



MATJAŽ POČIVAVŠEK



MATJAŽ POČIVAVŠEK



Bilo je ob odprtju Počivavškove nedavne razstave v Ribnici, ko sem se zalotil, da spet govorim o njegovi plastiki po kar dolgem obdobju nemoči. Dogodek so prirediti prijetno obvarovali pred vsakvrstnimi pismouki, ki bi nas utegnili nadlegovati s samovšečnim védenjem za kaj pri tej plastiki gre, ali pa z razkazovanjem svoje

TUBALKAIN*

gorečnosti za umetnost, z obljudljanjem prizadevanj za njeno dobrobit ali pa z razglabljanjem o umetnikovem pomenu za naš nacionalni prestiž. Obiskovalci smo se sproščeno sprehajali po bleščeče belih prostorih z oboki, posejanimi z reflektorji, ki so osvetljevali redko in največ ob stene postavljenе plastike, nekaj pa je bilo tudi prosto stoječih. Čeprav ni bilo mogoče dojeti posameznih plastik kot avtoritativnih entitet, kot predmetov z določeno težo in volumnom, zaokroženih v sebi ali takšnih, ki strukturirajo prostor, sem poskušal ubesediti svoje občudovanje, s katerim so me navdajale. Naključnim sogovornikom sem dopovedoval, kako nemogoče se je bilo nagledati teh brončenih oblik. Nenehno so me vabile nazaj s svojo nenasitljivo navzočnostjo in nenavadno lepoto, da sem si jih vedno znova ogledoval. Kakšna moč se skriva v Počivavškovich kipih, da tako vztrajno izvablja gledalčev pogled?

Walter Benjamin je opisal lastnost tudi neživih predmetov, da zbudijo v nas izkušnjo avre. Bistveni pogoj, ki takšno izkušnjo omogoči, je v resnici skrit v nas, v subjektu, ki navda predmet z zmožnostjo, da mu vrne pogled. Predmete namreč gledamo na podoben način kot sočloveka - s pričakovanjem, da nam pogled vrne. Takšen vrnjeni pogled zbudi zavest o/ali *izjemno izkušnjo oddaljenosti ne glede na to, kako blizu more biti.*¹ Za ponazoritev definicije si boljšega primera od kultne podobe kar ne moremo zamisliti. Avtoritativna razdalja, vzvišenost, je na dlani.

Benjamin je v enem svojih danes najbolj znanih traktatov *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* postavil tézo, da v modernem obdobju avra ugaša zaradi razcveta reproduksijskih tehnik.² Georges Didi-Huberman pa je opozoril na pomembno in bolj ali manj spregledano podrobnost, namreč, da ugašanje avre ne pomeni

*Tubalkain, Kajnov potomec, je bil po Bibliji prvi kovač (1 Mz 4,22). V srednjem veku je njegova podoba služila za upodobitev glasbe v okviru sedmerih svobodnih znanosti, ker naj bi poslušal odzvanjanju svojih kladiv (upod. npr. na florentinskem kampanilu).

¹Walter Benjamin: Illuminations: Essays and Reflections. H. Arendt ed., Cape 1970, str. 219 - 226. Sestavek je bil prvič objavljen v *Zeitschrift für Sozialforschung* V/1, 1936.

Vsi prevodi v tem besedilu so moji lastni iz angleških predlog.

² Walter Benjamin: Illuminations: Essays and Reflections. H. Arendt ed., Cape 1970, str. 219 - 226.

njenega izginotja, likvidacije. Medtem ko avro dogmatično impliciramo v kulturnih podobah, jo danes *predvidevamo* (angl. to suppose, lat. supponere) v umetniških ateljejih. Avra in neno ugašanje sta v dialektični napetosti, sestavna dela enega in istega sistema, ki omogoča, da se avra pojavlja v različnih časovnih obdobjih.³

Benjaminovo opozorilo v kratkem eseju *O nekaterih motivih pri Baudelairu*, da izkušnja avre ustreza odkritjem v Proustovem konceptu neprostovoljnega spomina, zasluži še več pozornosti.⁴ Tako je namreč Benjamin pojav avre na precej splošen način navezel na procese nezavednega. Izkušnja avre se pojavi kot nekaj, kar izplava na površje iz globin nezavednega - ... *vendar izgubljenega spominu, ki se trudi, da bi to obdržal.*⁵ Zato avra tudi ni preprosto lastnost predmeta samega, temveč jo subjekt doživlja (izkuša) kot ... *posebno tkanje prostora in časa.*⁶

