

Blaženka Perica

Sveučilište u Splitu, Umjetnička akademija, Zagrebačka 3, HR–21000 Split
blazenkaperica@yahoo.de

Paul Thek: »sadistička geometrija« ili tjelesnost između senzacije i percepcije u umjetnosti 1960-ih

Sažetak

Cilj je ovog rada ukazati na različite koncepcije tjelesnosti u umjetnosti 1960-ih s fokusom na opusu (objektima i ambijentima) Paula Theka (1933.–1988.). Odljevi ekstremiteta u seriji Technological Reliquaries, odnosno Meat Pieces, ukazuju na konfliktnu situaciju u umjetnosti tog doba izraslu na temeljima modernističkog nasljeđa iščitavanog u opozicijama geometrijske objektivacije i subjektivne ekspresije. Pitanje je ne prepliću li se ovdje ipak teorijska uporišta npr. minimalizma i neo-nadrealizma post-freudovske provinijencije (Sixties Surreal) kao kompatibilni zahtjevi za tjelesnošću? Referirajući se na Deleuzeovu analizu slikarstva Francisa Bacona, zaključno razmatramo pitanje o relacijama senzacija–percepcija u umjetničkim praksama 1960-ih.

Ključne riječi

Paul Thek, tijelo–objektnost, tjelesnost, materijalnost, ekspresivno–konstruktivno, uvjeti recepcije, *Meat Pieces*, *Sixties Surreal*–minimalizam, strukturalizam–jezik, Sigmund Freud, Maurice Merleau-Ponty, apstraktno–figurativno, Gilles Deleuze, senzacija–percepcija

Okviri djelovanja Paula Theka

Pod utjecajem klime rastućeg pluralizma na njujorškoj umjetničkoj sceni 1960-ih, djela Paula Theka (**slika 1**)¹ nisu prošla nezapaženo među *inside-riima*, ali je njegov zavidni doprinos umjetnosti uopće tek 1990-ih naišao na široki odjek i među kritičarima i među mladom generacijom umjetnika koji u to vrijeme slave povratak tijela i tjelesnosti u atmosferi tektonskih pomaka uzrokovanih sveopćim skretanjem kulture k novim paradigmama vizualnosti, k stvarnosti delegiranoj visokom tehnologijom, digitalizacijom, kiberprostorima, biogenetikom... Thekovi radovi (skulpture/objekti i instalacije/ambijenti, kao i manje isticano slikarstvo) upućuju na tijelo–objekt kao i na tijelo–figuru, a svojim dvojakim formalnim izvorima (u nadrealizmu i tadašnjim vodećim »konstruktivnim« strujanjima) oni ukazuju i na širi kontekst, na određeno »konfliktno« ozračje u umjetnosti 1960-ih, izraslo na temeljima modernističkog nasljeđa iščitavanog u opozicijama apstrakcije i figuracije. Preciznije rečeno, govorimo li o formalnoj strani shvaćanja *pojma djela*, razdoblje 1960-ih karakteriziraju, s jedne strane, minimalistička geometrijska objektivacija te popartistička komodifikacija, a s druge (tada manje poznata) subjektivna ekspresija post-freudovske i lacanovske provinijencije. Ovo

1

Ovu ilustraciju i druge ilustracije donosimo na kraju teksta (str. 517–520).

potonjoj varijanti, ali proširenoj retorikom tipičnom za *minimal art*, pa i *pop art*, priklonio se i Thek stvarajući osobeni vid onog što se naziva »*Sixties Surreal*«. Poradi subjektivacije, poradi sadržaja vezanih za umjetnikov odnos prema tijelu i smrti, koje on artikulira za ono vrijeme zbnunjućom kombinacijom formalnih izričaja, Robert Smithson, umjetnik *land arta*, nazvao je Thekov pristup »sadišćka geometrija«. ² Upravo takav pristup upućuje na još jedan tada aktualan problem. Radi se o kritičkom razlaganju stabilnosti *pojma subjekta*, osobito onog umjetničkog, tj. o *poziciji autora*. I ovdje, kao i u mnogoćemu drugom, Paul Thek bio je »prethodnica«. Već i prije Barthesove tvrdnje o »smrti autora« te Foucaultova novopostuliranja pitanja »Što je autor?«, Paul Thek 1967. godine vidi »smrt umjetnika« kao vlastitu smrt, sudeći po ambijentu/instalaciji *The Tomb* (**slika 2**; **slika 3**). Iskustvo osobne smrti, prikazano prije iskustva iste, nije izraženo jezički, nego do krajnosti nelagodnom materijalnošću prikaza vlastitog leša. Ovaj ponešto opskuran, morbidan interes umjetnika za (smrtno) tijelo, njegove ostatke, seže do u godinu 1963., kada je Thek posjetio Italiju i ostao trajno zadivljen ostacima mumificiranih pokojnika, izloženima u kapucinskim katakombama u Palermu (**slika 4**).

