

RAZSTAVA SLIK

Z VSEMI OČMI ZRE
BIVAJOČE VEN,
V ODPRTO

Murska Sobota

2003

Natalija Šeruga

Robert Inhof

Z A P I S

Cikel slik, ki jih je Natalija Šeruga razstavila med 14. 6. in 13. 7. 2002 v mariborskem Razstavnem salonu Rotovž, je imel enoten naslov *Bolest in strast sta v isti krožni črti*. Naslov njene najnovejše razstave pa je *Z vsemi očmi zre bivajoče ven, v odprto*. Razstava je nadgradnja slikarkine prve večje samostojne razstave. Navsezadnje je v najnovejši cikel slik inkorporiranih precej slik iz predhodnega cikla. Tako celoten cikel kakor tudi vsaka posamezna slika sta označena z odlomki pesmi Alojza Gradnika, Sylvie Plath in Rainerja Marie Rilkeja. Vendar pri tem ne gre za pesmi, ki bi bile navdih za posamezno sliko, ampak se pesem, ki se avtorici zdi sorodna in primernejša, prida sliku v smislu dolgega in nenanavadnega naslova. Pri tem sta ohranjeni tako enotnost slike kakor besedila. Pomena besed in slik se ne prekrivata in se ne dopolnjuje v smislu razmerja med besedo in sliko, kakršnega smo srečali v srednjeveških iluminiranih rokopisih, pač pa se morata razbirati ločeno. Naslovi – pesmi namreč ne ponujajo ključa k razumevanju njenega dela. Prej samo razumevanje zastirajo, saj zavajajoče vzbujajo vtis, da gre za ilustracije pesmi ali za napotilo k duhovnemu izviru nastanka slik. V nasprotju z ustaljenimi kratkimi naslovi, ki jih gledalec preleti s pogledom, naslovi Natalijinih slik gledalca prisilijo, da jih prebere do konca ter se tako že nekako čuti nagovorenega s strani slike. Tako početje je kar se da nevarno in lahko hitro zdrsne v naivno fabuliziranje in glorifikacijo besede na škodo slike. Vendar slikarka spretno uskladi naslove in slike v celoten koncept, tako da tudi takšni dolgi naslovi niso moteči. Takšni dolgi naslovi so nepraktični le toliko, kolikor skušamo govoriti o posamični sliki. Zato bo najbolj preprosto, če slike imenujemo kar po vrstnih številkah.

Z VSEMI OČMI ZRE BIVAOČE VEN, V ODPRTO

V grobem lahko slikarstvo Natalije Šeruga razdelimo na tri dele. Prvi del obsegajo slike z ogromnimi kostmi, ki dominirajo nad površino platna in jih določata agresivnost in morbidnost, s katero učinkujejo na gledalca. Te slike spominjajo na prozorne ostenzorije. To so predvsem slike golenic, ki štrlijajo in bodejo iz platna in pri katerih se zdi, da gre za pokošeno in razmetano okostenelo klasje, ki hkrati lahko dobijo nov pomen in funkcijo v smislu hladnega orožja. Drugi del obsegajo slike, v katerih je ta agresivnost omiljena, tako da lobarje in kosti postanejo prikrite ali pa celo povsem odsotne. Razpoloženje na teh slikah prevevata neka navidezna idiličnost in umirjenost. V tem delu njenega opusa se agresivnost in morbidnost spremenita v elegičnost. Tretji del pa so slike, ki so bile naslikane v letih 2002 in 2003. Za te slike je značilna nekoliko omiljena introvertiranost, čeprav o ekstravertiranosti nikakor ne moremo govoriti. Človeške kosti povsem izginejo iz zadnjih slik. Pojavi se celotno človeško telo, prepredeno s naslikanimi številčnimi nizi.

Natalijine slike s svojimi nenavadno usločenimi in geometrijsko nepravilnimi robovi so videti kot napete in posušene kože, ki so poslikane s tiste strani, s katere so se držale mesa. Slike spominjajo na ogromen pergament, ki je razpet in prišit na kovinski okvir. Slika je še vedno koncipirana v smislu albertijevskega okna, a je to »okno« deležno posebne aberacije. Ustaljen, pravilen okvir je popačen. Centripetalne sile vlečejo vse štiri strani okvirja proti središču slike, tako da je videti, kot da bi se okvirji začeli taliti. Na takšno osnovo je napeto platno, ki hkrati prevzame status membrane med dvema svetovoma. Notranjim, ki je poslikan in zato resničen, ter zunanjim, ozadje platna, ta je prazen ter kot tak za slikarko sicer obstaja, vendar nima posebne vrednosti. Vendar bi bilo prenagljeno povedati, da Natalija s svojimi slikami razstavlja lastno duhovno podobo. Saj jo, le da so njene slike pretkane s tako semantično in metaforično prejo, da jih še najustreznejše razumemo kot uganke. Predvsem zavestni del slikarkine izbire motivov nam ostaja v bistvu neznan, saj je nemogoče natančno ugotoviti, kakšen pomen ima za Natalijo na primer posamezno število. Lahko pa po induktivni metodi sklepanja od posamičnega na splošno pridemo do določenih kulturoloških spoznanj, ki nam kažejo izvirnost slikarkinega sveta.

Na sliki št. 1 vidimo na glavo postavljeno figuro v drži oranta. Figura ima nimb okrog glave in okrog rok. Roke so dodatno zvezane s tanko, lupi podobno vrvjo, ki vleče vsako roko na svojo stran. Nad to figuro sta naslikani dve veliki golenici, ki sta nad koleni povezani oziroma prešiti s pravo nitjo, medtem ko na vrhu slike vidimo prekrivajoča se stopala. Figura v pozici prezrcaljenega oranta, nimbirana glava in prekrivajoča se stopala nam kažejo, da bi lahko šlo za svetniško figuro. Vendar Natalijini figuri manjka vsak določnejši atribut, ki bi to figuro lahko tudi ustrezno identificiral. Z glavo navzdol je bil križan sv. Peter. Z neustreznostjo starostjo – Natalijina figura je mnogo premlada – z neustreznostjo tradicionalnemu in nespremenjenemu ikonografskemu vzorcu, slikarka oteži možnost identifikacije figure in s tem tudi deloma zabriše sledi, ki vodijo do slike, ki ji jo je navdihnila.

