

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 če bi bilo namesto teh šestih realiziranih samo pet slik – ali bi bila ta neobstoječa slika ista? 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?

Ko Kapus na teh slikah eksplicitno uporablja elemente geometrične perspektive, uporablja 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 razmejitve 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, ne glede na to, kako široko panoramo prikazuje, je vedno izrez iz nekega širšega polja – kot taka ostaja na ravni fragmenta. Stanje fragmenta pa je, paradokсно, 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 – in pri tem gledalca sooča s protislovji vidnega, s "prepadi", v katere pada pogled na svoji poti. Prav prek teh "prepado" se vzpostavljajo med montiranimi fragmenti fotografij in barvnimi potezami izredno zanimive interakcije, ki presegajo 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 perspektivna 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: perspektivna iluzija ne poseže v prostor fotografije, ampak se vzpostavi pred njim – in s tem spregovori o naravi slikarskega prostora kot takega.

Na računalniških tiskih pokrajin, 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 (mimogrede: 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 slikarstvo 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 aparaturami, 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 Breuglove 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 predzgodovina vesoljskih poletov umetnosti 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 in tam sonda posname pokrajine – in ti posnetki, digitalno kodirani v sistem ničel in enic, prepotujejo skozi ogromne razdalje do Zemlje, kjer iz njih razberemo podobe. In te podobe nam kažejo puščavsko pokrajino in spet imamo horizont. Najprej se zgodi preboj horizonta kot napoved vesoljskih potovanj in po vesoljskem potovanju pripotuje do nas posnetki, na katerih je spet horizont, posnetki, katerih prostorske koordinate so enake temu, s čimer je Malevičevo slikarsko odkritje prelomilo.

Kaj počnejo te 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 sopostavitev 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 skličem 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?

Miklavž Komelj, 25. VIII. 2009