

Andrej Medved



S tančico odstrt – enigma Gabrijela Stupice

Kar je dovoljeno bogovom.
Emile Benveniste

Med besedilom in podobo je razlika očitna. Besedilo predstavlja pomene, podoba predstavlja oblike.

Vsak nekaj kaže: isto stvar in drugo. Ko kaže, vsakdo kaže samega sebe, torej prav tako kaže drugega pred sabo. Torej se mu tudi kaže, podoba se kaže besedilu, ki se kaže njej.

J. L. Nancy: *V temelju podob*, 2002

Spregovorili bomo o dvojnosti podobe, o tem, kar slika v umetniškem pomenu daje ali kar jemlje, ali drugače: kako se umetnina daje in torej o *predanosti* umetniškega dela. Vprašanje je na neki način prelomno, saj (si) zastavlja mejo med sliko kot nasiljem nad očesom, nad svojim – nótranjim – telesom, tj. nasiljem nad pogledom, dogodkom doživetja in idejo, ter sliko kot temeljno breztemeljnim dejanjem. Vprašanje bi lahko razširili tudi na misel, na mišljenje in v zvezi z mišljenjem na vsakršno interpretacijo, razlago. Kako doseči v misli nenasilje, ki naj podobo, ki ni določena z vsebino, razkrije v svojem čistem tkanju.

Slika kot nasilje in slika, ki ni “žrelo nekega prevrata, ampak (ta) skorajšnjost, ki se v neskončnost sklanja nad seboj” (J. L. Nancy). Razlikovanje med podobo, ki je vedno neki presežek nad znakovno mrežo, ki posiljuje snov in govorico z nekim sporočilom, ki ni le snov in govorica same slike, temveč konstrukt, ideološki *monstrum* (beseda, ki izvira iz izraza *mostra, mostrare*: kaza in kazanje), in podobo, ki je tudi neki presežek. In “umetnost najverjetneje nima druge takojšnje opredelitve,

kot je prekipevanje in polet onkraj znakov”, vendar ni znak nečesa in niti ne določa, označuje, razodeva nečesa drugega kot ta presežek; je torej oznanilo, namig in slutnja breztemeljne enotnosti podobe same.

Ali kot pravi J. L. Nancy v delu *Au fond des images*: “Umetnost je razodetje tega, da ni ničesar, kar bi bilo treba razodeti. Umetnost ni ta simulaker ali ta apotropaična oblika, ki bi nas varovala pred (neznosnim) nasiljem, ampak vednost, da ni ničesar, kar bi bilo mogoče razodeti”. Slika tako ni prepoved, *interdictio*, nekakšno zadržanje bitja, eksistence, ničesar ne prepoveduje, ona v ničemer ni zaprečenost, prestreženost, predstava omejitve, ampak v svojem bistvu zadržuje vso prisotnost, soprisostvovanje, ki ne priznava meje in zanikanja in brezna razodetja.

V čem je izvirnost umetniškega dela, se pravi *poiesisa* kot snovanja? Izvirnost ustvarjalnosti, posebnost umetnine, ki je povezana s prostori, notranjimi, zunanji, naključnimi, usodnimi za vsakokratno delo? S kulturno-geografsko in politično-osebni ozemlji, kraji in področji? In kaj ima geografija v sebi, da ustvari osebne, posebnostne značaje? So pogojeni le kulturno in civilizacijsko, politično, socialno, antropološko? Deluje /tu/ “genetski inženiring”, abstraktni strojizarojenosti, dedna osnova ustvarjalca, ki je /za/vezan na določen kraj, okolje, regijo, naravo? Genetsko-geografski stroj, ki proizvaja ustvarjalni genij? Univerzalnost, kozmičnost in planetarnost njihove pisave je torej rezultat, posledica “lokalne”, se pravi regionalne, pesniške izkušnje? Slikar, ujet v to, kar imenujemo *genius loci*? Slikarjeva estetska skušnja, ki regionalnost spremeni v splošno stanje, v resnico, se pravi formo in pisavo neke splošne, univerzalne, prepoznavne in osebne govorice, je tu očitno v ospredju in izpostavljena, fundamentalna. Krajevni duh, duhovnost, duša (*spirit* in *esprit*), ki izgoreva v lokalnem sentimentu oziroma, natančneje, je zvezana z regionalnim čutenjem, občutenjem in čustvom v smislu izraza *sensation*; Deleuze v *Logiki občutja*. Se pravi: regionalnost kot etični, estetski, psihološki, politično-socialni univerzum?

V čem je primera, kaj je primerljivo? Spoznanja in resnice kraja, časa, zgodovinskega trenutka? Ali pa vendarle velja trditev, na katero stavimo že od začetka: da je posebnost kraja-in-prostora, ki v njem nastaja, umetnina, v resnici odločilnega pomena? Genetsko-geografski stroj, *machine abstrait*, po svoje nedoločen, neujemljiv s psihologijo ali z antropološko in socialno znanostjo; nedoločljiv zgolj z logiko filozofije, estetike ali osebnostnih pristopov; nedoločljiv z znanstvenim ali “okultnim” znanjem, a vendarle merilo za izvirnost, izvorna točka za izvirnost genija, njegovo ustvarjalnost, univerzalnost umetnine.

Vprašanje forme

Forma je odločilna za razumevanje stvari, “reči” (v pomenu Heideggerjeve *Ding*), odnosov med stvarmi, (v) nas samih. Forma je vedno v zgodovini pojmovanja, umevanja in “zapopadenja” (v smislu *Inbegriff*, se pravi pojmljenja) realitete, resničnosti (v pomenu *Wirklichkeit*), ki jo – ki v njej – živimo in ki od nekđaj usodno zaznamuje našo eksistenco, tj. v zgodovini bitja, ki je “poslanstvo” (zgodovina kot *Geschick*) v vseh mogočih znanjih in spoznanjih, v zgodovini likovne umetnosti, literature, v zgodovini znanosti, filozofije je Forma odločilnega pomena. Brez nje bi glas (kot lik, podoba in “dogodje”) kot *Ereignis*, kot prilastitev vseh skrivnosti in resnic sveta, ki nas obdaja (notránjega, zunánjega, imaginarnega, simbolnega sveta), v resnici *ne* obstajal. Bil bi dejansko ničén, ničés; sublimen in sublimiran, abstrakten, *ad absurdum*.

Forma kot lik in likovnost, oblikovanje, izraz, izraznost, jasnost in različnost (*clara et distincta*) nasproti mótnosti – kot *amydron* – in kalnosti in nerazločnosti oblike; ki nam ničesar ne pove, ki nič ne razločuje. Ki vodi v /z/motnost, nerazumevanje, nerazumljivost. In ne nazadnje: v brezpomenskost, v neresnico.

Forma je torej tista, ki /nas/ ločuje od padca v nemoč, v neznanje, v *Abgrund des Wesens*: brez/d/no bitja. Seveda vsaka forma *ni* resnica in spoznanje. Le tista, ki poruši staro, utečeno zgradbo, Red, Sistem in Plan sveta in eksistence, ki v temeljih zaniha ustaljeno tvorbo bivanja in misli, tj. da zruši neki Model – matrico in “ležišče” neke proizvodnje, ustvarjanja in delovanja, ki v bistvu – bistveno – spreminja naš pogled in znanje, je odločilna.

Brez (nove, vedno prenovljene, tj. izvirne) Forme *ni* védenja, umetnosti, filozofije, *ni* znanosti, spozna/va/nja, *niti ni* mogoče /več/ prebivati na svetu; brez forme eksistenca ni mogoča. Vse, vsaka stvar, odnos in vsak subjekt ter vsaka objektivna danost, se ujame vanjo, s tem da si z njo “pomagamo” v umevanju in “rokovanju” s stvarmi in v odnosu do stvari ter med subjektom in objektom.

Forma kot tipična, specifična izraznost, izraz in lik/ovnost/, ki nam pomaga v umevanju “resnic” (teh je neskončno, a resničnost je le ena, ne obratno, kot mislijo posamezni vedeževalci: da namreč obstoji le ena sama, /ne/določena resnica, resničnost pa beži, “uhaja”), spreminja svet realnosti, dejanski svet, ne v smislu temeljnih postavk, tj. osnovnih bitnosti, lastnosti, ki ga določajo od nekđaj, temveč se mu približajo na enkratén, *izviren* in v nekem drugem smislu tudi že *izvoren* – “ustrezajoč” – način, ki omogoča, da vse stvari in vse odnose razumemo vnovič in na novo. Forma usodno zaznamuje vso “neznosno proizvodnjo”, v katero smo vpeti: kot *ens naturans* in *natura naturata*. Izraznost – likovnost teles

in misli, ustvarjenih in ustvarjalnih bitij –, je forma, brez katere ni mogoč obstoj, obstajanje, postajanje, napredovanje in razvoj. Ko se “utrudi” forma gledanja, pogleda na stvari, ko ta postane “nazadnjaška”, zaviralna (v znanosti, v umetnosti, v vsakodnevnem delovanju), se z genialnim rezom – nekega slikarja, poeta, filozofa – poruši, zruši stari svet, prelomi, zlomi ustaljena, preživeta Zgradba in Sistem, Matrica: *modus operandi*, *ars vivendi*. Nastopi drug /v/pogled, drugačen *point de la vue*, zamenja se notranjost in zunanjost, zastavi se vprašanje novega subjekta, “zlevi” se stara subjektivnost, pojavi se vprašanje novega občut/en/ja, t. i. *neue Sensibilität*, a tudi objektivnosti (socialne, družbene, idejne in ideološke, politične in miselne in ekonomske) v absolutnem smislu.