Pri tem gre dejansko za mučeništvo oziroma za figuro, ki je povzeta po podobi sv. Petra s slike *Mučeništva apostolov* (sl. A) z notranjih strani oltarnih kril *Poslednje sodbe* Stefana Lochnerja. Posamezna mučeništva dvanajstih apostolov so pri Lochnerju upodobljena v majhnih kvadratnih poljih, ki merijo 40 x 40 cm. Natalija je pri tem detajlu Lochnerjeve slike dobila navdih predvsem za pozno svoje figure. Vrvi okrog Petrovih rok pa je dobesedno povzela na svoji sliki. Tako poza figure kot drugi momenti pa so lahko zavajajoči, saj Natalijino slikarstvo nima nobenega neposrednega in zavestnega stika s krščanstvom. Se pa referenčno sklicuje predvsem na posebne momente v slikarstvu, ki je nastajalo med letoma 1400 in 1650.

Nikoli namreč ni bilo po cerkvah naslikano toliko prizorov z mučeniki, enako obsesivnih tako z formati kot z obiljem detajlov, kot prav med letoma 1400 in 1650. Zlata legenda, ljudski misteriji in religiozna umetnost so v vseh oblikah popularizirale teme mučeništv. Tako se pojavijo podobe z do podrobnostmi naslikanimi ranami; bičanje Kristusa, muke na križu, Judita s Holofernovim glavo, Saloma z glavo Janeza Krstnika, sv. Lovrenc, ki ga

Z VSEMI OČMI ZRE BIVAOČE VEN, V ODPRTO

Živega pečejo na žaru, kamenjanje sv. Štefana, Erazem, ki mu z vitlom vlečejo drobovje iz telesa, sv. Agata z odrezanimi prsmi, sv. Boštjan, preboden s puščicami. Verni gledalec pred temi slikami ni občutil samo sočutja in strahu, pač pa tudi neko mračno naslado.

Slika št. 1 je v Natalijinem opusu izjema, ki se navidezno še najbolj približa krščanski ikonografiji. Toda njena podoba je podoba nekanoniziranega ali sploh neobstoječega svetnika z obstoječim mučeništvom. Figura je personifikacija slikarkine osebne bolečine in osebne strasti, kakor je že izraženo v naslovu cikla *Bolest in strast sta v isti krožni črti*. Georges Bataille pravi, da je za vsakogar, ki ga fascinira truplo, to truplo podoba njegove usode. Truplo priča o nasilju, ki ne uniči samo enega človeka, ampak bo uničilo vse ljudi. Nasilje in smrt, ki je njegovo znamenje, imata dvojni pomen: po eni strani nas odvrača groza, povezana z zavezostjo življenju, po drugi strani pa nas fascinira nekaj slovesnega, a hkrati zastrašujočega. Tako bolečina kakor strast namreč pogojuje žrtvovanje. Natalija sklene v krožni črti *passio* kot trpljenje in *passio* kot strast ali obsedenost.

Kljub odsotnosti zavestnega in neposrednega Natalijinega stika s krščanstvom njene slike ne morejo skriti slikarkine fascinacije z mučeništvom. In znanih mučenikov, pokončanih z zelo raznovrstnim spektrom muk, je ravno v krščanstvu največ. Pri tem seveda ne gre za grško besedo *martyrein*, ki je bila izrečena pri sv. Pavlu in je pomenila pričati oziroma pričevalca, pač pa gre za nanašanje na poznejšo uporabo te besede v pomenu umreti mučeniške smrti. Natalijinemu slikarstvu je zelo blizu zanos brezobzirnih verskih samouničevalcev, mučeniških nevrotikov in mazohistov, ki so botrovali bolestnemu hrepenerju po mučeništvu. Eden od najznamenitejših mazohistov je bil škof Ignacij Antiohijski, za katerega je bilo največje dobro delo, da ga obsodijo in tudi pustijo umreti mučeniške smrti. Ignacij Antiohijski pravi v enem od svojih pisem: »*Veselim se živali, ki so pripravljene zame, in molim, da me bodo takoj požrle, ne da bi se prestrašile in me ne zgrabile, kakor se je zgodilo nekaterim. In če bodo trmoglavile in me ne bodo hotele popasti, jih bom prisilil ... Ogenj, križ, boji z divjimi zvermi, ki naj me razmesarijo, razkosajo, zdrobe naj mi kosti, mi požro ude, zmeljejo vse telo, vse hudičeve zle muke naj pridejo nadme, samo da pridem k Jezusu Kristusu.*«

Takšna mučeniška nevroza ter dejansko mučenje, razkosavanje in ubijanje, do katerih je ta nevroza pripeljala, najbolj spodbudno vplivajo na avtoričino slikarstvo. Slikarka se prek fascinacije z mučeništvom nekako poistoveti z mučeniki. Nedvomno pa je, da se njen namen močno razlikuje od namena in cilja mučenikov, prav tako pa z zgodnjekrščanskimi mučenci ne deli sovražnosti do človeškega telesa. Kosti na njenih slikah bi sicer lahko površno razumeli tudi kot relikvije, Natalijine slike pa kot imaginarnе govoreče relikviarije.

Povezava z relikvijami sicer obstaja, saj je čaščenje relikvij pomenilo nenehno soočanje s smrtno. Za sv. Ireneja so poleg mučeništva tudi relikvije poroštvo in upanje na vstajenje. Na cerkveni sinodi v Kartagini leta 418 je bilo ukazano, da se porušijo vsi tisti krščanski oltarji, ki nimajo preverjenega telesa ali dela telesa svetega mučenca, ki mu je oltar posvečen. Leta 787 je bila na ekumenskem koncilu v Niceji sprejeta odločba, po kateri ni smela biti vstavljena v oltar nobena netelesna relikvija (mučencev osebni predmet), ampak izključno telo ali del telesa. Od čaščenja relikvij so ljudje pričakovali neposredno čudodelno pomoč. Čudodelna moč relikvij naj bi se prenašala ali pridobila tudi tako, da se je vernik z osebnim predmetom dotaknil svetega predmeta.

