

Sandra Belšak

Od Navadnih kipov do Neimenovanih

Poliestrsko in epoksi kiparstvo Mirka Bratuše

*From Ordinary sculptures to Unnamed ones
Polyester and epoxy sculpture of Mirko Bratuša*

Zgodba »soboških in madridskih« kipov se pravzaprav začne s kiparjevim ateljejskim problemom, saj je nepričakovano ostal brez delovnega prostora. Začasno rešitev je našel v nekakšni vrtni lopi, zato je bil prisiljen izbrati material, ki pri obdelavi ne zahteva posebnih orodij in tehnologij, obenem pa je potrebno poliestrske in epoksi smole zaradi strupenih hlapov obdelovati na prepihu, ki mu je bila posledično izpostavljena tudi novo nastajajoča kiparska forma.

Leta 2003 narejena skupina petih kipov, imenovana *Navadni kipi*, je bila prvič predstavljena v Galeriji Murska Sobota, leta 2005 pa so se ji pridružili še štirje *Neimenovani*, premierno pokazani v Círculo de Bellas Artes v Madridu¹. *Navadni kipi* so antropomorfne in zoomorfne poliestrske figure na zavutih konzolah iz nerjavečega jekla, nameščenih visoko nad gledalčevim očičem. V notranjosti in delno po površini kipov se pretaka voda. *Neimenovani* so antropomorfne figure iz epoksi smole, ki so sestopile s podstavkov in se usedle oziroma ulegle po tleh. V notranjosti kipov se prav tako pretaka voda, ki »(...) navidez trivialnim figuram iz trivialnega materiala vdihne življenje (...)«.² Vodne črpalke napajajo kabli precejšnih dolžin, ki so v kolutih ali naključno razviti po tleh.

Prosojen plastični material v kombinaciji z vodo predstavlja novo poglavje v kiparjevem delu, še posebej dejstvo, ki je pri vodi kot popolnoma enakovrednem kiparskem materialu posebej izpostavljeno: to je njena krožna pot³, cikličnost pojavljanja in (zaradi izhlapevanja) izginjanja. Voda se je že pojavljala v Bratuševem

kiparstvu. Najzgodnejša fontana *Vodnjak* (1989) je »steber, preko katerega z vrha polzi voda – ta se zliva na krožničnem nastavku v spodnjem delu, od tu pa se s pomočjo inkorporiranega elektromotorja prečrpava na vrh stebra«⁴ in tako nadaljuje svoje ciklično gibanje. Tudi pri kipu *Vlivanje modrosti gospodu Hieronymu* (1991), ki funkcionira kot zbiralnik deževnice (t.i. mehke vode⁵), srečamo kroženje vode. Kroženje je tudi bistvena lastnost kipa *Spomeniški stroj* (2000), pri katerem voda sicer miruje, a se ciklično premikajo manjši kipi. »Voda v njem ponazarja, da od nekdaj ni le spirala umazanije z ljudi, ampak jih je očistila tudi simbolično. Iz nje so se vrnili kršчени ali kako drugače posvečeni in prerajeni. (...) Bratušev časovni stroj premika figurice skozi prostor po vedno isti tirnici absurdne življenjske poti. Vse se obrača v krogu minevanja in ponovnega rojevanja kot dinamičnega vesoljskega cikla (...)«⁶ Bratuša obvladuje / oblikuje vodo z enako suverenostjo kot ostale kiparske materiale, vendar mu zaradi njene amorfnosti oziroma izmuzljive forme predstavlja poseben izziv. Z njo ustvarja iluzijo, dopolnjuje plastično formo in v končnem učinku kipa izkorišča tudi vodno »melodijo«. Voda je prinašalka simbolnega pomena, telesna tekočina antropomorfnih in zoomorfih bitij in »povezovalka« obeh skupin kipov.

Kdo so *Navadni kipi* in *Neimenovani*? Povod za zgodbo, ki bi pojasnila materialne, formalne in pomen-ske novosti v kiparjevem delu, lahko najdemo v tridelnem kipu *Moj galerist in moj umetnik in moj kustos* na isti pipi (2000/2001), s katerim avtor hudomušno in

¹ Za to razstavo je Mirko Bratuša letos prejel nagrado Prešernovega sklada.

