

# Vidljivo i ne-vidljivo

bojana pejić

*Less is more, but it's not enough.*  
Robert Hout, 1977.

je i pojava novih medija — fotografije i filma, otvara mogućnost umetnosti da se oslobodi od obaveze da reprodukuje Vidljivo.

**Andela je lakše naslikati, a mnogo teže fotografsati.**

Mutt Mulican, 1977.

Dorenesansna umetnost istočnog i zapadnog hrišćanstva, neprestan je pokušaj umetnika da, poštujući novozavetu opciju za Oko (starozaveta privilegija Uho), pruže vidljive — dokaze o postojanju Nevidljivog «Sadržaja» — dokaze o postojanju Boga *ex absentia* — ili bar vidljivih dokaza — kada se radi o onoj njezinoj prirodi koja je »uzela lik čoveka« (Bog sin) ili preslikavanju onih slika koje su »direktan otisak« lika božanstva ostvareni bez — dodira — čoveko ruke (ahiropitos), nerukotvoreni ikona odnosno u zapadnoj verziji **Icona vera**. **Videti znači verovati** — a u ovom načelu nije teško prepoznati i mnogo kasniju dogmu modernističke teorije — *Pavel Florenski* formuliše na konkretnom materijalu: »Postoji Trojica Rubljeva, dakle postoji Bog«, usvajajući formulaciju *Pseudo-Dionizija Aeropagita*, na koga se naslanja čitava vizantijска teorija o ikoni, da su »stvari koje su se pojavile ikone nevidljivih stvari« (**Ikonostas**, 1919—1922). Zapadni umetnik kreira »iluziju prostora« i radi »sliku realnosti«, a vizantijski »eliminiše optičke uticaje prostora« i nastoji da »sačuva realnost slike«, a ove zaključke *Otta Demusa (Byzantine Mosaic Decoration*, 1955) o tretiranju prostora a sakralnoj umetnosti postaće relevantni i u modernističkoj slici. Greenbergova teorija koja insistira na striktno vizuelnim svojstvima slike — ravna površina, oblik podloge i karakteriste pigmenta upravo u vizantijskoj umetnosti koja se zadržava na dvodimenzionalnosti i odbija dimenziju objekta (skulpture) pronalazi istorisku »referencu« (*Byzantine Parallels*, 1958).

Nikada nisam slikao anđele zato što ih nikada nisam video.

Gustave Courbet

Odnos između vizuelnih umetnosti i Vidljivog, koga ovde treba shvatiti kao Svet, Realnost, **stvarno** — a u ovom slučaju pitanja o tome koliko je Stvarnost »stvarna« a koliko (već) stvorena koja implicitno ili eksplisitno postavlja Lévy Strauss (čiji je pojam *bricolage* koristan za pristup *ready madeu*), Barthes (o realisti kao *pasticheur*), Derrida (o »referenci« i »poreklu«) ili Baudrillard (*simulacrum*) — dakle ono što umetnik vidi, u umetnosti koja se zasniva na mitemtičkoj reprezentaciji razrešava se posredovanjem »istinitosti« između stvarnog i stvorenenog. Od slike — prozora — u — svet, i kasnijih oblika realizma, naturalizma ili socijalističkog realizma, koji prema prof. Lazar Trifunoviću odnos svet — slika vidi kao »odnos 1:1«, ili hiperrealizma koji uzima »isečak« iz realnosti predstavlja ga kao *blow up*, ne skrije se »poreklo« predmeta. **Izbledivanje** predmeta (impresionizam) kome doprinosi razvoj nauke o optici (neointeresionizam), **razlaganje** predmeta (kubistički, futuristički divizionizam i simultanizam) za koje su opet odgovorni i teorija relativnosti odnosno uvođenje prostorno-vremenske, »četvrte« dimenzije i »filozofija hiperprostora«<sup>3)</sup> (koja nije ostala bez uticaja na rad Mondrijana ili Maljevića), ne uslovjavaju više reprezentaciju predmeta prema zakonima euklidovskog, statičnog prostora, već omogućavaju reprezentaciju **pokreta**, predmeta — u — kretanju. I, svakako, usavršavanje tehnologii

Ono što želim da pokažem u svom radu je ideja koja se skriva iza takozvane realnosti. Tražim most koji vodi od vidljivog do nevidljivog, na način koga opisuje jedan poznati kabalist: Ako želite da se pridrzavate nevidljivog morate prodreti što dublje možete u vidljivo. Moj cilj je da uvek dodem do magije realnosti i da prenesem tu realnost u sliku: da nevidljivo učinim vidljivim kroz realnost.

