

The image is a painting on a textured canvas. It depicts a corner of a brick wall. The bricks are rendered in various shades of red, orange, and brown, with visible mortar lines. The wall extends from the bottom left towards the center. To the right of the wall, the background is a dark, mottled brown with a fine, grid-like texture, suggesting a wall or a shadowed area. The overall composition is simple and focuses on texture and color.

ALEKSIJ KOBAL
NOCTURNO



MEJA BREZMEJNOSTI, 2012, olje na platnu / olio su tela / oil on canvas, 200 x 260 cm



ALEKSIJ KOBAL
NOCTURNO



ZAKULISJE POPOLDNEVA, 2012, olje na platnu / olio su tela / oil on canvas, 200 x 200 cm

PETJA GRAFENAUER
NOCTURNO

ČUTITI LEPOTO JE VELIKO BOLJŠE KAKOR RAZUMETI KAKO
JO ZAČUTIMO. Santayana

Motilo me je, ker na Kobalovih slikah ni noči. Zakaj jih je potem imenoval *Nocturno*? Na njih je pozno popoldne ali rano jutro, tisto stanje ozračja, kadar sonca skorajda ni na vidiku in so na nebu oblaki in je takole v zgodnji pomladi nekje šest popoldne ali pa zjutraj – vem, ker je bil prav včeraj tak dan – in se prej kot navadno, prikrade tema. Ne prikrade se tako, da bi lahko rekel, da je že večer, ampak prav malo, malo bolj sivo postaja vse naenkrat. Pomladna živost izgine iz barvnega spektra, ki ga zaznava oko, vse je čisto, mirno, prazno in v hipu večno. In *nocturno*, nočni čas molitve ali glasba klavirja, ki se nežno dotika ušesa, se tu in tam dvigne v glasnejši vrtinec zvokov, pa se znova pomiri in izginja v tišino.

Če je imela Metka Krašovec rdečo fazo, je tole Kobalova modra. Če je bila Frančiškanska cerkev slikarke kulisa za tisto, kar se bo vsak hip zgodilo, Kobalova slika vztraja brez preteklosti in prihodnosti. Vstopamo v negibno fantastično mesto. To je slikarjeva najbolj monumentalna, herojska faza, *Nocturno* je ustvarjanje zrelega umetnika.

Njegova prva dela so imela podobno formo in nekatere motive. Toda moral je preizkusiti možnosti slikarstva, da se je smel vrniti k mladostniškimi željam slik *Šahovski turnir* (1983) ali *Slika za Nado Flegar* (1983) in z zrelostjo roke, ki je medtem naredila že stotine tisočev potez, je slikam odvzel ilustrativnost, a ohranil tokrat izčiščeno arhitekturo. Namesto fantastike obrazov slik *Pretorski veljak* (1983) ali pa *Vitez Karlo se pritožuje* (1984), je fantastika naselila stavbe *„Prepovedanega mesta“*.

Kobal je dolgo govoril o vrnitvi k olju, bil pa je verjetno edini slovenski slikar, ki je v sliki do popolnosti izbrusil uporabo tkanin, pločevine in stekla. Ko je reprodukcije varno shranil v monografiji in zadnji cikel zaključil z monumentalno alegorijo *Poroka stoletij*, je nastopil čas za novo poglavje, ki pa tokrat pomeni vrnitev. Vrnitev k akrilu in olju, vrnitev k rahlo zamajani realnosti, podoba domišljjskega sveta, ki ga je slikar nekoč slutil, zdaj pa ga tudi izrazi. Že v prejšnjih

ciklih so nekatera dela stremela k monumentalnosti. Takšna je bila krajina *Starless* (1992), toda cikel *Prešnica* je bil cel v gibanju, vlak je tekel mimo pokrajine, nanosi so se gibali v vrtincih, stroji in energije so gnali sliko. A že tam je bilo v slikah nekaj večnega, neka želja po monumentalnosti, sublimnem, po trajanju.

Tokrat ni krinke. Po dolgem obdobju eksperimentiranja in spogledovanja s tokovi sodobne umetnosti, je umetnik krinko odvrzel. Zdaj samo slika, s čopiči, z oljem in akrilom na platnu. Primerjava z Metko Krašovec ni naključna. V Slovenskem prostoru si le še ona drzne biti tako lepa, pa še Jasmino Cibic in Ksenijo Čerče bi morda lahko omenili. Toda lepota Kobalovih slik je najbližje lepoti del Metke Krašovec. Aleksij Kobal je njen učenec in tudi on zmore hoditi po tanki črti, ki jo loči od ilustracije (kaj je tukaj ilustrirano?), privlačnosti, kiča in glamurja sodobnega sveta.

Kobalove slike so lepe. Vsebujejo nekaj, kar pritegne pogled, da se ta pase na njih, jih raziskuje, sestavlja, primerja, po njih potuje, opaža, išče, razkriva in se naslaja. Vsekakor so takšne, da lahko kljub statičnosti zadržujejo gledalčevo vsakdana prenasličeno oko. Ko se pogled zaplete s temi slikami, se telo ustavi in umiri. Vsakdan zamre in slike ponujajo drugačno realnost.

Praznina, nikjer nikogar. Le stavbe in nebo. Kobal je slikar industrijskih, pa klasicističnih, gotskih in renesančnih arhitektur. Simetričnih stavb s skorajda nič okrasja, stavb v katere se ne da vstopiti, velikih in dolgih zgradb, stavb na katerih kraljujejo čudni elementi, zgradb brez stranic, arhitektur, ki ne morejo obstajati. Nad njimi se pne nebo. Vedno z oblaki. Ti so takšni pravi, težki, pravi kumulusi in kumulonimbusi, kot pri Tiepolu, nobenih stratusov ali cirusov kot pri kakšnem Pissaraju ali Monetu. Toda tudi s Constablom in njegovo nevihtno energijo Kobalovih slik ni moč primerjati. Oblaki so, kot pri Tiepolu, mogočni in težki, počasi se pomikajo izza robov stavb, bližajo se nam izza streh, grozeče prodirajo v sliko – veliki, mehki, nezaustavljivi. Včasih so že tako blizu, da s svojo mehko prekrivajo večno, trdno arhitekturo in naredijo, da počasi izginja, ali pa postane še bolj nerazumljiva človeškemu očesu.

Arhitektura in oblaki so povezani elementi, zdi se, da bodo prvi tu, dokler bodo tu stavbe. V *Izakovi daritvi* se zdi, kakor da se v daljavi celo nevidno stapljajo, v *Idealnem mestu* pa sledijo simetriji arhitekture.

Plečnikova Šišenska cerkev je prepoznavna na eni izmed slik, je v oknih rdeče stavbe moč zagledati florentinsko kupolo ali je bila vzor katera druga renesančna stavba? Je Kobal v ponavljajočo se rdečo arhitekturo spremenil ljubljansko Kazino? Vsaj meni vedno pade na pamet, s križnimi okni, rdečo barvo in polkrožnimi okni v spodnjem nadstropju. In potem je tu *Nocturno*, kjer je industrija, ta idealizirana arhitektura Kobalovega sveta, nasledila duh zbledelih podob renesančnega templja.

Kobalove slike so lepe v času, ko nas obdaja glamur. Lepota je povsem nekaj drugega od privlačnosti vrvečega urbanega sveta: »Ne določajo je strategije investicij in sublimalizacija oglaševanja. Lepota se nanaša na strukturo pomena, ki je nekako povezana z materialno realnostjo obstoječega. Ker lepoto prepoznamo prek oblike in intuicije zahteva pripravo, čas in fokus. Matematik iz sedemnajstega stoletja, Blaise Pascal, je o intuiciji pisal kot o kvaliteti, ki se pojavi, ko logika izčrpa svoje možnosti, a le tedaj, ko je um pripravljen na tak trenutek.«¹



JUŽNI ROB, 2011, olje na platnu / olio su tela / oil on canvas, 70 x 110 cm

Morda Kobalove slike kažejo, da smo se ušтели, ko smo svoj svet jemali tako zares. Morda opozorijo na druge svetove, ki smo jih v racionalnosti vsakdanjika pozabili. Svetove odrasle fantazije, svetove, ki čakajo, da jih zaznamo in vanje vstopimo, se z njimi napolnimo, jih zapletemo v svoje misli in prisluhnemo njihovim zvokom. Brnenju elektrike, zvoku dima, tišini zraka. Da začutimo lepoto, namesto, da bi jo kupili.