² Peter RAK, *Mirko Bratuša – Navadni kipi* (katalog), Galerija Murska Sobota, Murska Sobota, 2003, str. 6.

³ Vodo, ki se pretaka v notranjosti in delno po površini kipov, poganjajo v njihovih »trebuhih« skrite vodne črpalke.

⁴ Janez BALAŽIČ, *Mirko Bratuša* (katalog), Umetnostna galerija Maribor, Maribor, 1991, str. 3.

⁵ Pri *Navadnih kipih* in *Neimenovanih* je voda iz tehnoloških in varnostnih razlogov destilirana.

⁶ Jure MIKUŽ, *Na prelomih tisočletij* (katalog), Pokrajinski muzej, Murska Sobota, 2002, str. 37–38.

zgovorno upodobi tri ključne akterje umetnostnega sistema. Vsak si prilašča svoj del pipe velikega kuhinjskega kotla, a pri tem ne uvidijo, da bo le-ta postala funkcionalna šele, ko jo bodo sestavili skupaj – takrat bo iz nje »pritekla župa«.

Na začetku špekulacije se pojavi vprašanje, koga je umetnik v galeriji postavil na nerjaveči piedestal. Edini smiseln odgovor bi bil: umetnika.

Navadni kipi so zaradi več plasti steklene volne, ki po strukturi in barvi spominja na medicinsko gazo, podobni obvezanim ranjencem – k takšnemu občutku pripomore sam postopek dela, pri katerem se v poliester namočena steklena volna polaga na žično konstrukcijo – »bolnikom, ki so priključeni na infuzijo ali na različne reanimacijske aparate«⁷. Med njimi je najbolj »bolan« antropomorfn *Navadni kip II* z izpahnjeno čeljustjo. Poleg tega je popolnoma tog in pokončen, kar še poudari občutek povitosti v povoje, ki mu zaradi imobilizacije od vratu do gležnjev onemogočajo premikanje. »Na piedestalu stojijo okameneli in le pulzirajoči krvni obtok daje vedeti, da imamo opravka z 'živimi bitji'«⁸. Izpod zaprtih vek se potoka solz izlivata v usta, nato pa se združena pojavita v višini mednožja in se v notranjosti kipa po sprednji steni izlijeta v konzolo. Istočasno jokanje in uriniranje ustvarja patološko vzdušje, ki vzbuja sočutje, hkrati pa asociira na bolnika – umetnika. Svetleča površina deluje sluzasto in vlažno, zato *Navadni kip II* deluje kot nekakšna površno balzamirana novodobna mumija.

Konzole iz nerjavečega jekla⁹ kipar namesti kolikor je mogoče visoko, pod strop in nas tako prisili, da *Navadne kipe* opazujemo na podoben način kot kipe v velikih gotskih cerkvah¹⁰. Najbolj »svetniški«¹¹ je *Navadni kip I*, ki zaradi oblike klobuka »predstavlja reminiscenco na kip sv. Jakoba«¹² s Ptujске gore. Pri Bratuševem kipu se klobuk »povsem zlije s telesom in z njim ustvari nezgrešljivo falično formo«¹³. Na sprednjem centralnem delu trupa, kjer se roke domnevno sklenejo, je nameščena konveksna leča, ki močno poveča notranjost kipa, hkrati pa zrcali narobe obrnjen galerijski prostor. Intimen pogled v notranjost svetnika¹⁴ – umetnika, v katerem telesna tekočina vre od življenja, zaradi priokusa svetniškosti postane še mikavnejši.