V srednjem veku pa so se pojavili prepriki o tem, komu bo pripadlo telo komaj umrle svete osebe. Mučencev niso razkosavali samo rablji, pač pa tudi razvneti verniki. Postmortalno razkosavanje in prenašanje (*translatio*) je bilo v srednjem veku pogosto. Leta 1231 je umrla sv. Elizabeta Turinška (Ogrska). Že ob svoji smrti je bila tako čaščena, da so ji razvneti verniki že na pravdi rezali lase, nohte, ušesa, prsi in dele oblačila. Za Tomaža Akvinskega so bila svetniška telesa za življenja templji svetega duha, čaščenje dela tega telesa oz. trupla pa je pomenilo čaščenje tega duha. Leta 1274 so menihi iz Fossanuove Akvinčeve mrtvo truplo – v strahu, da ga ne bi

Z VSEMI OČMI ZRE BIVAOČE VEN, V ODPRTO

izgubili – najprej obglavili, ga skuhali in kosti spravili v ustrezne relikviarije, ki so jih nato prodajali. Njegova glava je tako ostala v Fossanuovi, njegovo desno roko je dobila njegova sestra, ostali deli pa so bili preneseni v Tolouse. Okoli leta 1000 pa so prebivalci Umbrije – v strahu, da bi ne odšel v kak drug kraj – kar sami ubili svetega puščavnika Romualda in si tako hkrati zagotovili tako svetnikovo kakor mučenčeve truplo.

Moč relikvije je bila ustreznega moči svete slike ali skulpture. Relikvije so s svojimi čudodelnimi močmi učinkovale same po sebi slike, skulpture pa je bilo treba posvetiti v obred. Kosti na Natalijinih slikah ni mogoče razbrati kot relikvije, ravno zaradi odsotnosti čudodelnih moči. To so naslikane kosti, kot take so del slike, ki jih slikarka pusti neposvečene. Njene slike niti ne rabijo posvetitve – če ne primerjamo samega akta s slikanjem z gestami blagoslovitev in kropitev. Zanjo je obred slikanje samo, in ne njegov rezultat – učinkovanje slike. V tem obredu je značilna izključenost tretjega, torej tudi tistega, ki posveti. Obstaja samo razmerje slikarko in platnom.

Namen tega obreda je soroden lovskim civilizacijam. Že za loveske civilizacije so imele kosti, zlasti lobanje, obredno vrednost. Verjeli so, da sta v njih spravljena duša in življenje živali, ki ostane v kosteh, in da bo Gospodar živali znova obudil žival v življenju, tako da bo na okostje obesil meso. To je bil tudi razlog, da so na vejah ali vzpetinah izobešali lobanje in dolge kosti. Georges Bataille pravi, da arhaična ljudstva vidijo v posušenih kosteh, da se je nevarnost nasilja, ki je vdrilo v trenutku smrti, umirila, sam mrtvec, ki je prišel v oblast nasilja, pa v očeh preživelih najpogosteje prenaša njegov nered, in šele njegove pobljene kosti dokazujejo, da se je umiril. V Genezi beremo, da je bil Adam ustvarjen iz prsti, Eva pa iz kosti - Adamovega rebra. V Stari zavezi se omenja tudi dolina, polna kosti: »*Tedaj mi je rekel: Prerokuj nad temi kostmi in jim reci: 'Suhe kosti, poslušajte GOSPODOVO besedo! Tako govorji Gospod Bog tem kostom: Glejte, poslat bom duha v vas in boste oživele! S kitami vas bom obdal in dal, da bo zraslo meso na vas. Prevlek vel vas bom s kožo ter vam dal duha, da boste oživele'.*« (Ez 37, 1-8.) Avtorica se tukaj – kakor je zanjo značilno tudi za njen celoten opus – ne sklicuje na neko posebej izbrano referenco, ampak pušča odprte možnosti, tako da se hkrati sklicuje na vse reference, tudi kontradiktorne.

Fanatizem in nasilna smrt krščanskih mučencev ponudi Nataliji le iztočnico, iz katere splete svoje, izključno osebne pomene. V isti osebni koncept so vključene tudi lobanje in človeške kosti, ki se pogosto pojavljajo na Natalijinih slikah. Lobanja v smislu mrtvaške glave pomeni posebljeno smrt. Govoreča lobanja – in za vsako naslikano lobanje se nekako predpostavlja, da je govoreča, ne le v simbolnem smislu, ampak mimiko ponazarjajo ali nadomeščajo goli zobje – je bila splošen pojav v likovnih umetnostih in literaturi 16. in 17. stoletja.

Lobanje niso naslikane v anamorfičnem principu, kakor je naslikana recimo lobanja na Holbeinovih *Ambasadorjih* (1533, London, National Gallery). Na tej sliki Hansa Holbeina mlajšega je lobanja za frontalni pogled povsem neprepoznavna in jo je bilo treba gledati, kakor tudi ostale pomembne anamorfične dosežke Leonarda da Vincijsa, Williama Scrotsa in predvsem Erharda Schöona, pod določenim kotom. Nenavadno očišče je neprepoznavno podobo s perspektivo naredilo prepoznavno. Kar je škoda, saj bi se anamorfično oblikovana lobanja sijajno vključevala v slikarkino težnjo po prikritosti, usločeni okvirji pa bi omogočali nenavadnost pogleda. Toliko bolj, ker gre v tem drugem delu avtoričinega opusa za lobanje in kosti, ki so naslikane tako, da bi bile na prvi pogled neopazne, kot da bi ležale pod vodno gladino. Gledalec jih ne zagleda takoj, pač se mu »prikažejo« skozi povrhnjico.

Spomladanski veter, ki lahko ziblje prozorne tančice, bistrost voda in bršljan so utelešeni sen o neizrekljivi sreči in spokoju. A ravno ko se nam zazdi, da se zasanjano zazibamo v pomirjujočo nežnost slike, nas predramijo človeška lobanja in kosti, ki so naslikane skoraj na vseh njenih slikah, a precej nevsiljivo, tako da jim je dodan element presenečenja.

Z VSEMI OČMI ZRE BIVAOČE VEN, V ODPRTO

Ista melanholična nota je navzoča tudi na slikah brez kosti. Sliko št. 2 preveva pomirjujoča modrina ozadja. Skozi prosojnost prtov vidimo glavi dveh bikov in spodaj silhueto čolna ali črnega luninega krajeva. Prizor bi zlahka lahko razbrali kot bukoličen, če ne bi okrog bikovih vratov videli prav takšne, po Lochnerjevi sliki povzete vrvi, kakršne smo videli na sliki št. I okrog rok lažnega svetnika. Pokrajina je sicer še naprej idilična, vendar taka ne bo ostala, saj vrvi kažejo na sledeči zakol oziroma žrtvovanje. Bršljan pa je obredni venec bakhanalij, ki se z bikovih glav razplete čez vse platno. Umirjena in idilična pokrajina se bo izgubila, razblnila z navzočnostjo smrtnega strahu in predsmrtnega hropenja. Deviško belino prtov bo poškropila kri. Vendar avtoričin jezik ni banalen, saj stvari nikoli ne predstavlja transparentno. Šok v njenem slikarstvu je odkritje tragičnega kot tistega segmenta, ki je imenantno, čeprav prikrito, navzoče v bistvu lepega. Tragično ni prikazano kot dejanje, ampak kot metafora.