Pitanje koje se najprije postavlja u pogledu statusa djela i autora jest do koje je mjere (i je li uopće) i danas održiva teza o gorenavedenoj pretpostavci o »konfliktnosti« u umjetnosti 1960-ih, promatramo li situaciju iz recentnih saznanja o pojmu djela i o poziciji umjetničkog subjekta. Jesu li tada favorizirane impersonalne orijentacije (formalizam *minimal arta*, jezički ili sistemski utemeljena konceptualna umjetnost ili na konzumerizam oslonjeni *pop art*) doista, kako se dugo smatralo, bile dominantni pokazatelji historijskih pomaka od moderne k postmoderni ili su tome jednako doprinijele subjektivno-ekspresivne tendencije poznate kao *Sixties Surreal*, kako te pojave naziva kritičar Scott Rothkopf? ³ Radilo se o nekolicini aktera neo-nadrealizma (pored Theka, u užu krug pripadaju Joe Raffaele i Mike Todd) te njima bliskim predstavnicima/cama tzv. post-minimalizma i »ekscentrične apstrakcije« (Eva Hesse, Lee Bontecou, Yayoi Kusama, Lucas Samaras i drugi). Međutim, Thekov vokabular – koji udružuje šokantno organski izgled tzv. »*meat pieces*« (objekata koji vjerno oponašaju tvarnost mesa, a radi kojih su umjetnika nazivali i »*meat man*«) s minimalističkim, pravilno-geometrijskim konstrukcijama u koje su ti komadi mesa položeni (**slika 5**; **slika 6**) – ostaje i u ovim grupacijama umjetnika sasvim izdvojen fenomen. S polazištem u pitanju o tjelesnosti, valja stoga promotriti do koje su mjere impersonalnost, s jedne strane, i tendencije kojima se u istom razdoblju i na istom prostoru umjetničkoj produkciji pripisivala psihologizacija i iracionalizam, s druge strane – ipak u izvjesnoj interakciji. Ne prepliću li se ovdje Merleau-Pontyjeva »fenomenologija percepcije«, koja se smatrala teorijskim uporištem npr. minimalizma i *land arta*, te neo-nadrealizam post-freudovske provinijencije kao dva različita, ali kompatibilna zahtjeva za tjelesnošću i tijelom? U oba slućaja tijelu se naime pristupa kao objektu, izvanjskom predmetu: hladna geometrija minimalistićkih objekata (**slika 7**) koncept je koji računa s kontroliranom pozicioniranošću unutar (uglavnom) institucionalnog prostora, ali prije svega podrazumijeva *percepciju promatraća*, živo/življeno tijelo (*lived body*) u kretanju, dok je toliko žuđeni geometrijski određeni *objekt* poprimio antropomorfne kvalitete u svom odnosu s prostorom. ⁴ U slućaju takvih minimalistićkih objekata doista više ne možemo govoriti o reprezentaciji (pa ni o suprotstavljanju figuracije i apstrakcije): u fokusu je opći pomak umjetnićkih interesa prema *uvjetima* te reprezentacije. Upravo u smislu u kojem je Gilles Deleuze tumaćio slikarstvo Francisa Bacona ⁵ opisujući osnovne teškoće s kojima su se i filozofija i umjetnost 20. stoljećaa susreli: s problemom odmaka od tradicionalne reprezentacije.

Jednako kao što *minimal art* nije samo stroga, hladna geometrija, nisu ni radovi umjetnika grupacije *Sixties Surreal* limitirani na opsesivnu zaokupljenost pukim, doslovnim prikazima tijela, seksualnošću i (ne)svjesnim. Prije se radilo o iskustvu (ponajprije) vlastitog tijela kao objekta koji se manje reprezentira, a više ukazuje na svoju uvjetovanost društvenom i umjetničkom stvarnošću. U oba se slučaja, dakle, radi o odmaku od reprezentacije u tradicionalnom smislu. Jer kao što minimalisti i umjetnici *land arta* inzistiraju na potpunom odsustvu predstavljačkog i subjektivnog izričaja, posvećujući se isključivo (prostornim) uvjetima reprezentacije, tako se Paul Thek – premda se, kako je sam ustrajno tvrdio, bavio ljudskim tijelom – ne bi sasvim složio s tvrdnjom da »reprezentira« određene sadržaje, usprkos nesumnjivom prisustvu autobiografskih elemenata npr. homoerotske i sadomazohističke ikonike u njegovim radovima. Dapače, i on je smatrao da djelima samo »kontrolirano reagira na uvjete« i na dani mu aktualni kontekst u kojem se nalazi kao tijelo među drugim tijelima. Pritom je za njega institucionalni i umjetnički prostor u prvom redu onaj društveni. Thek nerado dijeli ove sfere: s jedne je strane to atmosfera društvenog života (njujorški *hippy* i *gay underground*, Lower East Side, seksualna liberalizacija povezana s eksperimentima učinaka droga, što rezultira nadrealističkim efektima u radovima jednog dijela tada marginalizirane, pa i isključivane scene), a s druge su strane to uvjeti funkcioniranja tadašnjeg svijeta umjetnosti u kojem se u središtu diskusija nalazi konstitucija djela (objekta, tijela) i svijesti subjekta koja se zbiva u izvanjskom iskustvu, u svijetu koji tom formiranju subjekta i svijesti prethodi. Činjenicu da i svijest su-konstituira stvarnost trebalo je tek postulirati.