Max Beckmann, 1938

Proces prelaza sa religioznog čoveka na »autonomnog čoveka« ili, prema Sedlmayru, »gubitak središta«, značilo je preorientaciju sa reprezentacije i Nevidljivog Sadržaja, na reprezentaciju Vidljivog ali, već maniristička kultura 16. stoljeća, počinje da gaji sumnju u univerzalnu vrednost prirode i Opštег Rada, što se, između ostalog i manifestuje u Hamletovoj opciji i za »ne — biti«, a i u odnosu umetnika prema predmetu — korišćenju optičkih varki, poput *anamorfoze* koja ne daje »pravu« već iskrivljenu sliku predmeta (deridijanski rečeno ne govori ni Istini, ni Laž o slici, već samo ne — istinu). Intelektualizam, s jedne strane i misticizam, s druge, dva su pola između kojih oscilira manirističko **ponašanje** umetnika, koji molitvu reducira na njene konstitutivne elemente, o čemu govorи i jedan iz 1667. koga navodi Gustav René Hocke: »Kada jutrom ustajem,

govorio je Kševbt — jedan Hrvat — ja izgovorim čitavu abecedu, njome su obuhvaćene sve molitve, pa neka Gospodin Bog sam pokupi slova te iz njih pravi molitve kako hoće« (Manirizam u književnosti, 1959).

»Kriza reprezentacije«, a prema Giuliu Carlu Arganu, »predstavljanje je garantovalo upravo ravnotežu između subjekta i objekta: »Odricanje od ideje predstavljanja, okončavalo je, prema tome, proces sekularizacije koja je i za umetnost, kao i za druge discipline započela sa kulturom prosvetiteljstva. Upravo ovo objašnjava zašto kraj predstavljanja označava i kraj sakralne ili verske umetnosti i početak umetnosti koja, negirajući svaku težnju za transcedencijom, nastoji da se u potpunosti ostvari u svetovnom horizontu i da se postavi konkretne društvene ciljeve«<sup>4)</sup>. Istovremeno sa formiranjem zdravorazumskog Subjekta pojavljuje se i ono »treperavo verovanje« koje se pojavljuje kao »rastvor« ili »razlaganje kritičkog duha« (Edgar Morin), i umetnosti simbolizma koji čini **iskok** iz realnosti, nastavlja »tradiciju tamne strane (versant obscur) Prosvjetiteljstva« (Derd M. Vajda). Težnja umetnosti da ostvari konkretni društveni cilj, da »osvoji ulicu«, nema poreklo isključivo u racionalističkim zahtevima, već je kombinacija racionalnog sa čitavim sklopom ideja drugačijeg porekla — mističnog, okultnog, hermetičkog, teozofskog, antropozofskog ili alhemijskog — dakle, dolaze iz drugačijeg porekla **iskustva**, što su pokazala izložbe koja je organizovao Harald Szeemann **Mašine — neženje** (1975) i Monte Verita (1981) i Sklonost prema sveukupnom umetničkom delu (1983). Osciliranje između aktivnosti koju preduzima Racio i delovanja koje se prepozna kao »treperavo verovanje« može se tako uočiti i u krilu Bauhausa ili De Stila, ali u delima Maljevića, Kandinskog, Klea ili Kleina.

Velika istina, ili apsolutna istina, našem umu postaje vidljiva kroz nevidljivo.

Georges Vantongerloo, 1918

Umetnost posle reprezentacije, apstrakcija i monohromno slike, često nazivane i bez-forme (formless) umetnost, premda se u njima često ne radi o »apsolutnom odsustvu forme već samo odsustvu fizičkog oblika« (Sixtin Ribbom), u Grinbergovom videnju, treba da ispunе izvesne vrhunske zahteve: »Modernističko slikearstvo zahteva da literarna tema bude prevedena u strogo optički dvodimenzionalni izraz pre nego postane tema likovne umetnosti, a to je onaj oblik prevođenja u kom je se potpuno izgubio literarni karakter (...) Vizuelna umetnost treba sebe da ograniči na ono što je dato u vizuelnom iskustvu, i ne treba da vrši nikakve referencije na bilo šta iz drugačijeg porekla iskustva« (Modernist Painting). Ipak, radikalno iskorakačivanje iz realnosti kakvo je sprovodila i danas sprovodi apstraktna umetnost, od Kandinskog (Duhovno u umetnosti, 1911) koji Vidljivo (forma) ne pridaje naknadno Nevidljivom (sadržaju) već su oni medusobno prožeti — »Svaki oblik ima svoj unutrašnji sadržaj. Oblik je nosilac unutrašnjeg sadržaja«, boja je oblik, a svaka boja ima sopstveni zvuk.