Privlačnost Počivavškove plastike korenini v njenem izmazljivem stanju, ki se trmasto izmika intelektualnemu polaščanju. Lahko rečem, da je njegova plastika iz avtorativnega (avratičnega) materiala in narejena prav za tisti prostor, ki ga je Didi-Huberman obsodil, ker *reproducira ustrahovalno liturgijo razstavljanja.*⁷ Toda ko se Počivavškov kip enkrat pojavi v takšnem avratičnem kontekstu, stori vse, da bi nam odrekel izkušnjo avre. Izkušnja nezmožnosti, da bi doživel obliko kot predmet iz kateregakoli zornega kota, sili gledalca, da se plastiki bliža in se od nje oddaljuje ter jo doživlja kot risbo v prostoru, kot gesto s srednje razdalje, kot niz odtisov in odlitkov prepoznavnih oblik ali amorfne materije od blizu. Vendar eno doživetje nasprotuje drugemu in ne dopušča integracije v zaokroženo izkušnjo predmeta. Pogled od blizu razodene površine, ki jih kipar oblikuje z odtisi dlani ali prstov, ti pa so vedno fragmentarni - nikoli ne uporabi roke kot pečata. Niza jih v naključna zaporedja po grupah snovi, včasih jih kombinira z odlitki draperije, vrvi ali drugih predmetov, ki jih vključuje sicer premišljeno, vendar s sugestijo indifference pri izbiri.

³ Georges Didi-Huberman: Negotiating Rapture: The Supposition of the Aura: The Now, The Then, and Modernity. Museum of Contemporary Art Chicago, 1996, str. 48 - 63.

⁴ Proust je "neprostovoljni spomin" poimenoval Bergsonov koncept "spomina" v funkciji tradicije - avtentične izkušnje. Zoperstavil mu je "prostovoljni spomin" ali "informacijo", ki je značilna za moderni čas in raste s posledjem šokov v okolju.

Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire. Zeitschrift für Sozialforschung VIII, 1939/40, pp. 88-89.

⁵ Benjamin, o. c.

⁶ Benjamin: Illuminations. A Short History of Photography. 1969.

⁷ Didi-Huberman posebej poudari supozicijo avre v ateljeju, ker muzeji in galerije pogosto reproducirajo in s tem tudi spreminja dogmatično liturgijo razstavljanja. Didi-Huberman: Negotiating Rapture, str. 49. To dogmatično liturgijo je privzel kapitalizem, da bi z avro obdal potrošno blago. Izložbeno okno je tako postalo posebne vrste muzej.

Kipar je prilagodil tehniko ulivanja brona tako, da je raznorodnosti oblik dal značaj velikega in zaokroženega odtisa.⁸ Priprava negativa, če ga je sploh mogoče tako opisati, spominja na montažo kot moderno tehniko, le da je z njo v prvi vrsti izenačil odtise predmetov in odtise avtorjeve roke. Fragmentarni in hkrati serijski odtis roke razvrezeni ritualizirani - avratični odtis pečata - avtorjeve roke ali prsta. Po drugi plati pa so podnožja plastik videti kot popolni odlitki strojnih delov. Po svoji obliki so neprepoznavni, zdijo se kot fragmenti, njihove polirane površine in jasni robovi pa spet dajejo vtis strojne obdelave. Lahko bi rekli, da posnemajo odlitke strojnih delov, so nekakšne reprodukcije odlitkov. Kipar tako ustvarja novo ravnotežje med umetnostjo in obrto, kajti vso evidenco avtorjeve avtoritete podreja asistenci v procesih nastajanja skulptur, precej podobno kot v strategijah, ki so jih sistematično razvijali nadrealisti.⁹

Konceptualna manipulacija tehnike in pozorna obdelava površin zabrisujeta razmejitev med idejo in obrto, med stoletja staro delitvijo na svobodne vede (artes liberales) in mehanična znanja (artes mechanicae). Ulivanje, cizeliranje, poliranje, patiniranje ponujajo evidenco o popolni tehnološki spretnosti roke, ki ne *ustvarja*, temveč *odtiskuje* na tisoč in en način ter pri tem uporablja domiselne strategije za pripravo kalupov kot intelektualni izziv. Kipar izčrpno izrablja tisočletja staro tehnologijo, ki jo je človek izpopolnil za proizvodnjo serijskih predmetov - za oblikovanje izjemnih in nenavadnih predmetov. Ti so unikatni, ker nikoli ne napravi več kot enega odlitka, vendar niso videti takšni. Videti so nekomponirani, pa so vendar sestavljeni predmeti. Zdi se, kot da bi jih bil kipar pobral s kupa naplavine, ki se posuši na rečnem bregu.