Merleau-Ponty, jednako kao i Lacan »za kojeg se subjekt konstituira pogledom ogledajući se u drugome«,⁶ kreće od zrcalne prirode percepcije i traži samopotvrđivanje egzistencije u izvanjskom svijetu vizualnog iskustva. No fenomenologijska kritika Lacanova psihoanalitičkog pristupa, kako nam u svom ogledu o »tijelu kao vizualnoj fascinaciji« pojašnjava Žarko Paić,⁷ »kreće posve drugačijim smjerom«, pogotovo u pitanjima seksualnosti, čiju važnost za shvaćanje tijela Merleau-Ponty ne negira, ali ne smatra ni da ona »otvara pitanje o egzistencijalno-ontologijskome karakteru tijela-u-svijetu«. Jer, zaključuje Paić, »granice tijela nisu granice jezika, kao što granice seksualnosti nisu granice subjekta«.⁸

2

Robert Smithson, »The New Monuments and Entropy«, *Artforum* 4 (10), lipanj 1966., str. 29. Ovdje citirano prema: Scott Rothkopf, »Paul Thek and the Sixties Surreal«, u: Elisabeth Susmann, Lynn Zelevansky (ur.), *Paul Thek: Diver. A Retrospective*, katalog retrospektivne izložbe, Whitney Museum of American Art – Carnegie Museum of Art, New York – Pittsburgh 2010., str. 51.

3

S. Rothkopf, »Paul Thek and the Sixties Surreal«, str. 46–53.

4

Teoretičar Michael Fried, u svom tekstu »Umjetnost i objektnost«, izlaže kritici *minimal art* zbog »teatralnog efekta« koji proizvode dotični objekti ponašajući se (nedovoljno definirani kao artefakti) kao da su na pozor-

nici i djelujući »like the person is left«, čime ističe njihovu antropomorfnu prezentnost, bez obzira na njihove »apstraktne« forme. Usp. Michael Fried, »Art and Objecthood«, *Artforum* 5 (10), lipanj 1967., str. 12–23.

5

Usp. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. The Logic of Sensation*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2004.

6

Žarko Paić, »Bijele rupe: tijelo kao vizualna fascinacija«, u: Žarko Paić, *Zaokret*, Litteris, Zagreb 2009., str. 241.

7

Ibid., str. 211–289.

8

Ibid., str. 242.

Recepcija djela Paula Theka: od marginalizacije do mitizacije

Djelo Paula Theka ili, bolje rečeno, ono što je od njega ostalo, što je posredstvom dokumentacije i fotografija došlo do nas – tek je posljednjih desetljeća postalo brisantnom temom, pa je onda shvatljivo da su baš mlađi umjetnici osobito osjetljivi za određene intencije Thekovih radova. O tome svjedoče djela i iskazi raznih grupacija suvremenijih umjetnika koje je Hal Foster supsumirao sintagmom »traumatični realizam«,⁹ podrazumijevajući umjetnike/ce poput Mikea Kelleyja, Paula McCarthyja, Roberta Gobera, Kiki Smith i Cindy Sherman. Ovi umjetnici/ce, zajedno s mnogim drugima koji u radovima pokazuju interes za rehabilitaciju tjelesnosti, a mogu se vidjeti u ozračju Thekova utjecaja, sudjelovali su i na važnim recentnijim izložbama s temom tijela, poput izložbe *Sensation*¹⁰ ili izložbe *Posthuman*,¹¹ kao i mnogi umjetnici/ce svrstani pod *label* »relacijska estetika«,¹² čiji su radovi okupljeni na izložbi *theanyspacewhatever*.¹³ Ovaj povišeni interes umjetnika/ca za tjelesnost mogli bismo vidjeti i na obzoru suvremenog teorijskog koncepta »zaokreta prema tijelu« (*corporeal turn*), kako to u prethodno spominjanom ogledu opisuje Žarko Paić (očito se radi o parafrazi recentne paradigme »slikovnog zaokreta«, *iconic/pictorial turn*).

Usprkos činjenici da je Susan Sontag svoju čuvenu zbirku eseja *Against Interpretation*, kao i knjigu *AIDS and Its Metaphors*, posvetila upravo Paulu Theku, te usprkos njegovim vrlo ranim izlaganjima na manifestacijama poput *documente 4 i 5*, Venecijanskog bijenala, važnim tematskim izložbama kao što su *Westkunst* i *Individual Mythologies* Haralda Szeemanna ili *Chambers d'amis* Jean-Christophea Amanna, te ranim samostalnim izložbama u muzejima u Luzernu, Duisburgu i Philadelphiji – Thekova karijera nije ni približno tako uspješna priča kao ona njegovih suvremenika u New Yorku čijom scenom dominiraju 1960-ih i 1970-ih godina protagonisti *minimal*, *pop* i *land arta*. Prije osvrta na moguće razloge tog paradoksa recentne »afirmacije«, čak i »mitizacije« Thekove umjetnosti unatoč (ili upravo zbog) specifične marginalizacije – koju je za života i sam svojim kritičkim odnosom prema svom okružju, a osobito prema umjetničkim institucijama i tržištu poticao – treba ukazati na nekoliko primjera iz serije *Tehnološki relikvijari* (*Technological Reliquaries*), odnosno *Komadi mesa* (*Meat Pieces*), kako je umjetnik ispočetka nazivao ove objekte u bojenom vosku, gipsu, smoli, poliesteru, najlonu, tkaninama, konopima, raznim metalima, kao i s upotrebom materijala organskog porijekla poput kose, dlaka, kože... Ovi radovi nastajali su neposredno nakon umjetnikova povratka s putovanja po Europi 1963., a ciklus je dovršio oko 1967., uključujući već spominjani ambijent *The Tomb*. Na reprodukciji s izložbe u Muzeju Whitney (**slika 8**) vide se radovi iz serije *Tehnološki relikvijari*. Prvim od objekata te serije smatra se »Michelangelov oklop« (**slika 9**) iz 1963., a on je, usput budi rečeno, napravljen prema jednom suveniru istog motiva, koji je Thek kupio na tržnici u Rimu. Naglašena tekstura površine i boja mesa u raspadu, prepoznatljivost isječka, fragmenta ljudskog tijela, odnosno tendencija da se postigne njegova neraspoznatljivost u smislu cjelovite figure kao subjekta prikaza – ostaje narednih godina Thekova preokupacija s težnjom sve većoj distanciranosti od identifikacije objekta prikaza. Ovdje jedna digresija: koliko god ovi objekti Paula Theka impliciraju i filozofijsko promišljanje tjelesnosti, treba naglasiti da su filozofi, i Foucault i Merleau-Ponty i Lacan – s čijim se imaginarnim, tj. zrcalnim stadijem konstituiranja subjekta najčešće povezuje Thekovo stvaralaštvo – uvijek polazili od jedinstva, od cjelovitosti figure, tijela, a ne od njene do neprepoznatljivosti predložka istaknute fragmentiranosti.