Umetnost ne reproducuje vidljivo, ona stvara vidljivo.

Paul Klee, 1919.

Umetnost posle modernizma, tačnije rečeno, posle teorije i kritike »ortodoksnog modernizma«, tiču se načina posmatranja umetničkog dela koje nije zasnovano na metodama isključivanja i potiskivanja značenja, naravno ne ni onog koji u umetnosti u kojoj je »nestao predmet« (*missing object*) pokušava da otkrije »skiveno značenje« — karikatu koja nedostaje, a to je bila i tema izložbe Duhovno u umetnosti: ap-

Nastavak na strani 255

Temu »Umetnost i (Ne)vidljivo« privedila je Bojana Pejić.

i zavija za čošak u ulicu Vivijen, u pravcu bulevara Monmartr. On ne zna da ga Maldoror, čudovišni pariski kiklop, uhodi, videći u njemu svoj plen.

Pesnik, portretišući Mervyna, u tom trenutku uzvikuje: »On je lep... kao slučajan susret šivaće maštine i kišobrana na stolu za disekciju. Tom se čuvenom rečenicom ne razbacuje tek tako unaokolo, poput Lautreamonta koji u svojoj poeziji puca u zvezde. Zamenica »on« odnosi se na Mervyna lično. »Slučajan sastanak« je pre svega sastanak Mervyna i Maldorora. »Kišobran«, muški simbol, može da se odnosi na Maldorore isključivo, dok »šivaća maština« feminizira Mervynov lik. Čak i imena nose naboј dvojakog značenja. Maldoror je na prvom mestu mužjak. Mervyn je anagram za »vermine« (= štetocinu, hulja) i prvi slog podseća na majku (*la mere*). Sto za disekciju« najava je Maldororove pripomene Mervynove smrti. To je prva epizoda Pevanja šestog, koje na goveštava konačnu eksploziju.

## Stub na trgu Vandom i kupola Panteona

Nekoliko večeri kasnije, Maldoror stoji na gornjoj platformi stuba na trgu Vandom, na visini od 50 metara. Naslonjen na ogradi, on na zemlju baca uže sa omčom na kraju. Dole je njegov saučesnik Aghone, ludak sa noćnom posudom na glavi, koja je opisana kao »kruna od alabastera«, i on omču steže oko Mervynovih nogu.

U tom se trenutku, jedan nosorog, kog Lautreamont predstavlja kao Tvorca, stupaš niz ulicu Kastiljon da bi spasao Mervyna. U istom se tom trenutku Mervynovi roditelji, komodor i »kći snega« (to jest Albion, majka koja je vladala morem u borbi protiv Napolena) iznenada pojavljaju na trgu Vandom i kreću ka »nosorogu da bi ga zaštitiši«. No, njihov je trud uzaludan... S vrha stuba Maldoror ispaljuje hitac u »debelokošca« koji se, pogoden ali neranjiv, povlači. U tom trenutku roditelji isčešavaju sa scene.

## Nastavak sa strane 250

straktno slikarstvo [The Spiritual in Art: Abstract Painting] 1890 — 1985, održane u Los Angelesu i Hagu tokom 1986. Obiman katalog obuhvataj je eseje dvadesetak autora koji su se bavili »mračnim tačkama« — sakralnom geometrijom, misticizmom u ranoj apstrakciji, ezoternoj kulturi i vremenu ruske avangarde, četvrtom dimenzijom, alhemijom, ritualom i mitom američkih Indijanaca u vezi sa apstraktnim ekspresionizmom i okultnom literaturom — čije osvetljavanje implicitno pokazuje da modernizam imao malo razloga da ima »čistu savest«.

I kada ne proizlazi iz reprezentacije Vidljivog, već postoji kao Vidljiva **realnost**, čak i u slučaju radikalne konceptualne umetnosti — kao — ideje, koja se zadržava na novu verbalnog **statementa**, umetničko delo ima sadržaj.

Sadržaj je tračak nečega, kratak nalet poput iskre. On je tanušan — veoma slab, sadržaj.

