

MATJAŽ POČIVAVŠEK



MATJAŽ POČIVAVŠEK



TUBALKAIN*

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 prireditelji prijetno obvarovali pred vsakovrstnimi pismouki, ki bi nas utegnili nadlegovati s samovšečnim védenjem za kaj pri tej plastiki gre, ali pa z razkazovanjem svoje gorečnosti za umetnost, z obljubljanjem 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 postavljene 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 Počivavškovih kipih, da tako vztrajno izvablajo 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 reprodukcijskih 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).

¹ Walter 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 njeno 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 navezal 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 izmuzljivem stanju, ki se trmasto izmika intelektualnemu polasčanju. Lahko rečem, da je njegova plastika iz avtoritativnega (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 doživeli 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 preiščeno, vendar s sugestijo indiference 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 "infromacija", ki je značilna za moderni čas in raste s sosledjem 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 spreminjajo 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 bron 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 razvrednoti 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 neprepoznalni, 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 obrtjo, kajti vso evidenco avtorjeve avtoritete podreja asistenci v procesih nastajanja skulptur, precej podobno kot v strategijah, ki so jih sistematično razvijali nadrealisti.

Konceptualna manipulacija tehnike in pozorna obdelava površin zabrisujeta razmejitve med idejo in obrtjo, 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, postavlja 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 razmišljanje povsem temelji na njenem 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 *nekdanj*, v katerih je navzoča zdaj odsotna roka, prst, draperija ali vrv v posebnem tkanju prostora in časa: *Ne osvetljuje preteklost sedanosti ali sedanost preteklosti. V podobi (image) prideta Nekdanj 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 *nekdanj* (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 opredelitvi, k intelektualnemu obvladanju, želi vrnitev pogleda, ki ga plastika nikakor noče dati.

Andrej Smrekar

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 v 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.

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 oeuvres exposées qui ont pour habitude d'ennuyer le public. Aucun potentat ne pérerait 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, mêmes 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 culturelle qui peut démontrer l'expérience de l'aura et de la distance prohibée.

Dans son essai, peut-être le plus connu, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, Benjamin avance l'hypothèse que dans l'époque moderne l'aura dépérit 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

*Tubalcain, 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 la campanile de Florence).

¹ Walter Benjamin, *Ecrits 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 culturelles, 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 déroberait 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

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.

mottes de matière qui se combinent parfois avec des moulages de draperie, de cordes ou autres objets, inclus de façon réfléchie, 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 déficit 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

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 redevable de cette théorétisation de l'empreinte.

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