Objekti nastali nakon »Michelangelova oklopa« – odljevi ekstremiteta u seriji *Tehnološki relikvijari*, a ponekad su to i odljevi Thekovih udova (**slika 10**; **slika 11**) – nedvojbeno ukazuju na nadrealizam tradicije Marcela Duchampa i Hansa Bellmera. Oni su hiperrealistični, perfektno manualno modelirani oblici koji vjerno predočavaju detalje brutalno isječenih udova, mesa i svih tijelu pripadajućih detalja tvarnosti tijela (žile, krvni sudovi, ukrućeno masno tkivo...) koji su kod promatrača izazivali reakcije od nelagode i gađenja do fascinacije. Iako se radi o artefaktima čiji je izgled tkiva u raspadanju bez mirisa, zapravo »fake« – oni su brižljivo pohranjeni u kutijama ili vitrinama od pleksiglasa, stakla, plastike ili kroma te, s jedne strane, liče na religiozne relikvijare, a istovremeno parodiraju ulaštenost i industrijsku izradu, pravilnost *box like*-objekata, koji su 1960-ih favorizirani artefakti umjetničkog tržišta i institucija. Thekova »meta« stoga su pogotovo geometrijski precizni objekti minimalista (**slika 7**), iako on ne preza niti pred robnim fetišima koje eksploatira *pop art*, pa će i legendarnu ikonu poput Warholove Brillo-kutije izokrenuti, pretvoriti je u model-pozornicu za jedan svoj *meat piece* (**slika 12**).

Prema Thekovim riječima, on tu provodi eksperimente s »amorfnim komadima mesa, koji ne predočavaju neki određeni dio tijela nego tvarno-mesnatu materiju uopće«. ¹⁴ Ovaj stav kod Theka dobiva sve više na važnosti, no para-

9

Usp. Hal Foster, »The Return of the Real«, u: Hal Foster, *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge, MA 1996., str. 127–168. Teoretičar je usredotočen na dokazivanje kontinuiteta moderne, odnosno postojanja »više neomoderni«, a pojmovima »traumatični realizam« i »traumatični iluzionizam« zahvaća fenomene »zaokreta prema tijelu« koje povezano iščitava u djelima od Duchampa i Balmera, preko Warhola, sve do suvremenih umjetnika/ca.

10

Usp. katalog izložbe *Sensation*. Na izložbi u Royal Academy of Arts u Londonu 1997. i u Hamburger Bahnhof u Berlinu 1998./1999., pored već imenovanih, sudjelovali su i mlađi umjetnici/ce Jake & Dinos Chapman, Tracy Emin, Damien Hirst, Sarah Lucas, Ron Mueck i drugi koji dijele interes za temu tijela.

11

Usp. uvodnik u katalogu: Jeffrey Deitch, *Post Human Exhibition Catalog Essay 1992–93* (Deichtorhallen, Hamburg). Kustos izložbe pobježe određuje temu kao »nove forme figuracije«, koncentrirajući se na »redefiniciju čovjekova života« s obzirom na »novu ulogu seksualnosti i pojam društva«, a u konvergenciji s rapidnim razvojem tehnologija, u prvom redu onih genetičkog inženjeringa i kompjutora, zbog čega, prema Deitchovim riječima, život »sve više liči na *bad science fiction*«. Pored dosad već spominjanih umjetnika/ca, povodom teme tjelesnosti s ove izložbe treba spomenuti i »novopriključene«: Duane Hanson, Martin Kippenberger, Charles Ray, Félix González-Torres.

12

Usp. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Le Presses du réel, Paris 2002. (engleski prijevod francuskog originala: *Esthétique relationnelle*, Paris 1998.). Teoretičar ukazuje na grupaciju mladih umjetnika/ca koji se koncentriraju na performativni izričaj i aktivizam određujući svoju ulogu kao »*artist as a social worker*«, tj. pomiču interes s individualnog umjetničkog na društveno konstruiran subjekt umjetnika/ce.

13

Usp. katalog izložbe *theanyspacewhatever* (Guggenheim Museum, New York, 2008./2009.) i istoimeni tekst kustosice Nancy Spector (str. 13–38). U smislu relacijske estetike, a s obzirom na užu temu tjelesnosti, radove su ovdje izložili Maurizio Catellan, Pierre Huyghe, Jorge Pardo, Philippe Parreno i Rikrit Tiravanija.

