

# o ikonografiji i nekoliko italijanskih slikara

carter ratcliff

Jedno je tema, a drugo ikonografija koja je na neki način bolja, jer vodi temu u one estetske visine u kojima obitavaju Bahus, Sloboda u njenoj frižanskoj kapici, Persej i njegov trofej koji se grči. Nailazimo i na sv. Sebastijana, sv. Katarinu i čitavu seriju mučenika, uključujući i Hrista, čije su muke, sažete u simbole kao što su strele, točkovi s klinovima itd. Međutim, već Křajem . XVIII veka gubimo poverenje u ovakve forme i značenja, te nam konvencije ikonografije postaju gore i od običnih predmeta, »direktno« predstavljениh, za koje umetnik može da tvrdi da ih je video, dodirnuo ili na neki način iskusio. Ikonografiju su osudili kao veštačku, kao ono što negira iskustvo.

Ovu promenu su podsticali romantičari zalažući se za organske simbole, a odbijajući principe alegorije. Međutim, Keats, a ne Pope, govori o »drijadi laganih krila«, »pastoralnoj divljoj ružici« i Bahusu u pratnji žena. Delacroix ima daleko bogatiji ikonografski repertoar od Claudea i Poussina. U ovome jedva da zaostaje za Davidom. Nije stvar u tome da su Keats i Delacroix, ili bilo koji zreo romantičar, teorijski klasičisti. Kada pažljivo pogledamo, ispada da je romantizam bio borba za personalizaciju ikonografskih konvencija, a ne odbacivanje tih konvencija u korist neposredovanog, primitivnog tumačenja teme. Neki romantičari su *zaista* imali ovaj primitivni odnos. U te spadaju i oni moderni naslednici romantizma koji obično nisu i najznačajniji predstavnici. Među najznačajnijim modernistima postoji mnogo njih koji su poznavali i eksploatisali značajnu ikonografsku tradiciju.

Mladi italijanski slikari ovo danas koriste na veoma zahvalan i avanturistički način. Na čelu ove grupe nalaze se Sandro Chia, Francesco Clemente i Niko Longobardi. Carlo Maria Mariani se služi ikonografijom da bi nam još jedanput pokazao kako se može potisnuti strogo vođenje računa o detaljima. U ovom trenutku on se nudi kao jedini koji upražnjava devetnaestovekovni akademizam koji se uspeo održati naspram romantičarskog i modernističkog individualizma. Krajnji cilj ovako ironičnog poteza je da se predstavi što jačim ovaj jedinstveni autentični stil – kao u Chiinom delu »Vodonoša« iz 1981. godine.

Na ovoj slici, jedan od Chiinih dečaka – njegovi »ragazzi« – ide sleva nadesno u prvom planu, preko cele slike. On sâm zrači, koliko i četiri figure u Chiinom delu »Ljudi koji trče« (1982), snagom koja se dobija kada se nepravilna uznemirenost Boccionijeve futurističke crte spaja u shematsko i činjeničko. Dečak na leđima nosi ribu koja je veća od njega. Ova tema se javljala i ranije. Jedna od njih je slika »Tobija i arhangel« koju je naslikao jedan sledbenik Verrochia negde oko 1480. godine. Tu je riba toliko mala da visi o štapu koji je Tobija prebacio preko levog kažiprsta. Ovo možemo protumačiti kao simbol Hrista. Ali, priča o Tobiji i arhangelu je priča iz apokrifa Starog zaveta, koji govori o velikom i zastrašujućem stvorenju koje bezuspešno napada dečaka. Heroj ipak savladuje ribu. U Chiinom delu, ovo stvorenje ponovo dobija svoju legendarnu veličinu. Međutim, nedostaje arhangel Rafael, koji je pokazao Tobiji kako bi iz ribe izvadio iznutrice koje će izlečiti slepilo njegovom ocu. Zašto? I zašto Chia predstavlja dečaka kasnim futurističkim manirom naspram pejzaža koji je otupljen vihorom fovističko-futurističkih i ekspresionističkih boja?