»Aristotel razlaga, da je Dedal oživil lesen Afroditin kip tako, da je vanj nalil živo srebro. (...) Platon pa je pisal, da dajejo ti kipi zelo močan vtis gibljivosti in da hodijo, zato jih je treba privezati ali prikleniti, saj drugače pobegnejo. Iz virov vemo, da je bilo v tistem času mnogo kipov zares pritrjenih z različnimi vezmi, včasih celo z zlatimi verigami, kar je seveda treba razumeti simbolično.«¹⁵ Tudi Bratuša je *Navadne kipe* in *Neimеноvane* za vsak primer »privezal s kabli«. *Navadni kipi* so priklenjeni na električno napetost. Če kabla ni, jim nihče ne verjame. Izgubijo smisel obstoja. Sprijaznjeni so s svojo usodo, saj si električne kable sami pridržujejo v rokah – toda kljub temu gledalca zamika, da bi na skrivaj izmaknil kabel iz vtičnice. S tem »bi dobila kiperska postavitve v hipu povsem drugačen predznak.«¹⁶

Električni kabel se v galerijah ponavadi skrrije, potisne v kot ali zalepi na tla, da čim manj moti tako kip kot gledalce. V primeru Bratuševih kipov pa je kabel tako funkcionalno kot pomensko sestavni del skulpture. Kabli so delno v kolutih, delno razviti in poljubno razporejeni po celotnem prostoru. S tem se ustvari svojevrstna prepletenost, risba, načrt električne oskrbe kipov. Preobilje kablov »poudarja njihovo pomembnost v vsakdanjem življenju, saj zagotavljajo delovanje skoraj vseh aparatov, ki nas obdajajo in nam lajšajo opravila in učinkujejo kot popkovina današnjega časa«¹⁷. »Električni kabli, ki prosto visijo s skulptur, postanejo podobni vrvicam, s katerimi so v srednjem veku cerkveni pomočniki premikali roke kipov, in cevem, po katerih je v primernem trenutku iz ran ali oči kipov pritekla voda.«¹⁸ Srednjeveški kipi so se pretvarjali, da so živi, *Navadne kipe* pa voda dedalovsko »oživi«. Prepričajo nas v svoj »čudež«, zato ni potrebe po skrivanju vrvice.

Tudi pri ostalih dveh zoomorfnih *Navadnih kipi* je kabel enakovredna sestavina kipa. *Št. III* je nekakšna podgana, ki si s prednjimi okončinami pridržuje krilo. Dolgi viseči rep se izteče v električni kabel, izpod zaprtih vek pa pritekata curka vode, ki se čez močno poudarjen in izbočen trebuh izlivata v krilo. Tarnavec – umetnik stoji v lastnih solzah. *Št. IV* je stvor z močno poudarjenim in razprtim gobcem, v katerem se iz zgornje čeljusti v spodnjo pretaka curek vode. Do vodne

7 Robert INHOF, *Nenavadni kipi v navadnem svetu*, v: *Likovne besede*, št. 67/68, ZDSLJU, Ljubljana 2004, str. 110.

8 Peter RAK, *Mirko Bratuša – Navadni kipi* (katalog), Galerija Murska Sobota, Murska Sobota 2003, str. 6.

9 Tovrstne »podstavke«, ki izbruhnejo direktno iz stene, Bratuša prvič uporabi pri kipu *Sijajne glave – gole glave* (2002). Beseda podstavke je v narekovaju zato, ker je to podstavek le na prvi pogled, nadaljnja branja kipa pa namigujejo na to, da gre pravzaprav za del kipa in za vzbujanje občutka prediranja stene, neposrednosti in mogoče celo nematerialnosti, lebdenja (nerjaveče mat polirano jeklo).

10 »(...) Megamuzeji danes funkcionirajo kot katedrale (...) tudi v dobesednem pomenu.« Rak, Mirko Bratuša, *Navadni kipi* (katalog), Galerija Murska Sobota, Murska Sobota, 2003, str. 5.

11 Delovni naslov *Navadnih kipov* je bil *Svetniki*, saj visoko nameščene zavite konzole aludirajo na svetniške podstavke.

12 Robert INHOF, *Likovne besede*, št. 67/68, ZDSLJU, Ljubljana, 2004, str. 109.

13 Ibid.

14 V slovenščini ima beseda svetnik tudi ekspresiven pomen, in sicer se uporablja v smislu »ti si pa res čuden svetnik.« S tem stavkom označimo nekoga za čudaka, posebnega. Slovar slovenskega knjižnega jezika.