14

Citirano prema: Anne von der Heiden, »Die Wiederkehr des verfermten Teils. Der Körper in der Gegenwartskunst«, *Synthesis philosophica* 17 (1), 2002., str. 87–108, ovdje str. 91. Zahvaljujem kolegi Hrvoju Juriću što me uputio na ovaj važan tekst. Autorica von der Heiden se, po pitanju tjelesnosti i normativa u suvremenoj umjetnosti (s primjerima djela Paula Theka, Orlana i Borisa Michailowa), oslanja na koncept smrtnosti i pojam »autoikone« u djelu Jeremyja Benthama (1748.–1832.) s početka 19. stoljeća. Ovaj je utilitarist oporučno zahtijevao brižljivo seciranje te mumificiranje vlastitog tijela nakon smrti, pošto je smatrao da »nijedna slika ili skulptura ljudskog bića ne mogu biti kao to biće samo«. To znači da Benthamov koncept »*auto-icon*«



doksalno je da se *meat pieces* – baš zato što su sve bliže vjernom prikazu stvari – bliže i nadrealističkom efektu šoka, izgledajući sve »apstraktnije«. Paralelno s ovom tendencijom raste i referencija na suprotno ishodište, na pravilnost minimalističkih konstrukcija unutar kojih se pojavljuje ta amorfna materija koju identificiramo kao puki objekt – komad mesa.

Autobiografija u službi distanciranja od autora-genija

Upitan u jednom intervjuu »Je li tvoj rad nadrealizam?«, Thek s vidnom za-drškom odgovara potvrdno te dodaje:

»Danas je oko nas nova vrsta nadrealizma, u najmanju ruku jedan njegov novi oblik, koji je manje dramatičan (više je *cool*...). Iz nekog razloga nadrealizam je prešao u ruku umjetnika, njegov način rada, njegove materijale. Možda to ima veze s time da je individualno sasvim potisnuto.«¹⁵

Dovoljno je da pomislimo na manualnu perfekciju – suprotno industrijskoj proizvodnji koju preferiraju npr. umjetnici *minimal arta* – kojom je izvodio svoje objekte da bismo shvatili da Thekovo razumijevanje »sasvim potisnutog individualnog«, tj. njegova nestanka, dodiruje, ali nije sasvim u skladu s tada rastućim naporima oko redefinicije kartezijanskog subjekta (Foucault, Lacan): individualni se subjekt u tada vodećim teorijama više ne razumijeva kao »vladar« i izvor svijesti, nego se njegova uloga minorizira i svodi na funkciju unutar kolektivnom svijesću zadane nadređene strukture »jezika kao govora nesvjesnog« (Lacan). U odnosu na ovakva shvaćanja, Thekovo je poimanje »nestanka individualnog« oprečno zahvaljujući inzistiranju na manualnoj vještini izrade, na biografskom prisustvu »umjetnikove ruke«, pa uočavamo da i tvrdnju o »smrti autora« (Barthes) već Thek naslućuje kao prerani »pogreb za pogrešnog mrtvac«. S druge strane, kako ta ručna izrada treba biti perfektna, odnosno dokazati se u distanciranju od subjektivne manualnosti, a zastupanje veće doze impersonalnosti nalazimo i u Thekovu tumačenju uloge ne-tradicionalnih industrijskih materijala, treba zaključiti da se Thek sa spomenutim strukturalističkim razumijevanjem subjekta uvelike i slaže. Očita diskrepancija – i potvrda i poricanje kreativnog autora – ne potiče nas, međutim, na sumnju u uvjerljivost ovog umjetnika, nego ona danas ističe njegovu »vizionarsku« poziciju! Zašto? Suočenje s mrtvim tijelom, kako nam ga predočava Thekovo djelo, posredovano »relikvijama« i »grobnicom«, gestom »žrtvovanja«, »iskupljenja«, čak i »uskrsnuća«, nedvojbeno je uvjetovano povijesno-socijalnim diskursom, kolektivnim iskustvom religioznog. Gledano iz ovog očista, Thekovo mrtvo tijelo – usprkos autobiografskoj intonaciji i demonstraciji umijeća – nije istovjetno s tradicionalnim konceptom usamljenog autora, Velikog Majstora, ali ne podržava niti ideju »smrti autora«. Paul Thek tim disonantnim, za njegova života rijetko zastupanim konotacijama najavljuje nešto drugo, a to je suvremeno shvaćanje da je i tjelesnost društveni konstrukt, da se »sebstvo može shvatiti kao identitet samo kada se ja promatra kao netko drugi« te da »tek distanciranje od vlastitog tijela omogućava njegovo opažanje«, da se, dakle, »individualno ostvaruje samo s društvenim tijelom«. ¹⁶ Tek odnedavno recentne semiotičke teorije umjetnosti reanimiraju koncept autora tvrdeći da autor, sukladno sumnji u tradicionalnog autora-genija, doduše, nije »potreban da bi otpočeo djelo«, ali svakako jest »da bi dovršio djelo«. ¹⁷

Iako, dakle, ne poriče svoju pripadnost i jednoj drugoj tradiciji, onoj nadrealizma, Thek je i spram nje distanciran, pogotovo kada govorimo o ulozi snova i nesvjesnog u toj tradiciji, što ističe izjavama poput sljedeće:

»Ne želim da ljudi budu involvirani u moj svijet snova (...) niti sâm želim biti u njega involviran.«¹⁸