S spremembo Forme se zgodijo revolucije v rokovanju s stvarmi, v Pogledu in Umevanju odnosov.

Stupčeva belina in praznina

Postavljaš se na sredino sveta, da bi od tam bolje zagledal in spoznal vse, kar biva na tem svetu. Nisem te ustvaril za nebeškega, ne za zemeljskega in ne za smrtnega ali nesmrtnega, da bi se ustvaril sam, skoraj svoboden in suveren in se oblikoval v podobi, ki bi jo izbral. Ti se boš lahko ponižal v nevredno stvar, kar pripada grdim... in se boš po svoji volji spremenil v višjo stvar, ki je božja.

Toda katera stopala in roke... Noga duše je brez dvoma tisti del slabosti in prostaškosti, s katero se nasloni na materijo... kot na zemljo... Mislim, da je to moč, ki hrani in poji, vir sle in pohote... in mojstrica čutne ohlapnosti in mehkužnosti. In roke duše... ne kliče togote, ki v službi apetitov se zanje bori in se vrže v prah in sonce pleni, kar užije duša, ko počiva v senci? Te noge, te roke, torej vsa čutna polovica, v kateri imajo mesto telesna prilizovanja... ki, kot pravijo, držijo dušo za vrat, umijemo z moralo in skoraj živo reko, da ne bi bili pregnani s teh stopnic kot nizkotneži, prostaki in pokvarjenci.

Giovanni Pico della Mirandola: *De hominis dignitate*

Znakovni sistem – sistem likovnih znamenj – pri Stupici dopušča “vmesnost” in iz-postavljenost posameznega znaka, ki *sam* drži, vzdržuje zgradbo dela: posameznega in v celoti. Lahko ga torej obravnavamo posebej znotraj ostalih znakov in umetnostnih prvin, kot celovito prisposodbo, *semeion mega*, veliki znak, ki zadrži vse bistvene značilnosti, ki izpolnjujejo njegovo likovno stvaritev. Ta izpostava znaka, ki govori *za sebe*, je samostojna figuralna norma – vzorec, ki opraviči takšno izstavitev:

Da je jezik sistem znakov, se zdi očiten in temeljni stavek, ki ga teorija upošteva že od samega začetka. Kar pa zadeva pomen, ki ga je treba dati temu stavku, o tem pa mora odločati teorija jezika. Začasno se moramo držati tradicionalne definicije, ki je realistična in nenatančna. Pravi, da je neki “znak” najprej in predvsem znak nečesa drugega, posebnost, ki nas zanima že od začetka, kajti zdi se, da opozarja, da je “znak” definiran z neko funkcijo. “Znak” deluje, označuje, pomeni. Nasprotuje ne-znaku, zato je znak nosilec pomena.

Tu se bomo ustavili in se poskušali na tej krhki osnovi odločiti, ali si je treba zapomniti stavek “jezik je sistem znakov” ... V vseh prvih etapah analiza besedila ta stavek popolnoma potrjuje. Kaže, da velikosti, kot so povedi, stavki in besede, izpolnjujejo dani pogoji: nosijo neki pomen, torej so “znaki”; inventarji, ki jih bomo sestavili med analizo in nas bodo pripeljali do sistema znakov, ki podpira proces znakov. Tudi tu bi bilo zanimivo pripeljati analizo kolikor daleč je mogoče, da si zagotovimo opis, ki bo hkrati popoln in preprost. Besede niso končni znaki jezika, ki jih ni mogoče skrčiti, kakor bi to lahko predpostavljali zaradi velikanskega interesa do besede, ki ga kaže tradicionalna lingvistika. Besede se dajo analizirati v člene, ki so prav tako nosilci pomena: koreni, končnice izpeljank, končnice fleksij ...

Ob predstavitvi takšne popolne analize znakov, ki poleg vsega še temelji na tradicionalnih osnovah, morda ni odveč pripomniti, da mora biti “pomen”, dan vsaki od minimalnih velikosti, razumljen povsem kontekstualno. Celo koren nima “neodvisnega” obstoja, takega, da bi mu lahko dali neki leksikalen pomen. In glede na sprejeto temeljno izhodišče nenehnega deljenja glede na funkcije v procesu, razen kontekstualnega pomena, ne obstaja noben drug prepoznaven pomen. Vsaka velikost, in zato tudi vsak znak, je definirana relativno in ne absolutno, to pomeni: edino le s svojim mestom v kontekstu. Torej postaja absurdno razlikovati med čisto kontekstualnimi pomeni in pomeni, ki bi lahko obstajali izven vsakega konteksta, ali – kot to počno kitajski slovnicaarji – med “praznimi” in “polnimi besedami” ...

To pa je glede na zahtevo po neomejeni količini znakov izvedljivo le, če so vsi znaki oblikovani s pomočjo ne-znakov, katerih število je končno in celo zelo omejeno. Ti ne-znaki, ki kot deli znakov vstopajo v sistem znakov, bodo tu imenovani *figure*, oznaka je čisto praktična in jo je lahko uvesti. Jezik je torej takšen, da iz končnega števila figur, ki lahko tvorijo vedno nove kombinacije, lahko zgradi neskončno število znakov. Jezik, ki ne bi bil takšen, ne bi izpolnjeval svoje funkcije. Upravičeno torej mislimo, da smo v *neomejenem ustvarjanju znakov iz končnega števila figure* našli bistveno in temeljno potezo strukture jezika ...¹

¹L. Hjelmslev: *Prolégomènes a une théorie du langage*, Les éd. de Minuit, Pariz, 1968, str. 63–70.

Pri Stupici smo govorili o “jasnini”, ki je “belina” in heideggerjansko “prisostvovanje”, praznina pa je višja stopnja miselnega čustvovanja, ki v budizmu kaže temeljno, osnovno stanje duše in /vsakega/ spoznanja. Osnovni znaki so: *véliko kolo*, ki simbolizira čas, identično je znamenje pečene ure, velika črka A in krog – *serpente* – serpentina, krožnica, ki “žre svoj rep”. Slučajnost zaznamujejo igrače: mikado, domine; posebna znamenja so packe – *macchie* na telesu-mizi-bitju, “telesu brez organov”, ki simbolizirajo /slikarski/ madež – po Lacanu – in Derridajevo nedefinirano substanco z imenom “*maternična hora*”. Miza kot bitje, kot žival, poltena in gibljiva, spazmična in čutna, gibljiva hora v nastajanju, *le devenir-espace*. A “*véliko kolo*” je prototip vesolja.

Praznina je (v budizmu) temelj in spoznanje, ki nima temelja, heideggerjansko “brezno biti”, *Abgrund des Wesens*. *Stupica v svojih delih izpostavlja igro kot temeljni princip sveta*. Bogov, božanstev, višje sile ni, ljudje so le otroci in igrače: “igrač(k)e bogov”, svet in odnosi med stvarmi in bitji so zgolj – le – igra. Stupica v svojih delih: mizah in igračah postavlja igro kot temeljni princip sveta. Filozofija in ontologija igre. In deklica – Lucija, Stupica – slikar je “stvarnik” in “stvaritelj” kozmosa – sveta.

Ko govorimo o biti kot igri, moramo odmisлити vsako antropologijo, psihologijo ali fenomenologijo igre: vsako poenostavljanje ali transcendiranje njenega pomena in resnice. Ostro moramo ločiti tudi med različnimi “nivoji” igre, med

a) igro mišljenja ali “logično” igro,

b) planetarno igro (igra kot resnica človekovega prebivanja, to je: psihološka/antropološka, politična/ideološka, socialno-ekonomska igra, igra znanstvenotehnične volje do moči, tehnološke moči/oblasti itd.) – torej med “ontično” in

c) ontološko igro (igra kot resnica/bistvo biti).

Ko torej preiščljamo bit in/kot igro, nam gre za ontološko razsežnost igre, in ne za njeno “ontičnost”²

“Načelo temelja se glasi: 'nihil est sine ratione'. In ga prevajamo: *nič je brez temelja*. Kar izraža stavek, lahko opišemo takole: vse ima temelj, se

²Prim. tudi Heideggerjevo “misel” ontološke igre v *Identität und Differenz* (Die onto-theo-logische Verfassung der Metaphysik, G. Neske Verlag, Pfullingen, 1957, str. 58: Für das Wesen des Seins (gibt es) nirgends im Seienden (nikjer v bivajočem) ein Beispiel, vermutlich deshalb, weil das Wesen des Seins das Siel selber ist (ker je bistvo biti igra sama). V celoti se citirani odstavek glasi: “Medtem ko skušamo premisliti razliko (*die Differenz*) kot tako, je ne izgublamo, ampak ji sledimo v njeno bistvo. Spotoma mislimo spravo prehoda in prihoda, ki je ob koraku nazaj stvarneje mišljena stvar mišljenja: bit, mišljenja iz razlike. Tu je vsekakor potrebna vmesna opomba, ki se dotika našega govorjenja o stvari mišljenja, opomba, ki vedno znova zahteva našo pozornost. Če rečemo ‘bit’, uporabimo besedo v najširši in najnedoločnejši občosti. Toda že takrat, ko govorimo o občosti, smo bit mislili neustrezno. Bit predočimo na način, v katerem se ona, bit, nikoli ne kaže. Način, kako se vede stvar mišljenja, ostaja edinstven. Naša spretna miselnost ga lahko sprva vedno le nezadostno pojasni. To lahko preizkusimo na primeru, pri čemer je poprej treba upoštevati, da za bistvo biti ni primera nikjer v bivajočem, bržkone zato, ker je bistvo biti igra sama.”

pravi vsak, kdor kakor koli je. 'Omne ens habet rationem': vsakokratna resničnost ima temelj svoje resničnosti. Vsakokratna možnost ima temelj svoje možnosti. Vsakokratna nujnost ima temelj svoje nujnosti. Nič je brez temelja.