PETJA GRAFENAUER NOTTURNO

SENTIRE LA BELLEZZA È MOLTO MEGLIO CHE COMPRENDERE
COME LA SENTIAMO. Santayana

Mi infastidiva che nei quadri di Kobal non ci fosse la notte. Perché mai li ha chiamati Notturmo? In essi è pomeriggio inoltrato o mattina presto, quello stato dell'atmosfera quando il sole non è ancora spuntato e nel cielo c'è qualche nuvola, all'inizio della primavera sono circa le sei di pomeriggio o di mattina - lo so perché proprio ieri era una giornata così - e l'oscurità si intrufola di nascosto, prima del solito. Non arriva in modo da poter dire che è già sera, ma tutt'un tratto diventa tutto un pò più grigio. La vivacità primaverile sparisce dalla raggiera di colori percepiti dall'occhio, tutto è pulito, calmo, vuoto e infinito in un attimo. E il "notturmo", il tempo della preghiera notturna o il suono del pianoforte che gentilmente accarezza l'orecchio, si alza qua e là in un turbinio di suoni più forti per placarsi nuovamente e sparire nel silenzio.

Se Metka Krašovec ha avuto la sua fase rossa, questa di Kobal è la sua fase blu. Se la chiesa francescana della pittrice era il sipario per quello che stava appena per accadere, la pittura di Kobal insiste nell'assenza di passato e presente. Entriamo in un luogo immobile, fantastico. Questa è la fase più monumentale, eroica del pittore, Notturmo è la creazione di un artista maturo.

Le sue prime opere avevano forma simile e pochi motivi. Doveva però ancora provare le possibilità della pittura per poter ritornare ai desideri giovanili dei quadri *Torneo di scacchi* (1983) o *Quadro per Nada Flegar* (1983) e con la maturità della mano, che nel frattempo aveva compiuto già centinaia di migliaia di tratti, ha tolto l'illustratività ai quadri conservando però un'architettura purificata. La fantasticità dei volti dei quadri *Il pretoriano gentiluomo* (1983) o *Il Cavaliere Carlo si lamenta* (1984) ha ceduto il posto alla fantasticità dell'edificio della "Città proibita".

Kobal ha parlato per molto tempo del ritorno all'olio, ma è stato probabilmente l'unico pittore sloveno, che nella sua pittura ha portato fino alla perfezione l'uso dei tessuti, della lamiera e del

¹ Robert C. Morgan, "A sign of Beauty", *Uncontrolable beauty*, ur. Bill Beckley z Davidom Schapiroem, Allworth Press 1998, str. 81.



NOCTURNO, 2011, olje na platnu /
olio su tela / oil on canvas, 200 x 135 cm

vetro. Quando ha salvato le sue riproduzioni al sicuro della monografia, chiudendo l'ultimo ciclo con la monumentale allegoria *Lo sposalizio dei secoli*, è giunto il tempo per un nuovo capitolo che questa volta è intitolato il ritorno. Il ritorno all'acrilico e all'olio, il ritorno ad una realtà leggermente scossa, immagine di un mondo fantastico che una volta era intuito dal pittore e adesso può anche esprimerlo. Già alcuni lavori precedenti aspiravano alla monumentalità. Tale era già il paesaggio *Starless* (1992), ma il ciclo *Prešnica* era tutto in movimento, il treno correva accanto al paesaggio, gli strati si spostavano nei vortici, le macchine e le energie spigevano il dipinto. Ma già in quei dipinti c'era qualcosa di eterno, un desiderio di monumentalità, di sublime, di duraturo.



OVOKANE SANJE, 2012, olje na platnu / olio su tela / oil on canvas, 200 x 260 cm

Questa volta senza maschere. Dopo un lungo periodo di sperimentazione e amoreggiamento con le correnti dell'arte contemporanea, l'artista ha gettato la maschera. Adesso dipinge soltanto, con pennelli, con olio e acrilico sulla tela. Il paragone con Metka Krašovec non è casuale. Nello spazio sloveno soltanto lei osa essere così bella, e ancora forse Jasmina Cibic e Ksenija Čerče si potrebbero menzionare. Ma la bellezza dei quadri di Kopal è più vicina alla bellezza di Metka Krašovec. Aleksij Kopal è suo allievo e anche lui è in grado di camminare sulla sottile linea che lo separa dall'illustra-

zione (che cosa è qui illustrato?), dall'attrazione, dal kitsch e dal glamour del mondo contemporaneo.

I dipinti di Kopal sono belli. Contengono qualcosa che attira lo sguardo, da pascere gli occhi su di loro, da studiarli, comporli, paragonarli, da viaggiare su di essi, da osservarli, scoprirli e goderci. In ogni caso sono tali che nonostante la staticità mantengono l'occhio dell'osservatore ormai saturo di quotidianità. Quando lo sguardo è coinvolto da questi tre dipinti, il corpo si ferma e si calma. La quotidianità si estingue e i dipinti offrono una realtà diversa.

Il vuoto, nessuno da nessuna parte. Soltanto edifici e il cielo. Kopal è pittore di architetture industriali, ma anche classicheggianti, gotiche e rinascimentali. Di edifici simmetrici con quasi niente decorazioni, edifici nei quali non si può nemmeno entrare, edifici grandi e lunghi, edifici sui quali regnano elementi strani, edifici senza lati, architetture che non possono esistere. Sopra di loro il cielo. Il cielo con le nuvole, sempre. E queste nuvole sono veri, pesanti e autentici cumuli e cumulonemi, come quelli di Tiepolo, senza strati o cirrostrati, come in Pissarro o Monet. Ma i quadri di Kopal non possono essere paragonati neanche alla turbolente energia di Constable. Le sue nuvole sono, proprio come in Tiepolo, possenti e pesanti, e si muovono lentamente dietro ai margini degli edifici, ci si avvicinano da dietro i tetti, e irrompono nel dipinto minacciosamente - grandi, morbidi, inarrestabili. A volte sono già così vicine, che con la loro morbidezza coprono l'architettura, eterna e sempiterna, e fanno sì che questa scompaia lentamente oppure diventi ancora più incomprensibile per l'occhio umano.

L'architettura e le nuvole sono elementi collegati, e sembra che i primi rimarranno qui finché ci saranno gli edifici. Nella *Donazione di Isacco*, sembrano fondersi invisibilmente in lontananza, nella *Città ideale* invece seguono la simmetria dell'architettura. In uno dei quadri è possibile riconoscere la chiesa di Plečnik a Šiška, nelle finestre della casa rossa è possibile scorgere la cupola fiorentina oppure è stato preso come esempio qualche altro edificio rinascimentale? Il Kazino di Lubiana è stato cambiato da Kopal in una iterante architettura rossa? Almeno a me così sembra, con le finestre a croce, il colore rosso e le finestre a mezza circonferenza nel piano inferiore. E poi c'è *Notturmo*, dove l'industria, questa architettura



APPROACHING SILENCE, 2012, olje na platnu / olio su tela / oil on canvas, 200 x 260 cm

idealizzata del mondo di Kobal, ha ereditato lo spirito di scolorite figure da tempio rinascimentale.

I dipinti di Kobal sono belli in un tempo in cui siamo circondati da glamour. La bellezza è qualcosa di completamente diverso dall'attrazione del fervente mondo urbano: «Non è stabilita dalle strategie degli investimenti e dalla sublimazione della pubblicità. La bellezza si riferisce alla struttura del significato che è in qualche modo collegata alla realtà materiale dell'esistente. Poiché è attraverso la forma e l'intuizione che riconosciamo la bellezza, richiede preparazione, tempo e concentrazione. Il matematico del diciassettesimo secolo, Blaise Pascal, scriveva dell'intuizione come di una qualità che si manifesta quando la logica esaurisce le sue possibilità, ma solo quando quando l'ingegno è pronto a tale momento.»¹



PREPOVEDANE ARKADE, 2010,
olje na platnu / olio su tela / oil on canvas, 70 x 100 cm

Forse i quadri di Kobal dimostrano che ci siamo sbagliati quando prendevamo tanto sul serio il nostro mondo. Forse ci avvertono di altri mondi dimenticati nell'irrazionalità della nostra quotidianità. Mondi di fantasia adulta, mondi che attendono di essere percepiti per poter entrare in essi, per riempirci con essi, per intrecciarli nei nostri pensieri e ascoltare i loro suoni: il ronzio dell'elettricità, il suono del fumo, il silenzio dell'aria. Per sentire la bellezza, invece di comperarla.

