pripravljena celota, ki bi jo lahko enostavno presnemavali, prej bi lahko rekel, da gre za odnos do preplavljenosti z vizualnim. Problem centra je povezan z vprašanjem operativnosti, s katero na tak ali drugačen način zavzamemo odnos do celote. Seveda se s tem spreminjajo pozitivna znamenja podobe. Ključna je celota, ki nas preplavlja, ki visi nad sliko, ki jo prepaja. Če slikar zavzame odnos do celote, če je dejansko kritičen, ali pa samo variira že znani obrazec, se to da razbrati iz slike.

Vendar Dopolnitev pravila predstavlja nekakšen prelom?

Prihaja mi v zavest, da odgovarjam na zavajajoča vprašanja. Postavljaš mi pasti, da ugotavljam nek razvoj mojega slikarstva.

Ne gre za razvoj. To vzpostavlja napredovanje, kar pa seveda v tem primeru ni nujno. Gre za drugačnost.

Hočem reči to, da z *Dopolnitvijo pravila* mogoče nisem ničesar sintetiziral. Lahko je bilo tudi tako, ne trdim, da je res, postavljam kot možnost, da sem s sliko *Grobek* sintetiziral dosti več kot z vsemi poznejšimi slikami. Ne trdim, da je to res. Lahko sem sintetiziral največ s svojo zadnjo sliko, ali pa na to še čakam.

Nisem govoril o sintetiziranju. Govoril sem o nekakšnem prelomu.

Ti prelomi so čudna zadeva. Včasih so tam, kjer se sploh ne opazijo. Hočem le sproblematizirati pogovor. Včasih se prelom pripravlja dolga leta, včasih se v resnici prelomi v nekemu že dosti prej, kot je recimo spremenil gesto na sliki. Kaj je potem prelomno? Tista gesta na sliki? Hočem reči le to, da je mogoče na sliko čakati dolga leta in če si srečen, jo dočakaš, mogoče pa je sploh ne.

Toda sliko Dopolnitev pravila vidiš kot eno izmed pomembnih točk v tvojem slikarstvu? Gre za drugačno organizacijo prostora.

Tudi to je delikatno vprašanje. Eno je gotovo – pred to sliko nisem slikal leto dni. To je mogoče pomemben podatek za tako zastavljeno vprašanje. Slikal sem jo izjemno dolgo. Pol leta. V tem smislu se mi je takrat zdelo zelo pomembno, da jo naredim, da jo izpeljem. Ne upam pa si trditi, da je bila prelomnica. Tega si ne upam trditi za nobeno sliko. Če postavljam vprašanje prelomnice, moram operirati s projekcijo seznama slik,

glede na katere se te prelomnice dogajajo. Moje izhodišče v slikarstvu pa ni seznam slik, temveč odprt prostor, nevaren prostor, neznan prostor. Je prostor, ki te lahko »požre«, seveda v simbolnem smislu. Tu pa se mi zastavlja ključno vprašanje: kaj se dogaja takrat, ko je celota zares problematizirana, ko gre za to, da je telo dejansko umeščeno v tem, kar gleda, ko nima nikjer izstopa, ko ga travmatizira vse, kar vidi. Važen se mi zdi tisti odnos do celote, kjer se subjekt šele vpisuje. Vpisuje pa se lahko šele takrat, ko mu obenem tudi nekaj manjka. V tem smislu se mi zdi pristajanje na slikarstvo kot stanje identitete materiala popolna iluzija. Navsezadnje, na kaj pa naj sploh prisežemo v tej zmedi, kaj naj rečemo, da je ključno v tej zmedi senzacij? Toda na drugi strani lahko trdim: Cézanne me je impresioniral, ker je izredno sproblematiziral tisto, kar je videl. Ni si zastavljal lahkih vprašanj. Zastavljal si je vprašanje, to je sicer klasična teza, neke trdnosti v svetu senzacij. Postavljal si je vprašanje dveh stvari, ki se med seboj izključujeta. Slediti temu je drznost. Shapiro, sicer eminentni strokovnjak, odkriva bizantinsko perspektivo pri Cézannovi seriji *Mont Sainte Victoire*, kar se mi zdi nesmisel. Toda, ali je ne odkriva prav zato, ker se je izmaknil vprašanju, kje je Cézanne zabredel, trčil v neznano in kako je v tem trku iz neznanega potegnil svojo sliko? Umetnostna zgodovina bi si morala priti na jasno, da slike tudi izginjajo in da se ne le obnavljajo in množijo. Morala bi si priti na jasno, da v imaginaciji slikarja, ko dela novo sliko, slike tudi izginjajo, umirajo, da slikar ne more pristajati samo na slikovni arzenal, če hoče narediti novo sliko.

Ko si v svojih tekstih pisal o visokem modernizmu, si posebno pozornost posvečal Kennethu Nolandu. Zakaj?

Noland me je zelo izzval, čeprav moram reči, da predvsem s strategijo delovnih metod. Sprovociralo me je njegovo izjavljanje o vizualnosti kot zadnjem mogočem stadiju podobe, slikarska teza o reduciranju dodatnih modelov, ki naj bi prekrivali, zastirali podobo. Prišel sem do prepričanja, da je to zabloda. Ne da bi bilo Nolandovo slikarstvo zabloda, temveč da je zgrešeno slikarstvo, ki je iz njegove delovne strategije potegnilo zaključke, da je mogoče podobo konstituirati izključno z neposredno optičnimi sredstvi. To se mi zdi iluzorno. Vizualnost nenehno doživlja spremljavo nečesa, kar v podobi ni neposredno opazno. Zdi se mi, da slikar, ki nima vstopa do tega odnosa, ne more slikati kaj drugega kot rigidno shemo. To me ne zanima. Vedno me je zanimala slika kot rezultat telesa. To je seveda imaginarno telo, ki je preplavljeno z vizualnostjo. Telo, ki ne more reči, da je elipsa elipsa in da je krog krog, ki ne more reči ničemur, to je to, ki vedno lahko ugotavlja oz. dojema šele v sredini stvari. Ne gre za natančen študij podatkov, zato da bi se celoti približali, temveč za njuno recipročno relacijo, hkratnost. Nek podatek je lahko točen in konkreten le takrat, ko ga opazujemo v sredini stvari. To se pravi, da je podoben metulju. Zvezdo pravzaprav vidimo tako, da gledamo mimo nje. Zorni kot usmerjamo v zvezdo tako, da ga usmerjamo poleg nje, da se torej sprašujemo, kje je zvezda. Zdi se mi, da stvari vidimo tako, da gledamo mimo njih. Na tem mestu se postavlja vprašanje, ki se mu slikar ne more izogniti in ki je vsaj zame ključno: kje v tem odnosu, v katerem gledam mimo, doživljam pripadnost s čimerkoli? Zato me tudi ne zanimajo enoznačne rešitve. Ambigviteta pogleda je zame ključnega pomena. In če se vrnem, kubizem je bil za mene izziv, ker je vzpostavil strategijo ambigvitete pogleda.

In Pollock?

Tudi Pollock. In prav zato se mi zdi, da je v izjavah, kot je govorjenje o prelomnicah, skrita pozicija moči. Na to pozicijo ne pristajam. Mislim, da v celi zgodovini ni niti ene same slike, ki bi bila dokončna. Seveda pa je jasno, da ima percepcija neznanega prostora korelat v kritičnosti in da se odnos do zgodovine razkriva šele preko percepcije neznanega prostora.

Med deli iz 80. let so Vrata ognja oblikovano platno – na razstavi je bilo tudi izpostavljeno kot objekt – prislonjeno na steno, posegajoč v realni prostor. Ob tem se odpirajo povsem novi pomenski sklopi.

Zamejenost slikovne površine je problem, ki me v slikarstvu nenehno izziva. Namreč dejstvo, da je slika površina določenih dimenzij, da ima roman svoj konec. Kako ustaviti in zadržati na omejeni slikovni površini nezamejeno? *Vrata ognja* so pač slika, v kateri se mi je ta konflikt oziroma napetost vzpostavljala z oblikovanjem površine.

V tvojih tekstih o slikarstvu modernizma (npr. Razkritje vizualnega, Problemi 192-193, št. 9-10, 1979) si posebno pozornost posvečal formalnim značilnostim organizacije prostora, ob čemer si zadeval tudi na vprašanje robov.

Tudi El Greco se je ukvarjal z robovi. Tudi Courbet je vzpostavljal določeno napetost med zamejenim in nezamejenim oziroma korespondenco med tem, kar je na omejeni slikovni površini, in tem, kar sega izven nje, kar je mentalno širše in se preliva daleč čez robove. S stališča struktur, ki niso označujoče le z vidika razmerij med materialnimi slikarskimi postavkami,

so pa temeljnega pomena za konstitucijo podobe, se mi zdi zahteva po tavnološki identifikaciji slikovne površine, če ni bila razumljena zgolj operativno, kot kritično distanciranje od tradicionalnega iluzionizma, docela iluzorna. V tem smislu se mi zdi postmodernistični odgovor docela upravičen. Zrelativiziral je namreč resnost, ki je vodila v slepo ulico. Jasno je dal vedeti, da je potrebno sliko proizvajati. Ponovno je problematiziral odnos celota – detajl. Seveda je bil eksperimentalen tudi visoki modernizem, ko pa je zašel v apriorizem celostne organizacije, se je lahko kaj hitro zgodilo, da je podobam umanjkala raven evolucije naslikanega oziroma predstava o gibanju, ki konstituira njihovo časovno dimenzijo. Obenem pa se je seveda zmanjšala organizacijska pluralnost, kompleksnost podobe. Vendar pa tudi postmodernizem v mnogih primerih ponuja enoznačen odgovor, ki mi ne ustreza, kot tudi ne enoznačnost visokega modernizma. Ambigviteta, znotraj katere stojim, se mi zdi ključna. Ugotavljamo lahko sicer neke čisto določene postopke, toda kdo nam lahko zatrdi, da se bodo obnavljali brez problemov? Ko odkrijemo določene slikovne modele, s tem še nismo odkrili zakona percepcije.

Leta 1884 si prvič konkretnije kritično pisal o samoreferenčnosti visokega modernizma.

Rezultat samoreferenčnosti je lahko podoba, ki ji umanjka evolutivna raven, ki je skrepenela v otrpel diagram, oziroma podoba, ki se o času ne sprašuje. Ali ni to zabloda? In če gremo dalje, ali ni to despotsko dejanje?

Postmodernizem torej vrednotiš pozitivno? Je po tvojem mnenju odprl pot iz slepe ulice visokega modernizma?

Postmodernizem je ponovno opozoril na dejstvo, da slikarstvu ni na voljo nikakršen definitiven oblikovalen temelj. Obudil je eksperiment. Sproblematiziral je operativni karakter slikarstva in konstitucijo detajla. Sproblematiziral je enoznačno prosperiteto, razvojnost in opozoril na nedognano miselnost, da je slikarstvo, ki eksplicitno potrjuje ploskost, površino slikovnega polja, ki izpostavlja primarne funkcije snovi, nujno tudi najbolj samoreflektivno. Slikarstvo je lahko v takem primeru tudi docela nereflektirano, lahko gre le za avtomatično pobarvane, dekorativne površine. Ob tem se mi zdi poučna anekdota o Rauschenbergu, ki je izdelal štiri prazne površine z namenom, da bi na njih uprizoril praznino. Newman mu je dejal: Ja, ja, v redu, toda to je potrebno narediti z barvo. To je potrebno z nečim narediti.

Modernizem, predvsem visoki modernizem, je težil k izdelovanju idealnih slik, idealnih objektov. Postmoderna vzpostavlja necelost, nepopolnost, neidealnost, paradoks ...

Zame je npr. Rothkova površina konfliktna površina.

Rothko se je sam eksplicitno distanciral od modernističnega formalizma.

Saj, ravno zato. Neidentitetno stanje se mi pač zdi ključno. To ne more biti le dekorativna površina.

Spreminja pa se tudi odnos do zgodovine, če nekoliko poenostavljamo in posplošujemo: od modernističnega iskanja novega, z negativnim odnosom do zgodovine, do postmodernističnega ‚supermarketa‘ zgodovine.

Če zavzamem ekspliciten odnos do zgodovine, s tem še nisem razrešen. Jasno je tudi to, da bom, če bom zavzel odnos, po katerem naj bi neka sintaktična veriga vodila k idealnemu koncu, slej ko prej razočaran. Zato se mi zdi toliko bolj važno, kaj se dogaja v sredini. Jasno pa je tudi to, da so številne postmodernistične slike izdelane brez notranjega dialoga. Slikalo se je pač z določeno tezo, preko te teze se je prevzelo natančno določen repertoar. To se mi zdi preveč enostavno, prav tako kot se mi zdi premalo obvezujoče slediti le aprioristično zasnovani celostni organizaciji podobe. Toda biti znotraj stvari, jih videti in si jih upati gledati, to se mi ne zdi enostavno.

In v slovenskem slikarstvu?

Tudi v slovenskem slikarstvu se precej slik napačno razume kot postmodernistične. Zdi se mi, da so številne slike samo nereflektirani stari dolgovi in da je precej slik, ki niso absolvirale modernizma, pa se vrednotijo kot postmodernistične. Vsaj za moje pojme.

Problematika dihotomije figurativno – abstraktno?

Načelno ni nobene razlike.

V sedemdesetih letih je ta dihotomija imela izrazit ideološki predznak.