Če načelu temelja prisluhnemo drugače in premislimo vse, kar mu pripada, potem je ta premislek skok, in sicer skok v daljavo, ki mišljenje privede v igro s tistim, kjer počiva bit kot bit, in torej ne s tem, kjer temelji kot njegov temelj. Mišljenje zahteva skozi ta skok v daljavo tisto igro, v katero je postavljeno naše človeško bistvo. Samo če je človek vržen v to igro in pri tem tvega, lahko resnično igra in ostane v igri. V kateri igri?"³

Igra, kot odsotnost transcendentalno označenega, ni igra v svetu. Da bi igro mislili radikalno, je torej treba najprej zares izčrpati ontološko in transcendentalno problematiko ter potrpežljivo in rigorozno *preiti* (odgovoriti na) vprašanje o smislu biti, o biti bivajočega in o transcendentalnem izvoru sveta. To je torej igra sveta, ki jo je treba misliti sprva, na začetku: preden skušamo razumeti vse oblike igre v svetu.

Bit-kot-igra je tako "odprto(st)" prisostvovanja, ki ostaja neutemeljena, se pravi: brez temelja. Toda iz česa se bit izkaže kot prisostvovanje (kot prisotnost, *Anwesenheit*, *ousia/parousia*), ki je "odprto"? Bit-v-igri je *offene Anwesenheit* z ozirom na "zaprtost knjigo" (*la clôture du livre*) metafizike. Platonska, kartezijska metafizika je "zaprtost" (*la clôture*) ideelnega sveta v lastno logično ponovitev, v lastno Logiko. Bit igre in njene resnice izstopa iz blodnje mišljenja, iz logične igre vpisa in ponovitve transcendence, ki skozi določeno ekonomijo misli plodi/ponavlja in osmišlja neko ideelno sfero absolutnega, ne da bi pri tem mislila na svojo nezadostnost, lastno nereflektiranost. Subjekt: temelj bitne igre je breztemeljnost oziroma drugače: igra je brez subjekta in se ne zapira v Sistem, Smisel, absolutnost, logično razvidnost; ne "ureja" sveta in ga ne sistematizira. Kot taka se igra in njena misel javljata šele po kritični skušnji metafizičnega "konca" in zato izstopata iz logocentričnega diskurza, ki misel/pisavo zapira v ireduktibilnost lastne ponovitve, lastnega "plodišča". Skozi ontološko igro se "briše" prav ta ireduktibilnost, ki nastopa v "ime-nu" nekega središča.

Igra biti je spoznana "za" središče, kar seveda pomeni, da se njegova dejanskost ukinja. "Pravo" središče (kot netemelj, kot odprtost prisostvovanja) novodobne misli torej ni prisotnost odsotnega: transcendence, metafizičnega bistva, ideje, Smisla itd. (ki se omogoči v logični igri lastne ponovitve), ampak igra biti, ki je ni treba ponavljati. Igra je tako

³M. Heidegger, *Der Satz vom Grund*, Neske Verlag, Pfullingen, 1957, str. 188.

“tudi” prisotno središče kot netemelj odsotnega (metafizičnega) središča: *brez(d)no biti*. Ob tem se zastavlja vprašanje središča, temelja, v katerem je bila vseskozi prisotna “razpoka” substancioniranja, transcendentalnega označevanja. V metafizičnem postavljanju središča/temelja, ki ga je ponavljal celoten diskurz neke zgodovinske epohe (epohe evropske metafizike), se je zakrivala psevdodejanskost neprisotnega. Človeško bitje (bistvo/bit): prostor njegovega prebivanja je bil tako “zaprt” v veliko Knjigo metafizičnega mišljenja.

V času refleksivne zavesti (kritične refleksije) se izvrši miselna razodtujenost mišljenja: negacija ideelne sfere transcendence, miselna destrukcija metafizičnih absolutizacij, premaganje logične sheme Smisla (sistemati-zacije Smisla). Izkaže se logika transcendentalnega središča, desakralizira se “posvečenost” bivanja nekemu absolutnemu Redu/Smislu. Razkrijejo se logične predpostavke tradicionalnega mišljenja, ki osmišljajo in utemeljujejo bivanje/svet v smislu “arhitektonike” razuma.

Kaj pravi Heraklit o aionu? *Fragment 52* se glasi: *aion pais esti paizon, patteuon: paidos he basileie*. Usoda biti je igrajoč otrok, ki se igra s kamenčki; otrokovo je kraljestvo, se pravi arhe, utemeljevanje, ki je vzrok in upravljanje (oskrbovanje), bit bivajočega. Usoda biti: otrok, ki igra.

Torej so tudi veliki otroci. Največji kraljevski otrok je v pohlevnosti svoje igre tista skrivnost igre, v katero pride človek in njegov življenjski čas in v katero je postavljeno njegovo bistvo. Zakaj igra velik otrok svetovne igre, ki ga je Heraklit zagledal v aionu? Igrá, ker igra. “Ker” izgine v igri. Igra je brez “zakaj”. Igrá, ker (medtem ko) igra, obstoji le igra: najvišje in najgloblje. Toda ta “le” je vse, eno, edino.

Nič je brez temelja. Bit in temelj: isto. Bit kot temeljna in utemeljujoča nima temelja, igra kot brez(d)no tiste igre, ki nam kot usoda priigrava in zaigrava bit in temelj. Ostane vprašanje, ali sodelujemo v igri in kako ter se z njo uravnamo, ko poslušamo njena načela in skoke.

Martin Heidegger, *Der Satz vom Grund*



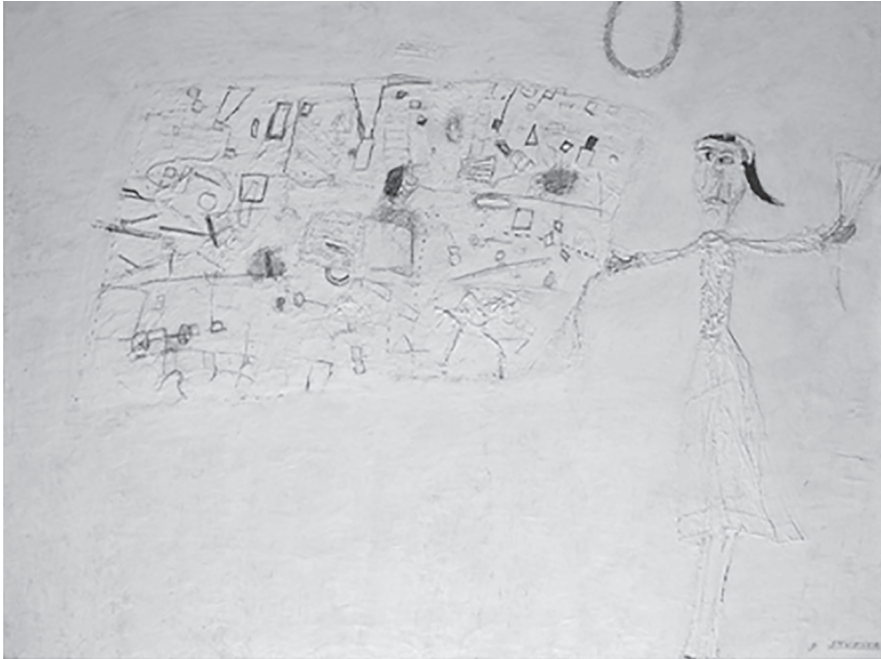
Deklica pri mizi z igračami, 1957, olje, tempera, platno, vezana plošča

Slikarstvo Gabrijela Stupice prav v majhnih risbah, akvarelih, gvaših in kolažih razkriva to, kar so njegove slike morda povedale preveč določno in tipično, dokončno. Ta drobna dela, ki so nastajala kot “vzorci” za velika platna, nas presenetijo z različicami istega motiva, s premiki v kompoziciji, z detajli. Kar bi zahtevalo posebno študijo in znanje.

Vendar nas bolj kot “zgodovinske” primerjave privlači *temeljna* matrica, tkanje in *belina* Stupičevega slikarstva. Da, tkanje – likovna matrica, vpeta v značilno belo barvo, ki je ves – irealni – prostor slike. Tudi tekstura slik s svojimi znakovnimi sistemi, ki so kot konstelacija arheološkega “drobirja” (ostanka, preostanka, *le rejet*) nanizani v obupno ravni, vodoravni ploskvi, brez temeljev – substance, bi potrebovala daljše študioso branje.