Počivavšek se odmakne iz avantgardnega in modernističnega diskurza tako, da zakrije garante avtentičnosti, originalnosti in originarnosti (izvornosti). Še več, postavke diskurza originalnosti, kot jih je urejala modernistična ideologija, obrne na glavo.⁹ Njegovo kiparstvo eksaltira tiste vrednote, ki jih je modernizem potlačil, in v tem smislu se zdi njegov položaj antitetičen modernizmu. Ta antitetična pozicija sicer pripada nadrealizmu, ki so ga od znotraj načenjali disidentski intelektualci okrog revije Documents (1929 - 130), iz katere izhaja tudi Počivavškova ne-modernistična opredelitev.

⁸ Nedavna razstava v Centre Georges Pompidou (19. II. - 19. V. 1997), L'empreinte, ki sta jo postavila Georges Didi-Huberman in Didier Semin, je bila eden redkih pomembnih dogodkov na likovnoumetnostnem področju. Moje razmišlanje povsem temelji na njunem teoretiziranju odtisa.

⁹ Rosalind Krauss. Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myth: Originality of the Avant-Garde. Cambridge, MIT 1985, str.162.

Razlogi za to, da Počivavšek pravzaprav mora delati v bronu, so dvojne narave. Popolnoma tehnološko realizacija takšne plastike potrebuje medij, ki omogoča združevanje heterogenih elementov. Je kot peščenčev sklad, v katerem odkrivamo fosile. Na idejni ravni pa potrebuje druge označevalce, ki jim običajno pripisujemo avro: bron kot simbol plemenitosti, moči, trajnosti; prostor, ki sugerira avro tudi, če je ni; premišljeno osvetlitev.¹⁰ Preprosti asemblaž ali kolaž balasta bi še vedno ostajal v okvirih modernistične ideologije kot antiteza modernističnemu kanonu. Počivavškova plastika pa zavzema področje Benjaminove podobe (angl. image), ki bi jo ob ubesedenju njegove plastike lahko z vso pravico uporabljali namesto *oblike* (angl. shape). Bron zagotavlja sredstvo, *matrix* (ne v pomenu *kalup*, temveč *medij*) za nenavadna srečevanja *zdaj* in *nekdaj*, v katerih je navzoča zdaj odsotna roka, prst, draperija ali vrv v posebnem tkanju prostora in časa: *Ne osvetljuje preteklost sedanjosti ali sedanjost preteklosti. V podobi (image) prideta Nekdaj in Zdaj v konstelacijo, ki povzroči svetlobo bliska: podoba (image) je dialektika v mirovanju*, je zapisal Benjamin.¹¹

Didi-Huberman je poudaril, da Benjaminova podoba sugerira svojo ambivalentnost kot poglavitno vrednoto, hkrati pa je Benjamin odrezal dialektično napetost antitez od sinteze. Takšen koncept podobe je Benjaminu omogočil, da je kritiziral pozabljenje avre (moderna) in nostalgijo po avri (arhaizem) hkrati.¹² To stanje vmesnosti med zdaj in nekdaj (kot spanje / prebujenje, vdih / izdih itd.) ostaja v Počivavškovi plastiki brez razrešitve, zato jo umeščam analogno naštetim dialektičnim parom prav v stanje vmesnosti. Tu je vir vizualne nenasitljivosti - ambivalentnost podob, ki (ni)so *niti - niti*, naše zrenje pa teži k opredelitevi, k intelektualnemu obvladanju, želi vrnitev pogleda, ki ga plastika nikakor noče dati.

Andrej Smrekar

TUBALCAIN*

C'était au vernissage d'une récente exposition de Počivavšek à Ribnica, où je me suis trouvé à parler de nouveau de sa sculpture après une longue période de frustration. L'événement avait échappé aux formalités et discours prétentieux sur le sens des œuvres exposées qui ont pour habitude d'ennuyer le public. Aucun potentat ne

pérorait sur sa dévotion pour l'art, sur les efforts qu'exige sa prospérité, ou les mérites de l'artiste pour le prestige national. Les visiteurs se promenaient simplement à travers les salles voûtées d'un blanc éclatant dont les projecteurs éclairaient les sculptures de l'artiste, espacées, dressées debout, ou placées le plus souvent contre les murs. Malgré l'impossibilité de comprendre ces sculptures en tant qu'entités impérieuses et aussi en tant qu'objets d'un certain poids et volume, intériorisés ou structurant l'espace, j'essayais d'exprimer ma fascination. J'expliquais à mes interlocuteurs occasionnels, dans quelle mesure il était impossible d'assouvir le regard sur ces formes de bronze. L'insaisissabilité de leur présence et leur étrange beauté incitent le visiteur à y retourner encore et encore. Quel est donc ce pouvoir des sculptures de Počivavšek, qui attire si obstinément le regard du spectateur?