¹ Robert C. Morgan, "A sign of Beauty", *Uncontrollable beauty*, curatori. Bill Beckley e David Schapiro, Allworth Press 1998, p. 81.

PETJA GRAFENAUER NOCTURNO

TO FEEL BEAUTY IS A BETTER THING THAN TO UNDERSTAND HOW WE COME TO FEEL IT. Santayana

It bothered me that there were no nights on Kobal's paintings. Why did he entitle them *Nocturno*, then? What you can see in them is a late afternoon or early morning, that kind of air when the sun is almost out of sight and there are clouds in the sky and it's early spring, about six in the afternoon or in the morning – I know, because yesterday was a day just like that – and night creeps on sooner than usual. It doesn't creep on so as you could say that it's evening, but it just gets that little bit greyer and greyer all at once. The brightness of spring disappears from the colour spectre encountered by the eye, everything is still, peaceful, empty and eternal in an instant. And nocturno, the night time of prayer or the tinkling of the piano gently whispering in your ear, escalates here and there into a more vibrant whirl of sound, and then quietens down again and disappears into silence.

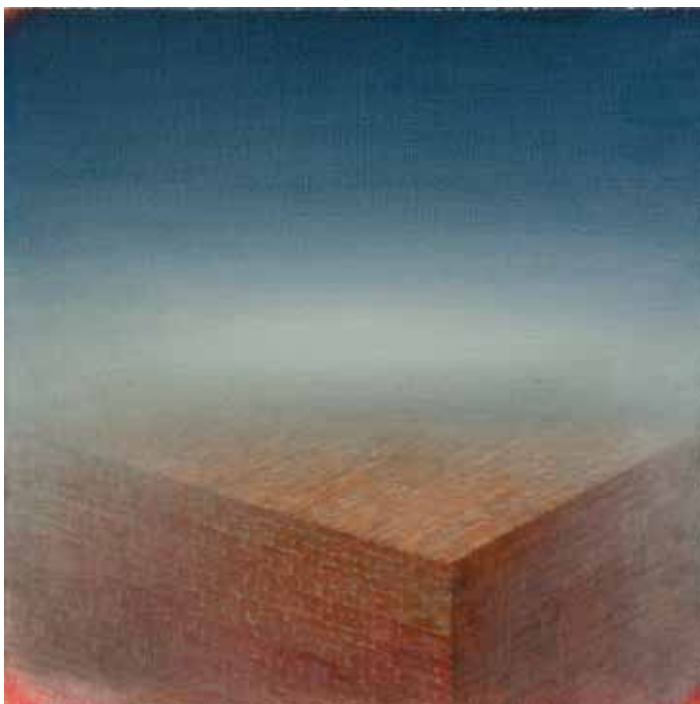
If Metka Krašovec had a red phase, then this is Kobal's blue one. If the first-mentioned painter's Franciscan Church was the set for that which is going to happen at any minute, then Kobal's painting persists without past and future. We are stepping into a motionless fantastic city. Here we have the painter's most monumental, heroic phase; *Nocturno* is the work of a mature artist.

His early works were similar in form and certain subjects. But he had to try out the possibilities of painting so that he could return to the youthful aspirations of the images like *Chess Tournament (Šahovski turnir)* (1983) or *Painting for Nada Flegar (Slika za Nada Flegar)* (1983), and with the maturity of the hand that had in the meantime made hundreds of thousands of strokes, he removed the illustrative quality from his paintings, this time retaining only the cleanly refined architecture. Instead of the fantasy faces of the paintings *Praetorian Man of Worth (Pretorski veljak)* (1983) or *Prince Carlos is Complaining (Vitez Karlo se pritožuje)* (1984), the fantastic inhabited the buildings of the "Forbidden City".



TOPOLOGIJA NEKEGA AVGUSTOVskega DNE, 2011, olje na platnu / olio su tela / oil on canvas, 200 x 230 cm

Kobal talked of his return to oils for a long time, but he was probably the only Slovene painter who perfected the use of fabric, metal and glass in painting. When the reproductions were safely stored in the monograph and the last cycle with the monumental allegory *The Wedding of the Centuries* (*Poroka stoletij*) was finished, the time had come for a new chapter, which actually represented a return this time. A return to acrylics and oils, a return to a slightly shaken reality, an image of the world of imagination that the painter had once anticipated, but could now express. Some of his earlier pieces already strove towards a monumentality. This is what the *Starless* (1992) landscape was already like, even though



KOT DOJEMANJA, 2010, olje na platnu / olio su tela / oil on canvas, 30 x 30 cm

the entire *Prešnica* landscape cycle was in motion, the train ran through the landscape, the painted applications moved in swirls, the machines and energies powered the painting. And there it was in the paintings, something eternal, a certain desire for the monumental, for the sublime, for the everlasting.

There is no cover-up this time. After a long period of experimentation and flirtation with the currents of contemporary art, the artist dropped his cover. Now he just paints, with brushes, with oils and acrylics on canvas. The comparison with Metka Krašovec is no coincidence. She is the only one that dares to be so beautiful in the Slovene arena, and we might mention Jasmina Cibic and Ksenija Čerče as well. But the beauty of Kobal's paintings most resembles the beauty of the works by Metka Krašovec. Aleksij Kobal was her student and he too can walk the fine line that separates her from illustration (what is illustrated here?), the attraction, kitsch and glamour of the modern world.

Kobal's paintings are beautiful. They contain something that pulls in the gaze, so that it grazes on them, investigates, pieces them together, compares, journeys across them, observes, searches, discovers and gloats. Indeed, they possess a quality, despite their static appearance, that arrests the viewer's eye, jaded from the everyday. When the gaze tangles up with these paintings, the body stops and stills. The everyday dies down and the paintings offer a different reality.

Emptiness, no-one about. Only buildings and clouds. Kobal is a painter of industrial, as well as Classicist, Gothic and Renaissance architectures. Of symmetric buildings with almost no ornamentation, buildings which cannot be entered, tall and long edifices, buildings upon which strange elements reign, edifices with no sides, architectures that cannot be. Splayed above them is the sky. Always with clouds. These are proper ones, heavy, proper cumulus and cumulonimbus clouds, like in Tiepolo's work, no stratus or cirrus clouds like with Pissarro or Monet, although Kobal's paintings cannot be compared to Constable and his stormy energies either. His clouds, like those of Tiepolo, are mighty and heavy, they move slowly from behind the edges of buildings, they grow closer to us from beyond the rooftops, menacingly they encroach into the painting – large, soft, unrelenting. At times they get so close that they conceal the eternal, solid architecture with their softness, making it slowly disappear, or become even harder for the human eye to comprehend.



IZAKOVA DARITEV, 2011, olje na platnu / olio su tela / oil on canvas, 200 x 230 cm

The architecture and clouds are interconnected elements, it seems that they will be here first, as long as the buildings remain here. In *The Sacrifice of Isaac (Izakova daritev)*, it even seems as though they are merging seamlessly in the distance, whereas in



Ex LAX, 2011, olje na platnu / olio su tela / oil on canvas, 200 x 230 cm

Perfect City (*Idealno mesto*) they follow the lines of the architecture's symmetry. Plečnik's church in Ljubljana's Šiška district can be recognised in one of the paintings, can a Florentine cupola be discerned in the windows of the red building, or could another Renaissance building have been used as the model? Did Kobal change Ljubljana's Kazina building into the repetitious red architecture? At least it always seems like that to me, with its cross windows, red colour and lunette windows on the lower floor. And then there's *Nocturno*, where industry, this idealised architecture of Kobal's world, has superseded the spirit of faded images of the Renaissance temple.