Nas pa zanima bolj, kaj je s prostorom te beline, kjer vlada ženski lik, s šopkom, s pajčolanom. Ki ni belina kože in polti, ampak zasega prostor mnogo globlje, kot je telo telesa in telo slikarstva. Stupičeva bela barva je tanka in prozorna plast (čeprav brez “dna”, ozadja), povrhnjica polti, ki v njej utripa ali bolje: “vztraja”, “rezistira” – vpet, vprijet – amebni mikrosvet simbolnih form in pretanjenih odnosov. Ne živih, v gibanju, gibljivih, temveč ustavljenih odnosov in dogodkov, ki niso več strasti ne čutna doživetja, temveč samo nekakšna stvarna bitja v preprostih, “togih”, fundamentalnih pozah. Kot da se nič ne more dogoditi; kot da je potovanja konec in smo zdaj *sami* pred *seboj*. Okoli nas pa le sledi: sledi sledov v svetu, ki lebdi, v belini. Vendar začutimo utrip, življenjsko slo, “pulzijo” prav v otrdelih formah in arheoloških naplavinah. V prostoru, kjer ni zraka ne stvari, brez sten in oken, vrat in strehe; v prostoru, ki ne

žari in ne odbija žarkov, odprtem v neskončnost (in vendar smo njegovi ujetniki), kjer je svetloba spremenjena v pajčolan, v kopreno; v svetlobi, ki ne jemlje vida, temveč nam ga daje; v tem svetu, ki ne prizna razlike in distance, začutimo duhovni preostanek, duhovni “piš”, duhovni “vzgon” slikarstva.



Deklica z igračami, 1967, tempera, kolaž, vezana plošča

Ta notranjost, zator, zaprtje v belino, v ne-prostor, ki pripravlja padec vase, v brezno spomina in nebes, hkrati navznoter in navzven, je znamenje spreminjanja telesa, prehod iz čutnega v duhovno. Stupčeve slike “otrdelih” in “otrplih” ženskih likov in tistih v “letu” (navkljub poročnim oblačilom) niso podobe rádosti, veselja, sreče, poznajo pa trenutek “vnebovzetja”. Da, vnebovzetja kot *sublimnosti*, ki je mogoča le v umetniškem izdelku.

Belina, luč, svetloba. Ves prostor, vse je v znamenju svetlobe: hipne vizije nekega trenutka, ki mu ne vemo konca ne začetka, ne “smisla” ne “vsebine”. Povsod okoli nas je *gloria*, je *razsvetlitev*, vendar to ni svetloba sonca in luči. Prav od nikoder ne izvira, prav od nikjer ne vstopa v prostor slike. V tej svetlobi in v tej belini sta sla in poželenje po “zjasnitvi”, po “obuditvi” v svet. Ne v vsak profani svet, temveč v svet svetlobe. Ta želja, sla po obuditvi v luči, je pravzaprav zapeljevanje (ne vodenje in podreditve) v prostor, k prostoru, kjer si ves svoj, pri sebi in torej v vsakodnevnem

smislu ničen in odsoten. Svetloba je odsotnost – v površini, v tem življenju, svetloba je prisotnost v drugem svetu, v prostoru zase; je notranja in je nebesna razsvetlitev.

Ženska – nevesta – v svetlobi je znamenje na nebu in v duši; ki kot da nam sporoča: Pridi (*erkhou, veni*), pridi v prostor, ki je hkrati znotraj-zunaj tvojega prostora. Privid? Ali le sanje v rahlem spancu? V tem “vzletu” – v dušo, v nebo – je nekaj angelskega: angel v podobi ženske, ki je komaj še realna (snovna, materialna), ki se kot tkanje pajčolana, čipk in šopka rož v roki zdaj, ta trenutek spaja in stopi s svojim notranjim telesom. Ta “vzlet”, duhovni piš neveste (*numphe, sponsa, la promise*), ki znova govori: *Pridi*, je sla po enem bitu, po mistični poroki, po združitvi; ki je mogoča le v fluidnem stanju, v prostoru, ki ga ni, v belini in v prenatalnem stanju duše in telesa, v – posmrtnem – “vnebovzetju”. Da, te podobe ženskih likov, ki vzletajo v nebo, so v resnici prisposodbe vnebovzetja; kjer se telo v hipu spremeni v duhovnost in je zato zunanja forma le še preobleka tostranskega življenja.

Venčki, horizontalno vsuti po nebesnem svodu slikarskega prostora, niso samo oporne točke, ki zadržijo mesto slike, temveč so v resnici stigme. Ne v kožo, v kri, v meso, temveč v *belino*, ki je redka in tekoča, “razstopljena”, zato da v njej lahko lebdimo (sicer še vedno z zemeljsko podobo), kakor v sanjah, v vodi, v plesu in v trebuhu, v prozornem maternem ovoju; v vzgonu lastnega duha.

Podoba ženske zdaj ni več, kot je bila nekoč, *eine Wirkung in die Ferne*, prostor resnice kakor ne-resnice, prepoved plesa, združevanja, igre, temveč se zdaj, pred našimi očmi, spreminja v *duhovno* sliko, ki je razlita vase, komaj še zaznavna. Duhovno sliko, ki polzi iz našega pogleda in se spreminja v likovnost kot tako.

Pred nami se dogaja (*sich er-eignet*) ponovna sublimacija v dušo, v dušo slikarstva in telesa. Podoba duše se tako spoprne vase. Zdaj je, nazadnje, le pri sebi, svoja, lastna. Dogodek te združitve je trenutek zlitja, stanje vnovične prilastitve (*Ereignis* je *appropriation*). Klic: *Pridi z mano!* v Stupčevem slikarstvu torej pomeni, da se znova vrneš k sebi. Podobe brez resnice s svojimi *zavezujočimi* spoznanji.

V belini, v praznini je svetloba, ki kliče k “razsvetlitvi”, v “jasnino”; svetloba je “dogodje biti” kot notranja, duhovna prilastitev vsakega spoznanja in torej kot spoznavna norma, ki je pri Stupici najvišja ustvarjalna moč in *credo*, norma: norma, *kako, o čem* naj slika, kako – o čem – naj delo govori, “pripoveduje”.

Slikar zdaj znova opisuje neko temeljno bližino, ki je distanca, *distance de l'opération féminine*, kot istost, ki je /tudi/ ne-istost, *non-identité*, in

nefigura, simulaker, brezdno distance: *l'abîme de la distance*; ki govori o *cet écart abyssal de la vérité*. In ženska je ime, poimenovanje te ne-resnice, ona je resnica, ki ve, da /te/ resnice ni, da nima mesta. In Stupica podreja svoj pristop, svoj slog – po Freudu “faličnost” – ženski pisavi, “maternični hori”. Ženska simbolično predstavlja nevarnost rezanja, obrezanja, kastracijski moment, čeprav v resnici ona ve: *elle sait, que la castration n'a pas lieu*.⁴

Ženska je *la distance séductrice*, razlika, ki zapeljuje, ki proizvaja željo. Tega se Stupica zaveda in v ospredje slike /po/stavlja Žensko kot otroka in nevesto; v tem smislu vzpostavlja seksualno diferenco (kjer moški lik umanjka, razen v lastnih podobitvah) kot splošno, generalno ontologijo, *une ontologie générale*.

Venčki, ogrlice, spirale, krogi v Stupčevem slikarstvu so – po Lacanu: *zeró du a* (*zeró d'objet petit a*): “punctum” kot stigme, znamenja, odtisjena in vžgana v telo podobe, “dihalne” odprtine, skozi katere stopam vase in v Drugo, v svet Praznine in Nezavednega odnosa. Venčki, pahljače v rokah deklice ob mizi simbolično predstavljajo slikarjevo paletu, pahljačo kot *zaslon* v lacanovskem pomenu; nevesta deklica je v resnici preobleka lastne podobitve, transvestija avtoportreta. Venčki in šopki na mestu materničnega prostora so čakre, kjer ni dovoljen vstop v Žensko. Venčki so v resnici zaščitniška zavesa, zaslon pred vdrtjem v maternico, predrtjem himna. Tabu nedolžnosti, strah pred krvjo, Freudov *Blutscheu*?

Tabu der Virginität lahko kajpak pomeni “prepoved/ano/ nedolžnost”, se pravi predporočno /iz/drtje himna, ali pa nedotakljivost himna, obrambo spolnega razlikovanja, zahodne metafizične razlike. Poznamo animistični pristop, ki razdevičenje poveže s krvjo, z ugrizom, z druženjem z duhovi, se pravi s prilastitvijo v *eno bitje*, in pa “tabu nedolžnosti” v zahodnem svetu, kjer gre za prilastitev, prilaščanje, posest telesa, falocentrizem, kjer je razlika v spolnosti v resnici “ontološka diferenca”.