Pri vrveh – vozlih okrog bikovih glav gre za ponovitev vrvi z Lochnerjeve in Natalije slike št. 1. V 16. in 17. stoletju je bil zelo razširjen strah pred čarovnicami in čaranjem, ki prinaša človeku psihične in fizične bolezni ter materialno škodo. Jean Bodin (1529-1596), francoski državni pravnik, straten lovec na čarownice in avtor *Razprave o čarowniški demonomaniji*, je dal mučiti celo otroke, dekleta in pohabljence. Priporočal je cvrenje obsojenk na žerjavici, da bi smrtne muke trajale vsaj pol ure – kot priprava na večni ogenj, ki jih čaka. Vendar je tisto, kar dejansko opravičuje omembo Jeana Bodina v povezavi z Natalijinim slikarstvom, njegova obsedenost. Jean Bodin je bil zelo zaposlen s tako imenovanim spenjanjem jermenčkov, z zankami in čarownimi vozli, s katerimi so čarownice moškim jemale moškost. Bodin je zapisal, da med vsemi čaranji ni bolj pogostega, gnusnega in zlobnega čaranja od vezanja vozlov, s katerim se ukvarjajo celo otroci. Sam je poznal menda kakšnih petdeset različnih vrst spenjanja jermenčkov.

Slika št. 3 vsebuje vse prepoznavne komponente Natalijinega slikarstva: transparento različnih plasti, ki se na platnu združijo v celoto v smislu različnih prosojnic, postavljenih eno čez drugo na grafoskop, človeške kosti, zloslutno lebdeče prte, skodele za sladkor, ciprese in bršljan. Idilična mediteranska pokrajina je zavita v pajčolan zagrobnosti. Niz cipres – tradicionalnega pokopališkega drevesa – je razporen po platnu kot povorka žalovalcev. Idilična pokrajina kar naenkrat postane sorodna Böcklinovim verzijam *Otoka mrtvih* (sl. B) Z gorečim dimom ciprese so odganjali bolezni, zle duhove in različne čarovnije. V starem Rimu je veja ciprese, ki so jo zasadili pred hišnimi vratimi, zaznamovala ritualno mejo pogreba. V istrskih krajih pa je cipresa dobila pomen drugega sveta in magičnosti.

Združevanje idiličnega sveta in smrti, ki ga zasledimo v tem drugem delu Natalijinega opusa, nam ne govori več o fascinaciji nad mučeništvi, ampak kaže na antično, predvsem latinsko elegično tradicijo. Vergil je bil prvi, ki je grško Arkadijo idealiziral, ji dodal bujno vegetacijo, večno pomlad, brstenje in ljubezen. Se pravi čare, ki jih resnična Arkadija nima, saj je dejansko gola, hladna in skalnata, njeni prebivalci pa so pregovorno veljali za izrazito neumne.

Toda ravno Vergilovo pojmovanje Arkadije se je ohranilo do dveh znamenitih Poussinovih slikah z naslovom *Et in Arcadia ego*. Poved se da – kakor je ugotovil Erwin Panofsky – brati na dva načina. V prvem primeru jo preberemo tako kot bi besede »*tudi jaz sem prebival v Arkadiji*« govoril pokojnik, v drugem primeru pa tako, da stavek izreka smrt: »*Celo v Arkadiji vladam jaz, smrt.*« Natalija Šeruga se na nobeni svoji sliki ne uporablja napisa *Et in Arcadia ego* ne kateregakoli drugega. Prav tako noben odlomek pesmi, ki ga navaja namesto naslova, ne govori o Arkadiji, pa vendar vse njeni slikarstvo govori v smislu te elegične tradicije.

Z VSEMI OČMI ZRE BIVAOČE VEN, V ODPRTO

Značilno je tudi, da lahko, povsem v romantičnem duhu, pred njenimi slikami premišljujemo o obeh načinih branja povedi hkrati. V idilični Arkadiji je nekoč živel Pan, ki je sedaj mrtev. Na njegovo piščal piska veter in tudi v tako idilični pokrajini, kot je Arkadija, ne moreš uiti smrti. Osebna izkušnja postane univerzalna in ime Arkadije ni več vezano na topografsko določeno pokrajino. Spomladanski veter postane pokopališki piš. Tančica, ki prepenja Natalijine slike, postane žalna tančica, skleda s sladkorjem postane žara s pepelom, bršljan, ki preplete sliko, pa metafora časa, ki použije vse stvari, na koncu tudi samega sebe.

Zanimiv je tudi način, s katerim Natalija združuje časovno in geografsko različne likovne citate v enotnost časa, kraja in prostora dogajanja. Na sliki št. 1. smo videli povzetek Lochnerjeve figure sv. Petra. Na sliki št. 4 vidimo silhuetto srednje gracie (*Castitas – vzdržnost*) z Botticellijeve *Pomladi* (sl. C). Zgornji del telesa silhuetto gracie se povsem razblinja pod svetlobnim slapom, ki spominja na Schinkelovo gledališko opremo za prizor nastopa *Kraljice noči* v Mozartovi *Čarobni piščali* (sl. D).

Na sliki št. 5, kjer vidimo naslikano skulpturo, nas po celotnem ozračju, čeprav v povsem drugačnem koloritu, spominja na kako antično skulpturo iz opustelih italijanskih trgov Giorgia de Chirica. Dejansko pa je skulptura hibrid. Tudi ta slika skulpture se sklicuje na določen umetnostnozgodovinski spomenik, ki pa tokrat ni ne antičen ne poznosrednjeveški ali renesančen, pač pa baročen. Gre za Madernovo skulpturo sv. Cecilije (sl. E), tako da se pri tej sliki spet pojavi motiv, ki je povzet po podobi mučenice. Natalijina naslikana skulptura je do prsi povzeta po Madernovi skulpturi, medtem ko je zgornji del trup(l)a doslikan svojevoljno. Zanimivo je, da je skulptura naslikana brez glave, odznotraj pa je votla, čez celotno tematično prizorišče pa se vsuje ptičje perje. Tisto, kar bi naj bil trden marmor, se izkaže kot nekaj, kar je še najbolj podobno ovojnici oziroma koži. Marmor postane koža praznine.