Odgovor ne znamo. Niti Chia ima nameru da nam ga dá. Danas se konvencije ikonografije mogu podneti samo ukoliko umetnik zadrži svoju privilegiju da ih kombinuje. Ovako, svaki je posmatrač obavezan da špekuliše, da protumači šta se može u »Tobiji i arhangelu Salvatorija Rosa u Wadsworth Atheneumu; pejzaž je toliko prostran, likovi toliko blede i u blagoj tami, da priču tumačimo kao alegoriju pronalaženja rešenja, kao pobeđu nad slepilom. Tri veka kasnije, manje nas zanima da saznamo o svetu, a više da dokučimo kojim se to slikarskim sredstvima prikazuje određena predstava – tih domišljatih konvencija modernizma, a posebno, nasleđe stila XX veka pomoću kojih Chia dolazi do tako gustog tkanja. U Guercinovoj obradi priče (oko 1617 – 18), Rafale s velikom upornošću pokazuje ribu koja je još u vodi. Tobija gleda razrogačenih očiju, a pos-

matrač uživa u udobnosti osobe kojoj su jasno predstavljeni događaji. Time što je iz svoje slike izostavio arhanela i nametnuo sumnju u autentičnost Tobije, Chia nam saopštava da u naše vreme takve udobnosti nema. Međutim, uveseljava nas osećaj da nam neko drugi usmerava pogled preko natčulnih strujanja energične mašte. Svoju figuru koja nosi ribu Chia naziva »vodonoša« – riba je metonimija mora u kojem živi. Možda nam slikar nudi iskustvo razmišljanja o delu, u smislu učestvovanja u procesu tumačenja sveta u kojem je slika, u krajnjoj liniji, postavljena i na koji se, na svoj način, odnosi. Ako bismo ovo još saželi, dolazimo do zaključka da je metonimija života jedno od osnovnih romantičarsko-modernističkih shvatanja.

Ne možemo razdvojiti ikonografiju dečaka i ribe od Chiinih značajkih zamaha stila. Umetnik od nas zahteva da upravo to uočimo i prozremo – svako podsećanje na obilje izvora ranog XX veka postaje ikonografija, kao što ikonografija izvire iz stila. Chiino delo »Slike, skulptura i prašina« (1981) govori nam da je moći videti odavanje pošte onim očevima (u ovom slučaju Morandi i Cézanne) koji nam usmeravaju pogled u ovo naše vreme. »Prašina« se ne može primetiti na predmetima na kojima je, ali je treba obrisati. Umetnik mora razoriti autoritet svojih prethodnika, ili mora bar drugima da nametne svu težinu privremenog režima sam sebe savlada, da ostane nedokučiv; vidi delo »Sin apotekara«, 1981, gde je sinovljevo poigravanje očevom alhemijom proizvelo akt, nalik na Merkura, u približno dekorativnom stilu, a koju je izradio maniristički vajar Giovanni Bologna. Kakva li je poruka ove figure u toj orfo-turističkoj dubini same scene? Ona govori o dvosmislenosti svake poruke, bar tako mislim, o tome kako je njeno značenje vezano za ono što saopštava, uvek razapeto između šta i kako.

Sandro Chia se najčešće bavi očevima i sinovima. Francesco Clemente se više bavi decom i svetom. U ovo ulaze i očevi, jer su oni, zajedno s majkama, najznačajnije ličnosti na ovom svetu kojima se dete obraća kada je »gladno«, kako to Clemente najradije formuliše. Međutim, jedan od najdosadnijih trikova manje značajnih romantičara i modernista je da se uživljavaju u dečje poglede na svet. Clemente je isuviše svestan da ne poseduje naivnost da bi se u to ikada upustio. On nam predstavlja mladiće, uznemirene odraze samoga sebe, koji su oličenje dečje »gladi« i besa, usled nesposobnosti odraslih da zasite to preklinjanje. Kao već odrastao naslednik te nesposobnosti, oseća se ranjivim zbog svoje prvobitne mogućnosti da sebe ponovo pronade, i odatle deca antike, putti (likovi nagih dečaka, prim. prev.) renesanse i klasicizma, dominiraju radnjom na mnogo njegovih slika. »Sladostrašće«, freska iz 1980. poka-



carlo mario mariani, 1978

zuje jednog od ovih stvorenja kako nosi glavu samog umetnika – ili nekoga ko veoma liči na njega. Ruka odraslog čoveka seže za puttovim genitalijama, ali je i ta ruka odsečena. Na slici su predstavljena deca koja drže razne delove tela odraslih ljudi. U donjem levom uglu vidi se Clemente u odelu, ali mu glava deluje nekako nesigurno na ramenima i jedna ruka kao da želi da je smakne.