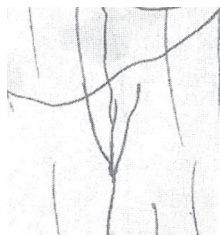
Za pojasnitev tega tabuja deviškosti se lahko opremo na raznovrstne elemente, ki jih želim le bežno prikazati. Pri razdevičenju dekleta praviloma prelivajo kri; zato se prvi poskus razlage tudi sklicuje na strah pred krvjo pri primitivnih ljudeh, za katere je kri sedež življenja. Ta tabu je dokazan s številnimi predpisi, ki s spolnostjo nimajo nič opraviti; očitno je povezan s prepovedjo ubijanja in tvori zaščitno obrambo pred prvobitno krvoločnostjo, ubijalsko slo pračloveka. Pri tem pojmovanju tabu deviškosti povezujejo s skoraj brez izjeme upoštevanim tabujem menstruacije. Primitiven človek zagonetnega fenomena krvavega mesečnega

⁴ J Derrida: *Éperons*, Flammarion, Pariz, 1978, str. 68–118.

perila ne more ločevati od sadističnih predstav. Menstruacijo, zlasti prvo, si razlaga kot ugriz nadnaravne živali, morda kot znamenje spolnega občevanja s tem duhom. Občasno kakšno poročilo dopušča, da ta duh prepoznamo kot duh kakega prednika in tedaj, če se opremo na druga spoznanja, razumemo, da je bilo dekle, ki ima menstruacijo, kot lastnina tega duha prednikov tabu.

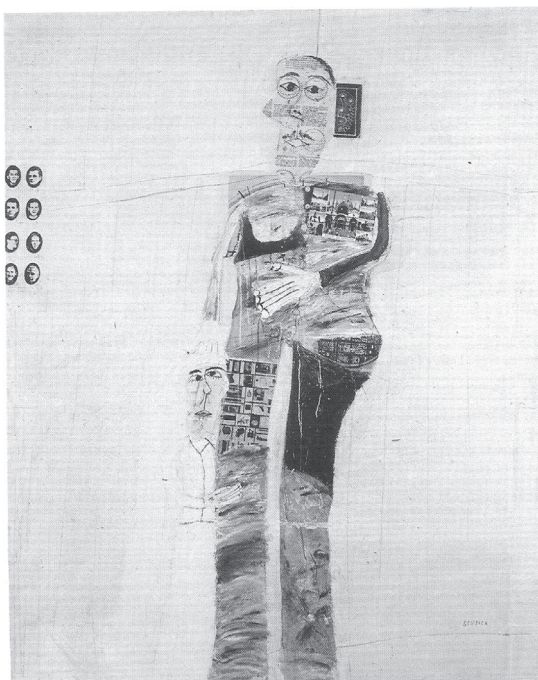
Z druge stani pa prihaja svarilo, da vpliva elementa, kot je *strah pred krvjo*, ne smemo precenjevati. Saj ta strah vendarle ni zmožet zatreti običajev, kakršna sta recimo pri nekaterih primitivnih ljudstvih obrezovanje dečkov in še veliko okrutnejše obrezovanje deklic (ekscizija klitorisa in malih sramnih ustnic). Tudi veljave drugega obredja, pri katerem prelivajo kri, ni zmožet odpraviti.

Danes najdemo pri primitivnih ljudeh tabu, ki je že napet v umetelen sistem – čisto tako, kot ga razvijajo naši nevrotiki v svojih fobijah –, in stari motivi so zamenjani z novejšimi, ki se med seboj ujemajo. S tem, da gremo prek tistih genetskih problemov, se hočemo zato vrniti k spoznanju, da primitiven človek prinaša tabu tja, kjer se boji kake nevarnosti. Ta nevarnost je, na splošno, psihična, kajti primitivni človek pri tem ni prisiljen delati dveh razlik, ki se nam dozdevajo neizogibne. Materialne nevarnosti ne ločuje od psihične, realne pa ne od imaginarne. Saj v njegovem dosledno izpeljanem animističnem pogledu na svet vendarle vsaka nevarnost izvira iz sovražne namere nekega bitja, ki je poduhovljeno kot on sam, tako nevarnost, ki mu grozi z naravno silo, kot tista, ki mu grozi od drugih ljudi ali živali. Po drugi strani pa je navajen, da svoje lastne notranje vzgibe sovražnosti projicira v zunanji svet, jih torej podtika objektom, ki jih občuti kot neljube ali pa tudi zgolj kot tuje. Kot vir takšnih nevarnosti je zdaj spoznana tudi ženska, prvi spolni akt z žensko pa označen kot posebna intenzivna nevarnost ... (S. Freud, *Sexualleben*, Studienausgabe, 1972, str. 212, 229)



Skrivnost Lucijinega spola

Esej gradi na treh podobah: *Deklici z igračami* iz leta 1967, *Flori* iz druge polovice v šestem desetletju (varianti – slika, gvaš), na *Nevesti* iz leta 1967 in na *Nevestah* v devetem desetletju. Pri tem ne smemo pozabiti, da je “flora” – floracija kot razcvetitev pozitiv: pritrjevanje negativa – zanikovanja defloracije. Niti ni manj omembe vreden Stupičev portret – avtoportret z deklico Lucijo iz leta 1969, kjer so poteze na obeh obrazih iste, se pravi, da se slikar v ljubezni in iz ljubezni identificira s svojo hčerko do te mere, da je izrinjena razlika med obema. V tem je neka regresija: prehajanje od “čiste”, čustvene ljubezni do tega, kar nimamo, kar (nam) umanjka. Kot pravi J. Lacan: Kako objekt identifikacije lahko postane objekt ljubezni? Naj metaforično odstrani nekega ljubimca (*l' amant*), saj se predstavlja pod statusom ljubezni vrednega (*l' amable*), *eromenos*, da bi iz njega izoblikoval *erastos*, subjekt, ki je osnova manka, se pravi tega, s čimer se konstituira ravno v ljubezni. In to je tisto, kar mu daje neki instrument ljubezni, če ljubimo, če smo ljubeči, s tem, česar nimamo ... V tej regresiji deklica Lucija ostaja to, kar je, se pravi instrument identifikacije in pa ljubezni. Prav s tem, kar smo – pri Stupici je to slikarstvo, slikanje, umetnost –, lahko imamo neko stvar ali pa je nimamo in nam lahko spolzi iz rok.



Figuri, 1969, tempera, kolaž, platno, lesenit

Na sliki sta identična izraza črt – potez obraza: hčerke Lucije in Stupice – slikarja. Desna roka boža glavo deklice Lucije v višini svoje – moške čakre *swadhisthana*, ki zaznamuje intuicijo, oranžno barvo, vodo ... In druga, leva roka, kjer “manjka” slikarjeva paleta, ki simbolično predstavlja sonce, seme, presevanje semen, spermatoidni *plexus solaire* kot sončni diskos, semensko “vprostoritev” v čakri *manipura* (= Lucijih venček kot krog nedolžnosti), torej solarni pleksus, ogenj in rumeno barvo, jasnovidnost ... šv tem mestu božanje-v-prazno, a v tej praznini je temeljni, substancialni manko, odsotnost in prečrtan *Sein*, se pravi bit in bitje, *la femme barre*, “pas tout” umetnika, umetnosti kot Ženske, torej prečrtan Drugi: bog kot ženska (umetnost je edina ženska, ki jo ljubim, je rekel Nietzsche) in torej (- phi), prečrtan falos, grožnja s kastracijo in oslepitevč ... med srčno – *anahata* (zelena in vijoličasta barva, zrak) in korensko čakro *muladhara*: zemlja in rdeča barva, ki je v ozadju, neresnična, neuresničena in neuresničljiva, saj nosi plod, ploditev in plodišče, kar je realno (kot užitek) in imaginarno (kot telo) v resnici nično, nemogoče ...

Stupičeve slike so darovanje, dar, darilo, tudi “žrtveno” darilo ... Kot v pesmi P. Celana so kot “poljub ponoči, ki vžiga smisel v neki jezik”. Poljub – ljubezenski odnos, ponoči, se pravi skrivoma, v skrivališču obelodani, osvetli, zjasni in vžiga smisel, svoj smisel kot užitek, *la jouissance*, ki ga Lacan fonetično prevaja v *la j ouis sens*: “poslušam smisel”, v “prislušje” smislu, smislu poljuba kot ljubezenskega stika in smislu umetnine, umetnosti, slikarstva: označi, osvetli, tudi popači ... vžiga smisel v neki jezik, likovni, slikarski jezik, v sliko, v znak, v veliko znamenje, *semeion mega* ... Tudi umetniški, umetni spol – organ, veliko znamenje kot *monstrum*, spaka in pošast, v resnici pa le “kaza”, od glagola *mostrare*. Mislim seveda tu na venčke, šopke, krožce, kroge, ki so pri Stupici izenačeni s paleto in sončnim diskom, z intuicijo in z osnovno čakro.

Oblika kroga in krog sam pripada redu smisla in predpostavlja konsistenco in obstojnost, obstojnost bitja in bistva umetnine ... in bivanja-nasvetu, se pravi eksistence Stupičeve umetnosti in vsakodnevnega življenja. Ta red smisla kot simbolnega označevanja pripada nekemu telesu, ki je iz njega suspendirano – izključeno imaginarno, tj. telesnost, čutnost sama. Stupičev stik – ljubezenski odnos z deklico Lucijo – je v naravi znamenj, ki se pojavljajo povsod na slikah, le simbolni v tem smislu, da je Lucijih spol v resnici nedotaknjen, neomadeževan, nedotakljiv in prepovedan, četudi propulziven ...

Govori nam o neki izkušnji, mogoče o izkušnji nasploh. Bila naj bi v naslednjem: čutiti se *se* čutiti dotaknjene, seveda, torej se čutiti dotaknjen(o)/-ega. (Spol pišem v oklepaju zato, ker lahko gre za sublimno

imaginacijo, kot smo rekli hip pred tem, pa tudi zato, da bi poudaril in spoštoval, spolne razlike. Dotakniti se, pomeni dotakniti se vsega, kar se lahko prevede, vsaj z metonimijo, v neki “dotakniti se spola” – in torej vseh spolnih razlik.)