Kobal's paintings are beautiful in a time when we are surrounded by glamour. Beauty is something entirely different to the magnetism of the bustling urban word: "It cannot be predetermined

by strategies of investment or by the sublimation of advertising. Beauty adheres to a structure of meaning that somehow coalesces with the material reality of existence. Because beauty is recognized through form and intuition, it requires preparation, time, and focus. The seventeenth-century mathematician Blaise Pascal spoke of intuition as a quality that emerges when logic has exhausted its limits, provided that the mind is alert to that moment."¹

Perhaps Kobal's paintings just go to show that we were wrong when we took our world so seriously. Perhaps they serve as reminders of the other worlds that we have let slip from memory in our rationality of everyday. The worlds of grown-up fantasy, the worlds that are waiting for us to perceive and step into them, for us to breathe them in, tangle them in our thoughts and listen to their sounds. The hum of electricity, the sound of smoke, the silence of air. To feel the beauty, instead of buying it.

¹ Robert C. Morgan, "A Sign of Beauty", *Uncontrollable Beauty: Toward a New Aesthetics*, ed. Bill Beckley with David Schapiro, Allworth Press 1998, p. 81.



TITANIC, 2010, olje na platnu / olio su tela / oil on canvas, 200 x 230 cm

ANDREJ MEDVED
SLIKA KOT PSIHIČNI PAYSAGE

(ARHE-TEKTURE KOT »VRTOVI ČASA«, GIARDINI CHIUSI KOT ARKHÉ
POST MORTEM V ROMANTIČNI, VISOKO RENESANČNI EPOKHÉ)

V »arhitekturah« gre za čiste barvne ploskve in za poseben metafizični ekspresionizem, ki jih zaznamuje svojski individualizem in posebna umetniška zavest, tako da bi lahko spregovorili o fantastični realnosti, o fantazijski, arhetipični urbani krajini, ki jo na svojih platnih slikar prav manično ponavlja; kjer sta človeški lik in civilizacijska opredelitev – historični spomin – odsotna, izgnana iz sveta podob, ki zdaj delujejo po sebi, se pravi avtohtono, kot prikazni iz noči, kot metafizične scenografije; s sencami, ki označujejo svet brez subjekta, svet, ki živi v posebni luči, v svetlobi, ki ne prihaja od drugod kot od stvari, ki jih slikar tako veristično zdaj upodablja. Lahko bi torej govorili o notranjih prostorih, ki živijo svojo potujeno in postvarjeno – reificirano – prabistvo, kjer ni mogoče bivanje po ustaljenih normah, kjer ni razvoja in odnosov v eksistencialnem smislu; kjer vse otrpne v trenutku, ki ga ni, ki je v točki nič, a vendar hkrati tudi več. Slika je torej arhetip, ki ga v načelu omejuje »realistična« pojavnost, na meji romanticizma in modernizma. Izgubljenost kot odsotnost se z vsakim delom še stopnjuje, podoba je zaprta vase in izgoreva v kromatičnem naboju.

Zunanji videz temelji na psihološkem, notranjem pogledu, s katerim je določena specifična ikonografija. Zunanost, ki jo določa poslikava eksterierov, je le navidezna, dejansko jo slikar naslika kot *intérieur paysage*, se pravi v zatišju neprodušne nótranjosti ateljeja.

V tem smislu bi lahko trdili, da so arhitekture prepredene z notranjim občutjem, tretmanom barve in svetlobe; čeprav gre tudi za razvoj in za »premik«, posebej v načinu »prisostvovanja« odsotnega subjekta. In čeprav gre venomer za upodabljanje stvari, v tem slikarstvu prevladuje nezavedni Jaz, osebnostna umetnikova drža, duhovno stanje, ki prevlada vsako drugo in drugovrstno opredelitev. Tako razumemo to stopnjevanje kot vsebinsko enovito »stanje«, vsaj kar zadeva téme in metodo, strukturirano podobo, kjer ista tehnika in nespremenjeni likovni postopki povsem sledijo toku podzavesti in ne, kot se morda dozdeva, različnim gledanjem

prostora, različnim prizoriščem. Tu zdaj ne gre za bipolarnost v »naturi« in »kulturi«, še manj za apostrofiranje civilizacijskega odmika v smislu njunega razpadanja in postvárjene slikovne »zgodovine«. Prazne konstrukcije ne učinkujejo več same zase, ampak so zvezane z občutjem individualne stiske. Tesnobna vzdušja niso posledica univerzalne katastrofične izkušnje, temveč odsevajo čisto konkretno čustveno spoznanje, ki napoveduje manko in izgubo nekdanjega subjekta.

Tako vsebina, predmet, sporočilo dela ostajajo skrivnost za nas in za slikarja, ki nikakor ni več razdvojen na željo slikanja krajine in na abstraktno, abstrahirano tematiko v modernističnem slikarstvu. Avtor zdaj rezistira in vztraja pri svoji odločitvi, da slika »psihične pejsaže«, pri čemer ga zdaj vodi primarni notranji efekt, doživljanje in čustvovanje. Te slike niso več samo sanjarjenje ob temeljni izgubi slikarskega predmeta, temveč neskončno živ utrip podobe. Zato bi težko trdili, da sta umetniški pristop in likovni izraz v načelu reducirana, ravno obratno: v ničemer ne razvrednotita vsebine platna, temveč ga bogatita z uživanjem, naslado, ki zdaj spet vodita umetnikovo roko. Specifična pulzija, utripanje slikovnega ekrana še povečuje ekspresivnost dela, njeno simbolnost, ki jo zdaj vodi psihična izkušnja. Slikar ni ločen od stvari, ki jo podoba prezentira, vendar je naslikana predmetnost v resnici pogojena le s stanjem duše in ne z imitacijo narave; to stanje pa nosi v sebi le osebni, eksistencialni, in ne kulturni, civilizacijski ali historični ekvivalent. Kajti Kopalovo slikarstvo je *simulacrum* podzavestnega popotovanja in pokrajin, povezanih s čustveno vsebino, fantazme nedotaknjene celote, ki je še možna v duši; ponovno najden izgubljeni paradiz, ki tudi ni še pravi predmet slike; ki ga vodi avtorjeva želja – veselje, sla in naslada in užitek – v slikanju pokrajin čustvene in čutne duše.

Slikarska tehnika se torej zdaj podreja psihološkemu učinku, opisu podzavestnega sveta v slikah, ki so na meji realnega in nadrealnega urbanega prostora. Slikar s pravo obsesijo slika krajine človeške duše, fantastične krajine, kjer naš pogled sledi podobam s priprtimi očmi, da doživimo temeljno, osnovno vzdušje, ali z beganjem po platnu, od roba k robu upodobljenih »konstrukcij«, kjer iščemo odsoten ali prikrit subjekt. Na ta način odkrivamo t. i. *psihograme* slike, ki jih poudarja barva in prikrite sence, načini senčenja, senčitve, ki opredeljujejo imaginarni prostor. Vidne stvari kar same



OBROBJE LEPOTE - TRIPTIH, 2010, olje na platnu / olio su tela / oil on canvas, 150 x 50 cm x 3

projicirajo senčitve, neodvisno od svetlobnega izvira, ki osvetljuje vso predmetnost z notranjim nabojem. Svetloba – osvetlitev – predstavlja enkratno enigmo, njen vir je skrit, nedoločljiv; zdi se, da zdaj prihaja iz različnih delov slike, kot da podoba in predmeti sami iluminirajo naslikani dogodek in prav na ta način sovpadajo s časovno nedoločenostjo – diskontinuiteto – upodobljenega doživetja. Pogled zdaj ni fiksiran v detajle, temveč je pomembna le celota, ki učinkuje metafizično, v meji transcendence, ki ni določena s prepoznavnostjo predmeta. Predmetnost kot objektivna raven slike ni realistični posnetek, čeprav jo avtor imenuje, temveč je v resnici katerakoli zgradba ali prostor, katerakoli stvar v kateremkoli mestu, brez vsakršne časovne omejitve, brez vsakega historičnega



IDEALNO MESTO, 2010, olje na platnu / olio su tela / oil on canvas, 135 x 200 cm

določila. Vedno pa je prisotno intimno sporočilo, mentalni in *duhovni vzgon*, ki je posledica enkratne nótranje izkušnje. Različne lege, položaji in vidiki teh konstrukcij in predmetov nam vedno znova govorijo o istem potujitvenem učinku. Slikovne kompozicije ne govorijo niti o določenem naturalizmu, še manj je v njih prisotna civilizacijska norma, pomembna sta samo občutje in duhovna konstelacija, ki temeljita v prizadetosti slikarja.