Willem de Kooning

Opređujući se za »geografski model« McEvilly izdvaja 12 oblika sadržaja koja potiču iz različitih »lokacija« umetničkog dela, među kojima se mogu izdvojiti samo neka: sadržaj koji proističe iz verbalnih iskaza samih umetnika bilo da se radi o njihovim tekstovima ili intervjima (modernistička, a naročito formalistička kritika ne uvažava govor umetnika), sadržaj koji proističe iz medijuma dela, njegovog materijala, veličine, vremenske postojanosti, konteksta, vezom sa istorijom, i tako dalje, uz uvodni opasku: »Sve što bismo mogli reći o nekom umetničkom delu a što nije neutralni opis njegovih estetskih karakteristika je pripisivanje sadržaja.«<sup>5)</sup>

\*\*

Nameru ovog izbora tekstova nije da negira ili pak re — interpretira modernizam i modernizme već da načelu Manje je Više, koji se često, ali ne uvek, pokazao kao nedovoljan, pridoda neke iskaze o Vidljivom i upuštanje u Značenje tog Vidljivog, iskazu koji se, kako je govorio francuski istoričar umetnosti André Chastel, bivaju u vremenom uključeni u samo delo.

Vraćajući se na ono što je pre radio, Maldoror vuče uže. Marvyn pokušava da se uhvati za viticu čuvarkuće kojom je ukrašeno postolje stuba, i ona istaje u njegovim rukama. Zanjhanog tela, stopala podignutih navise, on doseže do polovine visine stuba. Kontrolišući uspinjanje visećeg, Maldoror ga njiše kao klatno, sve brže i brže, do trenutka kada taj kiklop, stekavši snagu diva, počinje da vitla Marvyna koji je zakačen za kraj užeta dugog 25 metara, najpre uspravno, zatim ukoso i na kraju vodoravno iznad vrha stuba na trgu Vandom.

Tada »čovek na stubu« više nije Napoleon koji je potpuno nestao, već je to Maldoror. Stub postaje džinovska drška imaginarnog kišobrana koji je nastao kružnim kretanjem čoveka okačenog o uže. Odjednom, Maldoror jednim pokretom šake popušta uže. Mervynovo telo, za kojim lete i uže i vitica čuvarkuće, preleće preko pariskog neba kao kometa, matematičkom strogošću, preko Sene, u pravcu kupole Panteona. Kišobrani šivača maština zamjenjeni su stubom i kupolom, a Pariz je postao sto za Marvynovu disekciju.

## Jama i klatno u delu »Tales of Grotesque and Arabesque« (Groteske i arabske) Edgara Alana Poea

Razlike između ovih priča i inkvizicije u delu »Kaznena kolonija« su spektakularne. Poeove priče odvijaju se u tmini, samoći i skrivenosti jedne istražne tamnice, dok je Kafkina smeštena usred svetlosti dana i praćena je obiljem objašnjenja koja službenik pruža putniku. Itd...

U oba slučaja osnovna je tema ista: smrtnu kaznu izvršava automatska mašina. U stvari, suprotno onome što govore brojne ilustracije, osudeniku inkvizicije ne preti se samo uredajem sa klatnom. Njegova čelija nije obična čelija od kamena ili cigala: to je jedan veliki metalni sanduk čiji oblik može da se menja, zidova načinjenih od velikih pokretnih ploča koje pokreću mehanizmi skriveni iza kulisa. Klatno-ubica je, dakle, samo jedan od mehaničkih instrumenata u mašini smrti u koju je osudenik zatvoren.

Ta velika mašina podeljena je na dva dela. Gore: jedan moćni uredaj skriven ispod tavаницe pokreće dugačko klatno na čijem je kraju kosir oštar kao britva. Klatno se spušta i njiše u pravcu osudenika. Ovde prepoznajemo ulogu crtače maštine i drijaje i »Kaznenoj koloniji«.

Dole, platforma sa krevetom osudenika probušena je u sredini i to je jedna kružna bušotina (replika klatna) koja nema nikavu zaštitu i vertikalno ponire u dubinu. Donji deo te goleme maštine deluje kao da je nepokretan, suprotno mehaničkom krevetu u »Kaznenoj koloniji«.

Sve se menja kada čovek koga je inkvizicija osudila uspe da pobegne iz kreveta. On shvata da je metalni zatvor promenio oblik. I dok zidovi menjaju oblik, platforma koja je bila kvadratna postaje rombična, sa stranicama koje postepeno bivaju sve ravnije, uvlačeci osudenika sve više u sredinu, čemu on ne može da se odupre. Ukoliko izbegne kosir privezan za klatno, bušotinu neće izbjeći, isto kao i osudenik u »Kaznenoj koloniji« koji mora sa mehaničkog kreveta da bude bačen nazad u grob.