U delu »Očaj umetnika nad veličinom antičkih dela« (1778 – 80), Henrya Fussellia, njegov surogat, pigmej u togi, plače, pošto ne dostiže ovu veličinu. Kao reakcija na klasicizam Piranesi je ponovo sastavio raznorazne deliće u takav lavirint u kojem nijedan lik iz prošlosti ili sadašnjosti, sem uma, ne može pronaći izlaz. Ovi umetnici su radili na nesigurnom terenu kasnog klasicizma koji nas je gurnuo, nakon svog raspadanja, u svet Blakea, Delacroixa i drugih romantičara koji su sebe proizveli u heroje. Clemente bledim bojama freske veliča taj prošli svet, ali i pored toga, njegovu prisvajanje putta, koji predstavljaju njegovu dečju halapljivost, čini ga bližim Blakeu, nego Fuseliu, koji i nije baš romantičar. Kao izuzetno prefinjeni gurman, Clemente guta čak i sećanja na Pompeju, stavljajući u pogon celokupnu klasicističku prošlost i njeno delimično ponovno otkriće od strane renesansnih umetnika, da bi kroz svoje kanibalističko detinjstvo izvršio pritisak na svoj kasniji život. »Priapea« je priapizmička u meri u kojoj saopštava incestuoznu intimnost između sadašnjeg trenutka i njegove prošlosti.

Clemente postaje dete romantizma time što odbija da povuče granicu između svetske i svoje lične istorije. Naučio je kako da zamagli ove granice od Jamesa Ensora, između ostalih, čije su groteskne maske bliski preci Clementeovih daleko rafiniranijih – ali ništa manje izmučenih – maski. U jednom intervjuu, koji je vodio Danny Berger u »Print Collector's Newsletteru« (mart – april 1982), umetnik ukazuje na metod kojim su se pojednako služili i romantičari i modernisti, kombinujući privatno s javnim i time onemogućujući samostalnost ikonografije i njenih konvencija. Govoreći o Ensorovoj »Gozbi izgladnelih« (1915), izloženoj u Metropolitanu, Clemente kaže da je u ranijim vekovima »autoritet simbola bio odvojen od slikarske pozadine« – ikonografski repertoar je postojao nezavisno od toga kako je bio iskorišćen u bilo kojoj određenoj slici. Clemente, kao i Ensor pre njega, veštinom crtača utiskuje svoje predstave tako sigurno da se ne mogu odstraniti. Kao kod Chie, stil se kombinuje s ikonografijom, ikonografija postaje atribut sopstvenog stila, sve je u službi umetnikove namere da sebe osmisli.

Clementeova osoba pokazuje šavove kao u Franksteina. Nikada nam ne dopušta da lako dokučimo da li je ruka od hladnog mermera ili je otrgnuta s tela, da li je korišćenje Tiepolove svetlosti prepuštanje čarima drugog vremena ili hladna manifestacija – ismejavanje samoga sebe. Clementeov »Persijanac« nastaje zahvaljujući priručniku o ceremonijalnom nasilju, i uočavamo određeni emotivni ekvivalent u njegovim naglim skokovima od Persije do vizija Indije, a odatle do napada na zapadnu umetnost. Tu je i obilje tana-