Nijekanje krajnje osobnog iskustva očito ide pod ruku s protivljenjem potpunom gubitku sebstva, neupitnoj uronjenosti u njegovu socijalno uvjetovanu dimenziju. To je, čini se, razlog da Thek istodobno navodi kao važnu činjenicu da on svoje *Meat Pieces* pravi »na vrlo kontroliran način, na nužnoj distanci«¹⁹ s time da se ta kontroliranost proteže na područja od ozbiljnosti sakralnih konotacija do parodiranja stanja na tada aktualnoj sceni, o čemu svjedoči izjava:

»Zabavljala me ideja mesa ispod pleksiglasa jer sam mislio da ismijava scenu na kojoj se, čini mi se, radilo o onome 'koliko cool možeš biti' i 'koliko profinjen možeš biti'.«²⁰

S kojim teorijskim instrumentarijem pristupiti fenomenu ovakve osobene, čak ekscentrične estetike i umjetničkog djelovanja koje, s jedne strane, cilja na viđenje sebe »izvan i nakon sebe« (kao drugoga), a time i na – barem djelomičnu – sedukciju (po Baudrillardu je to nimalo pozitivno shvaćeno civilizacijsko stanje u kojem se sve de-generira, pervertira u robu), dok, s druge strane, cilja na distanciran i kontroliran proces stvaralačkog čina shvaćen kao osobna žrtva, što je i sukladno i protivno aktualnom mu umjetničkom okruženju? Što je tu ostalo od freudovsko-lacanovskog nesvjesnog, a što je možda dobilo i jedan sasvim novi smisao koji se naprosto ne da interpretirati, i to ne samo u terminologiji Susan Sontag? Kako protumačiti to da umjetnik samouvjeren tvrdi da je tema njegovih radova najprezentnija tema koju čovjek poznaje, naime »ljudsko tijelo«,²¹ a istodobno ga doslovno »komada«, rasteže na skoro znanstveno i forenzički minuciozne, neprepoznatljive »ostatke«, svodi ga na nedefiniran predmet, na s-tvar, na puku tvarnu činjenicu? Taj je predmet tim morbidniji, a i tvarniji/materijalniji, što ga manje možemo svrstati u prepoznatljive motive imanentne kartografiji tijela. Taj »apstraktnik«

podrazumijeva vlastito smrtno (i mrtvo) tijelo kao »pravo, vlastito sebstvo« i »identitet sam« te odbacuje mogućnost svake transpozicije, viđenja sebe kao drugoga, kako je to svojstveno djelima umjetnosti. Benthamovo očuvano tijelo u sjedećem položaju, na njegovoj omiljenoj stolici, i danas se može vidjeti na hodniku University College London. Autorica na kraju oglada naglašava da je sve osim lica na tom mrtvacu bilo moguće očuvati: lice u smrti nije sličilo živom Benthamu te je – da bi se njegov naum proveo – ipak moralo biti izrađeno od voska. Zato je autorica i zaključila da je koncept »auto-ikone« doživio neuspjeh te je iz razumljivih razloga utvrdila da se tu radi tek o parcijalnom preklapanju Benthamova i Thekova interesa za tijelo i smrtnost.

15

Harald Szeemann, »Interview with Paul Thek. Duisburg, 12 December 1973«, citirano prema: S. Rothkopf, »Paul Thek and the Sixties Surreal«. Usp. Annette Tietenberg, »Die Substitute des Subjekts. Paul Theks *The Tomb*, gesehen als modellhafte Reflexion von Autorschaft«, *Kunstgeschichte*, 2009. (urn:nbn:de:0009-23-24602).

16

A. von der Heiden, »Die Wiederkehr des verfeimten Teils«, str. 87.

17

Usp. Mieke Bal, Norman Bryson, »Semiotika i povijest umjetnosti«, u: Ljiljana Kolečnik (ur.), *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 2005., str. 53–104. Autori ne poriču povijesni doprinos strukturalističke redefinicije subjekta autora u smislu kritike tradicionalnog autora-genija, ali smatraju da »u procesu prikrivanja sadašnje pozicije koncept *autora* igra ključnu ulogu ako kao rezultat operacije *autor sada* dolazi do prikrivanja onoga što je *autor sada*« (str. 86).

18

Citirano prema: A. von der Heiden, »Die Wiederkehr des verfeimten Teils«, str. 91.

19

Ibid.

20

A. Tietenberg, »Die Substitute des Subjekts«, bilj. 15.

21

A. von der Heiden, »Die Wiederkehr des verfeimten Teils«, str. 91.

dojam rezultira onim »*missing part*«, onim što se može samo zamisliti, nadopuniti u imaginaciji promatrača. Usprkos hiperrealizmu prizora, kod Theka ne možemo govoriti o mimezi, imitaciji, a u njegovu posezanju za bjelodano »tuđom« retorikom formi nije riječ o kopiranju. I ovdje opet imamo očito posla s Thekom-vizionarom: uz recentnu rehabilitaciju tijela, figuracije, i koncepta autorstva, on je najavljivao i aproprijativne pristupe kakvi su široko rasprostranjeni u recentnom umjetničkom krajoliku.