Bolest in strast se pri slikarki poenotita v dokaj mazohističen nabojo, ki se – v nasprotju s krščanskimi mučenci – po eni strani izraža skozi lamentacijo nad navzočnostjo smrti, po drugi pa v strastni hvalnici življenju. Zaklinjanje kosti je samo bajanje, ki si ne ustvarja iluzije, da je kosti moč oživeti, prav tako tudi ne ustvarja vere v čudodelno in neuničljivo moč kosti v smislu relikvij. Bližja ji je vera lovskih plemen in nagovor kostem iz Ezekijelove knjige.

Bolest in strast živita v tem bajanju kot *passio*, ki se mu reče slikanje v sebi lastni harmoniji. Morda pa je tudi to slikarsko zaklinjanje kosti časovno neustrezeno, ne velja namreč toliko tistemu, kar se je že zgodilo, kot temu, kar se šele bo zgodilo. Starorimski avguri so napovedovali voljo bogov (prihodnost) iz ptičjega leta. Kosti na avtoričini sliki ne predstavljajo toliko tistega, kar se je zgodilo, kot tisto, kar se šele bo. Nenazadnje tudi marsikatero njeni sliki objemajo krhke in skrivenostne perutnice ali čez površino lebdi ptičje perje.

V zadnjih slikah se pojavijo telesa, ki so spet zavestno povzeta po spomenikih klasičnega slikarstva. Tokrat slikarka poseže tudi po delih Rembrandta in Ingresa. Praviloma so ta telesa brez obrazov. Videti je, kot da bi v transponirjanju figure iz klasične slike v Natalijino sliko človeške figure izgubile svojo identiteto ter tako še bolj prepričljivo izražale izgubo duhovnega kompasa. Nekaterim telesom je v tem transponirjanju spremenjen tudi spol. Telo na sliki št. 8 je povzeto po figuri Izaka z Rembrandtove slike *Abraham žrtvuje Izaka* (sl. F). Slikarka moško telo spremeni v žensko že na tako očitni ravni, kot je dodajanje prsi.

Natalija svoje zadnje slike razvije iz iste nelagodne osnove, iz katere izvira celote cikel slik Bolest in strast sta v isti krožni črti. Vendar zdaj ne izginejo samo človeške kosti, ampak tudi elegičnost pokrajine. Ne gre več za združevanje lepega in grozljivega, prav tako tudi ne le za lepo ali le za grozljivo. To, kar je predstavljeno zdaj, je neskaljena podoba tesnobnega pričakovanja, ki povsem izpoljuje frazo, »da je nekaj v zraku«.

Z VSEMI OČMI ZRE BIVAOČE VEN, V ODPRTO

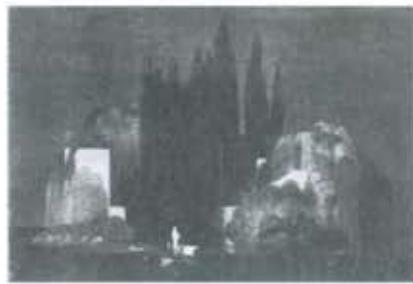
To tesnobno razpoloženje je lepo razvidno iz dveh slik čistih – in v Natalijinem opusu – izjemnih pokrajin, v katerih ne najdemo več navzočnosti človeškega telesa, ne mrtvega ne živega. To je pogled, kakršnega ima slikarka skozi okno svojega stanovanja. Platna še vedno spominjajo na poslikane odrte kože. Vendar v nasprotju s hermetično zaprtim introvertiranim svetom, ki bi mu ustrezala notranja stran kože, avtorica zdaj odslikuje zunanji svet oziroma zunanjou stran kože. Nenazadnje nam to kažejo tudi lebdeče živalske odrte kože na slikah, ki se nam kažejo s svojo dlakavo – zunanjo stranjo. Notranji svet je svet nerazrešljivih dilem, čaranj in ugank. Zunanji svet pa je svet objektivnih znakov, ki v slikarstvu postanejo skrivnostna znamenja, polna magičnih obrazcev in kakofonije številk. V smislu Nataljinega platna-kože, se lahko spomnimo na Vasarijevo zgodbo o ekscentričnemu kiparju in štukaterju Silviu Cosiniu (1495 - 1547), ki je - obseden od urokov - nekoč odrl truplo obešenca, ustrojil njegovo kožo in si iz nje naredil telovnik, ki ga je nosil čez svojo srajco.

Slikarski opus Natalije Šeruga je avtorsko izredno prepoznaven. Ponekod slikarka sicer podatkovno preobremeniti posamezno sliko in bi v likovnem smislu »manj« v bistvu pomenilo več. Risba je v nekaterih momentih – predvsem pri lobanjah – brez potrebe infantilna, pri slikanju dlak in perja pa se izgubi občutek taktilnosti. Natalija Šeruga, kljub omenjenim pomanjkljivostim – ki pa niso tako usodne, kot se zdi na prvi pogled – zelo izvirno in povsem v svojem konceptu uporabi mučeništva in izmučene ali motivno skorajda tako izrabljene stvari, kot so človeške lobanje. Slikarka zelo inteligentno doseže lastno govorico, ki se posrečeno vpenja v širšo kulturološko konstelacijo.

Z VSEMI OČMI ZRE BIVAOČE VEN, V ODPRTO



Slika A — Stefano Luchese: Mozelijevi se Potra, delajo iz Mozelijevih apotek, srednjega stila obzrajujoč poslednje sodbe, 1425, Stedeljivo Kremstensko, Frankfurt



Slika B — Arnold Böcklin: Otok mrtvih, 1891, olje, platno, 11 x 15 cm, Offizielle Kunstsammlung, Basel



Slika C — Sandro Botticelli: Promid (detajl) ob. 1470, tempera, les, Uffizi, Firence.