Ja, toda ta predznak je prisoten tudi v osemdesetih, le z druge strani. V sedemdesetih letih je vladala določena represija abstraktnega slikarstva, toda ali je bilo v osemdesetih letih kaj drugače? Enaka represija, le da v imenu figurallike. Kdor ne dojemata tega, da je za izdelavo figure potrebno iti tudi skozi

nemimetična stanja, preprosto nima zadosti pojma o slikarstvu. To je sicer grobo rečeno, toda zavedati se moramo, da usmeritev v slikarstvu ni upravičeno razlagati kot neko načelno razliko med abstraktnim in figuralnim, ampak kot razliko, ki v temelju izhaja iz problematike načinov, kako je vizualnost strukturirana z miselnimi procesi in koncepti. Če že razpravljamo o stanju neidentitete, potem nam mora biti jasno, da funkcioniranje mentalnih operacij tistega, kar percipiramo, ne le razkriva, ampak nenehno tudi transformira z vidika lastne organizacije in modifikacije. Vse to pa seveda ne pomeni, da se slikarstvo ne odvija znotraj kritičnega odnosa do zgodovine. Nasprotno. Prav konfrontacija z nerazjasnjenimi aspekti vizualnosti nenehno kliče in potrebuje kritičnost. Analiza vizualnega polja kot nujnost soočenja z nepoznanim in kritična naravnost sta hkratni dejanji. Določeno izključevanje znanih stvari ne predstavlja voluntarističnega dejanja, ampak pomeni, da spričo prestrukturiranja vizualnega polja določeni modeli v trku z neznanim niso več uporabni.

Toda monokromne površine so se od Rodčenka do danes pojavile še najmanj trikrat.

To v ničemer ne spremeni dejstva, da je potrebno vedno znova nekaj narediti z vso zavzetostjo in zdi se mi, da nam ta zgodovinska računica ne pomaga kaj dosti. Razkriti načini vizualizacije nam ne nudijo razrešujočega odgovora za sliko, ki naj bi jo naredili. Lahko vemo ogromno o Cézannu, o Maleviču in tako naprej in vendar ne bomo naslikali slike. Lahko poznamo določene teze, določena stališča, za sliko pa je potreben vstop v polje, v katerem se lahko izgubiš, ki te lahko zmelje,

sežge. Narediti sliko je čista sreča. Kje se začenja aura slike? Prav gotovo ne v preletih, ki jih je mogoče docela skontrolirati, napovedati. Iracionalnost in racionalnost sta dve plati podobe, v sredini, vmes pa je njeno tkivo.

Podoba – kristal, Problemi, XXVI, 9, 1988, pp. 81-89.

Peter Semolič

Pogovor s Sergejem Kapusom

Sergej Kapus se je rodil v Ljubljani leta 1950. Je slikar, umetnostni zgodovinar in likovni teoretik. Razstavljal je na številnih samostojnih in skupinskih razstavah doma in v tujini. Organiziral je razstavi *Podoba in snov* (Moderna galerija v Ljubljani, 1991), ki predstavlja pregled slovenskega visokomodernističnega slikarstva sedemdesetih let, in *Jožef Petkovšek; Podvojene slike* (Narodna galerija v Ljubljani, 1999), ki jo lahko razumemo tudi kot spremno razstavo ob izidu njegove odmevne monografije o slikarju Jožefu Petkovšku *Ugrabljeni slikar* (Moderna galerija, 1998). Živi v Ljubljani, kjer predava moderno umetnost na Pedagoški fakulteti.

S Sergejem sva se dobila na njegovem domu za Bežigradom. Bilo je sončno in toplo pozno aprilsko popoldne. Nekje v daljavi so se bleščale še močno zasnežene Kamniške planine, za oknom dnevne sobe je samevala praznična Ljubljana ...

Kdaj in na kakšen način si se srečal s slikarstvom? Ali bi znal določiti točko vstopa oziroma iniciacije v slikarstvo?

V slikarstvu sem pristal, ko sem spoznal, da je slikovna koherenca prešita z različnimi časovnimi krivuljami in da ni zavezana homogenemu mediju kronološkega časa. Hibridni vložki in heterogene cone so začeli trgati slikovne povezave, prišlo je do premestitev in konfliktov, do soočanj razmaknjenih plasti in tudi do šokantnih ambivalentnih optičnih transformacij. S kronološko fikcijo se je sesula tudi morfološka fikcija homogenega slikovnega niza. In takrat, ko sem razumel, da so slikovne povezave hkrati mesta, ki nenehno evocirajo pretrganost, presledek, razdaljo, se je začelo moje slikarstvo. Takrat sem se lahko odmaknil od deskripcije in določil topografije. Teritorij pozitivizma je postal teritorij hipotetičnosti. Dezorganizacija in fragmentacija videnja sta povzročili spremembo. Z odmikom od vnaprej določenih razmerij, homogenih koordinatnih mrež, je v sliki z vsako potezo vdiral slikovnost, ki ji je bilo treba vedno znova šele najti povezavo, ji določiti mesto, artikulirati razmerje. Hkrati se je slikarstvo tudi neskončno odprlo. Po očetovi smrti v prvi gimnaziji sem precej slikal, toda vse do leta 1973 so bili ti poskusi zavezani deskriptivnosti. Hotel sem se približati slikarstvu, ko pa se mi je kronološki čas izkazal kot fiktiven homogen medij, se je slikovnost odprla na vse strani in izgubila vsakršno zaokroženost in dokončnost. Postalo mi je jasno, da je problem slikarstva problem mišljenja. Znašel sem se na teritoriju hipotez, preplavljen z vizualnostjo, trčil sem na neznano polje in tam sem se začel kobacati.

Slikati si začel po očetovi smrti. Pri poeziji, na primer, točno

vidiš, da je na vsakem začetku neka osebna izpoved, da pesnik razčišča neke svoje probleme in tudi že pri starejših pesnikih najdeš to osebno izpovedno potezo. Nasprotno pa pri slikarstvu osebna izpoved ni eksplicitna. Ali bi lahko rekel, da ti je slikanje na začetku pomenilo izhod iz osebne stiske, terapijo?

Očetova smrt je seveda spremenila moje življenje. Toda v svojem slikarstvu sem šele leta po očetovi smrti sploh znal slikarsko tematizirati tisto, čemur danes lahko rečem dislokacija, izguba homogenosti, fragmentarnost. Leta kasneje sem začel prepoznavati partikularnost in dezorganizacijo videnja kot učinke, s katerimi se vidno odteguje popolni transparentnosti. Šele takšne predpostavke so lahko zarisale horizont videnja, kot lahko to presojam z današnjega vidika, ki ga konstitutivno določa spodletelost identitete, izguba realnega. Namesto mehanizmov posredovanja in odsevanja, ki naj bi reificirali zrcalo sveta, je zato moje slike začela zaznamovati ambiguitetna raven, negotovost. Danes se mi zdi fascinanten prav vpogled v časovno globino izkušnje, da sta se odmik od pozitivizma in zdrs v hipotetičnost pripravljala toliko časa, da je odmik toliko časa miroval, potem pa ga je neki dogodek, ki ga ne znam imenovati, spravil v tek. Ta možnost bi se prav tako lahko odvila prej, pozneje ali pa nikoli. Fascinantno je, da lahko leta slikaš, in vendar nisi slikar. Pesmi sem nehal pisati prav zato, ker me je od poezije odvrčal garantirani klasicizem.

Imaš izkušnjo slikarja in pesnika. Kako bi ti izkušnji vzporejal glede na način ustvarjanja pesmi in način ustvarjanja slike? Bi lahko rekel, da gre v neki duhovni razsežnosti za komplementarna procesa?

Pesnik je tako kot slikar postavljen pred hipotetičnost lastnega izjavljanja. Prav zato, ker pesmi ali slike ni mogoče doseči z vzorcem, modelom, matrico, sta neprimerljivi in identifikacija ni mogoča. Tako pesem kot slika nenehno merita na nekaj, kar je nedoločeno, in paradoks je prav v tem, da lahko nedoločeno kažeta le na čisto določen, nezamenljiv način.

Študiral si umetnostno zgodovino, tvoj sošolec je bil Jure Detela. Vem, da sta se veliko družila. Kako te je zaznamovalo to druženje?

Jure je bil izvrsten gledalec in odličen analitik. Ogromno mi je pomenilo, da je slike, ki sem mu jih pokazal, znal interpretirati, jih kritično presoјati ali da je znal biti nad njimi navdušen. Tudi sliko Obisk, ki mi je odprla pot v hipotetičnost slikovnih zaporedij, sem najprej pokazal njemu. Naslikal sem jo v ateljeju v Šiški in bil nad njo tako navdušen, da sem jo še isti večer odnesel na Gregorčičevo k Juretu. In znotraj odprtega dialoga se je vse prepletalo. Slikar je res prvi gledalec svoje slike, toda Jure je znal videti tudi tisto, česar sam nisem opazil, s tem pa sta se legitimirala izmenjava stališč in alternativno mišljenje.

V kolikšni meri so nate vplivale različne tendence v umetnosti tistega časa?

To je bil čas, ko se je dogajalo precej različnih stvari. Tu so bili artizem grupe 69, ljubljanska grafična šola, toda tudi interes za primarno slikarstvo, ameriški abstraktni ekspresionizem, slikarstvo sredstev, barvnega polja in znotraj horizonta barvnega polja sem se z zadnjimi slikami gibal že na prvi samostojni razstavi v Ljubljani leta 1976 v Škucu. Te slike so bile že reduktivne, sorazmerno velike, usmerjene na površino, zdi pa se mi, da ne tudi

najbolj uspešne. V 70. letih se je v slovenskem slikarstvu, ki ga je zaznamoval ohojevski rez, pojavila zamisel slike kot celostnega polja. Znotraj slikarstva so se naselili parametri sintaktične analize, procesualnosti in redukcionizma, zahteva po tavnološki identifikaciji slikovne površine in barvne snovi. In odtod kriza, ki sem jo dejansko razrešil šele takrat, ko sem prebil horizont slikarstva sredstev, znova našel stik s svojimi zgodnejšimi slikami in začel slikati v drugi smeri. Ko z današnjega vidika ocenjujem takratno krizo, se mi zdi, da sem imel težave s pristopom, dokler me je zavezovala zahteva po tavnološki identifikaciji. Vizualnost vseskozi doživlja spremljavo nečesa, kar v podobi ni neposredno opazno. Paradoks vidnega je v tem, da se vselej že razpira na ozadju tega, česar se na njem ne vidi. Zahteva po tavnologiji slikarstva je bila zgolj operativna zahteva, ki je omogočila distanciranje od tradicije iluzionizma. Takšna operativnost je bila hkrati tudi njena meja, nikakor pa ni pomenila, da so slikovni elementi, za pomenski status katerih je značilno, da jih ni mogoče razčleniti dalje, sami po sebi že sestavljali intenco k enotnosti. Slike ni mogoče izvesti izključno z neposredno optičnimi sredstvi. Izjavljanje o vidnem kot o zadnjem mogočem stadiju podobe se mi zdi iluzorno. Ekskluzivna slikarska analiza je v primerjavi z izredno visoko ovrednoteno celostno predstavnostjo vrednostno reducirala prav detajle. Temeljila je na opozicionalni logiki. Zaznamovana je bila z negativnim odnosom do detajla, zares cenjena pa je bila celostna predstavnost. Ko sem se odvrnil od tavnoloških postavk, sem se v temelju obrnil od redukcionistične prakse in teleologije modernističnega projekta. In odtod bogatenje učinkov, labirintsko kadriranje slikovne površine in logika palimpsesta.

Od vsega začetka v javnosti nastopaš kot abstraktni slikar. Morda me občutek vara, toda mislim, da širša slovenska publika abstraktnega slikarstva še vedno ni zares sprejela. Kako bi ti z gledalčevega in slikarjevega vidika opredelil razliko med abstraktnim in figuralnim slikarstvom?

Med njima ni nikakršne načelne razlike. Oba postopka odpirata problem, kako je vizualnost strukturirana z mišljenjem. S slikarskega vidika vsaka usmeritev seveda zahteva zelo posebne metode. Toda tudi za odslikavo figuralnega prizora je treba iti skozi nemimetična stanja. Metafora o podobi kot o zvezdnem nebu kaže, da so nekatere zvezde bolj oddaljene kot druge in je njihova svetloba zasijala že veliko prej, kot jo uzre opazovalec. So zvezde, ki so že umrle in vidimo le še njihovo svetlobo. In vendar vidimo vse zvezde v enem sinhronem preseku, tako kot vidimo vse figure na eni sami slikovni ravnini. Figure se ne gibljejo le v eni plasti, ampak se med seboj prepletajo in so prešite z zelo različnimi časovnimi krivuljami. Neki segment figuralnega prizora lahko korespondira s figuro, ki prihaja od drugod in je časovno drugače določena. In prav ti imaginarni predeli, razdalje, so tisti, po katerih gledalec zdrsi v podobo. Prav v teh zamikih, praznih prostorih, mestih nedoločenosti, kjer so slike vselej nedokončane, se umešča gledalec in tu korigira lastna vprašanja z odgovori, ki jih daje slika. Ključno se mi zdi, da je slika na ta način odprta.

Zakaj si se ti odločil za abstrakcijo?

Hipotetičnost slikovnih povezav je na široko odprla polje videnja, ki ga ni bilo mogoče lokalizirati v zamejen in pregleden

koordinatni sistem ali s postavkami empirije. Znašel sem se pred ambivalentnostjo slikovnih lokacij in razprto relacionalnostjo prostora. Diapazon možnosti spojev med seboj razmaknjenih, oddaljenih plasti je postal preprosto širši. Zlahka sem prehajal k splošnejšim zvezam, ki niso bile več neposredno preverljive s posameznimi predmeti. Zlahka sem jih vključeval v kompleksnejše oblike odnosov. Zato sem lahko spremenil način transformacije vidnih podatkov. Členjenje prostora, menjave smeri sem lahko prestavil v širše kontekste, obsežnejše asociativne sklope in širše spominske registre. In odtod abstrakcija, ki mi je dopuščala, da sem lahko dosegel bolj kompleksno sorazmerje.