Stilistični postopek se podreja takšnemu občutju in se z njim zlije v enovito, kompatibilno stanje. Zato lahko primerjamo različne stopnje v tem obdobju in vendarle ugotovimo, da se v resnici nič

ne spremeni; čeprav se menjajo prostori. Zamenjana scenografija torej v ničemer ne spreminja stilnega pristopa, ampak še poveča dramaturgijo in ekspresivnost sporočila. Še vedno je očitni tudi mejni odnos med senco in svetlobo, le da je zdaj kontrast omiljen, zlit z drugimi in bolj številnimi kontrasti. Vedno pa podobitev /so/-vpade – korespondira – s temeljnim občutjem, ki ga v svojih delih Aleksij uprizarja v popolni kompozicijski zasnovi. Optični vtis je zato vselej enoten in enkraten, zlit s celovitostjo podobe, četudi gre le za fragmentarne inscenacije, za strogo selekcionirano predmetnost. Izbrana perspektiva zdaj ni več – kot v začetku – »pretirana« in v razkoraku s subjektivnim vidom, ampak postaja vse bolj »običajna«, blizu vsakdanjemu pogledu. Tako se v arhitekturah izrinjeni subjekt ponovno vrača, seveda ne s človeškim likom, a vendar kot prisostvovanje: kot gib, zasuk, premik odsotnega »telesa«. Dinamičnost narašča, zdi se, da bodo zgradbe v hipu zaživele v najrazličnejših odtenkih; perspektiva zdaj sovpada z dinamiko predmeta, ujetega v trenutek, ki določa človekovo minljivost. Omejen pogled prerašča v večnost; četudi je »posnetek« hipen, ničn, postane v sliki neizbrisno trajen. Pomen in vloga takšnega pristopa sta v posebni ikonografiji, ki je očitna, razumljiva šele takrat, ko gledamo celotno zaporedje več podob na isto temo kot povečave filmskih fragmentov in njihovo fiksacijo na platnu.

Slikar zdaj opisuje različna stanja istega duha kot konstelacijo podob z različnimi predmeti, a vendar istim čustvenim-kromatičnim nabojem. Izključenost in vključevanje odsotnega subjekta določata celotno novo dobo s tem, da zdaj stopnjujeta nekakšno *metafizično* raven arhitekturnega telesa. Povsod občutimo prisotnost Bitja; ta svet ni izumrli svet, ampak ga zaznamuje prisostvovanja astralnega, duhovnega subjekta, kjer je vedno v ospredju psihični segment, zato bi le težko /spre/govorili o metaforičnosti in simbolizmu. Ne gre za preimembe, temveč za dobesedne, realistične predmete, ki so nosilci podzavestnih in ekstranaturalnih stanj. Bistven je sistem predmetnosti kot znamenj, ki so nosilci neke transcendence; njena edina možna rekonstrukcija v realnosti kot taki. Tako je premagan klasični, reprezentativni, pa tudi abstraktni modernizem, ki je Kobalu apriori tuj. In vendar ne moremo več govoriti o konvencionalni topologiji njegovega slikarstva, kvečjemu o njenem estetskem preoblikovanju v smislu psihične podobe. Enostavna slikovna znamenja – likovna znakovnost – nosijo s seboj



KLESJEV AVTOPORTRET, 2009, olje na platnu / olio su tela / oil on canvas, 100 x 120 cm

neznansko skušnjo, ki ni intelgebilna; smisel umetnosti je neznansko /ob/čutenje, ki ne kaže v prihodnost, se pravi, da ni miselni projekt, temveč ga moramo /pre/razložiti, utemeljiti v njem samem, v hipnem zapopadenju dogodka. Časa v teh slikah torej ni, povsod zavлада *genius loci*, duh arhetipskega prostora onkraj dobrega in zlega. In slog – stilistični postopek – nikakor ni simbol, ampak se temu stanju venomer podreja. Izbor tematskih sklopov prezentira razvidno sporočilnost na kar se da preprost način sovpadanja vseh likovnih segmentov, ki preddoločajo scenografijo platna. In transformacija, razvoj vsebinskih elementov, ki vselej temeljijo na *vživetju*, v identifikaciji z upodobljenimi znaki, je minimalna; distanca, refleksija in vsakršna razlaga zdaj skoraj niso možne: Vse: barva, senčenje, predmeti so zlit v en sam, nerazločljivi znak, ki nam sporoča nek poduhovljen smisel, ki ga vodi iracionalni vzgib umetnikovega osnovnega namena, da svojo skušnjo upodobi v sliki.



MENIH NA OBALI, 2009, olje na platnu / olio su tela / oil on canvas, 200 x 280 cm

Pomembna je različnost, ki temelji v navidez neopredeljeni, »brezčutni« formi, ki niti ni mentalna, še manj konkretna, dobesedna scenarija, temveč predstavlja sredstvo za sporočanje duhovnega izraza. Posebna perspektiva, ujetost arhetipnega predmeta v prostoru je različna od klasične urbane krajine pri

avantgardah, čeprav se zdita *pittura metafisica* in hiperrealizem blizu Aleksijevi sliki.

Aleksij zdaj gradi podobo ločeno od vsakršne narave in razumskih predpostavk. Realizem zamenjuje z osebn(ostn)im duhovnim vzgonom, ki preddoloča temo in upodobljene predmete. Gre za nasprotno »stavo«, za protivzorec, ki ne šokira na nivoju perspektive, ampak kot podzavestni vzgib, ki je povezan le z avtorjevo doživljanjsko shemo. Zasnova slike je nadgrajena z nespremenljivo intenzivnostjo skozi prav vsa obdobja in ima vrsto paralelnih točk, stičišč, ki niso nikdar trivialna, pa naj bo še toliko različic. Ponavljanje nikoli ni v škodo kvalitete slike, preje obratno. Vsaka nova varianta dopolnjuje drugo, različni zorni koti prispevajo k istemu *dogodju*. Naslikana predmetnost tudi ni predimenzionirana, lahko je le model, se pravi »pomanjšava«, ki jo občutimo kot monument, kot »povečavo«. Vseskozi pa je emblematična in v svoji stvarskosti neskončno prepoznavna, kljub tému, da je reducirana na iste téme. Pripovedna struktura s svojimi izraznimi momenti se dokončno nikoli ne zapre, vedno je konotirana z jasnim sporočilom. Iz neizmernosti tišine nam govori o temeljni ločitvi, izgubi, manku, ki jih zdaj podoživljamo kot nečasovno notranjo izkušnjo.

Arhitektonski red, strogost v postavljanju prostora, poudarja mejno snidenje subjekta z odsotnostjo, ki nas določa. V opisanem okolju smo tako do skrajnosti pri-sebni, nobene iluzije in videza ne pripoznamo, v mejnosti spoznanja o minljivosti in o dokončnosti izgube Bitja. Svetlobna izpostava na teh podobah priča o neznansnem miru, ki preveva prizorišča. V teh delih tudi ni melanholije, slikovna površina nam vedno govori le o dokončnosti spoznanja. Slika zatorej nima horizonta, ki bi razločil zemljo od neba, notránji od zunanjega sveta, realnost od transcendence, temveč obstaja le en prostor, platonska »votlina«, kjer ogenj meče sence v stene in tako dokončno oblikuje svet temè, notránje ždenje v eksistenčni meji. Odsotnost kot prisostvovanje in kot edino možno bivanje nevidnega subjekta.