Walter Benjamin a décrit la capacité des objets, même inanimés, d'inciter à l'expérience de l'aura. La condition essentielle qui rend possible une telle expérience, se trouve en nous, dans le sujet même qui investit l'objet de cette capacité de lui rendre son regard. C'est-à-dire que nous regardons les objets de la même façon que les personnes - en attendant qu'ils nous rendent le regard. Ce regard retourné implique la conscience d'"*apparition unique d'un lointain, si proche soit-il*". Pour illustrer cette définition rien n'est plus approprié qu'une image cultuelle qui peut démontrer l'expérience de l'aura et de la distance prohibée.

Dans son essai, peut-être le plus connu, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, Benjamin avance l'hypothèse que dans l'époque moderne l'aura dépérît à cause de la prolifération de la reproductibilité technique². Mais Georges Didi-Huberman a attiré l'attention sur le fait plus ou moins apparent, que chez Benjamin le

¹⁰ Mimigrede naj opozorim, da je bila pred desetletjem ebenovina tisti plemeniti in dragoceni kiparski material, ki ga je Počivavšek skoraj izključno uporabljal v leseni plastiki.

¹¹ Benjamin: N., Prevedeno po angleški različici in Didi-Huberman: "Negotiating Rapture", str. 52-53. Benjamin je brez dvoma izhajal iz pojma nadrealistične metafore - prebliska ob srečanju dveh raznorodnih realnosti.

¹² Georges Didi-Huberman: Negotiating Rapture.

*Tubalcaïn, descendant de Caïn, fut d'après la Bible le premier forgeron (1 Mz 4,22). Au Moyen Age, ce personnage, qui aurait écouté le retentissement de ses marteaux, servit à représenter la musique dans le cadre de sept arts libéraux (représenté par exemple sur le campanile de Florence).

¹ Walter Benjamin, *Écrits français*, Ed. Gallimard, Paris, 1991, p. 144.

² W. Benjamin, o.c., pp. 140-171. Publié pour la première fois dans *Zeitschrift für Sozialforschung* V/1, 1936.

déclin de l'aura ne signifie pas sa disparition ou sa liquidation. Alors que dogmatiquement on l'impose aux images cultuelles, l'aura est aujourd'hui "supposée" se trouver dans les ateliers artistiques. Entre l'aura et son déclin il y a une tension dialectique, les deux font partie du même système, ce qui permet à l'aura de ressurgir à différents points dans le temps³.

Les constatations de Benjamin dans son court essai *A propos de quelques motifs baudelairiens*, dans lequel l'expérience de l'aura est rapprochée à la découverte du concept de la mémoire involontaire chez Proust, méritent encore plus d'attention⁴. Le phénomène de l'aura est ici lié, d'une façon assez générale, aux processus de l'inconscient. L'aura apparaît comme quelque chose qui ressurgit des profondeurs de l'inconscient - comme une découverte "*perdue pour la mémoire qui s'efforce de la retenir*"⁵. Et c'est à cause de cela que l'aura n'est pas la propriété ou le pouvoir des objets eux-mêmes, c'est le sujet qui l'éprouve comme "*une singulière trame de temps et d'espace*"⁶. L'attraction des sculptures de Počivavšek réside dans leur état évasif qui se dérobe adroitement à l'appropriation intellectuelle. Ses œuvres sont faites dans un matériau autoritaire (auratique) et destinées précisément à cet espace que Didi-Huberman a condamné comme étant celui qui "reproduit la liturgie intimidatrice d'exposition"⁷. Cependant, une fois dans ce contexte auratique, les sculptures de Počivavšek semblent contester l'expérience de l'aura. L'incapacité à saisir la forme comme un objet de n'importe quel point de vue, force le spectateur à s'approcher et s'éloigner, à regarder la sculpture de loin comme une ligne, un dessin, comme un geste d'une distance moyenne, et de près, comme une suite d'empreintes et de moulages de formes reconnaissables et de matières amorphes. Pourtant, une lecture contredit l'autre et cette contradiction ne permet pas d'intégrer les observations en une expérience unifiée de l'objet. Le regard de près révèle les surfaces que le sculpteur a façonnées à l'aide des empreintes des paumes, des doigts, toujours fragmentaires - il n'utilise jamais la main entière en tant que sceau. Ces empreintes forment des successions arbitraires, des

mottes de matière qui se combinent parfois avec des moulages de draperie, de cordes ou autres objets, inclus de façon refléchie, tout en suggérant l'indifférence dans le choix.

En manipulant la technique du coulage du bronze, l'artiste a donné à ces formes le caractère d'une grande empreinte⁸. La préparation du négatif fait penser aux principes du montage, mais son résultat est uniquement l'équation entre les empreintes des objets et celles de la main de l'artiste. L'empreinte fragmentaire et à la fois répétitive de la main compromet l'empreinte auratique (ritualisée) du sceau - de la main ou du doigt de l'auteur. D'autre part, les bases des sculptures suggèrent sans l'être, des moulages parfaits de pièces de machines avec leurs surfaces polies et leurs contours nets. On pourrait dire qu'elles miment le moulage et, qu'elles sont, dans un certain sens, "les reproductions" de celui-ci. En subordonnant l'évidence de l'autorité artistique à l'assistance dans les processus, ce qui ressemble aux stratégies développées par les surréalistes, l'artiste établit un nouvel équilibre entre l'art et l'artisanat.