Ampak istočasno bi se izkušnja na splošno začela tukaj: začela bi čutiti, da se je dotaknila neke meje, čutiti, da se je dotaknila neka meja, njena lastna meja.

Kaj je dotakniti *se* tako svoje lastne meje? To je tudi ne dotikati se, se ne dotikati dovolj, se dotikati preveč: nemogoča sublimnost tipa, diabolčna mahinacija ljubezni, ki narekuje neskončno odpoved. To je izgubiti posebno v trenutku, ko se ga dotaknemo, in ta prekinitve, ki jo predstavlja dotik dotikati *se*, dotik kot dotikati *se*, to je tisto, kar imenuje sinkopa. Ko je pisal o sinkopi, ne da bi o tem veliko govoril, celo ne da bi sploh govoril, mogoče, o dotiku, je o tem že govoril in to bi bila dobra pot, da bi posledično vse povezali. Da bi ga povezali, njega, pa tudi da bi povezali vso filozofsko tradicijo. Malo pozneje bomo skušali pokazati, da bo motiv sinkope, torej neke določene prekinitve v kontaktu, podpisal prav vse prekinitve med najmočnejšimi tradicionalnimi miselnostmi dotika pa do tiste Nancyja. Te prekinitve ne bodo vedno očitne in lahko dosegljive. Skušali jih bomo analizirati kar se da “blizu” enim in drugih in tu bo “logika” sinkope, pod tem ali kakim drugim imenom, igrala odločilno vlogo ...

Če tip in božanje ne znata najti mere ali postave v nekem “bolj ali manj” dotika, mogoče nimata nič skupnega z izkušnjo dotika in vsemi oblikami, ki nam jih prinaša. Treba bi bilo vse revidirati v tej leksiki, tej retoriki, in *se* je ne dotakniti brez neskončnega števila previdnosti.

Spomnimo se vsaj *Phedona*. Tu je že vse “prefigurirano”. Hočem reči, da se podoba dotika tu prefigurira. Sokrat vpraša, kdaj *se psyche* dotakne (*aptetai*) resnice. Odgovor: kadar je ne zmotita ne vid ne sluh, noben užitek ali neužitek telesa. Drugače povedano, ko se je poslovila od čutnega, ko je znala dati “slovo” čutom in telesu (*khairin to soma*) in “potem ko je zlomila toliko, kolikor more, vsako občevanje, vsak stik z njim (*med'aptomene*), stremljivo k realnemu” (žal tisto, kar je: *oregetai tou ontos*). *Psyche* se tako dotakne resnice, doseže aspekt, vidnost *eidosa*, tisto, kar zares je, realizira idealizirajoč, samo če se ne dotakne več dotika, se pravi telesne literalnosti in čutnega, otipljivega. A takrat, ko se dotakne s figuro, se dotakne zares (*aptetai*) resnice (J. Derrida: *Le Toucher*, 2002 – Ni kaj videti, “ni “tistega” dotika” (*haptično, techne ali ekotehnika teles*)).

Krožne oblike: šopki, venčki, sončni diski in slikarjeva paleta simbolizirajo nedolžnost, himen, ki je znamenje, objekt in “vzrok, prek katerega se Stupica – slikar, subjekt identificira s svojo željo”. Himen je anagram

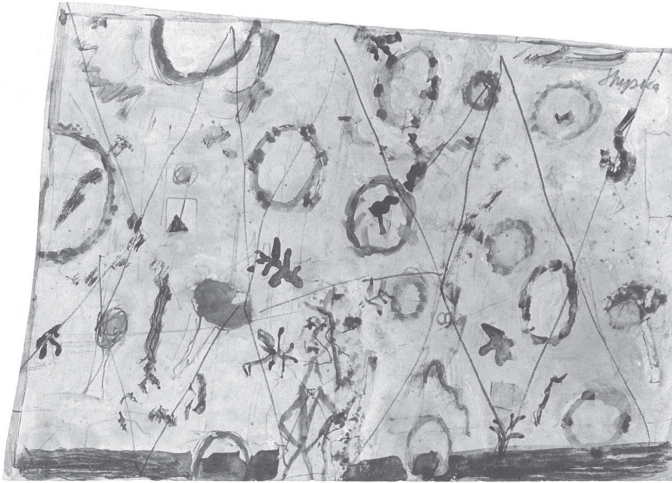
za himno, za slavospev slikarstvu in Luciji. Himen je spoj prihodnosti, se pravi Želje, in sedanjosti kot izpolnitve Želje, ter med preteklostjo (spomini) in sedanjostjo (ohranjanje spomina), med možnostjo dejanja in dejanjem samim ... kot večno ogledalo in “večno namigovanje”, ne da bi se pri tem razbilo ogledalo. Se pravi večne Sanje – sen, ki je v istem hipu *aptetai*, zaznava, spomin in protistava Želje ... vsak v drugem, v resnici pa ne eden in ne drugi ... Hkrati zaznava in nezaznava in (vse)prisotnost, podoba in model, torej podoba brez modela in ne podoba in ne model, ampak “sredina”. Ostajajo sledi, napoved in napovedovanje pred in poddejanje, ki jim nikakor ne sledi sedanjik, se pravi razdevičenje, incest ... Večno vračanje in večno pregibanje, pregib, pregubanje dekličinega himna, večna *perpenetration, pur de fiction*. Iz (neke) “ničle” in praznine himna ne pridemo tako lahko kakor iz Platonove “špilje”, čeprav je videti kot prazen nič, odsotnost, manko ...

Pološčen videz slike kot agens in “gonilo”: nagonska vzmet v Onstranstvu. Slika deluje kakor nekakšna igra, brez reference in referenta, Slikar ni zdaj oponaševalec, ki oponaša referenco, tj. dekličin spol, temveč oponaša samo oponašanje slikarstva med slikanjem te tanke “črte” med uživanjem in smrtjo ter *mimesis*, med *mimesis* in *mimesis* in med posnetkom – posnemanjem in (med) posnetkom. Se pravi odtis odtisa in simulaker, ki simulira platonski posnetek: podobe iz simbolične votline.

To, kar velja za himen, velja, *mutatis mutandis*, tudi za vse ostale Stupičeve znake, za šopke, krožce, venčke, “ničle”, ki imajo podobno kot *pharmakon* (zdravilo – obuditev in mrtvoudnost – smrt) v sliki in na sliki nekakšen nadomestek. Dekompozicija in kompozicija nekakšnega in vsakega, vsakršnega Znaka načelno to alternativno notranjost – zunanost oslabi in ošibi, desematerializira. Ta “vmesnost” je semantična praznina himna, to notranje razmerje, razmaknjenost, artikulacija vsebine kot “interval” ... ta likovna opremljenost množine, “slastna pomešanost” in ples (po Mallarméju), obrednost in lebdečnost v sanjarjenju, omahovanje, nestrgranost zastora, ta let – letenje, akrobacije ... v celoti strnjene v konici čopiča in prstov, v slikanju te dvojne scene.

Belina platna na Stupičevih belih slikah predstavlja Lucijino nedolžnost. Belina je budistična praznina, *dhyana* in *sunyata* ... *Budh*, sanskrtsko, je meja med budnostjo in spanjem, med zavestjo in nezavednim. Belina je *claritas*, od *clair*, se pravi jasen, čist, jasnina, bel – *albus* in albin, in neomadeževanost. Himen je ločnica svetlobe in teme, prisotnosti in ničla, etimološko pa zalepka za oči in mrež(n)ica, ovoj in točka za pogled. Slika – himen je torej *upodobitev* kot *upogleditev*, vseh krogov krog, *Ring aller Rings*.

Venček, paleta, himen, sončni disk je tu zrcalni krog, dihalna čakra in zaslon – zrcalo slike je označevalna ničla, *creatio ex nihil*, kjer je v središču deklica Lucija kot angel in otrok. *Creatio ex nihil* je ustvarjanje, stvaritev, božansko delo, božanska Stvar, označevalna luknja, ki jo zapolni Želja in *Lustprinzip* kot prokreacija device – ženske, brez manka in odsotnosti, praznine. Kot manko manka, ženski himen in hkrati spolovilo kot aseksuiran preostanek in “odpadek”, *les caduques* po J. Lacanu: *objet petit a...*