IZAKOVA DARITEV - ŠTUDIJA, 2009, olje na platnu / olio su tela / oil on canvas, 75 x 90 cm

ANDREJ MEDVED IL DIPINTO COME PAYSAGE PSICHICO

(ARCHÈ-TETTURE COME »GIARDINI DEL TEMPO«, GIARDINI CHIUSI COME ARKHÉ POST MORTEM NELLA EPOKHÉ ROMANTICA, EPOKHÉ ALTO-RINASCIMENTALE)

Le »architetture« sono piani di colore puro e uno specifico espressionismo metafisico che è caratterizzato da un peculiare individualismo e una specifica coscienza artistica, dimodoché si potrebbe parlare di una realtà fantastica, di un archetipico paesaggio urbano, che il pittore ripete sulle proprie tele in maniera addirittura maniacale; e dove la figura umana e la determinante umana - la memoria storica - sono assenti, cacciati dal mondo delle immagini che adesso agiscono da sole, vale a dire autonomamente, come fantasmi della notte, come scenografie metafisiche; con ombre che contrassegnano il mondo senza soggetto, il mondo che vive in una luce particolare, in una luce che non proviene da altri luoghi se non proprio dalle cose, dalle cose che il pittore adesso raffigura così veristicamente. Potremmo quindi parlare di spazi interiori che vivono una propria proto-essenza alienata e interpretata - reificata, dove non è possibile l'esistenza nelle norme stabilite, dove non vi è sviluppo e dove non vi sono rapporti nel senso esistenziale; dove tutto irrigidisce nell'attimo che non c'è, che è nel punto zero ma è allo stesso tempo anche infinito. Il dipinto è quindi l'archetipo che in linea di principio è limitato dalla manifestazione »realistica«, al limite tra romanticismo e modernismo. E la perdita come assenza aumenta con ogni nuova opera, l'immagine è chiusa in se e brucia nella carica cromatica.

La parvenza esteriore si basa sulla visione psicologica, interiore, con la quale è determinata l'iconografia specifica. L'esteriorità, che è determinata dalla pittura degli esterni, è soltanto apparente ma in effetti il pittore la dipinge come *intérieur paysage*, vale a dire nel silenzio dell'ermetica interiorità dell'atelier.

In questo senso potremmo sostenere che le architetture sono venute da un senso interiore, da un trattamento di colore e luce sebbene si tratti anche di sviluppo e »spostamenti«, soprattutto nel modo di »presenziare« del soggetto assente. E per quanto si tratta sempre di raffigurazione delle cose, in questa pittura prevale l'io inconscio, il portamento personale dell'artista, lo stato spirituale che supera ogni

altra determinazione secondaria. In questo modo comprendiamo tale gradazione come uno »stato« unitario per contenuto, almeno per quanto riguarda i temi e il metodo, immagine strutturata dove la stessa tecnica e le stesse figure seguono fedelmente il flusso dell'inconscio e non, come forse possiamo pensare, differenti modi di guardare lo spazio, diversi scenari. Non si tratta ormai di bipolarità nella »natura« e nella »cultura«, e ancora meno di apostrofazione dell'allontanamento di civilizzazione nel senso della loro disgregazione e di una reificata »storia« pittorica. Le costruzioni vuote non agiscono più soltanto per se stesse ma sono legate con il senso dell'angoscia individuale. Gli stati di inquietudine non sono il risultato di un'esperienza catastrofica universale ma riflettono una concreta consapevolezza emotiva che preannuncia la mancanza e la perdita del vecchio soggetto.

In questo modo il contenuto, l'oggetto, il messaggio dell'opera, rimangono un mistero per noi e per il pittore che in nessun modo non è più diviso tra il desiderio di dipingere il paesaggio e l'astratto, la tematica astratta della pittura modernista. Adesso l'artista resiste e persiste nella sua decisione di dipingere »paesaggi psichici« e nel far ciò è guidato dal primario effetto interiore, dall'esperienza e dall'esperienza affettiva. Questi quadri non sono più soltanto fantasticherie per la perdita del basilare oggetto della pittura, ma pulsazione dell'immagine infinitamente viva. Per questo sarebbe difficile sostenere che l'approccio artistico e l'espressione figurativa siano in principio ridotti, anzi: proprio in niente non svalutano il contenuto della tela ma lo arricchiscono di godimento, di piacere che ora guida nuovamente la mano dell'artista. La pulsazione specifica, la pulsazione dello schermo pittorico poi, aumenta l'espressività dell'opera, la sua simbolicità, che è adesso guidata dall'esperienza psichica. Il pittore non è separato dalla cosa rappresentata dall'immagine, ma l'oggettività dipinta è in realtà condizionata soltanto dallo stato dell'anima e non dall'imitazione della natura; e questo stato porta in se un equivalente soltanto personale, esistenziale e non culturale, di civiltà o storico. La pittura di Kobal infatti è simulacro del pellegrinaggio inconscio e dei paesaggi collegati da un contenuto sensibile, fantasmi di un'unità intatta che nell'anima è ancora possibile; paradiso perduto e ritrovato ma neanche lui è il vero oggetto del quadro; che è guidato dal desiderio dell'artista - gioia, desiderio, bramosia e piacere - mentre dipinge paesaggi di un'anima sentimentale e sensibile.



Doževе sanje, 2009, olje na platnu / olio su tela / oil on canvas, 100 x 120 cm

ANDREJ MEDVED

THE PAINTING AS A PSYCHIC LANDSCAPE

(ARCHE-TECTURES AS THE "GARDENS OF TIME", GIARDINI CHIUSI AS AN ARCHÉ POST MORTEM IN THE ROMANTIC, HIGH RENAISSANCE EPOCHÉ)

The point of the »architectures« is in the pure colour planes and a special metaphysical expressionism, characterized by a peculiar individualism and special artistic consciousness, so that we could begin to talk of a fantastic reality, about a fantasy, an archetypal urban landscape, which the painter repeats quite manically on his canvases; in which the human figure and the definition of civilization – the historical memory – are absent, banished from the world of images, which now functions on its own, that is, autochthonously, like apparitions of the night, like metaphysical scenery; with shadows that connote a world without subject, a world that lives in a special light, in illumination that does not come from anywhere else but from the things that the painter depicts so veristically now. We could therefore talk about the spaces within, that live their alienated and objectified – reified – primal essence, where life according to established norms is not possible, where there is no progress and relations in existential terms; where everything freezes in a moment that does not exist, that is, at point zero, yet at the same time also eternal. The painting is therefore an archetype, which is in principle limited by a »realistic« appearance, on the edge of Romanticism and Modernism. Forlornness as absence is further intensified with each new piece, the image is enclosed within itself and is burning out in a chromatic charge.

The outward appearance is founded on the psychological, internal view, by which a specific iconography is defined. The outside, which is determined by the painted exteriors, is only apparent; the painter actually depicts it as an *intérieur paysage*, that is, in the calm of the impermeable interior of the studio.

In this sense one could argue that the architectures are interwoven with internal sentiment, a treatment of colour and light; even though what is at stake here is not progress and »movements«, particularly in terms of the »presence« of the absent subject. And even though it is always the depiction of things, this painting

process is dominated by the subconscious Self, the artist's personal stance, spiritual state, that prevails every second and second-rate definition. Thus we understand this escalation as a contentually uniform »state«, at least as far as theme and method are concerned, a structured image, where the same technique and the unaltered art processes completely comply to the course of the subconscious and not, as it may seem, to a different way of seeing a space, to different scenes. What is not significant here now is the bipolarity within »nature« and »culture«, much less the apostrophisation of civilisational divergence in terms of their decay and objectified visual »history«. The vacant structures no longer function only for themselves, but are bound to a feeling of individual distress. The anxiety-ridden atmospheres are not the result of any universal catastrophic experience, but reflect a purely concrete emotional insight, which predicts lack and loss of a former subject.

Hence the content, subject, message of the work remains a mystery to us and to the painter, who is in no way and no longer torn between the desire to paint landscapes and the abstract, abstracted themes in Modernist painting. The artist now resists and remains determined in his decision to paint »psychic landscapes«, in which he is now led by a primal internal effect, by experience and emotion. These images are no longer just daydreams accompanying the loss of the fundamental object of depiction, but the infinitely living pulse of the image. Therefore, it would be difficult to argue that the artistic approach and visual expression are reduced in principle, just the opposite: in no way do they devalue the content of the canvas, but enrich it with pleasure, delight, which now lead the artist's hand again. A specific pulsing, flickering of the pictorial screen further adds to the expressivity of the work, its symbolist quality, which is now lead by the psychic experience. The painter is not separated from the things that the image presents, however the depicted objecthood is actually conditional upon the state of the soul and not the imitation of nature; and this state bears within itself merely a personal, existential, and not a cultural, civilisational or historical equivalent. For, Kobal's painting is a simulacrum of a subconscious journey and landscapes associated with emotional content, phantasms of an unspoilt whole, which is still possible in the soul; a re-discovered lost paradise, which is yet to become the proper subject of the painting; which is lead by the author's



GLADIO, 2009, olje na platnu / olio su tela / oil on canvas, 100 x 120 cm

aspiration – joy, desire and pleasure and enjoyment – in painting landscapes of an emotional and sensual soul.