La manipulation conceptuelle des techniques et le façonnage méticuleux des surfaces effacent la distinction entre l'idée et l'artisanat, la séparation entre *artes liberales et artes mechanicae* qui dure depuis des siècles. Coulage, polissage, ciselage, et patinage mettent en évidence l'habileté superbe de la main qui travaille, mais en même temps refuse d'inventer, et préfère faire des empreintes de mille et une façon en utilisant, comme un défaut intellectuel, des stratégies ingénieuses dans la préparation des cires. L'artiste emploie d'une manière exhaustive cette technologie prévue essentiellement pour la production en série d'objets et la création d'objets de curiosité. Ses pièces sont uniques, car le sculpteur ne fait jamais plusieurs moulages, pourtant elles ne donnent pas cette impression. Ce sont des objets composés qui ne semblent pas être composés mais pris sur un amas de débris ou d'épaves échoués sur un rivage.

En cachant ou masquant les garants de l'authenticité, de l'originalité et de l'origine, Počivavšek se distancie du discours de l'avant-garde et du modernisme. Il renverse les termes du discours sur l'originalité que la critique moderniste a si vigoureusement réprimée⁹. Sa sculpture exalte les valeurs réprimées au prix de celles du modernisme, ce qui fait apparaître sa situation comme antithétique par rapport au modernisme. La

³ Georges Didi-Huberman, *Negotiating Rapture : "The Supposition of the Aura : The Now, The Then, and Modernity"*. Museum of Contemporary Art Chicago, 1996, pp. 48-63.

⁴ Proust a défini la mémoire bergsonienne - expérience authentique qui existe en fonction de la tradition - comme une "mémoire involontaire", à laquelle il a opposé une "mémoire volontaire", c'est-à-dire l'information qui est typique pour les temps modernes et qui se développe par le moyen des chocs.

⁵ Cité dans G. Didi-Huberman, o.c., p. 48.

⁶ W. Benjamin, o.c., p. 144.

⁷ Didi-Huberman a souligné que les musées et les galeries tendent à reproduire et à transformer la liturgie dogmatique de l'exposition. Didi-Huberman, o.c., p. 49.

⁸ L'exposition récente, qui s'est tenue au Centre Georges Pompidou (du 19 février au 19 mai 1997), *L'empreinte*, conçue et préparée par Georges Didi-Huberman et Didier Semin, a été un vrai tour de force. Je leur suis reconnaissant de cette théorisation de l'empreinte.

⁹ Rosalind Krauss, *Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT, 1985, p. 162.

position antithétique appartient certes au Surrealisme, mais à celui que les intellectuels dissidents du cercle des *Documents* (1929-30) commencèrent à ébranler depuis l'intérieur, et dont dépend aussi l'attitude non-moderniste de Počivavšek.

Les raisons pour lesquelles Počivavšek travaille le bronze sont de double nature (comme il le faisait avec l'ébène il y a une dizaine d'années). Au niveau technologique la réalisation de telles sculptures demande un médium approprié qui permet l'intégration des éléments hétérogènes. C'est comme une strate de grès dans laquelle on découvre des fossils. Au niveau intellectuel la sculpture de Počivavšek exploite d'autres signifiants caractéristiques pour l'expérience de l'aura : le bronze en tant que symbole de durabilité, de noblesse et de puissance; l'éclairage sophistiqué; l'espace dans lequel nous attendons cette expérience.

Un pur assemblage des choses refusées resterait toujours dans le cadre d'une idéologie moderniste comme une simple antithèse. La sculpture de Počivavšek occupe plutôt le territoire de "l'image" benjaminienne, terme qu'on pourrait utiliser à la place de "forme". Le bronze assure la matrice des curieuses rencontres du Maintenant et de Autrefois où sont présents la main absente maintenant, les traces des doigts, la draperie ou les cordes. Selon Benjamin ce n'est pas le passé qui répand sa lumière sur le présent ou le présent sur le passé; en images "l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation"; l'image est la dialectique immobilisée¹⁰. Selon Didi-Huberman l'image benjaminienne expose l'ambiguïté en tant que sa valeur principale, mais en même temps Benjamin retranche la tension dialectique de ses résolutions. Ce concept de l'image lui permettait de critiquer à la fois l'abandon de l'aura (modernisme) et la nostalgie provoquée par cette perte (archaïsme)¹¹. Cet état de "l'entre deux" (maintenant/autrefois, ici/ailleurs, sommeil/réveil, inspiration/expiration, etc.) reste sans solution et la sculpture de Počivavšek dépend précisément de ces couples dialectiques. C'est ici que se trouve la vraie source de l'inassouvissement de ces sculptures et l'ambiguïté des images. Nous attendons une réponse, nous désirons le retour du regard que les sculptures refusent de nous rendre.