Andrej Medved je v katalogu, ki je izšel ob tvoji pregledni razstavi v Obalnih galerijah, zapisal, da so v vsaki sliki »vse Kapusove slike, vsi slogi, vsa obdobja«. Sam se v veliki meri strinjam z njim, a vendar opažam znotraj tvojega opusa neke faze ali pa vsaj neko tendenco k vse bolj gostim in žarečim barvam ter k nekim »ostrejšim«, bolj lomljenim oblikam. Zanima me, kako ti vidiš svoj slikarski opus?

Logika zaporedij, razvojnih stopenj je vselej parcialna. Pozitivizem posamezno delo determinira v kronološkem nizu in ga reducira na dejstvo. Vendar pa razlika med nekdanjim in sedanjim razumevanjem ovrže predstavo, da je slika objekt, ki bi obstajal sam zase, tako da bi ponujal vsakemu gledalcu v vsakem času isto podobo. Pomen slik ne more biti avtoritativno določen. Zgodovinski kontekst, v katerem se neka slika pojavi, ni faktično zaporedje dogodkov, ki bi obstajalo neodvisno od gledalca. Z gledalcem, njegovim posredovanjem, slike vstopajo v spremenljivi izkustveni horizont. Resna sprememba

v mojem slikarstvu se je zgodila na koncu sedemdesetih let z deziluzijo teze o tavnološkosti slikarstva. Toda tudi to je bila koristna izkušnja, s katero še danes lahko preverjam stopnjo iluzionizma. Natančneje lahko določim, kako je efekt projekcije utemeljen z raziskavo lastnosti slikovne površine. Bolj precizno lahko uporabim funkcijo prepustnosti slike, ki je berljiva šele s funkcijo, ki igra prav obrnjeno vlogo. Izkušnja tavnološkosti slike je torej funkcionalna tudi v nekem zelo drugačnem slikovnem zaporedju, ki se v posameznih segmentih lahko navezuje še na starejše vire. Neko zaporedje ni nikoli ne celovito ne dokončno. Gledalec v sedemdesetih letih ni isto, kot je današnji gledalec. In prav zato obstaja nenehno nova potreba po drugačni interpretaciji. V nasprotju s pozitivizmom se mi zdi nujno kontekstualno branje.

Pri tvojih slikah me je vedno fasciniralo nekaj, čemur sam pravim izčiščenost vizije. Povedano drugače, ko gledam tvoje slike, dobim vtis, da je slikar šel do konca, da ni ničesar prepustil naključju, da ni ničesar zamegljeval – kar se zgodi, ko pozornost popusti.

Slikar lahko dejansko sledi druženju različnih optičnih plasti, spajanju med seboj razmaknjenih podatkov le tako, da se hkrati sooči s specifičnostjo vizualnega tkiva in dobi vpogled v njegovo fakturo. Slikar se na tem mestu ne more pretvarjati, da ga ni poleg, da ni prav on tisti, ki posreduje. Če se tu izključiš, postane slikanje neobvezno, poljubno. Toda slikar, ki uveljavlja svojo prezenco v podobi, spajanja heterogenih podatkov ne more doseči s preprostim razvrščanjem v terminih pozitivističnega odnosa ali v smislu merljivega odnosa. Ko postane problem slikarjeve fascinacije optično tkivo znotraj

kontinuumu polja, postane slikanje zdrsavajoče, izmikajoče razmerje. Mesto fascinacije postane mesto odtegnitve. Slikovnost postane aficirana z nedoločenim in slikar naleti na meje lastnih predstavniških zmogljivosti. V tem izmiku se torej hkrati odpre vprašanje o nezmožnosti definicij, o relativnosti položajev in tudi o vprašljivosti identitete. Ko slikar na ta način, v resnici nisi zaščiten in ti nič ne pomaga informiranost. Lahko si dobro informiran o slikarskih postopkih, lahko si veliko gradil na konceptu, in vendar ne boš naslikal slike.

Andrej Medved v že omenjenem katalogu zapiše: »V imaginiranju podob je kajpak bolj očiten filozof in intelektualec, slikar ni čutni hedonist.« Ali se lahko strinjaš s to opredelitvijo?

Ne, jaz sem čutni hedonist. (Smeh.) Seveda sem. Da bi sploh lahko aktualiziral mesto, v katerem slikovnost nastopa kot srednik, ki ločuje uprizorjeno od neuprizorjenega, se moram telesno vpisovati v sliko. Prazna mesta, ki odpirajo povezljivost optično naznačenih parcel, zahtevajo razbiranje fizičnega posega. Povezovanje heterogenih, med seboj razmaknjenih plasti zahteva telesno intervencijo. Tu vstopa tudi gledalec, na tem mestu je predviden, da spoji propozicije slike. Teza o tautologiji slikarstva v resnici izključuje prav gledalca. Izpostavlja sliko kot neko faktično, objektivno zaporedje. Spodbija večdimenzionalnost možnosti slike, ki ustvarja med gledalcem in sliko negotovost. S tem ko blokira gledalca, hkrati blokira vpogled v časovno globino izkušnje. Zavest o nevidnem, o povezanosti različnih, med seboj oddaljenih smeri in planov reprezentativnega prostora je v paradoksnem soodnosu s konkretno in specifično, čutno nazorno ravnijsko posameznih vpisov. Evolutivnosti podobe ne

morejo predstavljati samo nekakšne jezikovne matrice, ki bi jih slikar lahko mehansko, od zunaj pripojil na nosilec. Kadriranje ni samo asimilacija gramatikalnih obrazcev. Ambigviteta, v kateri stojim, se mi zdi ključna. In zato me tudi ne zanimajo enoznačne rešitve. Evolutivnost podobe, ki je pogojena z vpogledom v čutno nazornost slikovnih sledi in z vpogledom v konkretno fizično razsežnost vizualnega tkiva, zahteva čutni hedonizem.

Za hip bi se še pomudil pri razmerju med intelektualnim in nezavednim. Ali lahko poskušaš ozavestiti proces nastanka slike z ozirom na to razmerje?

Pri nastajanju slike se vedno na nekoga obračaš. Vedno gre za neki skupen referenčni okvir. Slika ne nastaja v vakuumu. Toda tudi ko si slikar pojasnjuje predzgodovino lastnih možnosti, ki vpliva na njegovo predrazumevanje slike, ko slikar razločuje tuji horizont od svojega lastnega, ko okvirno določa zglede, estetske norme ali ko ponovno kanonizira preteklost in korigira lastno stališče, ta predzgodovina ni popolno in neomejeno dana. Vsaka reprodukcija preteklega je parcialna in nikakor ne funkcionira kot poroštvo slikarjeve možnosti. Videnja si tudi ne moremo predstavljati kot hoteno, uniformno dejanje. Vidno se ne odvija pred gledalcem kot prizor, ki sledi že prepoznaneemu modelu. In ker gledalec ni postavljen zunaj, ampak znotraj vidnega, vidno tudi ni obvladljivo. Seveda obstajajo segmenti, ki jih je mogoče organizirati, tako kot si je Franz Kline pomagal s telefonskim imenikom in porisal list za listom, da kasneje ni imel problemov s koordinacijo potez na velikem formatu. Metafora otroka, ki pretaka vodo iz širše in plitke posode v visoko in ozko, je vsekakor poučna. Ker bo sklepal po videzu, bo na vprašanje, kje je več

vode, odgovoril, da je več v visoki posodi. Očitno oko ne deluje sâmo. Toda če so transformacije vidik realnega, ki ga ne moremo vzpostaviti zgolj z neposredno percepcijo oziroma zgolj na ravni videza, potem percepcija ne more biti zrcalo realnega. Na ravni, kjer je vizualnost asimilirana v sisteme transformacij, mesto realnega nenehno zdrsuje, umanjkuje iz območja pogleda. Tu se lomita aksiomatizem modelov in njihova aplikabilnost. Slikarska izkušnja je izkušnja, ki se mora nenehno preverjati, da lahko še naprej funkcionira. Slike so listi z dvema stranema, na sredini, vmes med zavestno projekcijo in nezavednimi impulzi, pa se dejansko kaže njihova ambigvitetna raven.

Kot nekoga, ki mu je slikanje in razumevanje nastanka slike zapečateni skrinja, me seveda zanima, od kod pridejo barve in oblike, ki jih slikar nanese na platno. Vprašanje je seveda nerodno, kajti če bi mene kdo vprašal, od kod ravno tiste besede v pesmih, mu ne bi znal odgovoriti.

Slike preprosto niso algoritem. So izjemno širok teritorij, na katerem je mogoče prehajati iz ene skrajnosti v drugo, se gibati med zelo različnimi, časovno ločenimi plastmi in ki nikakor ni fiksno začrtan, nedvoumen, gotov. Vpogled v njihovo konkretno razsežnost hkrati razpira vpogled v mesto, ki je prešito s tisočeri ravnmi spektruma doživetij, izkušenj, spomina, iracionalnih pulzij. Slike so fantomska polja, kjer širši nenaslikani konteksti niso izgubljeni, ampak obstajajo in so zavezujoče prisotni. So odprto zaporedje. Njihov čar je v veččasovni spojenosti, v tem, da niso dokončne. Ne prihajajo iz zamejenega in dokončno preglednega registra, iz katerega bi lahko poljubno izbirali posamezne vrednosti, kot da je geneza smisla končana.

Zanima me tvoje razumevanje razmerja med vidnim in nevidnim. Temu si posvetil tekst Hipotetičnost slikarstva. Ob podelitvi Prešernove nagrade je Gustav Gnamuš rekel, da imamo v abstraktnem slikarstvu dve usmeritvi: pri prvi gre za to, da slikar abstrahira nekaj vidnega, pri drugi pa za to, da nevidno naredi vidno. Ali se ti sam najdeš v tej razdelitvi?

O tem mislim drugače. Nevidno so prazna mesta, ki pogojujejo povezovanje optičnih propozicij slike. Vidno pravzaprav ne bi ničesar označevalo, če ga ne bi vseskozi obkrožala prav zapletenost v nizu možnosti kot nevidna struktura. Nevidno je izvzeto razmerje. Paradoks, ki utemeljuje slikarstvo, je torej v tem, da je nevidno dano le v kontekstu nekega možnega izkustva, vendar pa samo po sebi ni nikjer empirično dosegljivo in si ga v njegovi totalnosti tudi ni mogoče predstavljati. Toda hkrati je tudi nujni pogoj empirične možnosti vidnega in spoznanje brez njega izgubi vsakršno smiselnost in konsistenco. Nevidno je torej utemeljeno v gledanju samem, zato je slikarstvo vselej že aficirano z mejo izkustva.

Jure Detela piše, da temelj tvojega slikarstva »biva v nevidnem, od koder ga ne smemo iztrgati; tam biva kot skrivnost, do katere je Kapus v spoštljivo čuječem, skorajda religioznem odnosu«. Ali ima nevidno metafizični status?

Ne, paradoks nevidnega je v tem, da mu šele izkustvo dejansko zagotavlja sintetični značaj. Toda hkrati ga ni mogoče zavreči, ne da bi razgradili izkustvo. Slikar ne more dosegti podobe z ničemer drugim kot s formiranjem njene fizične, čutno konkretne ravni. Vendar pa nevidnega ni mogoče odšteti od slikovne

raznolikosti, ne da bi onemogočili optičnost samo. Mislim, da je Jure opozoril, da nevidno zadeva tisti moment slikovnosti, ki ji uhaja in je hkrati pogoj njene možnosti. Njegova teza je bila v tem, da se nevidno razpira prav tam, kjer se razpira tudi vidno. In zato nevidno ni register, ki bi ga bilo mogoče upodobiti *in concreto*, ga zastaviti kot objekt in ga nato hipostazirati. Ob takšnih postavkah bi bilo namreč tudi razumljivo, da bi gledalec in slikar razpolagala z nekakšno neizpodbitno strukturo imanence in idealnosti. Pomenilo bi nujno razgradnjo in hkrati neizogibno razvrednotenje simbolizacijske moči slikarstva. Jure je štivil slikarstvo. Ključna je prav slikovna izpeljava paradoksa.

Jure te tudi označi kot naslednika ameriškega sublimnega slikarstva.

Sublimno slikarstvo ima dolgo zgodovino in Jure je sijajno opozoril na problem aplikabilnosti njegovih formulativnih prijemov in invencij. Z današnjega vidika se mi zdi, da je pokazal na nujnost njihovih sprememb. Jure je pisal o dekonstrukciji umetnostnega kanona in mislim, da je bila njegova teza v tem, da nevidno ne more biti privilegij nekega določenega tipa slikarstva, tudi sublimnega ne. Tudi v sublimnem slikarstvu lahko celovita določitev vidnega predstavlja zgolj regulativno načelo, ki mu ni mogoče pripisati apodiktične veljavnosti. To pa tudi pomeni, da razvrstitvena načela slikarstva niso dana kot prototip in neizpodbitna izhodišča. Jure je vedel, da je mogoče o tem soditi nasprotno le s stališča institucionalne moči.

Slika Rojstvo planeta II je ,obrezana', razpadel je klasični okvir slike. Ali lahko racionaliziraš vzgibe, ki so te pripeljali do tega?

V dveh serijah oblikovanih platen, ki sem jih v devetdesetih letih razstavil v galeriji Equrna in Bežigrasjski galeriji v Ljubljani, so robovi nosilca konvertirali v strukturo notranjih slikovnih povezav. Robovi so bili zastavljeni kot integralni del slikovnih konfliktov in stikov med razmaknjenimi plastmi. Razumel sem jih kot segment časovne kondenzacije podob, zato so morali biti zastavljeni kot nekaj gibljivega in ne vnaprej določenega. Zahteva po organizaciji povezav je pomenila, da sem moral za vsako sliko ogromno risati, saj je šele ta študij določal, kako usmerjati robove in dimenzionirati površino. Hkrati pa sem si moral pustiti še dovolj prostora za preskoke, povezovanja in preusmeritev notranjega dogajanja slike. Zato teh oblikovanih platen tudi ne razumem kot preprosto izrezane like iz poprejšnjih slik.