The painting technique therefore yields to the psychological effect, the description of the subconscious world in the paintings, which border a real and surreal urban space. It is with great obsession that the painter depicts the landscapes of the human soul, the landscapes of fantasy, where our gaze follows the images with narrowed eyes, to experience the fundamental, underlying mood, or by roaming around the canvas, from edge to edge of the depicted »constructions«, where we seek an absent or concealed subject. In this way we are discovering the so-called *psychograms*, images that are emphasized by colour and subtle shadow, ways of shading, shadowing, that define imaginary space. Visible things themselves project the shadowing, independently of the light source that illuminates the entire objecthood with internal charge. Light – illumination – represents a unique enigma, its source is hidden, indefinable; it seems to come from different parts of the painting, as if the image and the object illuminated the depicted event themselves and in this way coincide with a temporal indetermination – discontinuity – of the depicted experience. The gaze is not fixed into the details, what is important now is only the whole that has a metaphysical effect, on the edge of transcendence, which is not determined by the recognisability of the object. Objecthood as an objective level of the painting is not a realistic snapshot, even though it is designated by the author, but is actually any building or space, any thing in any place, without any time limitation, without any historical stipulation. Always present is an intimate message, a mental and *spiritual propulsion*, which comes as a result of the unique internal experience. The different positions, settings and perspectives of these constructions and objects talk to us about the same alienating effect over and over again. The pictorial compositions do not speak about a certain naturalism, even less is a civilisational norm present in them, what is important are only sentiment and spiritual constellation, which are based in the painter's consternation.

The stylistic process gives way to such sentiment, merging with it into a uniform, compatible state. So we can compare different

phases during this period and still find that, in reality, nothing changes, even though the places change. The transformed scenography therefore in no way alters the stylistic approach, but increases the dramaturgy and the expressiveness of the message even more. The marginal relationship between shadow and light is still evident, only that now the contrast is softened, merged with other and more numerous contrasts. Yet the picture always (be)falls – corresponds – to the fundamental sentiment which Aleksij stages in his works, in a perfectly thought-out compositional plan. The optical impression is therefore always unified and unique, inseparable from the integrity of the image, even if only in fragmentary enactment, in strictly selected objecthood. The chosen perspective is now no longer »excessive« like at the beginning, and astride from subjective vision, but is becoming increasingly »ordinary«, close to an everyday sight. So the subject driven out by architecture returns again, naturally not in human form, but nevertheless as presence: as the movement, twist, shift of the absent "body". Dynamism is increasing, it seems that the buildings will suddenly come to life in a multitude of hues; perspective now coincides with the dynamics of the object caught in the moment that determines human transience. The limited gaze grows into eternity; even if the »snapshot« is instantaneous, void, it becomes indelibly permanent in the image. The significance and role of such an approach are in the specific iconography, which is obvious, intelligible only when we view the entire sequence of several images on the same topic as enlargements of film fragments and their fixation on the canvas.

The painter now describes the different states of the same spirit as a constellation of images with different objects, but still with the same emotional-chromatic charge. The exclusion and inclusion of the absent entity determine an entirely new era by escalating a sort of *metaphysical* level of the architectural body. We can feel the presence of Being everywhere; this world is not an extinct world, but is marked by the presences of the astral, spiritual entity, where there is always a psychic segment in the forefront, therefore it would only be with great difficulty that we could speak of metaphor and symbolism. It is not about metonymy, but the literal, realistic objects that are the bearers of subconscious and extranatural states. Essential is the system of objecthood



ONE WAY, 2009, olje na platnu / olio su tela / oil on canvas, 100 x 120 cm



CARRAJEV POGLED, 2009, olje na platnu / olio su tela / oil on canvas, 110 x 90 cm

as signs, which are the bearers of a certain transcendence; its only possible reconstruction in reality as such. Thus classical, representative, as well as abstract Modernism is defeated, which is a priori foreign to Kobal. And yet, we cannot speak of the conventional topology of his painting, at best about its aesthetic transformation in terms of the mental image. Simple pictorial signs – visual semiotics – carry an enormous trial within, which is not intelligible; the meaning of art is the unbearable *feel(ing)* that does not indicate towards the future, that is, it is not a cognitive project, but must be sufficiently explained, justified in itself, in the social norms, in the inevitable present, in the momentary

comprehending of the event. Time is almost absent in these paintings, »genius loci« reigns everywhere, the spirit of the archetypal space beyond good and evil. And style – the stylistic process – is not at all symbolic, but is always subordinate to this state. The selection of thematic units presents a clear message in the simplest manner in which all visual segments coincide that predefine the scenography of the canvas. And the transformation, the progression of contentual elements, which are always based on familiarisation, in the identification with the depicted signs, is minimal; distance, reflection and any kind of explanation are now almost impossible: Everything: colour, shading, the objects are amalgamated into a single, indistinguishable impression, which gives us notice of a spiritualised sense, led by the irrational impulse of the artist's basic purpose, to depict his trial experience in a painting.

BIOGRAFIJA / BIOGRAFIA / BIOGRAPHY

ROJEN JE BIL 23. OKTOBRA 1962 V KOPRU. ZA LIKOVNO UDEJSTVOVANJE JE PREJEL VEČ PRIZNANJ IN NAGRAD. LETA 1986 JE DIPLOMIRAL NA AKADEMII ZA LIKOVNO UMETNOST V LJUBLJANI PRI PROFESORJU JANEZU BERNIKU. PODIPLOMSKI ŠTUDIJ IZ SLIKARSTVA JE ZAKLJUČIL LETA 1993 PRI PROFESORICI METKI KRAŠOVEC. ŽIVI IN DELA V LJUBLJANI, KOT SVOBODNI UMETNIK.

NASCE IL 23 OTTOBRE DEL 1962 A CAPODISTRIA. NEL 1986 SI LAUREA ALL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI LUBIANA PRESSO IL PROF. JANEZ BERNIK. NEL 1993, COMPLETA LA SPECIALIZZAZIONE IN PITTURA PRESSO LA PROF.SSA METKA KRAŠOVEC. PER LA SUA ATTIVITÀ HA RICEVUTO DIVERSI PREMI E RICONSCIMENTI. VIVE E LAVORA A LUBIANA COME LIBERO ARTISTA.

ALEKSIJ KOBAL WAS BORN ON 23 OCTOBER 1962 IN KOPER. HE IS THE RECIPIENT OF MANY PRIZES AND AWARDS FOR HIS ART WORK. HE GRADUATED FROM THE ACADEMY OF FINE ARTS IN LJUBLJANA, IN THE CLASS OF PROFESSOR JANEZ BERNIK, IN 1986 AND WENT ON TO COMPLETE HIS POSTGRADUATE STUDIES IN PAINTING IN 1993 UNDER PROFESSOR METKA KRAŠOVEC. HE LIVES IN LJUBLJANA, WHERE HE WORKS AS A FREE-LANCE ARTIST.