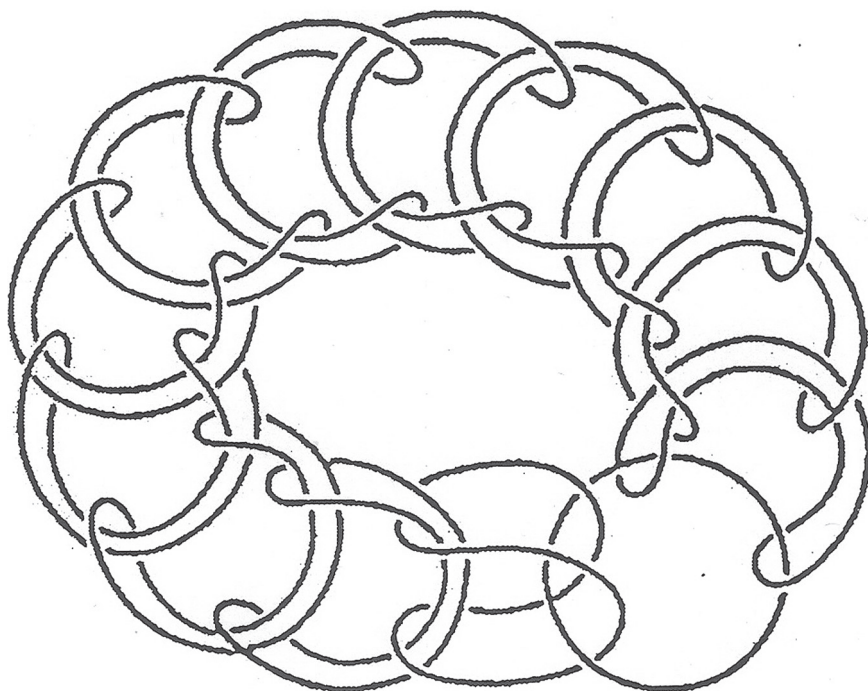


Flora, okoli 1958, svinčnik in gvaš na papirju



Zapestnica sodobnih najstniških deklet

Mi nismo niti dozdevek. Tu smo le tisto, kar lahko zavzame njegovo mesto, da bi zavladovalo – kaj? – objekt mali a ... Zakaj sem v davnih časih vpeljal boromejski vozle? Z namenom, da bi prevedel obrazec: zahtevam – kaj? –, da odkloniš – kaj? To, kar ti ponujam – zakaj? – kajti to ni tisto. Za tisto veste, kaj je, namreč objekt mali a. Objekt mali a ni nikakršna bit. Ampak praznina, ki jo implicira (želja kot) zahteva (J. Lacan, seminar *Še*) ... Za objekt mali a vemo, kaj predstavlja: dekličin – Lucijin spol, se pravi spolovilo, katerega dotik je prepovedan, saj defloracija umanjka. Stupičeve *Flore* (kjer so povsod razsuti “boromejski” vozli) so negativ “dozdevne” defloracije, ki vodi v smrt: napis Matilda v Nevesti ... Flora – “floracija” kot razcvetitev je v meji *la jouissance*, uživanja v upogleditvi ter smrtne sodbe, ki grozi v nezavednem. Zato lacanovsko slikar užitek spremeni v “prislušje” smislu spola in slikarstva, umetnine ...



Lacanov boromejski vozle

Smisel dekličinega spola je umetnost, da se podobe le dotikaš s čopičem, z roko, ki ga slika, s slikanjem, z Umetnostjo, ki je edini smisel eksistence, bivanja, “dozdevka bitja”. *Umetnost je edina Ženska, ki jo ljubim*, je rekel Nietzsche. Dotikanje s slikanjem, s slikarstvom, z umetnino je “razcvetitev” kot floracija, edini pravi ljubezenski odnos z Lucijo. Stupičeve *Flore*,

v več inačicah, z neprebojnostjo številnih krožcev, venčkov in nepredrtih himnov in boromejskih vozlov je *die Liebe*, ki preživi prav vsakršno delitev in delitveni proces na slike in razdeljenost na posamezne podobe, ter predstavlja libido: nagonsko, nezavedno in potlačeno “odlagališče” in čisti gon nesmrtnega življenja.

Otrok, “ki se s kamenčki igra”, z igračami na mizi na sliki *Deklica pri mizi z igračami*, je prispodoba Oznanjenja. Otrok – Lucija na prestolu, Otrok – Slikar – Umetnik simbolizira filozofsko igro kot princip sveta in večno vračanje, “ne da bi se strgala tančica” – himen, ne da bi se razbilo ogledalo. Otrok – Lucija s pahljačo je hkrati oznanjenje novega sveta in pa Izgon iz raja ... Raj – paradíž je *mundus: teatro mundi*, svetovno gledališče, ki ga simbolizirajo igrače. *Ludus* – ludizem kot ontološka igra in kot merilo logosa sveta in (a)seksuirane, nečutne igre, kjer ni nikakršne “razlike”, metafizične razlike, niti razločenosti na svetlobo in temo, na delnost in celoto ...



Nevesta, 1968, platno, vezana plošča



Kjer je razločenost samo v nezavednem: v želji, poželenju moškega do ženske, ki je v resničnosti “ne-cela” (*pas tout*) kot deklica, kot hčerka, kot Lucija in otrok. Realno v *Nevesti* ne funkcionira ... V nezavednem je želja po otroku, po Luciji, incestoidna, zato nedvomno sporočilo v *Nevesti*: incest je kaznovan s smrtjo ... napis Matilda. V venčku nad nevesto, v njegovi ničli kot Demoklejev meč visi nekakšna grožnja z uničenjem, propadom, kataklizmo., s kastracijo in oslepitvijo slikarja. Krog – Ničla, madež kot predrtje himna, “najvišji krč”, drsenje v *Lustprinzip*, mesto neskončnega uživanja kot *Lustbefriedigung* in smisla umetnine je objektni korelat *objet petit a*-ja kot simbolne označevalne luknje, Lucijinega spola, kjer mali a postane veliko Drugo, se pravi bog in “cela” Ženska, se pravi prapotlačena predzgodovinska “stvar” kot libido – lacanovska lamela – slika, umetnina kot edino mesto razsrediščene subjektive zavesti. V tem je nezavedno Stupčeve *Neveste*, ki se ga umetnik v resnici ne zaveda, a ga vendar vedno znova kaže v Lucijih figurah. V tem je ekshibicionizem Stupčevih podob, kar smo poimenovali *upodobitev* kot *upogleditev*.

Ali kot reče J. Lacan: Subjekt – umetnik razkazuje del (njenege) telesa, da bi tako zapolnil luknjo v Drugem (Drugo za Lacana je *dieu*, bog, ali *la femme*, se pravi Ženska z velikim Ž). Kar nagonsko stori ekshibicionist, je to, da naredi, da se v polju Drugega rodi pogled. Gre za to, da Drugega dopolni z njegovim lastnim pogledom. Daje v videnje in s tem daje v gledanje. Drugega prisili, da obrne pogled tja, od koder ga sicer v skladu s kulturo odvrta ... In kar Stupica v resnici daje v pogled: krog, šopek, venček, himen – spol in spolovilo, sončni disk, slikarjevo paleto ... je himna nedoraslosti, nedolžnosti Lucije. Njegov ekshibicionizem je zaveden, ima zavest o tem, kar dela ... Ženski spol v resnici ne pomeni nič, razen prek uživanja telesa. Ženska je ne-cela le v odnosu do spolnega razmerja, po Lacanu, in do velikega Phi. Phi: falos ima v Lacanovih izjavljanjih in definicijah primat, četudi je njegov nosilec *sujet barre*, zaprečeni subjekt. Ženska, *la Femme*, je cela le kot veliki Drugi, bog, ki ne obstaja. Božanska je samo umetnost. In drugo od Drugega, kjer ni boga, kjer je podstat – substanca ženske in boga le “mala luknjica”, “peščišče” kot označevalna luknja – ničla kot kozmično heideggersko “obročje”. Vse to nam govori o istem: o spolu, spolnosti, o Erosu, erotiki, Luciji.

Fetišizacija Lucije

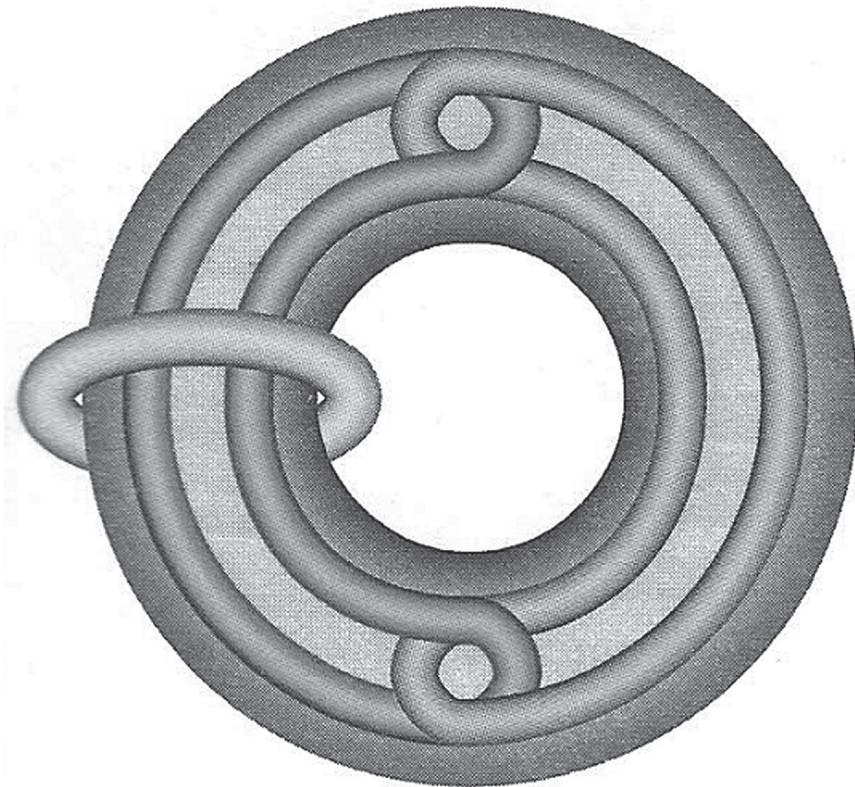
V *Metapsiholoških spisih* Freud zapiše, da je fetiš nekaj nenormalnega, a brez trpljenja in z olajšanjem, ki ga prinaša v ljubezensko življenje. Fetiš je nadomestek za penis, a ne nekega poljubnega penisa, ampak tistega, ki