nosti, ne samo u Clementeovoj prefinjenoj liniji, već i u njegovim nestvarno izbledelim bojama i u toj atmosferi koja sve podseća na de Chirica, Carrua i ostale iz metafizičke škole. Maske koje podsećaju na Ensora možemo isto tako protumačiti kao divljenje Scipioneu, malo poznatom italijanskom umetniku tridesetih godina ovoga veka. U svom delu »Slikarstvo dvadesetoga veka«, Werner Haftmann reprodukuje Scipioneovo delo »Ljudi koji se okreću« (1929), a jedan od aktova Clemente direktno prenosi u »Istrajnost« (1982). Ta, prilično pretenciozna poza, ovde podražava namerno nezgrapnu Palladiovu crkvu Redentore u Veneciji. Clemente je prvi put predstavio tu Palladiovu ikonu u »Bokseru« (1979). Ovakve reference, manje ili više veličanstvene, projevavaju kroz njegov rad lakoćom kakvo je kretanje boja u većini njegovih »indijskih« dela. Is-hod svega ovoga je mreža značenja, čas rasplinutih, čas nabijenih, u kojoj se neizmerna istorija javlja kao sećanje jedne osobe. Lično zastupa značaj istorije.

Clemente sumnja u takve zahteve – a to je, takode, deo romantičarskog zaveštanja i može predstavljati neverovatno opterećenje. Njegovo delo »sudbina« (1982), u novom neoekspresionističkom stilu, deluje veoma ubedljivo. Ali Clemente je ipak na visini izazova koje sam sebi postavlja. U slici »Fresaka 10« (1981) on, ili već neko ko veoma liči na njega, pojavljuje se obnažen, noseći svoju glavu na tanjiru. Herojska čežnja za univerzalnošću tokiko je očigledna i toliko samosvesno sumnjiva, zahvaljujući svom poreklu u halapljivosti ranije mašte – da se ovde u jednom liku istovremeno spajaju Persej i Meduza, Saloma i Jovan Krstitelj, Judita i Holofern.

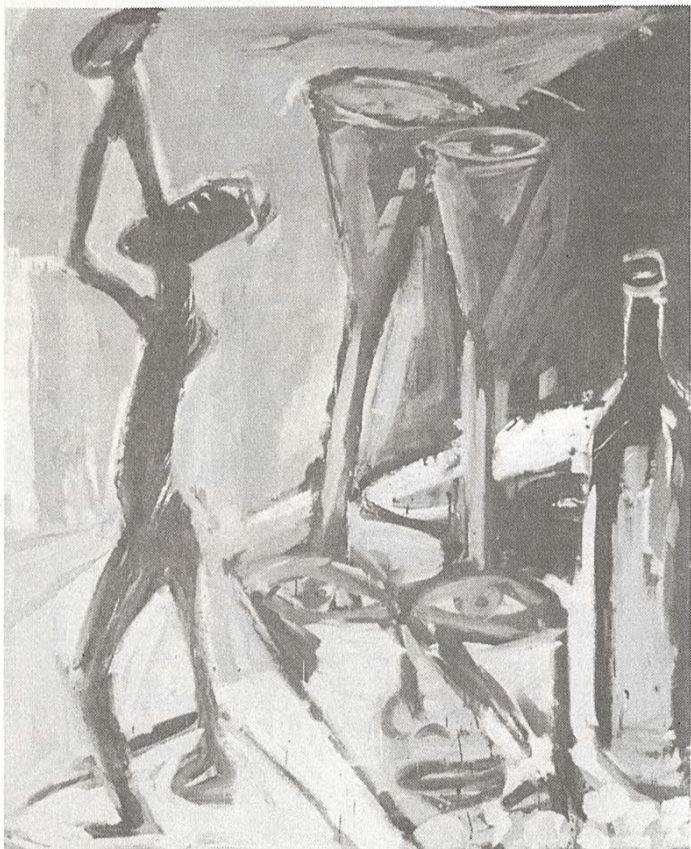
Nino Longobardi kreće u dva različita smera kada stil pretvara u ikonografiju. Prvi smer vodi ka izuzetno specifičnom, agresivnom i ličnom veličanju Goyae, Cezannea i Francisa Bacona – nailazimo na likove koji kao da se moraju povinovati stilu prethodnika. Drugi smer vodi Longobardia ka njegovim delima u, kako on to naziva, »kafanskom« stilu – anonimnom skiciranju koje ima svoje korene, verovatno u rasipničkoj eleganciji takvih ličnosti u Italiji tridesetih godina, kao što su Sironi, De Amicis i Ferrazzi.