Andrej Smrekar

¹⁰ Cité chez G. Didi-Huberman, o.c., pp. 52-53.

¹¹ *Ibid.*



Petšest, kovano železo / Cinqsix, fer forgé / Fivesix, forged iron, 1989



Pogled svetlobe, bron / Regard de la lumière, bronze / Gaze of the Light, bronze 1997



Pogled svetlobe, bron / Regard de la lumière, bronze / Gaze of the Light, bronze 1997



Pogled svetlobe, bron / Regard de la lumière, bronze / Gaze of the Light, bronze 1997



Pogled svetlobe, bron / Regard de la lumière, bronze / Gaze of the Light, bronze 1997



Znamenje zemlje, kovano železo / Marque de la terre, fer forgé / Sign of the Earth, forged iron, 1987-97



Znamenje zemlje, kovano železo / Marque de la terre, fer forgé / Sign of the Earth, forged iron, 1987-97



Prebujanje imena, bron / Réveil du nom, bronze / Awakening of a Name, bronze 1997



Sublimia carmina, bron / Sublimia carmina, bronze 1996



Spomin sledi, bron / Mémoire de la trace, bronze / Memory of a Trace, bronze 1995



Spomin sledi, bron / Mémoire de la trace, bronze / Memory of a Trace, bronze 1995



Petšest, kovano železo / Cinqsix, fer forgé / Fivesix, forged iron, 1989

TUBALCAIN*

It was at the opening of Počivavšek's latest exhibition in Ribnica last spring that I found myself talking again about his sculpture after a long period of frustration. The occasion was ingeniously stripped of formalities. Nobody molested the audience with pretentious knowledge of what it was all about. No local or national potentate

boasted about their devotion to the arts, about how much hard work is needed for their prosperity or about the artist's merit for our national esteem. People simply wandered around flashy white rooms with spotlights glittering in their vaults and illuminating the sculptures sparingly placed mostly against the walls as well as some freestanding. In spite of the fact that it was impossible to grasp the sculptures as objects, as ponderous, voluminous, self-contained or space structuring, imposing entities, I tried to verbalize my fascination with them. I explained to the occasional onlookers how impossible it was to satiate one's gaze at the sight of the brazen shapes. They made one come back again and again by the power of their insatiable presence and strange beauty. What power is invested in Počivavšek's sculptures which so persistently attract one's gaze? Walter Benjamin describes the capacity of even inanimate objects to instigate an experience of the aura. The essential condition that makes the experience of the aura possible is due to ours, the beholder's own investing of an object with the capacity to meet their gaze. We look at objects in the same manner as at another person - hypostatising the return of our gaze. The meeting of the gaze implies an awareness, the *unique experience of a distance*.¹ Nothing more appropriate than a cult image which can demonstrate the experience of the aura and the prohibitive distance.

In his perhaps best known treatise *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Walter Benjamin advances a hypothesis that modern times witnessed the decline of the aura due to proliferation of reproductive techniques.² Georges Didi-Huberman draws attention to the most frequently overlooked fact that

*Tubalcain, a descendant of Cain, was first blacksmith, according to the Bible, in the Mediaeval representations his image figures as personification of music, because he allegedly appreciated the sound of his hammers be.g. the tower of the florentine cathedral.

¹ Walter Benjamin: *Illuminations: Essays and Reflections*. H. Arendt ed., New York: Shocken books, 1969, p. 188. In this essay I apply translations as modified in *Negotiating Rapture*. Museum of Contemporary Art Chicago, 1996.

² Walter Benjamin: *Illuminations: Essays and Reflections*. H. Arendt ed., Cape 1970, pp. 219 - 226. First published in *Zeitschrift für Sozialforschung* V/1, 1936

Benjamin's notion of the decline of the aura (of the original) did not mean its liquidation. Whereas it used to be dogmatically imposed in cult images, it is now *supposed in artists' studios*. The aura and its decline are in dialectical tension, parts of the same system, which makes the aura reemerge at different points in time.³

Benjamin's suggestion in his treatise *On Some Motifs in Baudelaire* that the experience of the aura corresponds to the discoveries of Proust's involuntary memory deserves even more attention.⁴ He thus links it in a general way to the processes of the unconscious. The experience of the aura occurs as reemergence of something deep from the unconscious - ... *lost to the memory that seeks to retain it.*⁵ Aura is therefore not a property or power of the object itself. The subject experiences it as a ... *peculiar web of space and time.*⁶