Slika D — Karl Friedrich Schinkel: Nachtig-Kraljevi moč (Carmina Ballo), 1813, graf., 46,3 x 61,6 cm, Nationalgalerie, Berlin



Slika E — Stefano Maderno: St. Cecilia, 1600, marmor, romanski voksent, Ska Cecilia in Trastevere, Rim



Slika F — Rembrandt van Rijn: Abraham izvaja Izak, 1635, olje na platnu, 193 x 135,5 cm, Eremitaz, Leningskega grad

*Žariš in žgeš in v twoji zlati luči
vsa trudna duša moja trepeta.
O sonce moje ti, do dna srca
izpalj me, do smrти me izmuči.*

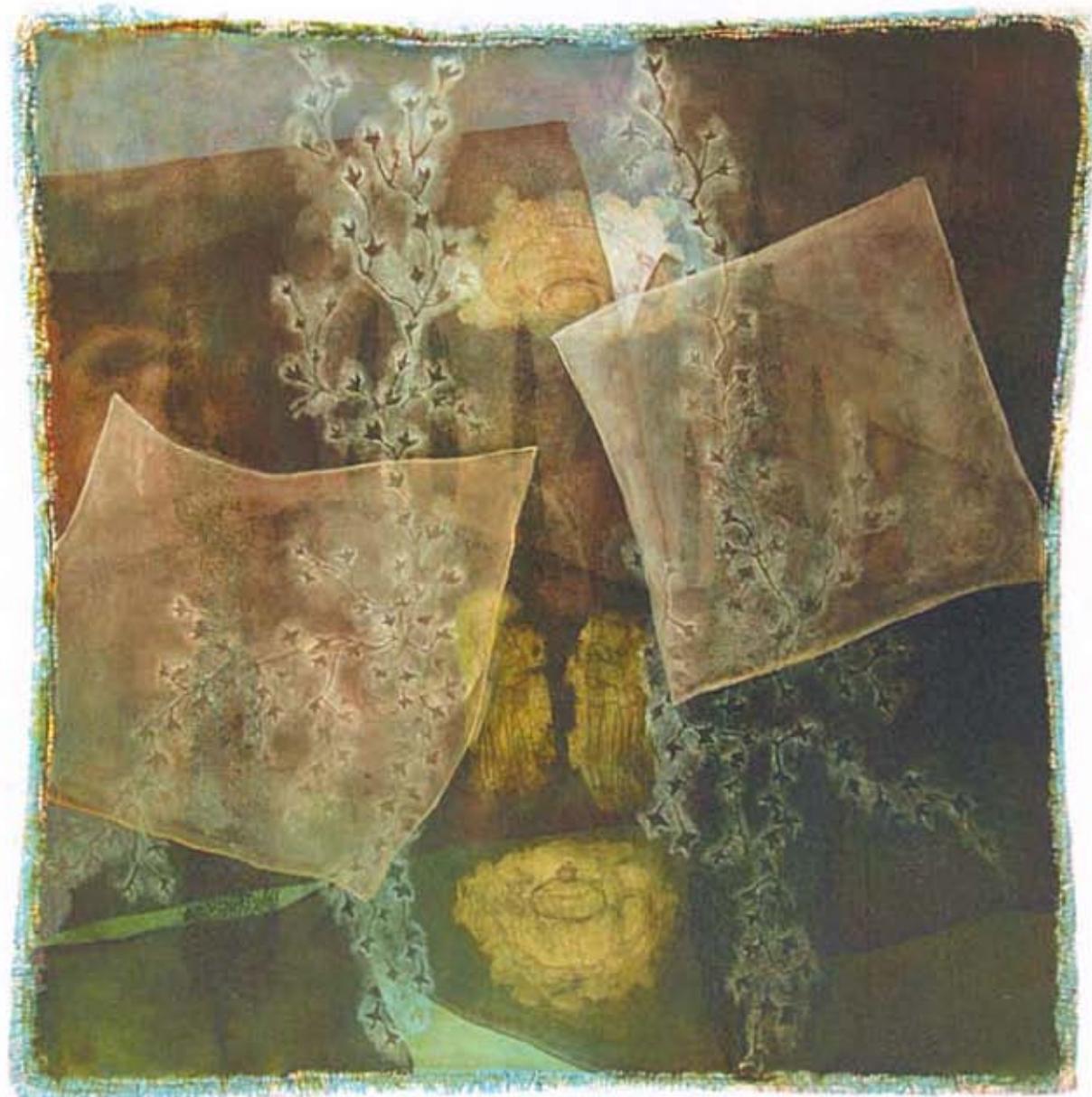
— Alojz Gradečák, Eros - Tanatos, Žariš in žgeš



Side 1

*Tisa se vzpenja kvišku. Gotsko oblikovana.
Pogled spolzi po njej navzgor in naleti na luno.
Luna je moja mati. Ni blaga kakor Marija.
Iz sinjih oblačil spušča netopirje in sove.
Kako rada bi verjela v nežnost!*

— Sylvia Plath, Lirika, *Luna in tiso*



See 2

*Panj je zapahnjen, nevaren je.
Z njim moram preživeti noč
in ne morem se ločiti od njega.
Nobenega okanca nima in zato ne vidim, kaj
je v njem.
Samo mrežica je, nobenega izhoda.*

— Sylvia Plath, Larika, *Prispevki o čebeljegu panju*



Sail 3

*Ni zadnje postaje, samo kovčki so,
iz katerih isti jaz prihaja na dan kakor obleka,
oguljena in razcapana, z žepi želja,
drobnarij in voznih listkov, kratkih stikov
in žepnih ogledal.*

— Sylvia Plath, Lirika, Tolem



Side 4

*vrnitev sredi belega dne
na isti kraj, v isti obraz, v isti brezčutni
posmehljivi krik:*

*»Čudež!«
To me potolče.
Plačati je treba*

*za gledanje mojih brazgotin, plačati je treba
za poslušanje mojega srca.*

— Sylvia Plath, Lirika, Lazarus



*Sivi ptiči mi obsedajo srce,
pepel ust, pepel očesa.
Ugnezdijo se. V globokem
prepadu,
ki je izpraznil nekoga v vsemirje*

— Sylvia Plath, Lirika, *Marijina pesem*



Side 6

*En sam dotik: peče in boli,
Ne morem ti videti oči.*

*Kjer jablanov cvet z ledom prekriva noč,
hodim v krogu,
brazda nekdanje krivde, globoka in grenka.*