Na razstavi Faktor banke v Moderni galeriji, kjer je viselo tudi tvoje platno Rojstvo planeta II, sem naletel na znanca, literata. Ustavila sva se pred tvojo sliko, ki je sam ni opazil, zaživela pa mu je šele, ko je izvedel za njen naslov. Ob tem se mi porajata dve misli: najprej ta, da književniki povečini res dojemamo slikarstvo na literarni način, kar seveda slikarje ponavadi jezi, druga misel pa neposredno zadeva naslove tvojih slik – za te se mi zdi, da so pesniški, če ne celo metafizični (Aquarium, Fantom, Orfejeve celice ...).

Mogoče so naslovi res še edini preostanek mojih pesmi. Nanašajo se na ozadja slik. In če so naslovi za gledalca tisto mesto, kjer se naveže na sliko, zakaj ne?

Svojih slik ne podpisuješ. Zakaj ne?

Braco Rotar je v svoji knjigi *Govoreče figure* zapisal anekdoto o

Holbeinu, ki naj bi na neki portret naslikal muho, portretiranec pa naj bi jo poskušal odstraniti s ščetko. Podpis bi v principu deloval kot ta muha. Vzpostavljala bi iluzijo. Signatura bi določala podobo kot utvaro, kot nekaj umetnega, kot razmerje med dvema iluzijama, od katerih vsaka drugo določa za iluzijo. Podpis bi diskreditiral sliko in slika bi diskreditirala podpis. Preprosto ne vidim mesta, kjer bi lahko vključil podpis v podobo, in če sem moral kdaj zaradi vztrajanja kupca podpisati sliko, sem se podpisal na njeni hrbtni strani.

Študiral si umetnostno zgodovino in z likovno teorijo se tudi aktivno ukvarjaš. Kako bi opredelil razmerje med teorijo in prakso? Ali si imel z razmejevanjem teorije in prakse pri sebi kake probleme?

Z razmejevanjem imajo pri meni več problemov drugi kot pa sam. Teorija je integralni del slikanja. Seveda umetnik lahko naredi pomembno umetnino brez poznavanja teorije, toda naivnega pogleda, ki bi bil postavljen zunaj kognitivnih predpostavk in mentalnih shem, epistemoloških kontekstov, ni. Pogled je vedno že strukturiran z njimi in recepcija, ki se jim izmika, se nezadržno konča z zaverovanostjo v neko skrito bistvo umetnostnega izraza, v domačijsko predstavnost in provincializem. Takšna recepcija ne more temeljiti na ničemer drugem kot na prepovedih. S tem ko prepozna neko razmerje kot naravno in temeljno, dejansko zavira vizualno izkušnjo. Recepcija, ki zabrisuje kontekste, totalizira prepoznavo.

Napisal si odmevno knjigo o Jožefu Petkovšku, Ugrabljeni slikar. Zdaj se ukvarjaš s Kobilco in Šubicem. Zakaj si si izbral prav to obdobje?

Prepoznavanje mita o Petkovšku odpira problem, kako težko in s kakšnim velikim nelagodjem v slovenskem prostoru razmejujemo tuji horizont od svojega lastnega, kako težko reflektiramo lastno posredovanje in s kakšno neverjetno težavo artikuliramo lastno stališče. Nelagodje ob dešifriranju mita o Petkovšku razločno kaže, kako globoko so še prisotni predsodki zgodovinskega objektivizma. Z demitizacijo Petkovška se zato kaže tudi nelagodje ob vstopanju v območje recepcijskih raziskav, ki širijo in poglobljajo vedenje o kontekstu, v katerem so slike nastajale in ki je njihovo produkcijo tudi določal. Razlaga slikarstva Jurija Šubica, denimo, še vedno temelji na več kot šestdeset let stari raziskavi, ki se teh problemov konkretno skorajda ne loteva. Presenetljivo je, kako malo je konkretno napisanega o institucionalnem okviru Šubičevega dela v Parizu, sistemu prezentacije in posredovanja umetnin, o žiriranju in nagrajevanju, državnih odkupih, akademski metodologiji pouka in, ne nazadnje, o ogromni razliki v recepciji slikarstva doma in v tujini. Ko sem analiziral Petkovška, sem v Parizu naletel tudi na vire o Juriju Šubicu in Ivani Kobilci. Spremembo njunega slikarstva po prihodu v Pariz je na mnogih ravneh treba šele konkretizirati, ponovno analizirati gradivo in poglobiti interpretacijo o njunem umetniškem formiranju. Pomanjkljivosti v prerezih, ki naj bi razčlenjevali mnogoterost sočasnih del, in enostranska razrezava umetnostnega sistema ne odговarjajo več zadovoljivo na nekatera bistvena vprašanja, zlasti ne na tista, ki so vezana na vpetost njune slikarske prakse v evropski kontekst in na zgodovino recepcije njunih del.

Zakaj je Petkovšek ugrabljeni slikar?

Tradicija interpretacije je Petkovška ahistorizirala. Postavljala ga je v razmerja, ki brišejo in izključujejo vrednosti historičnega materiala, da je lahko na njegovo izpraznjeno mesto vpeljala neko drugo označevalno razmerje. Petkovšek je z mitom ugrabljen in parazitiran slikar. S tem je lahko absorbiral druga vrednostna razmerja in interese. Zato je v mitu možnost njegove historične uvrstitve vedno spodbita in označevalna raven njegovih slik vedno odtujena.

Delaš v okviru recepcijske teorije. Zakaj? V čem je po tvojem mnenju prednost te teorije pred drugimi teorijami? Kaj ti omogoča, česar ti druge ne?

Recepcijska teorija izpostavlja gledalca in njegov spremenljivi izkustveni horizont. Umetnina in gledalec se torej vedno srečata pod določenimi pogoji. Zato recepcijska teorija poudarja dialoški odnos, v katerem se preprosto sprejemanje umetniških del nenehno preobrača v kritično razumevanje. Zavrača predsodke zgodovinskega objektivizma. Tudi umetnostni zgodovinar je najprej gledalec, ki mora tuji izkustveni horizont razločiti od lastnega. Reflektirati mora lastno posredovanje. In prav zato, ker recepcijska teorija zavrača predstavo o enkrat za vselej določenem smislu umetniških del, ker poudarja spremenljivost recepcije, razliko med nekdanjim in sedanjim razumevanjem, hkrati vedno znova predpostavlja tudi potrebo po kanonizaciji in artikulaciji stališč. Recepcijska teorija zavrača avtoritativnost sodbe, toda priznava kontekst. Ni relativistična, saj možne razlage umetnin omejuje z zgodovino njihove recepcije. Predpostavlja zahtevo, da reflektiramo umeščanje slikarske prakse v referenčne okvire estetskega izkustva in v organizacijo umetnostnega življenja.

Zato recepcijska teorija omogoča razgradnjo estetskih mitov, ki, prav nasprotno, zakrivajo in pervertirajo referenčne okvire estetskega izkustva. Mitologizacija slikarstva pomeni, da mu mit odvzema zgodovino in evidenco produkcijskega odnosa. Recepcijska teorija omogoča dekonstrukcijo mitov, ki odtujujejo označevalno razmerje. Miti brišejo zgodovino tako, da njihov konzument pomen razbira, kot da gre za sistem dejstev in ne za semiološki sistem. Recepcijska teorija, nasprotno, spodbija videz naturalizacije, ki jo mit vselej aktualizira. In zato odpravlja totalizacijo prepoznavne, ki je inherentna pozicijam mita.

Relativno redko razstavljaš. Zanima me, kaj ti pomeni razstava in kako gledaš na današnji čas, ki s svojo marketinško naravnostjo od umetnikov nekako zahteva, da bolj zgodaj in tudi pogosteje stopajo v javnost?

Z razstavo lahko preveriš, kje trenutno stojiš. Slike vidiš v skupnem prostoru, tako da njihove učinke lahko presojaš drugače kot v ateljeju. Sicer pa je umetnostni trg v Sloveniji nerazvit, slabo diferenciran in razstavam redko sledijo odkupi. Veliko je umetnikov, ki ustvarjajo za razstavne prostore, ki so financirani iz javnih sredstev. Teh razstavišč finančni uspeh neposredno ne zavezuje, kar pa seveda ne pomeni, da niso ničemur zavezana. Toda realne povezave med ustvarjalci in publiko ne usmerja trg z umetnostjo, tako da ustvarjalec distribuira svoje izdelke v od trga neodvisna, tudi histerična sorazmerja. V takšnem sistemu postane tudi umetnik vezan na drugačen tip kanonizacije odnosov. Rezultat, da umetniki ne morejo računati na možnost, da bi svoja dela prodali, je torej isti.

V literarnih krogih je navzoča ali je vsaj do pred kratkim bila navzoča znamenita evolucionistična teza, da Slovenci v literaturi nekako zaostajamo za Zahodom. Zanima me, ali je ta teza navzoča tudi na likovni sceni in ali danes, ko se soočamo z globalizacijo, sploh še lahko govorimo o nekakšnem zaostajanju?

Mislím, da je v kontekstu globalizacije, novih tehnologij in množičnih medijev velikanska količina informacij takoj dostopna. Toda problem je v tem, da sama informiranost še ni dovolj, da bi gledalec, umetnostni zgodovinar, kritik ali umetnik znal oblikovati kriterije svojega konteksta, artikulirati stališče in reflektirati lastno posredovanje. Zdi se mi, da je problem slovenskega prostora v tem, da je inerten, da se ustavlja pred možnostjo transformacij in da takrat, ko jih sprejema, velikokrat povzročajo nelagodje in prepire. Problem je v pomanjkanju refleksije o tem, kako so prakse umeščene v referencialne okvire in kako se ti nenehno spreminjajo. Če zgodovina ne more biti niti pozitivizem niti kronologija ali statistika, potem je treba legitimirati njeno vedno novo pripovedovanje. V tem smislu je vse premalo izpostavljanja stališč in dialoga. V slovenskem prostoru se neka povezanost, neki zgodovinski niz vse prevečkrat razume že kar kot dejstvo. Zgodi se, da lahko nekdo izpostavi zanimivo tezo, prihaja pa do učinkov, kot da gre za argumentacijo dejstva. S tem je dialog porezan. To je v veliki meri problem province.

Si predavatelj na Pedagoški fakulteti v Ljubljani. Kaj je tisto, kar naj bi predavatelj prvenstveno predal študentom oziroma kaj jim skušaš predati ti?

PETER SEMOLIČ

Prav proces oblikovanja stališč. V tem je toleranca demokratičnosti. In dialog.

Nova revija, XX, 228-229, 2001, pp. 139-150.

Futur antérieur

Futur antérieur, prihodnji preteklik ali zloženi prihodnjik odpira časovnost, ki spodbija linearni časovni okvir. Prelamlja z vzročnostjo, v kateri vzrok predhodi učinku. Njegov temeljni paradoks je, da deluje retroaktivno, da artikulira časovno zanko, znotraj katere je tisto, kar je v kronološkem okviru predhodno, postavljeno kot vzratni učinek kronološko kasnejše sekvence. Imaginarij prihodnjega preteklika je zato nasprotje linearne polnosti. Ni ga mogoče identificirati z nobenim kronometrom. Temelji na prelomu, prekinitvi z obstoječo situacijo, toda hkrati prav skozi prelom, diskontinuiteto, skozi zarezo v razmerju do obstoječega stanja odpira možnost novih sekvenc. Je čas, ki odpira pozitivno mesto odsotnosti, kjer neposredni pristop nujno spodleti. Napoveduje novo sekvenco, ki je ni mogoče utemeljiti vnaprej, temveč »bo bila utemeljena.« Je čas utopije, ki iz strukturnih razlogov nikoli ne more biti realiziran v sedanjiku.¹

1 Slavoj ŽIŽEK, *Krhki absolut. Enajst tez o krščanstvu in marksizmu danes*, Ljubljana 2000, p.24.

S prekoračitvijo meje, ki je načrtana v simbolnem, s prekoračitvijo neke točke nemogućnosti prihodnji preteklik hkrati odpira novo možnost, neobeleden prostor, ki ga je treba šele raziskati. Nova sekvenca, ki jo vpeljuje, torej ni preprosto izpeljiva, deduktibilna iz obstoječega stanja. Ni izrazljiva s starimi parametri sistema, saj presega imanenco dane situacije. Možnosti nove sekvence zato ni mogoče preprosto povzeti z matrico, ki prihodnji čas razumeva po modelu linearne preteklosti. Prihodnji preteklik je čas, ki ni izpeljiv iz homologije preteklega in prihodnjega časa. Odpira sekvenco, ki je radikalno kontingentna, neizpeljana iz predhodnega niza sklepov. Njena konsistentnost se lahko pokaže šele retroaktivno skozi vključitev v nenavadno logiko vselej kontingentnih posledic. Postala bo to, kar je šele z razgrnitvijo nepredvidljivih učinkov.