Zaključna nedovršenost »senzacije« Thekova opusa

Referirajući se na Deleuzeovu analizu i njegovo poimanje »logike senzacije«, ustvrdit ćemo sljedeće: analizirajući slikarstvo Francisa Bacona, Gilles Deleuze je ustanovio da su se i moderna umjetnost i moderna filozofija posvećivali istome problemu: oni dovode u pitanje reprezentaciju i umjesto toga fokusiraju se na *uvjete* reprezentacije. Pritom Deleuze sugerira da bi filozofi 20. stoljeća mogli mnogo naučiti od slikara, odnosno umjetnika. Također sugerira, pozivajući se na Cézannea, činjenicu da postoje dva glavna puta kojima je umjetnost izbjegla klišeje reprezentacije: jedan je onaj koji vodi do apstraktne forme, a drugi vodi do figure, s time da je u Cézanneovom shvaćanju *figura* identična sa *senzacijom* koja djeluje neposredno iz živčanog sustava vezanog za tkivo tjelesnosti, dok je apstraktna forma upućena na glavu, na mozak. Tako apstraktna umjetnost, npr. kod Kandinskog ili Mondriana – odustajući od tradicionalne figuracije – postiže efekt redukcije senzacije na optički kôd i direktno se obraća oku. Suprotno tome, apstraktni ekspresionisti, npr. Pollock, nadilaze i taj kôd tako što više ne slikaju apstraktne forme nego rješenje nalaze u rastvaranju svih formi u fluidnu i kaotičnu teksturu. Deleuze piše:

»Senzacija je u suprotnosti s raspoloživošću ready-madea, klišejem – ali i sa senzacionalnim«, te dodaje:

»Senzacija ima jedno lice okrenuto k subjektu (živčani sustav, vitalni pokret, instinkt, temperament... vokabular zajednički i Cézanneu i naturalizmu), a drugo je lice okrenuto k objektu (k Baconovoj 'činjenici', mjestu, događaju). Ili još bolje: nema uopće lica, nego je istodobno oboje (...), ono biti-u-svijetu, kako bi rekli fenomenolozi: u isto vrijeme ja postajem senzacija i nešto se događa kroz senzaciju, jedno kroz drugo, jedno u drugom... I na kraju, to je isto tijelo koje je i subjekt i objekt, koje daje i prima senzacije.«²²

Na kraju, na pitanje koja je razlika između Cézanneova zahtjeva »slikati senzaciju« i Bacona koji traži »bilježenje činjenica« mogli bismo uzvratiti razmišljanjem o Thekovu opusu i poziciji koju je on zastupao inzistiranjem na materijalnosti tijela, što bi bio odgovor koji uvelike korespondira s Deleuzeovim zaključkom. Kritičarka Annette Tietenberg izložila je neke ključne momente u opusu Paula Theka koji potkrepljuju ovaj stav:

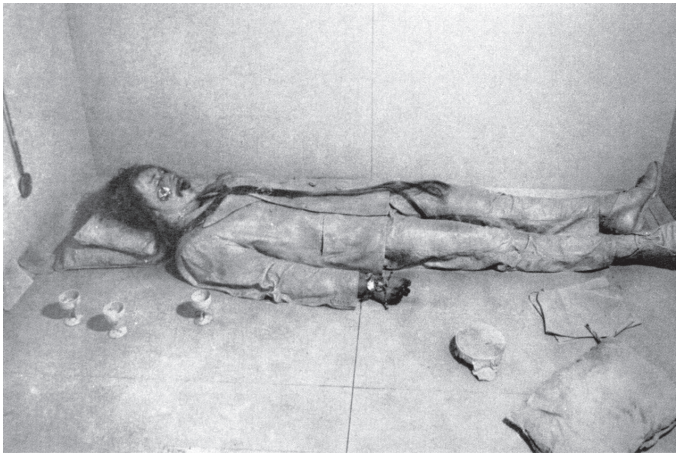
»Time što je prostor *white cubea*, zamišljen kao neutralni i perfektni prostor, kontaminirao procesualnim, nedovršenim i prolaznim/potrošnim, ponašao se na način institucionalne kritike. Time što je slavio vlastitu sliku kao kvazi-religiozni čin, ironizirao je mit umjetnika. Time što se dokazivao u kolektivnoj produkciji, suprotstavljao se egocentričnom modelu autorstva. Time što je inzistirao na tjelesnosti u svim njenim simboličkim porecima, dopustio je uvrštavanje u abjekcije, kao i povezanost s *gender*-orijentacijama. A time što se pozivao na antiku, na Michelangela, Dürera, Rauschenberga, Jaspersa Johnsa ili Claesa Oldenburga, te se uvrštavao u kršćanski obojenu kulturu (i ikonografski i liturgijski) – pokazao je kako jedna umjetnost može biti suvremena, a da se pritom ne mora pozivati na rigidni prekid s tradicijama koje je moderna ideološki difamirala.«²³

Zagovorom kontinuiteta i nedovršenosti, u smislu u kojem se za njih intrigantno zalagao Paul Thek, vrijedi okončati ovaj ogled.

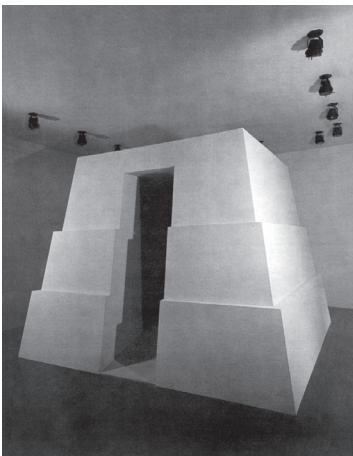
Ilustracije



Slika 1. Paul Thek (1933.–1988.).