The attraction of Počivavšek's sculpture originates in its elusive state, its situation in an unstable condition which stubbornly resists our grasp. I dare say that his sculpture is produced of an authoritative material and for the very space that Didi-Huberman described for the purposes of proper discrimination as reproducing the *intimidating liturgy of display.*⁷ But once there in that auratic context Počivavšek's sculptures seem to be doing everything to deny us the experience of the aura. The experience of the inability to grasp the shape as an object from any possible vantage point makes one approach and recede, looking at a sculpture as a line, a drawing from a distance, a gesture from a mid-distance, a pattern of impressions and casts of recognizable forms and amorphous matter at close-up. Yet one reading contradicts another, refusing integration of observations into a unified experience of an object. The close-up view reveals surfaces fashioned by prints of the palms, fingers, strictly fragmentary, never the whole hand as a stamp, used in arbitrary successions over the raw lumps of matter, sometimes combined with casts of drapery, rope and other objects assembled by chance.

The artist has manipulated the bronze casting procedure so as to give his shapes the character of a large print.⁸ Preparation of the model makes one think of the principle of montage but its result is only the equation between the imprints of objects and the artist's hand. For the fragmentary and repetitive imprint of the hand compromises the auratic (ritualized) imprint of the author's hand or finger. On the other hand, the bases of sculptures look like perfect casts of machine parts, with their smooth surfaces and clear ridges, although they are not. They mock a cast, they are in a way *reproductions* of a cast. The artist strikes a new equilibrium between art and craft because he subordinates the evidence of artistic authority to the assistance in the processes similar to certain strategies devised by surrealist artists.

Conceptual manipulation of technique and meticulously crafted surfaces obliterate the distinction between the idea and the craftsmanship, that centuries old separation of *artes liberales and artes mechanicae*. Casting, chasing, polishing, patinas lend evidence to superb ability of the hand at work which at the same time refuses to invent but prints in innumerable ways using ingenious strategies in mold preparation as intellectual challenge. The artist exhaustively employs a technology which has been intended essentially to produce serial objects to shape curious objects. They are unique, because he never makes several casts, but they do not look as such. They are composite objects but they do not seem composed. They seem to have come off a pile of driftwood and debris left on a bank of river.

By hiding or obfuscating warrants of authenticity, originality and origins Počivavšek cuts loose from the discourse of the avant-garde and modernism. As a matter of fact he reverses the terms of the discourse of originality, which modernist criticism so vigorously repressed.⁹ His sculpture exalts the repressed values at the expense of the modernist ones and thus appears as antithetical to modernism. However, the role of the antithesis in modernism's dialectics falls with the Surrealism, subverted from within by the dissident Surrealists of the Documents circle where Počivavšek has also drawn his inspiration.

It is for this reason that Počivavšek's print as sculpture must appear in bronze (as it did in ebony, another precious material, almost a decade ago). The reasons are twofold:

³ Georges Didi-Huberman: Negotiating Rapture. Museum of Contemporary Art Chicago, 1996, pp. 48 - 63.

⁴ Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire. Zeitschrift für Sozialforschung VIII, 1939/40, pp. 88-89.

⁵ Benjamin, o.c.

⁶ Benjamin, A Short History of Photography, Illuminations, 1969.

⁷ Didi-Huberman hastens to emphasize that museums and galleries tend to reproduce and transform the dogmatic liturgy of display. Didi-Huberman: Negotiating Rapture, p. 49.

⁸ Centre Georges Pompidou's recent exhibition (Feb. 19th - May 19th, 1997) L'empreinte put together by Georges Didi-Huberman and Didier Semin was a veritable tour de force. I remain greatly indebted to the authors' theorizing of the print.

⁹ Rosalind Krauss: Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge, MIT 1985, p.162.

on the technological level production of such sculpture requires an appropriate medium which allows for the integration of heterogeneous elements. It acts like a sandstone stratum in which we discover fossils. On the intellectual level, however, Počivavšek sculpture manipulates signifiers which usually appear in the visual field while experiencing aura: bronze as a symbol of durability, value and power; sophisticated lighting; space in which we usually expect the experience of aura.

Simple assemblage of refuse would still remain within the ramifications of modernist ideology as a straightforward antithesis. Počivavšek's sculpture occupies rather the territory of the Benjaminian *image*, which we should use instead of the shape. Bronze provides the matrix for that curious encounter of the *Now* and the *Then* in which the now absent hand, finger trace, drapery, rope are present: *It isn't that the past casts its light on the present or the present casts its light on the past: rather, an image is that in which the Then and the Now come into a constellation like a flash of lightning: image is dialectics at a standstill*, writes Benjamin.¹⁰

According to Didi Huberman the Benjaminian image asserted ambiguity as its capital value but at the same time Benjamin severed the dialectical tension from its resolution. In so doing Benjamin was able to criticize forgetting the aura (modernity) and the nostalgia for the aura (archaism).¹¹ This state of the in-between (now / then, here / there, sleeping / waking, inhaling / exhaling etc.) remains without resolution and Počivavšek's sculpture belongs precisely with those dialectical couplings. This is the very source of the sculptures' insatiability - the ambiguity of images which are *neither - nor ...* but we want an answer, we desire for a return of our gaze which remains methodically evaded.