Prihodnji preteklik vselej odpira vrzel, ki uhaja registru vednosti danega stanja. Kaže na ekstimno, inherentno razsrediščenost simbolizacijskega polja. Odpira neko točko nemožnega v dani situaciji, mesto odsotnosti v prisotnem, toda hkrati tudi že napoveduje nov začetek, ki zahteva prekoračitev tega mesta. Napoved nove sekvence zahteva prekoračitev negotovosti in tesnobe, saj radikalno prekinja s situacijsko enciklopedijo in nima nikakršne opore v simbolnem redu. Utemeljena je torej na tesnobi in se konstituira z njeno prekoračitvijo.² Osnovni paradoks napovedi novega niza oz. sekvence je v vnaprejšnjem zatrjevanju gotovosti, ki je ni mogoče izpeljati iz predvidljivosti

2 Jacques LACAN, *L'angoisse. Le séminaire, livre 10*, Pariz 2004, pp. 204-205.

strukturnih razmerij. Anticipacija gotovosti je tu stava, ki nima ravno opore oz. jamstva v vednosti in je tudi ni mogoče pojasniti z neposrednostjo situacije oz. z navzočnostjo pozitivno določljivih podob.

Utopija in tesnoba, ki ju tematizira Boris Groys v orisu koncepta za osmi trienale sodobne umetnosti U3³, sta torej konstitutivna momenta, ki ju je potrebno misliti skupaj. V slovitem filmu Stanleya Kubricka *Odisejada v vesolju* misija proti Jupiteru poteka tekoče, brez zapletov, do preobrata, ko superračunalnik Hal naredi napako, ki spodbije predstavo o njegovi popolni operativni sposobnosti in nezmotljivosti. Toda Hal tik pred dramatičnim izklopom, ko priznava lastno zmotljivost in serijo slabih odločitev, deklarira entuziazem, gotovost in zaupanje v misijo. Halov entuziazem presega imanenco dane situacije, ki jo določajo disfunkcija, anomalija in zdrs regularnosti. Anticipira gotovost, toda izključuje vsako pozitivno prezentacijo. Entuziazem je zapleten v časovno zanko, napoveduje novo možnost, ki nima opore v vednosti in ni utemeljena vnaprej, toda hkrati stavi na to, da »bo bila« utemeljena.

Imaginarij prihodnjega preteklika vznikla med anticipacijo in retroaktivnim branjem, med »še ne« in »vselej že«. Označuje paradokсно, s kronološkim časom neulovljivo razmerje. Implicira razcep oz. prelom, ki v čas vpeljuje zanj bistveno

3 Boris GROYS, 2015, <http://www.mg-lj.si/si/dogodki/1122/javni-razpis-za-udelezbo-na-trienalu-sodobne-umetnosti-v-sloveniji-u3/>. (Dostop 15. 5. 2016)

nehomogenost. Nima oporišča v sistemu predvidljivih odnosov. Aktualizira razmerje med redom in neredom, ki ga ni mogoče zakoličiti z nekim stalnim merilom. Slikovna pravila so tudi sama vseskozi v nastajanju, ne igrajo vloge vzroka ali končne reference, ampak se v resnici šele sestavljajo, oz. kot pravi Hegel: »preverjanje ni le preverjanje vedenja, ampak tudi njegovega merila«. ⁴

8. triennale sodobne umetnosti U3: Onkraj naše oble. Moderna galerija, 3. 6. – 18. 9. 2016, ur. Boris Groys, Ljubljana 2016, pp. 76-79.

4 Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Fenomenologija duha*, Ljubljana 1994, p. 57.

ŽIVLJENJEPIS

Sergej Kapus (1950) je diplomiral na Filozofski fakulteti v Ljubljani na oddelku za umetnostno zgodovino in sociologijo. Samostojno je začel razstavljalati leta 1975. Leta 2002 je imel retrospektivno razstavo v Moderni galeriji v Ljubljani. Je avtor teoretskih in kritičnih spisov o slikarstvu, ki jih je objavil v revialnem tisku, razstavnih in knjižnih publikacijah. Leta 1991 je v Moderni galeriji v Ljubljani organiziral razstavo Podoba in snov, ki je predstavljala pregled slovenskega visoko modernističnega slikarstva sedemdesetih let. Leta 1998 je v založbi Moderne galerije v Ljubljani izdal monografijo o slikarju Jožefu Petkovšku. Leta 1999 je v okviru programa Narodne galerije v Ljubljani pripravil razstavo Jožef Petkovšek; Podvojene slike. Je član mednarodnega združenja likovnih kritikov AICA. Leta 2000 mu je Univerza v Ljubljani dodelila priznanje umetniških del in ga leta 2001 habilitirala za docenta za slikarstvo. Leta 2010 je postal izredni profesor. Od leta 1992 do 2005 je sodeloval na Pedagoški fakulteti v Ljubljani, kjer je predaval o moderni umetnosti, od leta 2005 pa predava na oddelku za slikarstvo na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani.

SAMOSTOJNE RAZSTAVE

1975

Trst, Slovenski kulturni dom, april 1975 (z L. Vodopivcem in M. Butino)

1976

Ljubljana, ŠKUC, dvorana v Študentskem naselju, april 1976

1981

Ljubljana, Galerija ŠKUC, 1981 (s F. Grudnom)

1982

Koper, Galerija Meduza, avgust - september 1982

Ljubljana, Koncertni atelje Društva slovenskih skladateljev (DSS), december 1982

1983

Ljubljana, Galerija Labirint, september 1983

1984

Ljubljana, Bežigrajska galerija, 5. - 20. junij 1984

1986

Ljubljana, Galerija Equrna, maj 1986 (s F. Grudnom)

1987

Koper, Galeriji Loža in Meduza, *Slike / Paintings 1973-87*, oktober 1987

Ljubljana, Galerija Equrna, *Slike / Paintings 1973-87*, december 1987

1989

Ljubljana, Moderna galerija Ljubljana, Mala galerija, 10. 1. - 12. 2. 1989

Zagreb, Studio Galerije suvremene umjetnosti, maj 1989

Ljubljana, Galerija Equrna, november 1989 (z B. Gorencem)

1991

Ljubljana, Bežigrajska galerija, *Slike / Paintings 1991*, november 1991

1994

Ljubljana, Galerija Equrna, *Slike 1993-1994*, 31. 5. - 20. 6. 1994

1996

Ljubljana, Bežigrajska galerija, *Slike / Paintings*, 13. - 27. avgust 1996

1999

Ljubljana, Galerija Kos, 23. 9. - 7. 10. 1999

Ljubljana, Galerija Equrna, *Mera časa*, 19. 11. - 18. 12. 1999

2002

Ljubljana, Moderna galerija, *Slike / Paintings*, 10. 5. - 28. 7. 2002

2003

Ljubljana, Galerija Equrna, *Mreže sveta*, 22. 7. - 30. 8. 2003

2007

Ljubljana, Moderna galerija Ljubljana, Mala galerija, november
- december 2007

2008

Benetke, Galerija A+A, marec - april 2008

2009

Ljubljana, Galerija Equrna, *6+1*, september 2009

Zagreb, Galerija Mazuth, *Ciklus 6+1*, 17. 11. - 9. 12. 2009

2012

Ljubljana, Galerija Equrna, *V zarezi*, maj 2012 (s T. Šušnikom)

Ljubljana, Galerija Meduza, *Šivi, slike*, september 2012

2015

Ljubljana, Galerija Equrna, *Futur antérieur*, november - december 2015,

2016

Koper, Galerija Loža, *Futur antérieur*, marec 2016

IZBRANE SKUPINSKE RAZSTAVE

1980

Razstava mladih slovenskih umetnikov. Rojeni po 1945. Ljubljana, Likovno razstavišče Rihard Jakopič, marec - april 1980

Emerik Bernard, Lucijan Bratuš, France Gruden, Sergej Kapus, Tone Lapajne, Andraž Šalamun, Tugo Šušnik, Janko Testen, Žarko Vrezec, Dragica Čadež, Matjaž Počivavšek in Lujo Vodopivec. Ljubljana, Galerija Tivoli (Pod Turnom 4 / Švicarija), september 1980

1981

Andraž Šalamun, Emerik Bernard, France Gruden, Lujo Vodopivec, Sergej Kapus, Žare Vrezec. Ljubljana, Biotehniška fakulteta, april 1981

Bernard, Bezljaj, Gruden, Kapus, Počivavšek, Podgornik, Sambolec, Slak, Šalamun, Šušnik, Vodopivec, Vrezec. Ljubljana, Galerija Tivoli (Pod Turnom 4 / Švicarija), junij 1981

1983

Trajna delovna skupnost samostojnih kulturnih delavcev. Ljubljana, Galerija Equrna, Mestna galerija, marec 1983

Other Criteria: Slovenija. Trst / Trieste, Galerija Tržaške knjigarne / TK galleria, junij 1983

1984

Likovna razmerja. Metlika, Ganglovo razstavišče, avgust 1984

1984-1985

Bernard, Gruden, Kapus, Počivavšek, Sambolec, Šušnik, Vodopivec, Vrezec. Ljubljana, Likovno razstavišče Rihard Jakopič, september 1984. Prenos: Piran, Mestna galerija, februar, marec 1985

Mlada slovenska umetnost. Beograd, Muzej savremene umetnosti, november 1984. Prenos: Sarajevo, Collegium artisticum, januar 1985. Ljubljana, Likovno razstavišče Rihard Jakopič, oktober 1985

1986

XIV memorijal Nadežde Petrović. Čačak, Umetnička galerija Nadežda Petrović, oktober 1986

Geometrijske tendencije danas. Apatin, Galerija Kulturnog centra, Ljubljana, Moderna galerija, oktober 1986. Prenos: Ljubljana, Moderna galerija, 1987

1987

Nove pridobitve Moderne galerije 1983-1986. Ljubljana, Moderna galerija, april 1987

Slovenska likovna umjetnost - sadašnji trenutak. Koprivnica, Galerija Koprivnica; Varaždin, Galerija slika Varaždin, april - junij 1987

Jugoslovenska dokumenta ,87. Sarajevo, Olimpijski centar Skenderija, maj 1987

Prvi salon Equrne. Ljubljana, Galerija Equrna, junij 1987

10 + 10. Međurepublička razmjena između SHDLU-a i ZDSLJU-a / Medrepublička izmenjava med ZDSLJU-ov in SHDL-u. Zagreb, Galerija Karas; Ljubljana, Mestna galerija, junij in oktober 1987

7. dubrovački salon. Dubrovnik, Umjetnička galerija, oktober 1987

1988

Art 19'88. Die internationale Kunstmesse. Basel, Swiss industrial Fair, junij 1988

1989

Izbrana dela iz zbirk Moderne galerije. Ljubljana, Moderna galerija, februar 1989

XV memorijal Nadežde Petrović. Čačak, Umetnička galerija Nadežda Petrović, maj 1989

Jugoslovenska dokumenta ,89. Sarajevo, Olimpijski centar Skenderija, julij 1989

Razprte podobe. Izbrana dela slovenske umetnosti osemdesetih / Disclosed Images. Selected slovene Works of Art of Eighties. Szombathely, Keptar, Budimpešta, Mücsarnok, Maribor, Razstavni salon Rotovž, september 1989 in februar – april

1990

Slike prostora - prostori slike. Zrenjanin, Narodni muzej, november 1989

1990

Ljubljana, Galerija Fokus, januar 1990; otvoritvena razstava

Izbor II. Beograd, Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, julij 1990

1991

Z roba. Območja slovenske umetnosti 1985 - 1990. Maribor, Umetnostna galerija, marec 1991

Poetike osemdesetih let v slovenskem slikarstvu in kiparstvu. Milje / Muggia, Beneška hiša / Casa Veneta, Koper, Galerija Loža in Piran, Mestna galerija; Ljubljana, Moderna galerija, junij - avgust in december 1991.

Kunst, Europa 1991. Siegen, Städtische Galerie Haus Seel, junij - avgust 1991

1992

Slikarji in kiparji za Metelkovo. Ljubljana, bivša elektrarna na Slomškovi ulici, februar 1992

Ribnica ,90'91. Ribnica na Dolenjskem, Galerija Miklove hiše, julij 1992

Izbor iz ribniške likovne zbirke. Ljubljana, Moderna galerija, Piran, Mestna galerija, avgust in oktober 1992

Odsotnost figure. Celje, Likovni salon; oktober 1992. Prenos: Brežice, Galerija Posavskega muzeja, marec 1993

Drugi salon Eqrne. Ljubljana, Galerija Eqrna, 1992

1993

Slikarske metamorfoze. 10. obletnica galerije Eqrna. Ljubljana, Galerija Eqrna, januar 1993

1994

Von Uns aus... Neue Kunst aus Slowenien. Marburg an der Lahn, Universitätsmuseum, Wiesbaden, Umgang des hessischen Landtags, junij - september 1994

Angelske prisotnosti. Ljubljana, Galerija Eurna, december 1994

1995

Likovna kolonija Fondacije Rembrandt. Radenci, Galerija Radenske, oktober 1995

Von Uns aus... Neue Kunst aus Slowenien. Bonn, Gästhaus der Landesvertretung Hessen, Bruselj / Bruxelles, Informationsbüro des Landes Hessen, Göttingen, Altes Rathaus, marec - december 1995

Arte Contemporanea Slovena. Anni Ottanta Anni Novanta / Sodobna slovenska umetnost. Trst / Trieste, Sala Franco Soprintendenza ai Baaas per il Friuli, Venezia Giulia (prieditelj Obalne galerije Piran), Piran, Mestna galerija, oktober - december 1995

1996

Iz stalne zbirke Obalnih galerij. Piran, Mestna galerija, december 1996

Von Uns aus... Neue Kunst aus Slowenien. Hanau, Stadthalle, september 1996

1997

Umetniška zbirka Factor banke. Ljubljana, Galerija Eurna, januar 1997

Resnične prisotnosti. - Ljubljana, Galerija Equrna, maj 1997

1998

Profesorji Oddelka za likovno pedagogiko na Pedagoški fakulteti v Ljubljani. Ljubljana, Jakopičeva galerija, januar 1998

Iz ateljejev učiteljev likovne pedagogike Pedagoške fakultete v Ljubljani. Škofja Loka, Galerija Loškega muzeja, marec 1998