Analogija između te dve maštine toliko je ubedljiv da bi mogao da se izvede logičan zaključak da gornji mehanički element predstavlja agresivni ženski element kod Poea, kao i kod Kafke. Dalje, tu bi moglo da se nabroji još dosta drugih analogija, kao što je, na primer, činjenica da osudenik biva oslobođen od strane francuskog službenika ili službenika koji govoriti francuski. Pored toga, »pukotine« kroz koje inkvizitori vide i buka »mlinskog točka« podsećaju nas na »svedoka« i »Vodeniku«, teme koje je Duchamp stavljao u prvi plan. Konačno, dobro je znano da je Poe često dovodio u vezu slike žene i smrti.

Jednako je izvesno da je Poe isticao sledeće: Na jednoj od tavaničnih ploča »jedna izrazito neobična figura privukla je svu moju pažnju. Bila je to slikana figura Vremena, kako je obično i predstavljeno, izuzev što umesto kose drži klatno koje na prvi pogled deluje kao da je naslikano i podseća na klatno »starinskih sato-

1 Robert Rosenblum, Modern Painting and the Northern Romantic Tradition — Friederich to Rothko, Thames and Hudson, London, 1975.

2 D. Kuspit, »The Unhappy Consciousness of Modernism, Artforum, vol. XIX, no. 5, New York, January 1981, str. 53.

3 vid. Lynda Darlymple Henderson, The Forth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art, Princeton University Press, Princeton, 1983; ista autorka, »Theo van Doesburg, la 'quatrième dimension et la théorie de la relativité, durant les années '20, cat. exp. L'art et le temps, Genève, 1985; i takode odi iste, »Mysticism, Romanticism, and the Fourth Dimension«, cat. exp.

The Spiritual in Art: Abstract Art 189—1985, Los Angeles, 1986

4 G.C. Argan, »Krisa predstavljanja«, u Studije o modernoj umetnosti, Nolit, Beograd, 1982, str. 244.

5 Thomas McEvilly, »On the Manner of Addressing Clouds, Artforum vol. XXII, no. 10, New York, Summer 1984, str. 62; vid. isti autor, »Heads it's Form, Tail it's not Content«, Artforum, vol. XIII, no. 3, New York, November 1982,

va», ali koje je, kasnije se uspostavlja, stvarni predmet, opremljen ublažkim kosirom.

I tako izgleda da inkvizitorska mašina iz ove priče i nije ništa drugo do monstruozni sat smrti, o kome brigu ne vodi žena već klasični lik bradatog starca, Vremena, koji na svom putu automatski saseca živote.

## II. KAKO POSTAVITI CELIBATSKE MAŠINE

### Eros i Malthus

U »Supermužjaku« (Supermale), dr Bathybius (suparnik doktora Faustolla) objašnjava značenje maština koje još nisu nazvane celibatskim. Prema toj teoriji pravi bog i tvorac čovekov mikroskopskih je dimenzija, neuništiv i skriven unutar ljudske vrste. Rascepljen je na dve polutke: bog-spermatozoid i boginja-jajašice.

»Kada bog i boginja požele da budu u društvu, svako od njih se primakne svetu onog drugog. Muškarac i žena uvereni su da biraju jedno drugo... kao da Zemlja može da predpostavi da se ona svrhovito okreće!«

»Upravo onu pasivnost kamena koji pada muškarci i žene zovu ljubavljju.« (Gl. VIII)

Ljubav, dakle, nije ništa drugo već mašina koja služi za proizvodnju drugih sličnih mehaničkih naprava, u okviru univerzalnog mehaničkog sistema. Bathybius dalje nastavlja: »Samo još tren i stvoren biće još jedan svet, jedan mali Buda od bledičastog korala...«

Da bi se izbegla to opasnost, tehniku Supermužjaka i Ellen je jednostavna: »Oni su se doveli tačno do momenta u kom se drugi još više upliču, jer su oboje u stanju da se brinu o sebi. Oni nisu želeli da pripremaju druge živote.« (Gl. IX)

Bathybius to prevodi u mitsko-filosofske izraze kada objavljuje da će se muškarac i žena »uspeti na nebo i smrvti tu gamad — bogove.«