Andrej Smrekar

Matjaž Počivavšek

Rojen leta 1955 v Ljubljani. Diplomira na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani (1978), kjer tudi dokonča kiparsko specialko (1980). Podiplomski študij nadaljuje na New York Studio School v New Yorku (1980/81) in na Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts v Parizu (1983/86). Od leta 1996 poučuje na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani. Živi in dela v Ljubljani in Parizu.

...

Né en 1955 à Ljubljana, en Slovénie. Diplômé de l'Académie des Beaux-Arts de Ljubljana (1978) où il termine aussi la spécialisation en sculpture (1980). Suit les cours de New York Studio School à New York (1980/81) et de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts à Paris (1983/86). Depuis 1996 enseigne à l'Académie des Beaux-Arts à Ljubljana. Vit et travaille à Ljubljana et à Paris.

...

Born 1955 in Ljubljana, Slovenia. Graduated at the Academy of Fine Arts (1978), specializing in sculpture (1980). He took courses at New York Studio School in New York (1980/81) and at Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris (1983/86). Teach at the Academy of Fine Arts in Ljubljana since 1996. He currently lives and works in Ljubljana and Paris.

¹⁰ Benjamin: N., as translated in Didi-Huberman, "Negotiating Rapture", pp. 52-53.
It is an obvious "dialecticising" of the Surrealist metaphor - a flash at the meeting of two disparate realities.
¹¹ Didi-Huberman, ibidem.

Samostojne razstave / Expositions personnelles / Individual exhibitions

1997 - Galerija Božidarja Jakca, Kostanjevica na Krki
1997 - Miklova hiša, Ribnica
1994 - Galerie de l'Etoile, Pariz
1993 - Galerija Loža, Galerija Meduza, Koper
1993 - Gleria A+A, Madrid
1989 - Galerija Equrna, Ljubljana
1988 - Galerija Equrna, Ljubljana
1987 - Galerija Equrna, Ljubljana
1986 - Galerija Equrna, Ljubljana
1986 - Mala galerija, Ljubljana
1983 - Galerija Labirint, Ljubljana
1983 - Bežigrajska galerija, Ljubljana
1980 - Mala galerija, Ljubljana
1979 - ŠKUC, Ljubljana

Skupinske razstave (izbor) / Expositions collectives (choix) / Selected group exhibitions

1996 - ARCO, Madrid
1995 - 8 Artistas Eslovenos, Madrid, Valencia
1993 - Découvertes, Paris
1993 - Salon de Montrouge, Paris
1992 - ARCO, Madrid
1992 - Salon de Montrouge, Paris
1992 - Montrouge à Montbéliard, Montbéliard
1992 - Galerie de l'Etoile, Paris
1991 - Découvertes, Paris
1991 - Salon de Mars, Paris
1990 - Materia prima, Nancy
1989-90 - Avante-gardes yougoslaves, Carcassonne, Les Sables d'Olonne, Toulon
1987 - Salon de Mai, Paris
1987 - Art 18'87, Bâle
1986 - Salon de Mai, Paris
1986 - Salon de réalités nouvelles, Paris
1985 - Synonim für Skulptur, Trigon, Graz
1980 - Giovani artisti jugoslavi, Venezia, Bevilacqua la Masa

Nagrade / Prix / Awards

1994 - Fondacija Rembrandt, Ljubljana
1991 - Nagrada Prešernovega sklada, Ljubljana
1991 - The Pollock-Krasner Foundation, New York
1980 - Študentska Prešernova nagrada, Ljubljana
1980 - Nagrada Zlata ptica za kiparstvo, Ljubljana

Generalni pokrovitelj



RENAULT

REVOZ d.d.

Pokrovitelj

mobitel

Za sodelovanje se posebej zahvaljujemo dr. Marjani Grosek - Pšeničnik in
galeriji Čakalnica



Matjaž Počivavšek, Skulpture

Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki, 12. 9. - 12. 10. 1997

Avtor teksta: dr. Andrej Smrekar Prevodi: dr. Andrej Smrekar, Mojka Žbona
Oblikovanje kataloga: Mojca Turk Fotografije: Miroslav Zdovc, Boris Gaberščik

Tisk: Tiskarna Grafos