1999

Art in Slovenia 1976-1999. Piran, Mestna galerija, Koper, Pretorska palača in galeriji Loža in Meduza, junij 1999

2001

Likovna zbirka Factor banke. Ljubljana, Moderna galerija, marec 2001

Oko in njegova resnica. Spektakel in resničnost v slovenski umetnosti 1984-2001. Ljubljana, Moderna galerija, april 2001

Prostor spreminjanj. Bežigrajska galerija 1976-2001. Ljubljana, Bežigrajska galerija, julij 2001

Prostor, iluzija, želja. Celje, Galerija sodobne umetnosti, november 2001

Tretja razstava novih pridobitev umetniške zbirke NLB. Izbor odkupljenih del v letih od 1998 do 2001. Ljubljana, Avla Nove ljubljanske banke, december 2001

2002

30 let. Koper, Galerija Meduza, december 2002

2003

Do roba in naprej. Slovenska umetnost 1975-1985. Ljubljana, Moderna galerija, februar - maj 2003

Podobe 80/90. Ribnica, Miklova hiša, avgust - september 2003

2004

Abstraktno slikarstvo od Mušiča do Rimeleja. Koper, Galerija Loža, januar 2004

Deveta razstava Umetniške zbirke NLB. Ljubljana, Avla Nove Ljubljanske banke, april - maj 2004

Politike slikarstva. Piran, Mestna galerija, maj - avgust 2004

Razširjeni prostori umetnosti: Slovenska umetnost 1985 - 1995. Ljubljana, Moderna galerija, junij - september 2004

20 let pozneje. Ljubljana, Galerija Eqrna, november 2004

Razstava profesorjev Oddelka za likovno pedagogiko Pef. Ljubljana, Pedagoška fakulteta, december 2004

2005

Politike slikarstva. Ljubljana, Galerija CD, februar 2005

Politike slikarstva. - Firminy, Chateau des Bruneaux, april 2005

Kunst und Identität / Umetnost in identiteta. - Wien, Slowenisches Kulturzentrum Korotan / Dunaj, Slovenski kulturni center Korotan, maj - junij 2005

Izbrana dela iz Umetniške zbirke Nove Ljubljanske banke. Poglavja iz razvoja slovenskega slikarstva 20. stoletja. Maribor, Umetnostna galerija Maribor, september - november 2005

Umjetnost i identitet. Zagreb, Galerija Učiteljske akademije, oktober 2005

2006

Razstava profesorjev Oddelka za likovno pedagogiko Pef. Ljubljana, Deželni dvorec, december 2006

2007

Arte Slovena contemporanea / Slovenska likovna umetnost. Iz Umetniške zbirke Nove Ljubljanske banke. Gorica / Gorizia, Pokrajinski Muzeji, februar - april 2007

60 let Pef. Razstava likovnih del profesorjev oddelka za likovno pedagogiko. Pedagoška fakulteta Univerze v Ljubljani. Ljubljana, Mestna hiša, september - oktober 2007

2008

Slovensko slikarstvo po letu 1945. Iz umetniške zbirke NLB. Bruxelles, l'Hotel de Ville de Bruxelles, Grand-Place, februar - maj 2008

Poetika. Slovenj Gradec, Koroška galerija likovnih umetnosti, junij - september 2008

Factor banka. In touch with Slovenia. Kharkow, september 2008

2009

Zbirka Riko. Piran, Mestna galerija Piran, marec 2009

2011

20 stoletje: kontinuitete in prelomi. Ljubljana, Moderna galerija, september 2011

Sedanjest in prisotnost. Ljubljana, Muzej sodobne umetnosti Metelkova, november 2011

16/16, Okus po slikarstvu. Ljubljana, Galerija Eqrna, december 2011

2012

Sedanjest in prisotnost. Ljubljana, Muzej sodobne umetnosti Metelkova, april 2012 (*ponovitev 1*)

2013

Arte Colta - presežnost likovnega dela kot hommage umetniku in umetnini. Piran, Mestna galerija Piran, 8. 2 - 5. 5 2013

Buena onda /Hommage a Damijan Cavazza. Ljubljana, Galerija Eqrna, marec - april 2013

2014

Magija umetnosti: Protagonisti slovenske sodobne umetnosti 1968–2013. Passariano Codroipo, Villa Manin, 12. 4. - 22. 6. 2014

Od torca do četrtka. Najkrajša skupinska razstava v galeriji Eqrna. Ljubljana, Galerija Eqrna, 2. - 4. september 2014

2015

Magija umetnosti: Protagonisti slovenske sodobne umetnosti 1968–2013. Dunaj / Wien, Kunstlerhaus, 6. 2. - 29. 3 2015

Magija umetnosti: Protagonisti slovenske sodobne umetnosti 1968–2013. Zagreb, Glijptoteka HAZU, 9. 4. - 3. 5. 2015

Krize in novi začetki. Umetnost v Sloveniji 2005-2015. Ljubljana, Muzej sodobne umetnosti Metelkova, 22. 12 2015 - 3 4 2016

2016

Onkraj naše oble, 8. triennale sodobne umetnosti – U3. Ljubljana, Moderna galerija, 3. 6 - 18. 9 2016

Slovenindia, Slovenian Contemporary Art. New Delhi, National Gallery of Modern Art, 22. 11 – 22. 12 2016

Novi prostori, nove podobe. Osemdeseta skozi prizmo dogodkov, razstav in diskurzov – 1.del. Ljubljana, Moderna galerija, oktober 2016 - januar 2017

2017

Slovenija odprta za umetnost. Pogled od zgoraj. Sežana, Koso-velov dom, 9. 12. 2016 - 8. 1. 2017

Slovenija odprta za umetnost. Pogled od zgoraj. Ajdovščina, Lokarjeva galerija, 13. 1. – 8. 2. 2017

Slovenija odprta za umetnost. Pogled od zgoraj. Idrija, Razstavišče Nikolaja Pirnata, 23. 2. - 19. 3. 2017

Slovenija odprta za umetnost. Pogled od zgoraj. Radovljica, Galerija Šivčeva hiša, 11. 5 - 28. 5. 2017

Dediščina 1989. Študijski primer: druga razstava Jugoslovanski dokumenti. Osemdeseta skozi prizmo dogodkov, razstav in diskurzov – 3. del. Ljubljana, Moderna galerija, 26. 4. - 17. 9. 2017

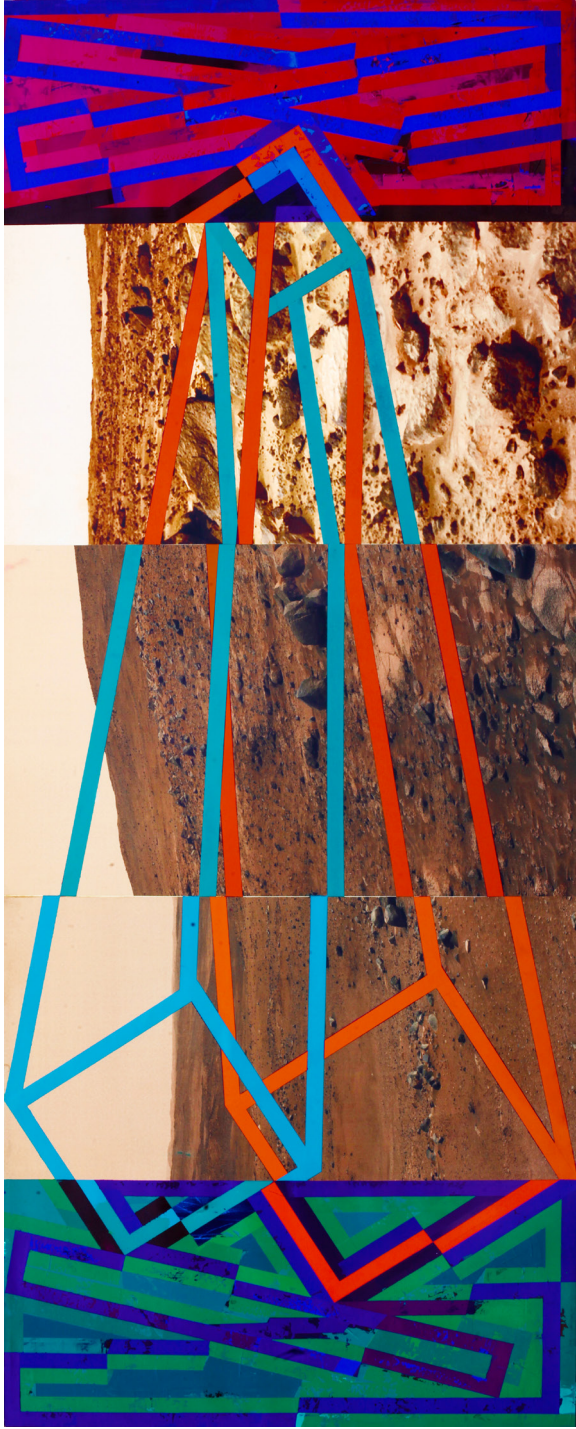
Veliko je lepo / Big is beautiful. Velika krajina v slovenskem slikarstvu. Ptuj, Razstavišče Art Stays, Qcenter, 13. 7. – 5. 9. 2017

2018

Projekt Švicarija: Skupnost, umetnost in narava. Ljubljana, Švicarija, 8. 2. 2018 - 6. 1. 2019

DELA NA RAZSTAVAH
6+1, V zarezih in Futur antérieur

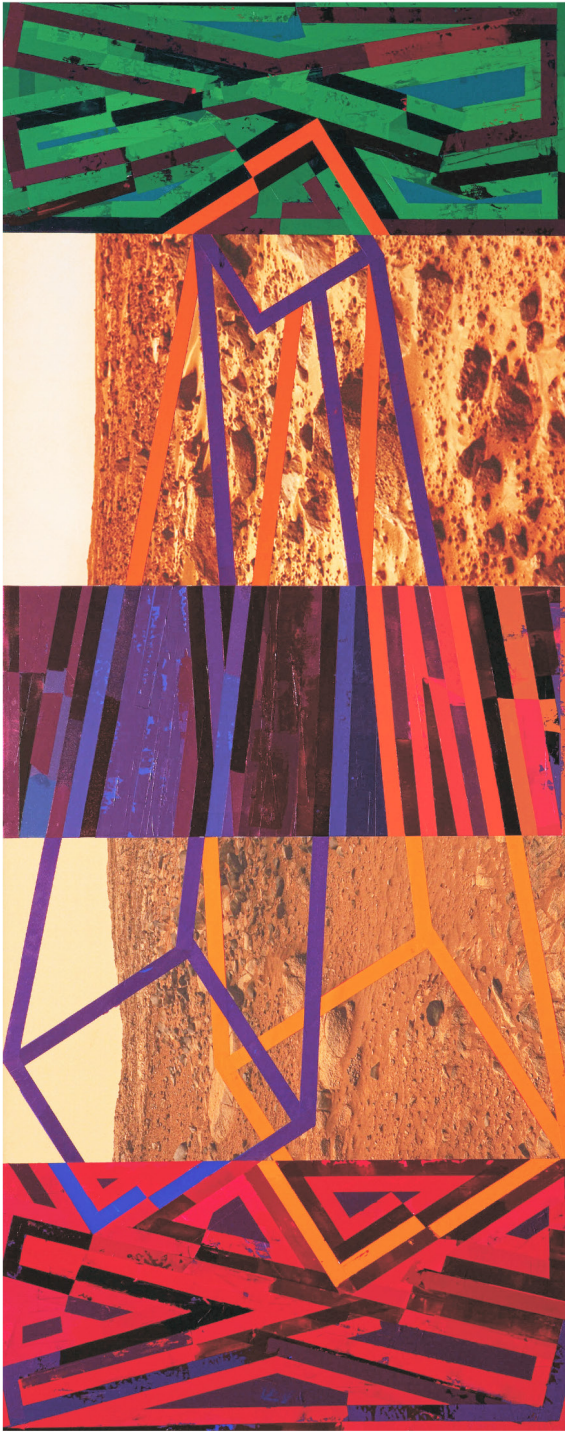
Ljubljana, Galerija Eqrna,
6+1, september 2009



2009, akril in digitalni tisk na platnu, 89 x 225 cm



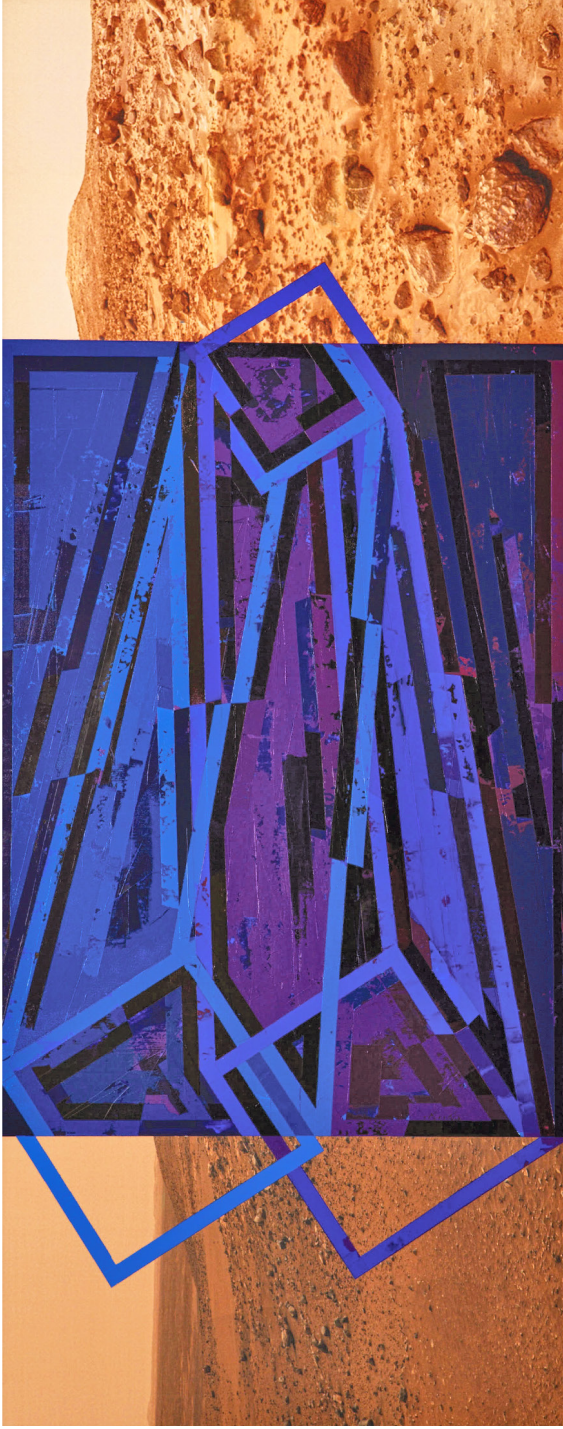
2009, akril in digitalni tisk na platnu, 89 x 225 cm