*Semkaj ljubezen ne more.
Črna globel zazija.*

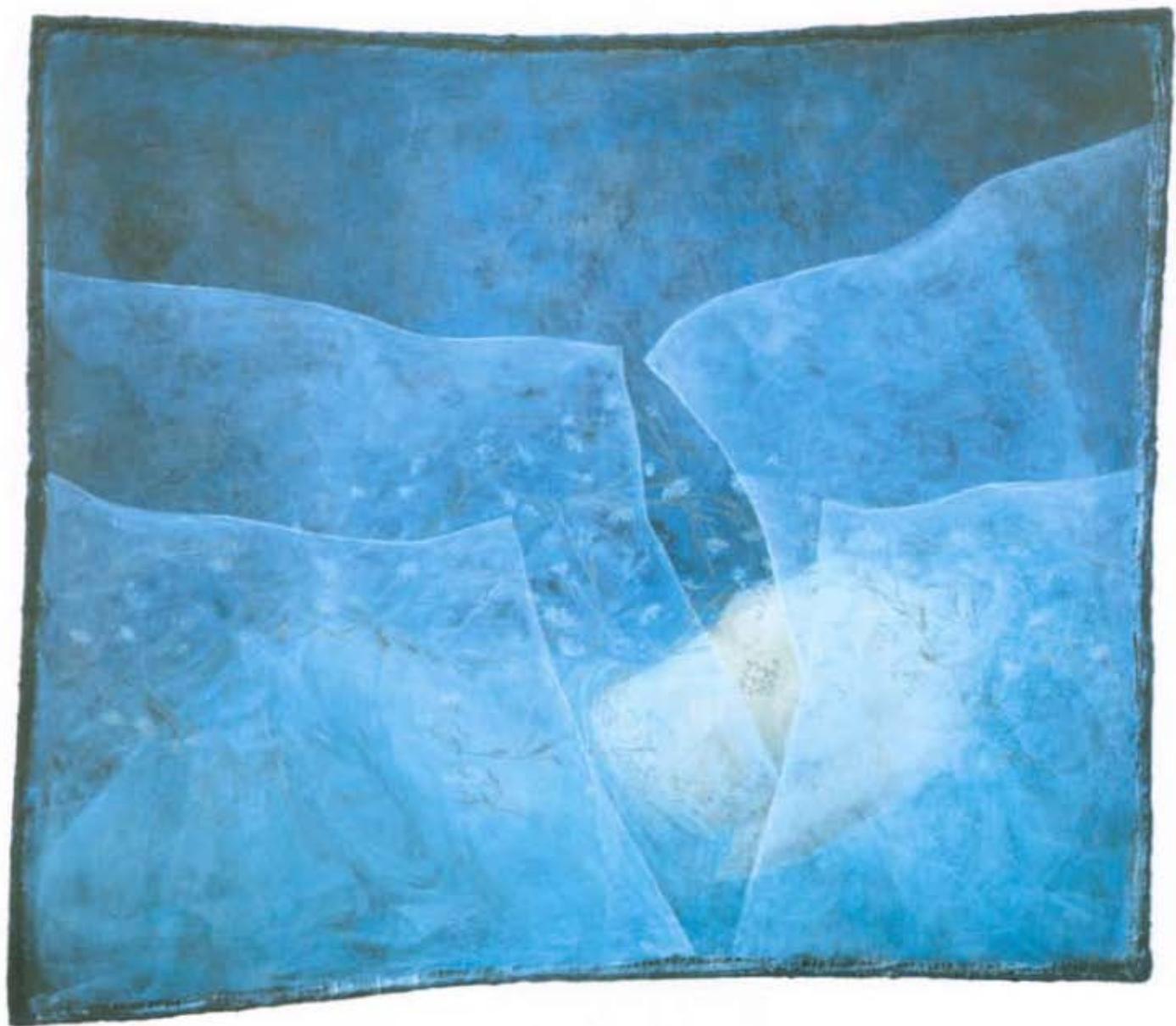
— Sylva Plath, Lirika, *Prizetki*



Side 7

*Moje telo jim je rečni kamen, ljubkujejo ga,
prav kakor voda
ljubkuje prodnike, ki jih obliva in blago boža.
V bleščečih se iglah mi prinašajo otrplost,
mi nosijo spanec*

— Sylvia Plath, Lirika, Tulpe



*To je luč razuma, mrzla in planetarna.
Drevesa razuma so črna. Luč je modra.
Trave mi polagajo svojo bol k nogam, kot bi
bila Bog,
zbadajo me v gležnje in šepečejo o svoji
ponižnosti.
Opojne dimaste meglice polnijo ta kraj,
ki ga od mojega doma loči vrsta nagrobnikov.
Preprosto ne vem, kam je treba oditi*

—Sylvia Plath, Lirika, Leme in risa



Solo 9

*To je luč razuma, mrzla in planetarna.
Drevesa razuma so črna. Luč je modra.
Trave mi polagajo svojo bol k nogam, kot bi
bila Bog,
zbadajo me v gležnje in šepečejo o svoji
ponižnosti.
Opojne dimaste meglice polnijo ta kraj,
ki ga od mojega doma loči vrsta nagrobnikov.
Preprosto ne vem, kam je treba oditi.*

— Sylvia Plath, Lirika, *Ljubo in tisa*



Sis. 10

*a recimo, da bi me eden od njih
kar na lepem objetu skoprnel bi ob njem,
ki biva močnejše. Kajti lepota je le
strahotnega ravno še znosni začetek*

— Rainer Maria Rilke, Mojstri lirike, Prva elegija



Sue 11

In slednja

*strahota ga je poznala in mu, kot poučena, mežikala.
Da, grozota se je smehljala.. Redkokdaj
si se mati, ti tako nežno smejalas. Kako da je ne bi
ljubil, ko pa se je smehljala. Ljubil jo je
pred tabo, ker je bila, ko si ga že nosila,
primešana v vodo, ki daje lahkoto klijočemu*

— Rainer Maria Rilke, Mojstri hrlike, Trvčka elegija

In slednja

*strahota ga je poznala in mu, kot poučena, mežikala.
Da, grozota se je smehljala.. Redkokdaj
si se mati, ti tako nežno smejalas. Kako da je ne bi
ljubil, ko pa se je smehljala. Ljubil jo je
pred tabo, ker je bila, ko si ga že nosila,
primešana v vodo, ki daje lahkoto klijočemu*

— Rainer Maria Rilke, Mojstri izlike, Trvčka selekcija



Silka 12

*In on, ko je ležal, olajšan, in pod
dremotnimi vekami pretapljal sladkost
twoje lahne prikazni v predokušeni spanec :-
zdel se je kot na varnem...A znotraj: kdo je odbijal,
kdo je ustavljal znotraj valove izvira?*

— Rainer Maria Rilke, Mojstri lirike, Tretja stevilo



*Kako se je ves predajal -. Ljubil.
ljubil svojo notránjost, njeno divjino,
ta pragozd, na katerega nemi podrtosti
je svetlo zeleno stalo njegovo srce. Ljubil. Zapustil,
pognal skoz korenine v silni začetek*

— Rainer Maria Rilke, Mojstri lirike, Tretja elegija



*lepše bi bilo, če bi bile žive in to bi tudi
morale biti.
A v resnici so mrtve in njihova mati skoraj
mrtva od blaznosti,
in tako samo trapasto bulijo in ne zinejo niti
besedice o njej.*