je imel v zgodnjem otroštvu velik pomen. Fetiš je nadomestek za falos ženske – matere, ki je verjel vanj(o) in se mu zdaj noče odpovedati. Če je ženska kastrirana, namreč dejstvo, da nima penisa, ogroža njegovo lastno imetje penisa (*Penisbesitz*) ... Zaznava manka penisa (*Penismangel*) pri Ženski je odločilna. Tu ne gre za potlačitev (*Verdrangung*), ki je vezana na afekte, ampak za utajitev (*Verleugnung*). Zaznava manka penisa je ostala, a si jo otrok prizadeva utajiti. Groza zaradi kastracije ženske je ustvarila ta nadomestek, ki ji ustvarja neke vrste spomenik ... jo povečuje. Fetiš je znamenje zmage nad grožnjo kastracije. Fetiš omogoča seksualno zadovoljitev, ki je z njim v temeljnem odnosu. V različnih primerih sta na fetiš vezana tako utajitev kot potrditev kastracije ... Fetiš prevzame očetovo vlogo, če gre za identifikacijo z očetom kot tistim, ki mu je otrok pripisoval kastracijo ženske ... Od tod Stupčevo občudovanje deklice Lucije, ki je "nadomestek" ženske, njenega – prikritega – spolnega organa, ki ga časti kot fetiš ... Freud še trdi, da je penis moškega normalen zgled za falos, tako kot je realni mali penis ženske, klitoris, normalen zgled za spolovilo ženske, ki je manjvrednosti organ ...



Gvaš na papirju, okoli 1980

Stupica – slikar kot deklica – Lucija, hči – oče, *sujet barre*, “zaprečeni subjekt”, ujet v kletko želje, spola, spolnosti in poželenja ... “objemka” iz Lacanovega *Seminarja o Jamesu Joycu* – v objemki med srčno in korenensko čakro ... Venček nedolžnosti Lucije: slikarjeva paleta, *plexus solaire* ... in deključini lasje, spuščeni, padajoči ... kot slap spermatozoidov, t. i. “klične plazme” (*Keimplazma* po Freudu), kot zdrizasta in sluzna, grudičasta snov, “semenska paljenka”, odvratna in lepljiva, mehka zmes semenčic, *une degoutante mellange de la sperme*, vse to nam govori o Krogu, življenjskem krogotoku željenosti in flore – (de)floracije in neresničnosti deviškosti in razdevičenja deključinega spola kot “vzroka, s katerim se subjekt in Stupica, Slikar identificira s svojo Željo ...



Vpis zanke v objemko (Lacan, Sinthome, Seminar XXIII)

Stupica Lucijo fetišizira: njeno nedolžnost, spol, floracijo kot razcvetitev, njeno čistost, s slikanjem beline in svetlobe. Svetloba je metafora za sonce, za sončev *discos* – slikarjevo paleta v višini čakre *muladhara*, ognjene čakre, ki simbolizira maternični prostor in *hystero*: plodišče in vložišče

želje in užitka in “prislušja” smisla. Gre torej za pravo in uresničeno *manio* slikanja enako – istih znamenj in podob, ponavljanje in večno ponovitev “vzorcev”, za rasnični *automaton*, ki po Aristotelu pripada, v nasprotju s *tyhe*, ki je človekova razumnost, samo otrokom in naravi. Ponavljanje kot večno vračanje ni reprodukcija, temveč različnost-v-istem. Podrobnost se v ponavljanju ne izgubi, ampak potrdi, pritrjuje.

V tem je Freudov *Lustprinzip*, načelo neomajnega ugodja v slikanju, v slikarstvu. In Mallarméjevo “dotikanje s konico prstov” ... in Freudov fetišizem, se pravi nadomeščanje pomanjkanja in manka v otroštvu, manka Lacanove *pas tout*, ne-cele Ženske z nedolžnostjo, s floracijo otroka, njegovega telesa, spola in figure. Prava *mania* torej v ponovitvi spolnih vzorcev in vzorčenja simbolov spola (himna, venčkov, krožcev, boromejskih vozlov) kot prikrite spolnosti kot vzroka – svoje – želje. Deklica – otrok – Lucija je Stupčeva devica, ki na mestu spolne čakre *swadhithana* drži poročni venček, s cvetovi, ki so izenačeni z barvami slikarjeve palete in s tem z zaslonom – “madežem”, ki v varianti sonca predstavlja sevanje, presevanje semen in torej plodnost ...

Tako je s soncem v Poetiki: V določenem številu primerov analogije ime ne obstaja, a odnos bomo vendarle podobno izrazili: dejanje metanja semen se na primer imenuje “sejati” (*speirein*), za označitev dejanja sonca, ki meče svojo svetlobo, pa ni besede. Vendar pa je odnos tega dejanja do sončne svetlobe enak (*homoios*), kot je odnos med sejati in semenom, zato je bilo mogoče reči “sejati božjo svetlobo”; odnos med soncem in njegovimi žarki je enak odnosu med sejanjem in semenom ...

Sonce = sejanje semen, sončni disk na prsih Stupičevega avtoportreta, slikarjeva paleta, je na istem mestu kot Lucijin – nevestin venček (simbol nedolžnosti – *Tabu der Virginität* po Freudu) ... Seme, semenčice na mestu barv na slikarjevi paleti ali cvetovi v šopku kot raztrošenje, sejanje, seme, vse to nam govori o Stupčevih dihalnih odprtinah, ki kot tančice zakrivajo – odkrivajo nekakšno sublimirano in skoraj nerealno dekličino telo, Lucijino belino in nedolžnost. Lahko bi torej rekli z metaforo: Lucijino prikazovanje, kazanje njene čistosti, *die Zeige der Imakulata*, brezmadežne Lucije kot Marije, matere odrešenika, Jezusa – slikarja ali: Jaz sem moj sin, moj oče, moja mati, moja hči, ki me rodi in ki me prikazuje ... V tem je identiteta hčere in očeta, kar kaže tudi istost v naslikanih obraznih gubah. Hči, deklica, Lucija je torej umetnikova mati in Stupica je sin Lucije kot razodetje Rešenika. In v tem je fetišizacija, narcisoidnost in ekshibicionizem ... In odrešitev krivde Moškega – Človeka in Moža, njegove seksualnosti, “spolne nerodnosti boga”, kot je zapisal A. Artaud. Torej mistična poroka, *l aneau* – obroček – prstan – krožec: *čakar*, čakra:

circle kot krog in krogotok življenja, ki ga upravlja – vodi *mudra* – kretnja rok kot slikanje, slikarstvo in dotik. Krog, prstan, ničla, “označevalna luknja” kot venček, sončni disk, sejanje in presevanje semen: *penetration du hymne* ... na simbolni ravni.

Lucija je *le messageur du Dieu, de l' Homme, de l' Artiste*, se pravi božja odposlanka: umetnika, človeka in (kot) boga ... Edina ženska, ki jo ljubim. Nad vsem pa zdaj slavi ljubezen, *die Liebe*, kot že pri Heglu in pozneje pri Lacanu, ljubezen, ki z dotikanjem po platnu in telesu: po platnu na telesu, zdaj preživi prav sleherni delitev (na slike, v različnosti podob) in je v “zvezi s tistim, kar spolno bitje izgubi v spolnosti, a je (to množstvo istih in različnih slik) kakor ameba v odnosu do spolnih bitij – nekaj nesmrtnega”. Umetnost je tako samo napor okrog praznine Stupičevih “znamenj”, ki jo subjekt, se pravi Stupica – Slikar vpleta v svoje mreže, v mreže slikanja, slikarstva, ki se na koncu, v devetem desetletju, spremeni v *perpénétration*, v “lebdčnost”, v lebdenje Stupčevih nevest, ki jih preveva *Il y a l' Un*: je Eden univerzuma ljubezni in veselja in medčloveškega odnosa ...

Neveste, ki lebdijo ... med možnostjo dejanja in dejanjem samim, brez vsakršne preteklosti, sedanjosti, kot iluzija, ki ne prestopi ogledala ... Večno *perpetuiranje* – namigovanje, ne da bi se pri tem razbilo ogledalo. Nič več razlike med snom in željo, le prostor čistega privida ... Medij sledi kot vmesnost, ki ne skriva tega, kar je pod površjem, razen v Onstranstvu likovnih dejavnikov in sporočilnega gonila ... Slatna pomešanost sanjarjenja, dotikanje s konico prstov, “ne da bi se strgala zavesa” ...

Kaj je torej bistvo Stupičeve slike? Odgovor nam polzi, spolzi iz rok in se obrača proti zastavljenim vprašanjem ... Odgovor je v ambivalentnosti njegove duše, ki z dotiki po telesu platna in papirja kliče po ljubezni, ki jo vodi vrhovno Dobro, in s tem razkrivajoč in skrivajoč razkriva bistvo in usodo Stupčeve slikarske zgodovine, njegovega umetniškega in pa osebnega poslanstva kot “dozdevka” – *le semblant* umetnostnega preživetja in umetniškega akta.