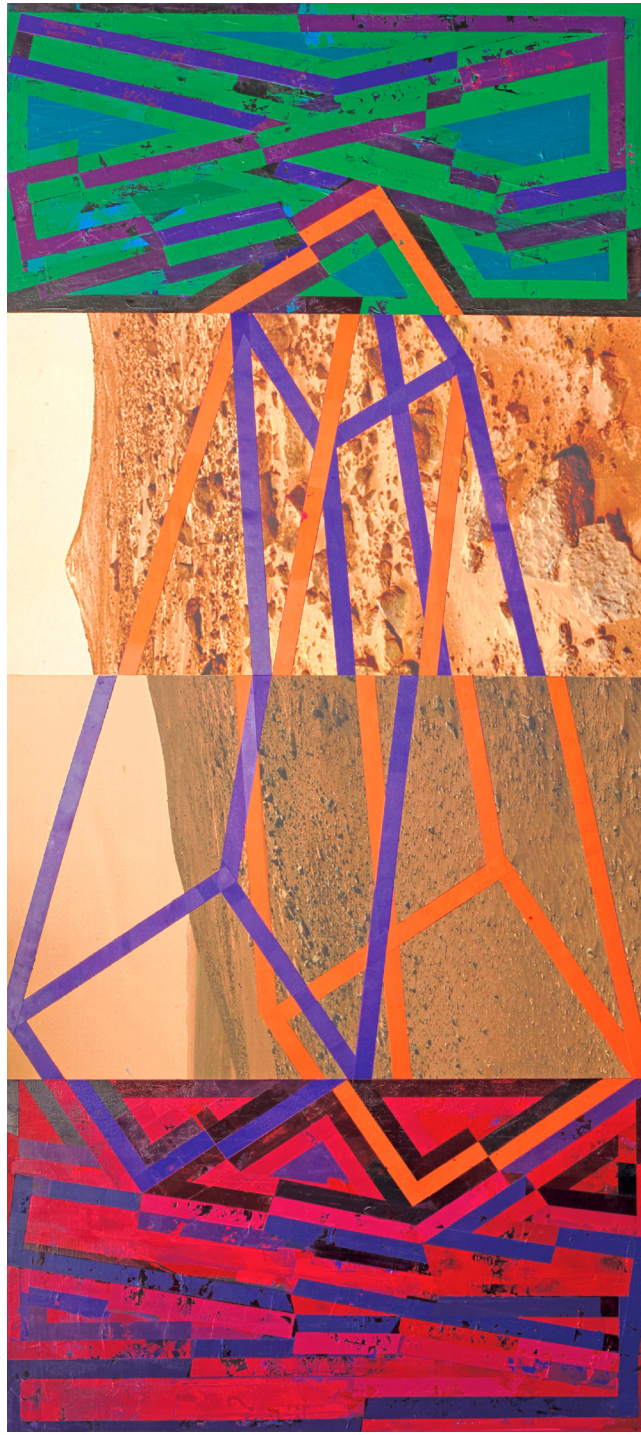
2009, akril in digitalni tisk na platnu, 89 x 225 cm



2009, akril in digitalni tisk na platnu, 89 x 220 cm



2009, akril in digitalni tisk na platnu, 89 x 225 cm



2009, akril in digitalni tisk na platnu, 89 x 225 cm

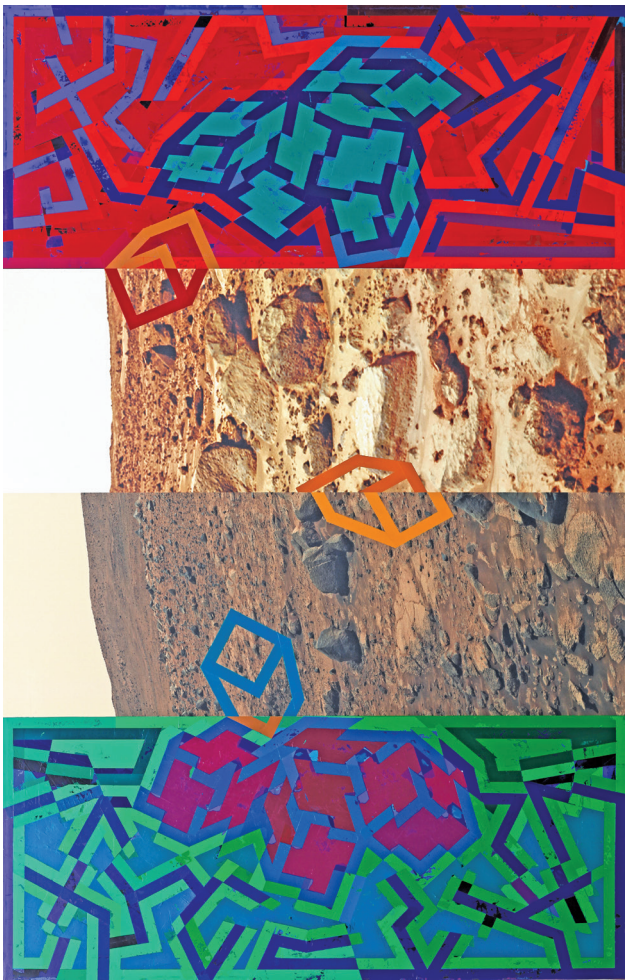


6+1, pogled na postavitev, 2009, Galerija Eqrna, Ljubljana



6+7, pogled na postavitev, 2009, Galerija Eurna, Ljubljana

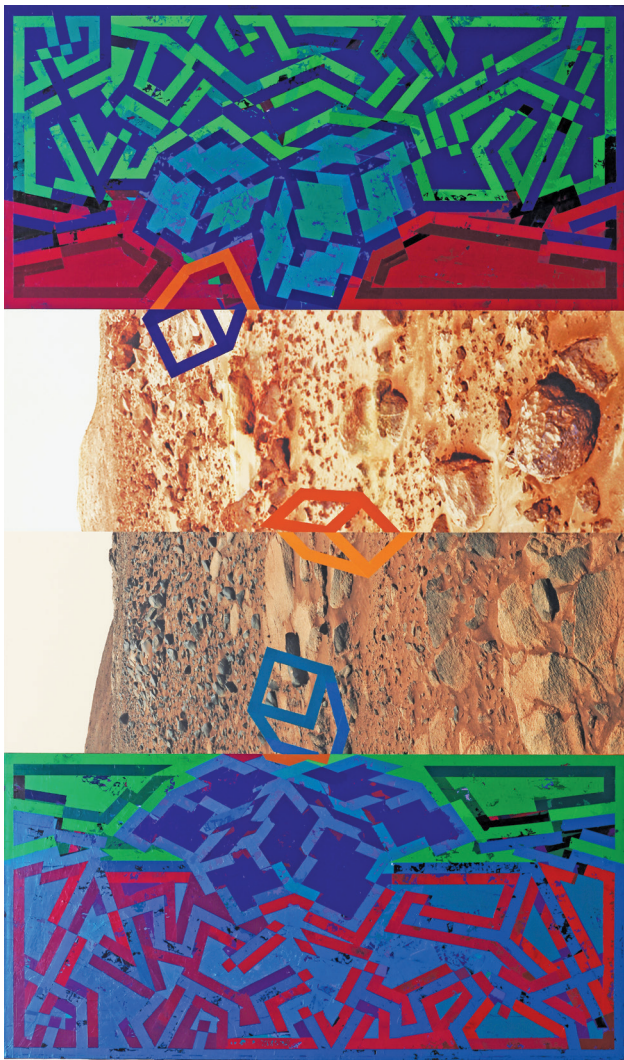
Ljubljana, Galerija Eqrna,
V zarezih, 2012



Šivi I., 2009, akril in digitalni tisk na platnu, 89 x 220 cm



V zrezji, 2011, akril in digitalni tisk na platnu, 140 x 240 cm



Slika za mamo, akril in digitalni tisk na platnu, 140 x 240 cm

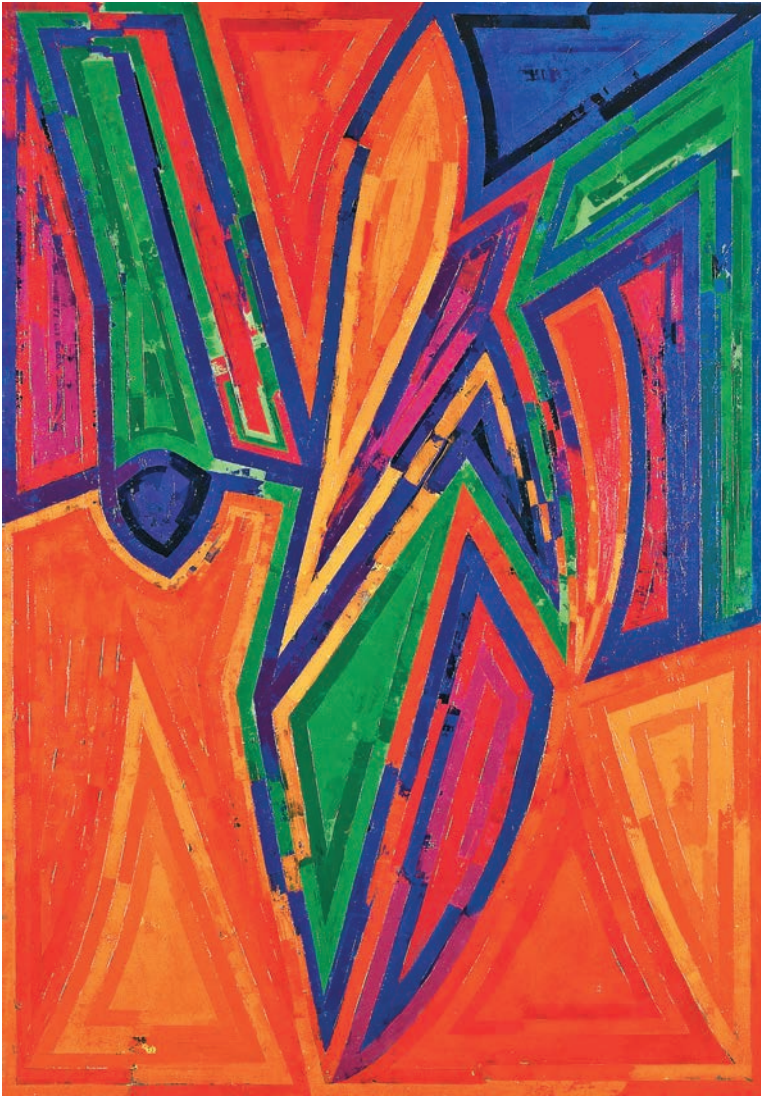


Šivi II., 2011, akril in digitalni tisk na platnu, 140 x 220 cm



V zarezih, pogled na postavitev, 2012, Galerija Eqrna, Ljubljana

Ljubljana, Galerija Eqrna,
Futur antérieur, 2015



Kot da bi kdo z enim udarcem meča / odsekal proč od živali / glavo
z vratom, celoten hrbet / in eno zadnjo nogo. / A čudno: kar je od
živali ostalo, / vzdrži ravnotežje na treh / preostalih nogah, sploh
ne krvavi, / ne klecne in se ne sesede... Jure Detela, 1988, akril na
platnu, 215 x 150 cm