15 Jure MIKUŽ, *Zrcaljena podoba*, Nova revija, Ljubljana, 1997, str. 15.

16 Vladimir P. ŠTEFANEC, *Delo*, 17. 10. 2005, str. 9.

17 Jure MIKUŽ, *Nenavadni kipi in Svetniki*, v: *Likovne besede*, št. 73/74, ZDSLJU, Ljubljana, 2005, str. 132.

18 Robert INHOF, *Nenavadni kipi v navadnem svetu*, v: *Likovne besede*, št. 67/68, ZDSLJU, Ljubljana, 2004, str. 110.



Mirko Bratuša, *Moj galerist in moj umetnik in moj kustost na isti pipi / My gallerist, my artist and my curator on the same tap*, 2000–2001, bron / bronze, 27 × 9 × 13; 24 × 9 × 10 in / and 16 × 12 × 9 cm

črpalke prihaja elektrika skozi poudarjeni falos. Kip, ki se nikoli ne more odžejati, kot prekletstvo spremlja žeja in želodec je že tako poln, da ga vleče v cevast podstavek. Svetniki so ponavadi morali skozi fazo mučeništva in tako tudi *Navadni kip IV* prestaja skušnjo. Koliko bo mučenik – umetnik še lahko popil?

Zabel je že pred časom opozoril na prvi umetni material, ki ga je umetnik začel uporabljati: »Z uporabo laka je Bratuša vpeljal v svoje kipe povsem drugačne razsežnosti in to tako na povsem čutnem kot na semantičnem nivoju (pri čemer sta seveda pomen in čutna reakcija sovisna). (...) Lak je industrijski proizvod, celo rezultat ekološko vprašljive kemične industrije. Je strupen in zaradi svojih hlapov nevaren.«¹⁹ Podobne lastnosti veljajo tudi za poliester in epoksi smolo. Bratuša je pred začetkom dela moral opraviti tehnološko raziskavo plastičnih materialov (kar je v bistvu začetek umetniškega procesa) in ugotoviti pravilna razmerja med posameznimi komponentami ter izumiti specifični postopek dela. Ta je pri *Navadnih kipih* nekoliko enostavnejši, saj se proces dela konča s polaganjem steklene volne na žično konstrukcijo, pri čemer je bila največja tehnična težava reagiranje poliestra z vodo. Hkrati je treba material zaščititi pred ultravijoličnimi žarki in tako preprečiti staranje in rumeno-rjavo patino materiala. Ker se material segreva sorazmerno z maso, ob pretirani debelini nanosa steklene volne obstaja velika verjetnost samovžiga. Vse opisane karakteristike veljajo tudi za epoksi smolo, uporabljeno pri *Neimenovanih*, pri katerih je bil postopek

dela zahtevnejši. Kipar je namreč po zaključku nanosa odstranil s pigmentom obarvano žično konstrukcijo in s tem je dosegel fragmentarne sledi šesterokotne mreže v notranjosti kipov ter večjo prosojnost. Hkrati se je pojavil problem vidnih vodnih črpalk, ki ga je umetnik rešil z »baročnimi« draperijami.