VODARNA, 2009, olje na platnu / olio su tela / oil on canvas, 200 x 200 cm

SAMOSTOJNE RAZSTAVE
MOSTRE PERSONALI
PERSONAL EXHIBITIONS

- 2012 *Slika kot psihični paysage*, poslovni center Hit paviljon, Nova Gorica
- 2011 *Prepovedano mesto*, Galerija »Inštitut Jožef Štefan«, Ljubljana
Prepovedano mesto, Poslovni center Mercator, Ljubljana
Domišljnja, Galerija Simulaker, Novo mesto
- 2010 *Prepovedano mesto*, Galerija Eqrna, Ljubljana
- 2008 *Zrcaliti vajenca k soncu*, Mestna galerija Nova Gorica
- 2007 *Zrcalne slike*, galerija Loža, Koper
Zrcalne slike, Kibla, Maribor
Poroka stoletij, Galerija Mercator, Ljubljana
- 2006 *Kronosov prašum*, Ljubljanski grad, Ljubljana
- 2002 *Capricciose*, Groharjeva galerija, Škofja Loka
Zrcalne slike, Galerija O.K. MMC Palach, Rijeka
Capricciose, Galerija Dante - Marino Cettina, Umag
- 2001 *Zrcalne slike*, Mestna galerija Nova Gorica
- 1999 *Časovne rane*, Bežigrajska galerija, Ljubljana
- 1998 *Jutranja megla*, Galerija Alkatraz – Metelkova, Ljubljana
Providence II, Pilonova galerija, Ajdovščina
Časovne rane, Likovni salon Celje
- 1997 *Providence*, Ljubljana, Galerija Eqrna
Providence, A + A Gallery, Madrid
Providence II, Mestna galerija Piran
- 1994 *Starless - zgodba o Prešnici*, Galerija Eqrna, Ljubljana
Starless - zgodba o Prešnici, Galerija Loža, Koper
- 1990 *Centripetalne slike*, Galerija Eqrna, Ljubljana

SKUPINSKE RAZSTAVE
MOSTRE COLLETTIVE
GROUP EXHIBITIONS

- 2012 *"Divji v srcu"*, Galerija Insula, Izola
- 2011 *"Ivan, dej mi rešpetrin."*, Sokolski dom, Škofja Loka
PREVIEW BERLIN - The emerging Art Fair, Berlin
Contemporary Art from Slovenia, ECB Frankfurt
Figuralno Figuratívno Figurabilno, Obalne galerije Piran, Piran
- 2010 *Slike z razstave*, Galerija Eqrna, Ljubljana
ARKHÉ - Aleksij Kobal, Marko Jakše, Tovarna umetnosti, Majšperk
Risba na slovenskem II, Muzej Suvremene Umjetnosti, Zagreb
Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka
Renaissance nostra, Private View and Project space Sophienstrasse, (Jarmuschek+Partner), Berlin
Mestna galerija Nova Gorica, prenos: KIBLA, Maribor
- 2008 *Trije pogledi kraške pokrajine - Zoran Music - Silvester Komel - Aleksij Kobal*, Galerija Lojze Spacal, Štanjel
Divji v srcu - Kalan, Kobal, Sicoe, Bratuša, Galerija Eqrna, Ljubljana
- 2004 *Slovene Art 1985 – 1995*, Modern Gallery, Ljubljana
Presežen slikovni okvir, Bežigrajska galerija, Ljubljana
- 2002 *Divji v srcu - Kalan, Kobal, Sicoe, Kokalj*, Galerija Eqrna, Ljubljana
- 2001 *Zbirka Faktor banke*, Moderna galerija, Ljubljana
Prostor spreminjanj, Bežigrajska galerija – 25 let
Međunarodna izložba crteža, Moderna galerija, Rijeka

- 2000 *MIB ART. For the Economy of the Eye*, Palazzo del Ferdinando, Trst
90. leta v primorski likovni umetnosti, Mestna galerija, Piran
Sublimno in romanticizem, Mestna galerija, Ljubljana
- 1999 *Homo sapiens 3000*, Kibla, Maribor
- 1998 *Omage to Gallery A + A*, Circulo des Belles Artes, Madrid
Positionen des körpers, Dortmund, Berlin, Bonn, Hilden
Izbor slovenskih umetnikov, razstavljenih v Madridu, Gallery A + A, Venezia
Intra muros, Trdnjava Kluže, Bovec
Divji v srcu - Kalan, Kobal, Sicoe, Galerija Eqrna, Ljubljana
Sublimno in romanticizem, Loža, Koper
- 1997 *Caleidoscopio - Europea project of Italy*, Austria and Slovenia, Torino, Parco Regionale e Borgo Castello La Mandria Venaria Reale Napoli, Complesso monumentale di S. Chiara e S. Maria La Nova
Mesec kulture, Galerija Eqrna, Ljubljana
Slovenska umetnost, izbor DSLUS, Fulda
- 1995 *Majski salon*, Ljubljana, Razstavišče Riharda Jakopiča
Pregled slovenske umetnosti 80 in 90, Trst, Sala Franco
Bienale mesta Kranj, Mestna hiša, Kranj
- 1994 *Triennale U3*, Moderna Galerija, Ljubljana
Angelske prisotnosti, Galerija Eqrna, Ljubljana
- 1993 *De figure*, ŠKUC galerija, Ljubljana
- 1991 *Bienale mladih*, Moderna galerija, Rijeka
Slovenske Atene, Moderna galerija, Ljubljana
- 1989 *Bienale mladih*, Moderna galerija, Rijeka

NAGRADE / PREMI / AWARDS

- 1977 Plečnikova nagrada, za grafično oblikovanje na srednji šoli
 Premio Plečnik, per il design grafico alla scuola media superiore
 Plečnik Award, for graphic design at high school
- 1995 Velika nagrada, Majskega salona
 Grande premio, Salone di maggio
 Grand Prix, May Salon



FRAKTAL NOSTALGIJE, 2009,
 olje na platnu / olio su tela / oil on canvas, 70 x 200 cm



KONSTRUKCIJA PRAPOČELA, 2010,
 olje na platnu / olio su tela / oil on canvas, 120 x 100 cm

CIP - KATALOŽNI ZAPIS O PUBLIKACIJI
 NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA, LJUBLJANA

75(497.4):929KOBAL A.


KOBAL, ALEKSIJ
 NOCTURNO / ALEKSIJ KOBAL ; [TEKSTI PETJA GRAFENAUER, ANDREJ
 MEDVED ; PREVODI IVAN MARKOVIČ, ARVEN ŠAKTI KRALJ SZOMI ; FOTO GIP
 ART, ALEKSIJ KOBAL]. - PIRAN : OBALNE GALERIJE ; RIBNICA : GALERIJA
 MIKLOVA HIŠA, 2012

ISBN 978-961-6394-51-2 (OBALNE GALERIJE)

261125888



OBALNE
 GALERIJE
 PIRAN
 GALLERIE
 COSTIERE
 PIRANO

m i k l o v a h i š a  g a l e r i j a

ALEKSIJ KOBAL NOCTURNO

RAZSTAVIŠČE MONFORT, PORTOROŽ
 SPAZIO ESPOSITIVO MONFORT, PORTOROSE
 20. APRIL / APRILE – 10. JUNIJ / GIUGNO 2012

GALERIJA MIKLOVA HIŠA, RIBNICA
 20. SEPTEMBER / SETTEMBRE – 10. OKTOBER / OTTOBRE 2012

ORGANIZATOR / ORGANIZZATORE:
 OBALNE GALERIJE PIRAN / GALLERIE COSTIERE PIRANO

IZDAJATELJA / EDITORI:
 OBALNE GALERIJE PIRAN IN GALERIJA MIKLOVA HIŠA RIBNICA

ZANJE / PER L'EDITORE: TONI BILOSLAV IN STANE KLJUN

KUSTOS RAZSTAVE / CURATORE DELLA MOSTRA: ANDREJ MEDVED

TEKSTI / TESTI: PETJA GRAFENAUER, ANDREJ MEDVED

PREVODI / TRADUZIONI: IVAN MARKOVIČ, ARVEN ŠAKTI KRALJ SZOMI

FOTO: GIP ART, ALEKSIJ KOBAL, BORUT KRAJNC

OBLIKOVANJE / PROGETTO GRAFICO: DUŠKA ĐUKIĆ

TISK / STAMPA: REPROPOINT IZOLA

NAKLADA / COPIE: 500

APRIL / APRILE 2012

POSEBNA ZAHVALA / RINGRAZIAMENTO SPECIALE:
 MERCATOR IN / E ZAVAROVALNICA TRIGLAV

RAZSTAVO IN NATIS KATALOGA STA OMOGOČILA MINISTRSTVO ZA
 KULTURO REPUBLIKE SLOVENIJE IN OBČINA PIRAN / LA MOSTRA E LA
 STAMPA DEL CATALOGO SONO STATI REALIZZATI GRAZIE AL CONTRIBUTO
 DEL MINISTERO DELLA CULTURA DELLA REPUBBLICA DI SLOVENIA E DEL
 COMUNE DI PIRANO

WWW.OBALNE-GALERIJE.SI



OBALNE
GALERIJE
PIRAN
GALLERIE
COSTIERE
PIRANO