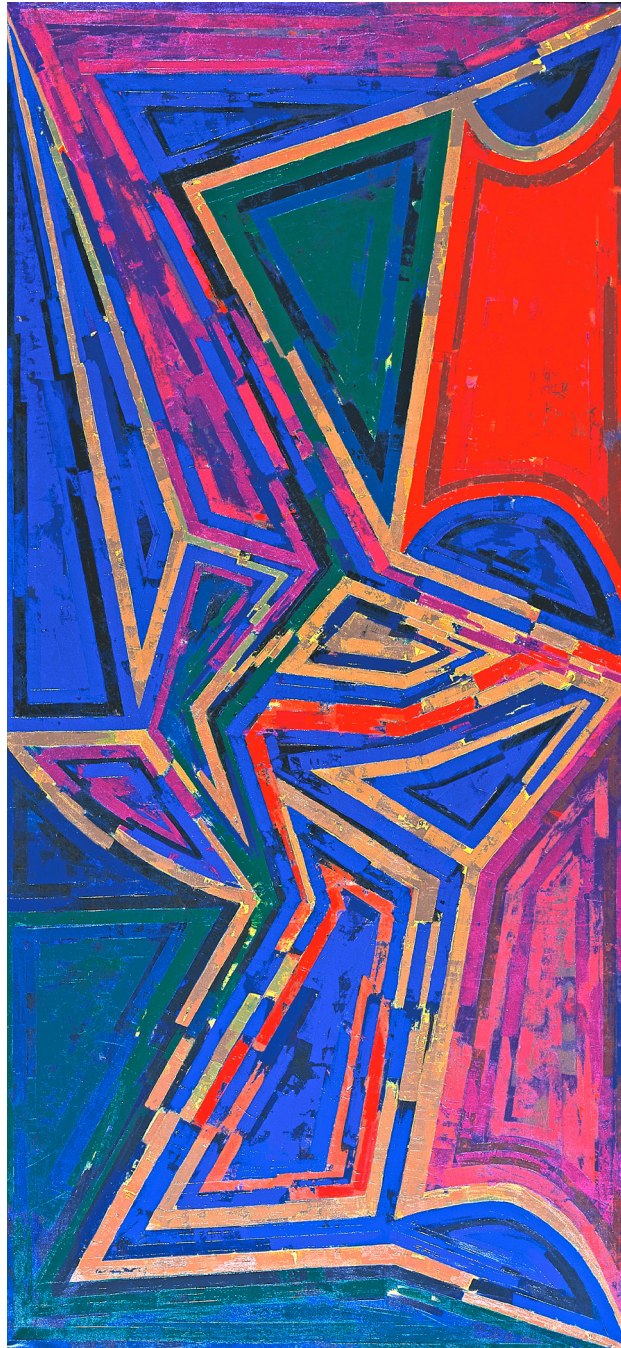
Brez naslova, 2003, akril na platnu, 80 x 200 cm



Rojstvo planeta III., 1994, akril na platnu, 98 x 200 cm



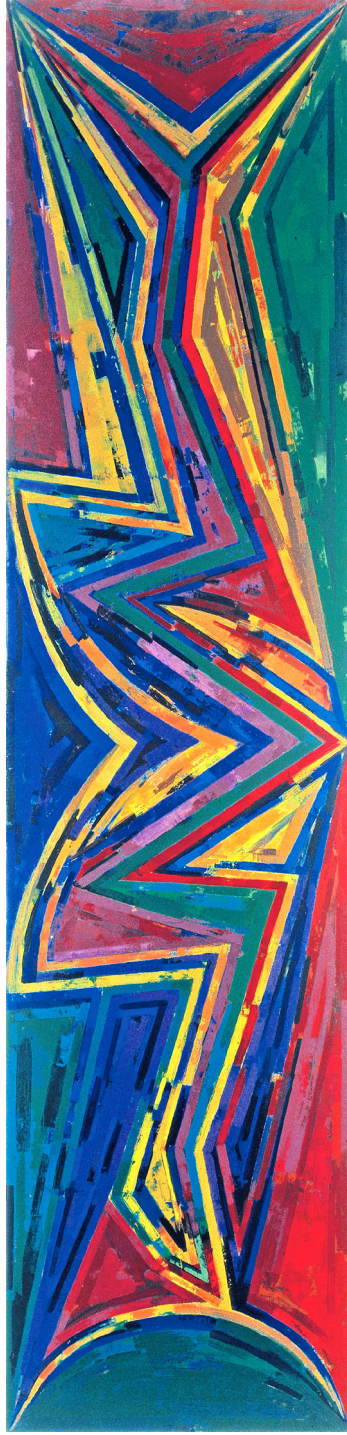
Ne-ja, 2015, akril na platnu, 145 x 200 cm



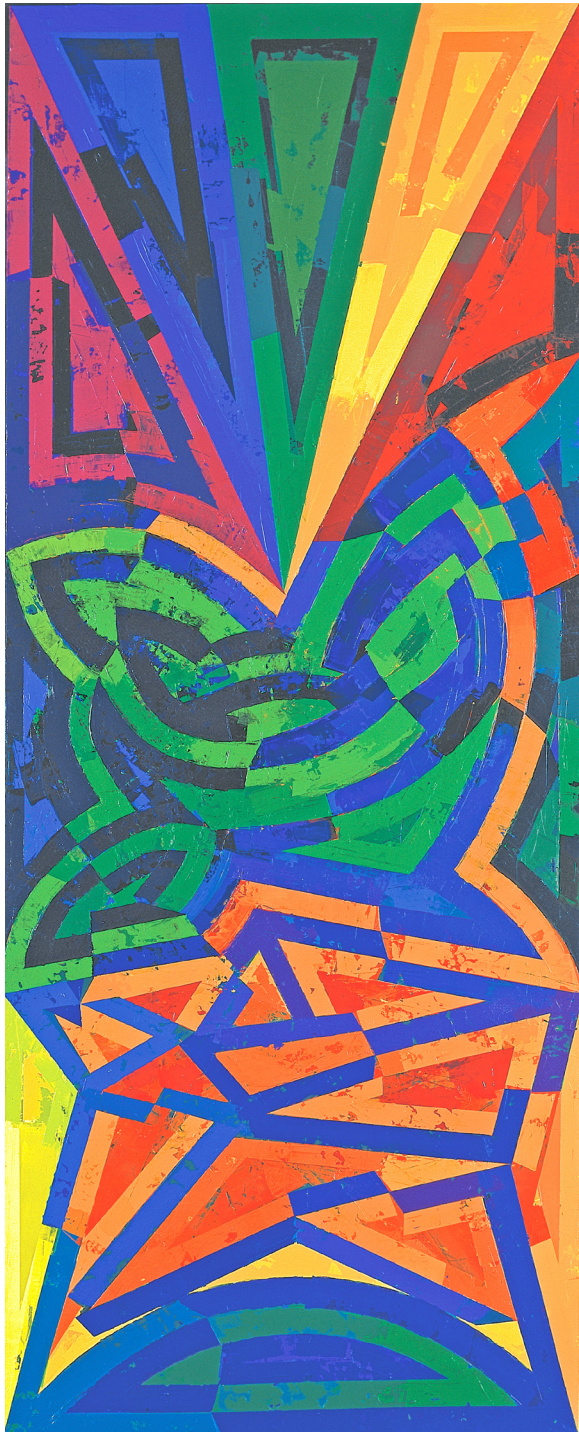
Aquarium II, 1987, akril na platnu, 140 x 300 cm



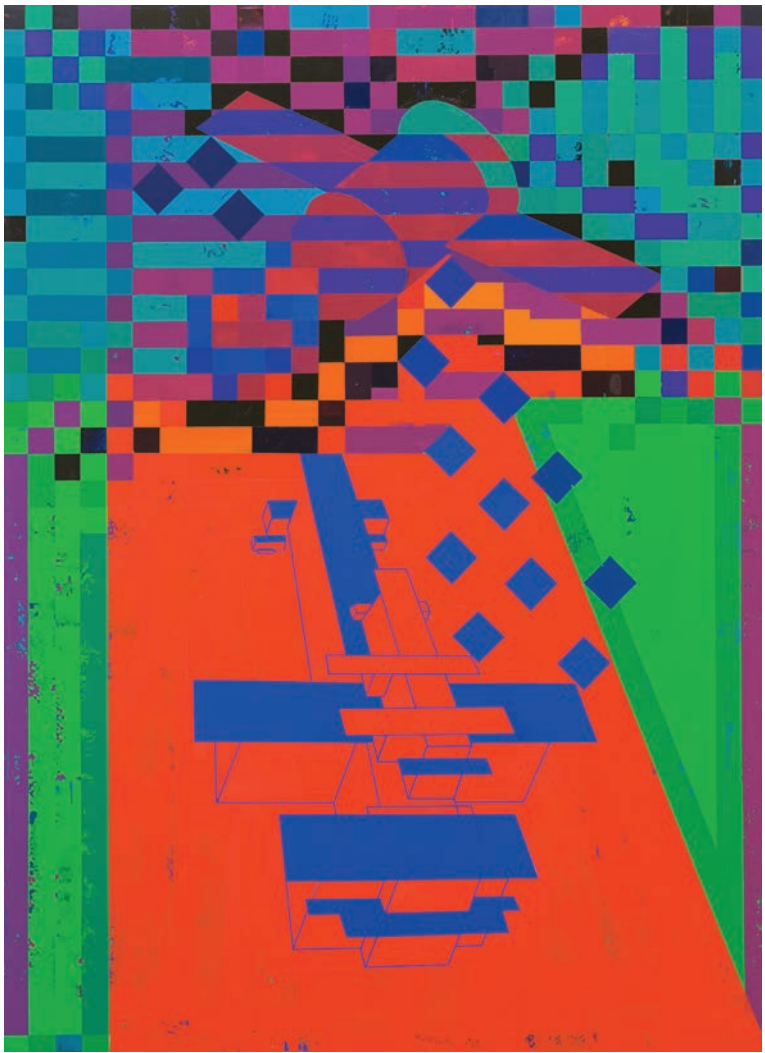
Futur antérieur I, 2015, akril na platnu, 89 x 300 cm



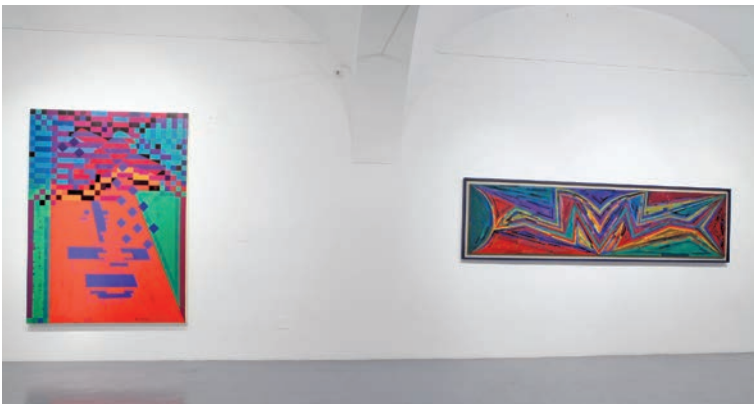
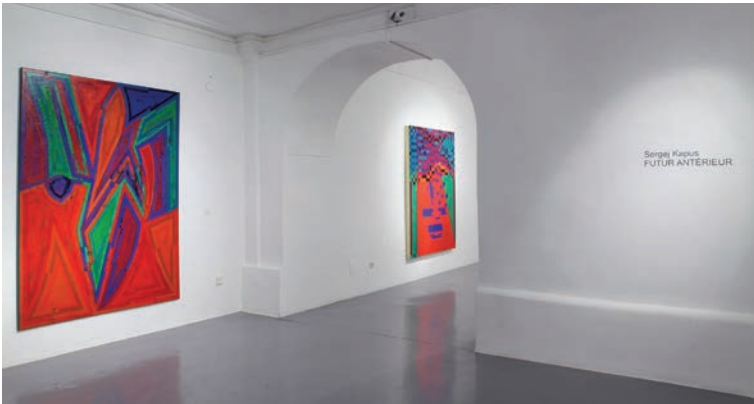
Od zvezde do zvezde, 1986, akril na platnu, 70 x 300 cm



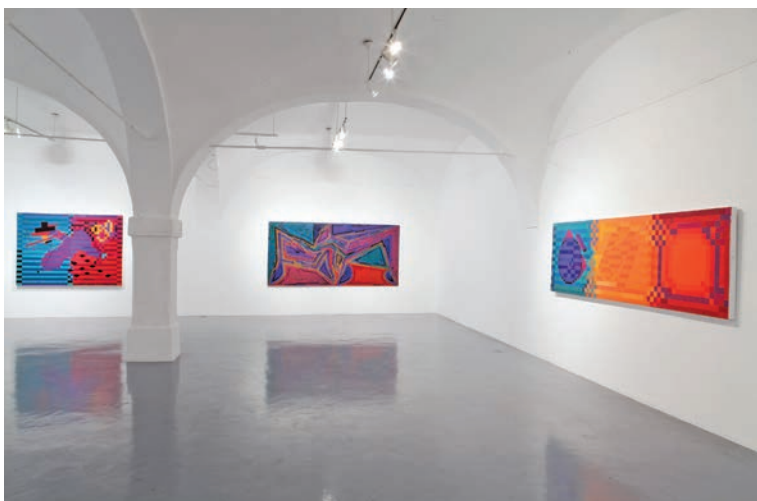
Mreže sveta, 2001, akril na platnu, 90 x 225 cm



Futur antérieur II, 2015, akril na platnu, 200 x 145 cm



Futur antérieur, pogled na postavitev, 2015, Galerija Eburna, Ljubljana



Futur antérieur, pogled na postavitve, 2015, Galerija Eqrna, Ljubljana



Futur antérieur, pogled na postavitev, 2015, Galerija Eurna, Ljubljana

Sergej Kapus
Futur Antérieur

MG+MSUM

Izdala Moderna galerija,
Windischerjeva 2,
SI-1000 Ljubljana, Slovenija
tel. +386 1 2416 800,
fax +386 1 2514 120,
info@mg-lj.si, www.mg-lj.si

Zanjo Zdenka Badovinac

Urednik Sergej Kapus

Avtorji besedil Sergej Kapus,
Miklavž Komelj,
Tjaša Pogačar,
Tadej Pogačar,
Peter Semolič

Fotografije Boris Gaberščik; Dejan Habicht
(Moderna galerija, Ljubljana);
Dejan Habicht, Matija Pavlovec
(Moderna galerija, Ljubljana);
zasebni arhiv

Jezikovni pregled Majda Papež

Oblikovanje in grafična ureditev Darinka Knapič

Tisk Primitus d.o.o. Ljubljana

Naklada 200 izvodov

© 2019 Sergej Kapus

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

75(497.4):929Kapus S.(049.3)

KAPUS, Sergej, 1950-

Futur antérieur / Sergej Kapus ; [avtorji besedil Sergej Kapus ... [et al.] ; fotografije Boris Gaberščik ... et al.]. - Ljubljana : Moderna galerija, 2019

ISBN 978-961-206-141-8
COBISS.SI-ID 301821696