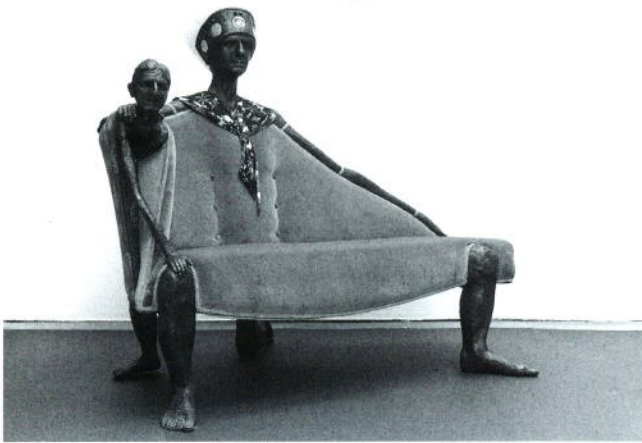
Bratuše pri *Navadnih kipih* ne zanima »visoka modernistična forma, podobe so namenoma izpostavljene v tehnološko hladni, čisti in grobi obliki kot prototip hiperrealnega«²⁰. Čeprav je v kiparjevem delu prisotna neka čudna biomorfnost (njegovi kipi imajo svojevrstne človeške oziroma živalske substance), vendarle zaradi gibajoče se vode in električnih kablov slutimo tudi stroje, ki so skriti v trebuih, pod draperijami. Čeprav se figure ne premikajo, gibajoča se voda ustvarja tovrstno iluzijo. »Temeljna predpostavka, skrita v ozadju razsvetljenjskih avtomatov, je namreč predpostavka o podobnosti med človekom in strojem oz. predpostavka o mehaničnih principih telesnega delovanja (in celotnega življenja sploh), ki sega globoko v 17. stoletje.«²¹ Prosojen material, zlit s prosojno tekočino in kombiniran z električnim tokom, vodno črpalko ter nerjavečim jeklom – vse skupaj v izčiščenem galerijskem prostoru, je svojevrsten hommage avtomatizaciji.

Navadni kip V s podnaslovom *Buča* je pravzaprav iznakažen človeški portret, odrezan pod vratom in nameščen na podstavek. Od obraznih potez se da razbrati le prešeren in rahlo butast nasmeh z bežno nakazanim

¹⁹ Igor ZABEL, *Mirko Bratuša* (katalog), Moderna galerija Ljubljana, Ljubljana, 1992, str. 3.

²⁰ Peter RAK, *Mirko Bratuša – Navadni kipi* (katalog), Galerija Murska Sobota, Murska Sobota, 2003, str. 6.

²¹ Bojana KUNST, *Nemogoče telo*, Maska, Ljubljana, 1999, str. 86–87.



Mirko Bratuša, *Slovenski likovni kanape / Slovenian artistic sofa*, 2000, bron, tekstil in les / bronze, textile and wood, 125 x 186 x 95 cm, foto / photo: Dušan Antolin

nosom. Električni kabel je v *Bučo* napeljan skozi nekakšno kito oziroma čop, ki je kot izrastek na zadnji spodnji strani kipa. Voda, ki se pretaka v notranjosti, se v središču *Buče* razprši na vse strani, kar spremlja zanimiv šum, saj kapljice v velikem votlem plastičnem prostoru z določeno hitrostjo zadenejo stene. *Navadni kip V* je portret (obglavljenega) umetnika²². Takšne odrezane glave / obglavljeni portreti z nadležnimi nasmehi spominjajo na tiste pri *Spomeniku N. G.* (1999), ki je pravzaprav odgovor na resnične umetniške portrete. »Ob obisku Nove Gorice sem si v neposredni bližini HITa, na Erjavčevi ulici, ogledal »herme« pomembnih mož. Najbolj se mi je vtisnila v spomin glava Simona Gregorčiča, ki je skrivljeno visela nazaj, s pripetim rdečim nageljnomo.«²³

Neimenovani živijo svoje odmaknjeno, odtujeno, nadrealno življenje, čeprav bivajo »v istem prostoru« kot gledalec. S posebno privlačnostjo nas vabijo k sebi, v sklonjeno držo ali počep. Bi se res usedli zraven njih, bi si izposodili zloženo tkanino in se udobno zleknili v galeriji ter zavzeli podobno »brezbrižno pozo«²⁴? *Neimenovana* telesa so nam tuja in domača hkrati, gledalec se sprehaja od enega do drugega, brez nekega fokusa, središčne točke, vrhunca ali preobrata. Uhajajo nam z vajeti, njihova prosojnost se staplja s prostorom, verjamemo samo še električnim kablom. Štiri kreature bi lahko bile kustosi.