U jednom od Longobardijevih dela bez naslova, iz 1981. godine, nailazimo na stvorenje koje umesto stopala ima lobanje i koje juri za drugima koji ima normalne udove. Efekat je neobičan, čak i zastrašujući. Zatim čovek pročitava u katalogu Diane Waldman, o Guggenheimovom muzeju, članak »Italijanska umetnost danas« sazna da su u Napulju, gde je umetnik odrastao i gde i danas stvara, lobanje amajlije. Ako iz glave izbacimo one pridike o prolaznosti i smrtnosti koje nam nude južnjačke obrade teme »Vanitas« (ništavost), možemo ovo sada primiti kao radosnu scenu – čak možda i arkadsku, zahvaljujući figurama nalik na jagnjad ispod krošnje u levom uglu slike. Od »Ništavosti« do »Et in Arcadia Ego«. Smrt takođe nastanjuje Arkadiju, što je osvešćujuća, ali ne i obavezno melanholična misao. U stvari, Longobardijevo slikovito predstavljanje zemljotresa u Napulju, u kojima je izgubio atelje (slike uskovitane vode i čamaca koji se razbijaju jedan o drugi), njegovu savršenstvo u kombinovanju lobanja, lavova i kućnih predmeta, i pokretačka energija njegovog »kafanskog« poteza, govore nam da ovaj umetnik čini svoj život bogatijim preduzimanjem ovih simboličkih rizika – a i onim stvarnim na koje nas podseća. Ova strategija je već duže vreme poznata. Njom se služio Byron, a i Robert Smithson, najironičniji romantičar od modernista. Poenta je u tome što Longobardijev način eksploatacije odskače, čak je i idiosinkratski u odnosu na druge.

Čak je i anonimni stil Carloa Maria Mariania prepoznatljivo njegov, iz razloga koje sam ranije spomenuo – on je jedini savremeni slikar koji ima strpljenja i dovoljno gneva da ga primeni. Katalog »Annitrenta« je pun »klasicizma« italijanskog fašističkog dekorativnog stila. Mariani možda želi da nam pokaže kako to akademsko nasleđe može uljudno da deluje, skupa sa svojim Ganimedima i Jupiterovim orlovima, s Orfejima, s celokupnom glumačkom ekipom sastavljenom od manje ili više uglednih ličnosti mitologije. No, bez obzira na smirenost ovih likova, na Marianijev glatkoledeni i engre-sovski potez, ovaj spoj stila i ikonografije deluje autoritarno. On zrači neprijatnom žestinom umetnikove želje da kontroliše situaciju. Ako kažemo, kao što mislim da moramo, da je Mariani ironičan, onda moramo dodati da on želi da njegove ironije nastupaju složno. Jedina alternativa je da se dvosmislenosti šire do te mere dok se ne pretvore u zrak koji udiše biće što se hrabro menja, kao u umetnosti Chie, Clementea i Longobardia. Marianijevi likovi udišu i drže vazduh. Možda su čak i mrtvi. Možda nikada i nisu bili živi. No, bez izbira na ovo, život u njegovim slikama je u službi ikonografije, odnosno, nauštrb značenja. Imati značenje, u Marianijevom slikarstvu, jeste prenositi jedva nešto iznad umetnikove kontrole izvora – posebno izvora stila nalik na ikonu. To »jedva nešto iznad« u Marianiovom slučaju je njegov nagoveštaj da je veličanstvena romantičarsko-modernistička namera da se u današnje vreme iznađe sopstveno biće, isključivo pitanje autoritarnosti. Ovaj nagoveštaj je koristan kao upozorenje, ali ne može objasniti bogatstvo i otvorenost u ostaloj italijanskoj ikonografiji ovoga trenutka.

Iz »Art in America«, septembar 1982, str. 152.

Prevod s engleskog: Borislava Šašić



helmut middendorf, 1981