— Sylvia Plath, Lirika, Mrtevorjenje



*lepše bi bilo, če bi bile žive in to bi tudi
morale biti,
A v resnici so mrtve in njihova mati skoraj
mrtva od blaznosti,
in tako samo trapasto bulijo in ne zinejo niti
besedice o njej.*

— Sylvia Plath, Lirika, Mrtenjence

*lepše bi bilo, če bi bile žive in to bi tudi
morale biti,
A v resnici so mrtve in njihova mati skoraj
mrtva od blaznosti,
in tako samo trapasto bulijo in ne zinejo niti
besedice o njej.*

— Sylvia Plath, Lirika, Mrtenjence



SEZNAM RAZSTAVLJENIH SLIK

- Slika 1* 2000, 210 x 120 cm, alkidne in oljne barve na platnu
- Slika 2* 2001, 140 x 145 cm, alkidne in oljne barve na platnu
- Slika 3* 2001, 93 x 185 cm, alkidne in oljne barve na platnu
- Slika 4* 2002, 164 x 164 cm, alkidne in oljne barve na platnu
- Slika 5* 2002, 162 x 143 cm, alkidne in oljne barve na platnu
- Slika 6* 2002, 98 x 156 cm, alkidne in oljne barve na platnu
- Slika 7* 2002, 143 x 163 cm, alkidne in oljne barve na platnu
- Slika 8* 2002, 143 x 163 cm, alkidne in oljne barve na platnu
- Slika 9* 2003, 131 x 170 cm, alkidne in oljne barve na platnu
- Slika 10* 2003, 131 x 170 cm, alkidne in oljne barve na platnu
- Slika 11* 2003, 131 x 170 cm, alkidne in oljne barve na platnu
- Slika 12* 2003, 161 x 141 cm, alkidne in oljne barve na platnu
- Slika 13* 2003, 161 x 141 cm, alkidne in oljne barve na platnu
- Slika 14* 2003, 132 x 170 cm, alkidne in oljne barve na platnu
- Slika 15* 2003, 107 x 141 cm, alkidne in oljne barve na platnu
- Slika 16* 2003, 107 x 141 cm, alkidne in oljne barve na platnu



Natalija Šeruga. Maribor. 1971. Včasih zlezem čisto noter. Takrat sem zelo stara in ven lahko kukam skozi levo oko. Vrača se čudenje otroka v bolniški postelji. Ljudje so prijazni. Igrajo, da sem. Čeprav me več ni. Potem spim. Od 1994 do 1998 Akademija za likovno umetnost v Ljubljani. 1997 študentska Prešernova nagrada ALU. Obdobje varnosti. 1998 znova vdahnem, bolečina. 1999 diploma - Ponovitve, atomizacija, drobljenje na slikovni ploskvi in užitek ornamentiranja. 2000 beg v Radence. Lažno zavetje velikih dreves. Drevesa dobijo rdeče pike. Varnost je past. Spodaj rokavi Mure. Otroke so strašili z utopljeno žensko v rokavu. Pes me sune z brvi v gosto vodo prav tega rokava. 2001 beg na južni otok. Morje, skrivnost ki diha in vleče v globine. Strah, da sem se ujela v mrežo. 2003 magisterij - Lepota je strahotnega ravno še znosni začetek. Notri bobni: »Klati se!«. Ker nikjer ni obstanka.

RAZSTAVE

SAMOSTOJNE:

- *Stike*, Likovni salon Celje, 1999, Celje
- *Spomniti se. Loviti sebe*, Razstavni salon Tehniških fakultet (v sodelovanju z Umetnostno galerijo Maribor), 2000, Maribor
- *Bolest in strast sta v isti krožni črti*, Razstavni salon Rotovž, Umetnostna galerija Maribor, 2002, Maribor
- *Z vsemi očmi zre bivajoče ven, v odprto*, Galerija Murska Sobota, 2003, Murska Sobota

NAGRADE:

- Študentska Prešernova nagrada ALU, 1997

ZBIRKE:

- Umetniška zbirka Nove ljubljanske banke, Ljubljana
- Zbirka Talum, Kidričevo

SKUPINSKE:

- *Umetniške študije. Cultural Studies*, Umetnostna galerija Maribor, Razstavni salon Rotovž, 2000, Maribor
- *Kompilacija*, Umetnostna galerija Maribor, Razstavni salon Rotovž, 2000, Maribor
- *Razstava slik likovne kolonije Talum*, Miheličeva galerija, 2000, Ptuj
- *Slika 2000*, Equrna, 2000, Ljubljana
- *Razstava 2.s*, Galerija Miklova hiša, 2000, Ribnica
- *Razstava slik Likovne kolonije Talum*, Miheličeva galerija, 2001, Ptuj
- *Eye-Try-2*, Multimedijski center Kibla, 2002, Maribor
- *Moška in ženska ročna dela*, Mestna galerija Nova Gorica, 2002, Nova Gorica

Natalija Šeruga, razstava slik
Z VSEMI OČMI ZRE BIVAOČE VEN, V ODPRTO
Galerija Murska Sobota, Kocljeva 7, Murska Sobota
Katalog izdala in založila: Galerija Murska Sobota
Zanjo: mag. Franc Obal
Zapis: Robert Inhof
Lektoriranje: Aleksandra Kozarov
Fotografije: Damir Klajić, Nina Bračko
Postavitev in fotoliti: MCA Maribor
Tisk kataloga: TIPG, Andrej Horvat
Oktober 2003

ZAHVALA ZA POMOČ OB IZDAJI KATALOGA

Pomurske mlekarne d.d., MS — SGP Pomgrad d.d., MS — Kograd gradnje d.o.o., MB
Mind & Value d.o.o., LJ — Radenska d.d., Radenci — Saubermacher and Komunala d.o.o., MS
Izbor d.o.o., MB — Komunala javno podjetje d.o.o., MS

Mestna občina Murska Sobota
Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije

k , u , , t , u / r , a • • •

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Univerzitetna knjižnica Maribor

75 (497 . 4) : 929 Šeruga N.

ŠERUGA, Natalija

Natalija Šeruga - Z vsemi očmi zre bivajoče ven, v odprto
/ [esej Robert Inhof ; fotografije Nina Bračko].
- Murska Sobota : Galerija Murska Sobota, 2003

1. Gl. stv. nasl. 2. Inhof, Robert
COBISS.SI-ID 51407617