22 Tudi pri kipu *Moj umetnik in moj galerist in moj kustos* na isti pipi gre pri figuri umetnika za zelo zgovoren avtoportret. Umetniku namesto ušes iz glave rastejo roke, s katerimi se oklepa zapirala / odpirala pipe. Drža umetnika in forma predmeta, ki ga drži v rokah, spominjata na fizičnega delavca v kamnolomu ali gradbenika, ki razbija gmoto betona. Umetnik obdeluje kroglo – Zemljo, iz katere poganjajo pomladne drevesne vejice.

23 Mirko BRATUŠA, *Spomeniki minljivosti*, DZS, Ljubljana, 2000, str. 36.

24 Vladimir P. Štefanec, *Delo*, 17. 10. 2005, str. 9.

»O tem, kaj danes je umetnost in kaj ni, brez kakršnihkoli vrednostnih kriterijev razsojajo samo še kustosi in trgovci. Predvsem zato je verjetno Bratuša leta 2000 naredil Slovenski likovni kanape, ki ga poosebljata postavi direktorice nacionalnega muzeja moderne umetnosti v Ljubljani s pokrivalom slovenske narodne noše na glavi, in njen oproda, glavni kustos iste ustanove. Kdor zasede ta kanape, pride pod okrilje galerije, ki kroji usodo umetnosti in umetnikov v Sloveniji. Mirko Bratuša se je zavedal, da s tem, ko je kanape naredil, ne bo nikoli sedel nanj.«²⁵

Neimenovani IV sproščeno sedi na tleh, opira se na komolec in igrivo drži bronasti obroč, ki aludira na svetniški sij. Hkrati namiguje na začarani krog soodvisnosti med kustosi in umetniki. *Neimenovani II* sedi na tleh, za naslonjalo mu služi galerijska stena, roke pa počivajo na izbočenem trebuhu. *Neimenovana III* je ženska figura, ki leži na boku in prižema koleno k prsim. *Neimenovani I* leži kot na plaži, z rokami si podpira glavo, noge pa počivajo na svitku draperije. Vsi so okoli ledij zakriti s pisanimi, delno posrebrenimi baročnimi draperijami. Električni kabli, s katerimi srkajo energijo, so napeljeni skozi usta. Odvisni so od elektrike, hkrati pa zaradi prepleta kablov zaznamo tudi odvisnost med njimi. Gre torej za odvisnost zunaj in znotraj sistema – umetnostnega sistema. »Udobno jim je in delujejo čisto zadovoljno, kot bogovi ali delovni ljudje na zasluženem dopustu, a zadeva bi se v hipu spremenila, če bi jim iz ust odstranili cevke.«²⁶

Zgodba o umetnikih in kustosih je zgodba brez konca²⁷. Je tudi zgodba brez dramatičnih zapletov in usodnih preobratov. To je realna zgodba, ki jo živijo akterji današnjega umetnostnega sistema, iz katerega pravzaprav ni izhoda, zato sta obe skupini kipov še posebej zgovorni, če ju uzremo v luči pronicljivega in humornega komentarja aktualnega umetnostnega sistema. ■

Sandra Belšak (1980), profesorica likovne umetnosti. Diplomirala na Pedagoški fakulteti v Ljubljani, študijski program likovna pedagogika (2003). Trenutno študentka ISH, smer zgodovinska antropologija likovnega.

Sandra Belšak (1980), Professor of arts. She graduated in art pedagogy at the Faculty of education in Ljubljana (2003). She's currently a student of historical anthropology of the pictorial at ISH in Ljubljana.

25 Jure MIKUŽ, *Likovne besede*, št. 73/74, Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov, Ljubljana, 2005, str. 131.

26 Vladimir P. ŠTEFANEČ, *Delo*, 17. 10. 2005, str. 9.

27 Ob prvi predstavitvi *Neimenovanih* kipar pokaže tudi *Navadni kip I*, ki ostane v funkciji stražarja pred galerijo, medtem ko v galeriji na steni ob vhodu obvisi »odvečna« draperija. V Ežurni oktobra 2005 *Navadni kip I* stopi v isti prostor in na podoben višinski nivo z *Neimenovanimi*.