Slika 2. Paul Thek, *The Tomb – Death of a Hippie*, 1967., ambijent u Stable Gallery, New York (detalj, interijer); drvo, figura od voska, 295 × 320 × 320 cm.



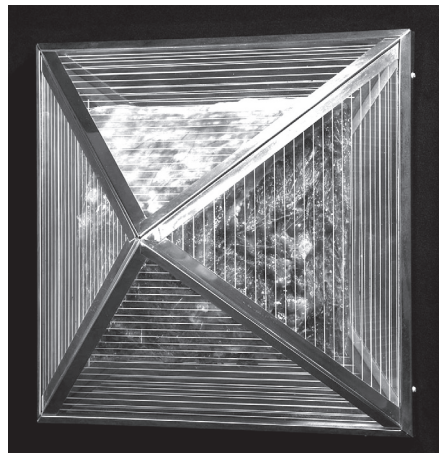
Slika 3. Paul Thek, *The Tomb – Death of a Hippie*, 1967., ambijent u Stable Gallery, New York (pogled izvana).



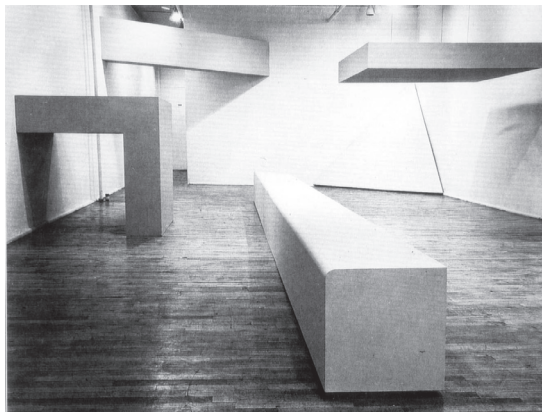
Slika 4. Paul Thek, katacombe kapucinskog samostana, Palermo, 1963.



Slika 5. Paul Thek, *Untitled (Meat Piece with Flies)*, 1965., iz serije *Technological Reliquaries*; drvo, laminat, metal, bojeni vosak, kosa, pleksiglas, 48,3 × 30,5 × 21,6 cm.



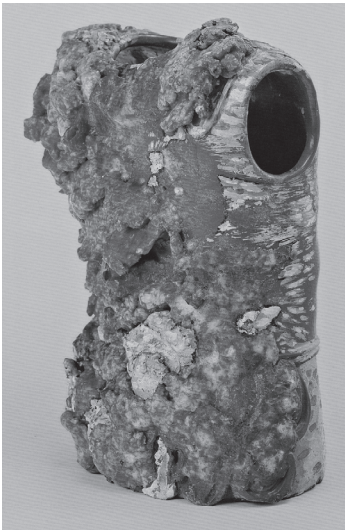
Slika 6. Paul Thek, *Untitled (Meat Pyramid)*, 1964., iz serije *Technological Reliquaries*; gips, staklo, metal, kosa, drvo, bojeni vosak, 46,4 × 46,4 × 32,4 cm.



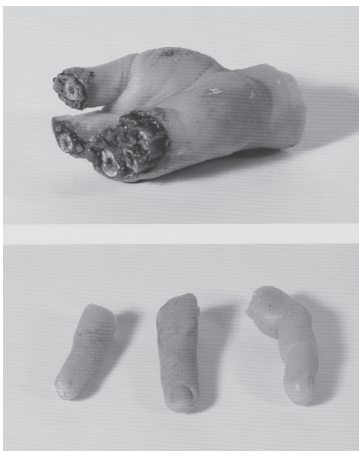
Slika 7. Robert Morris, izložba u Green Gallery, New York, 1964.



Slika 8. Paul Thek, retrospektiva, izložba u Whitney Museum of American Art, New York, studeni 2010.



Slika 9. Paul Thek, *La Corazza di Michelangelo*, 1963.; vosak, akrilik na gipsu, 40 × 30 × 20 cm.



Slika 10. Paul Thek, *Untitled (Right Hand and Three Fingers)*, 1967., iz ambijenta *The Tomb*; bojeni vosak, 7 × 14 × 8,5 cm.



Slika 11. Paul Thek, *Untitled*, 1967., skulptura ruke iz ambijenta *The Tomb*.



Slika 12. Paul Thek, *Meat Piece with Warhol Brillo Box*, 1965., iz serije *Technological Reliquaries*; vosak, bojeno drvo, pleksiglas, 35,6 × 43,2 × 43,2 cm.

Blaženka Perica

Paul Thek:

„sadistička Geometrie“ oder die Körperlichkeit zwischen Sensation und Perzeption in der Kunst der 1960er-Jahre

Zusammenfassung

*Das Ziel dieses Aufsatzes ist, auf verschiedene Körperlichkeitskonzepte in der Kunst der 1960er-Jahre, mit Fokus auf das Œuvre (Objekte, Ambiente) von Paul Thek (1938–1988), hinzuweisen. Die Abgüsse der Körperteile aus der Serie *Technological Reliquaries*, bzw. *Meat Pieces*, deuten auf eine Konfliktsituation in der Kunst dieser Zeit hin, die auf den Fundamenten des Modernismus gewachsen hatte und in der Opposition zwischen geometrischer Objektivierung und subjektiver Expression dechiffriert wird. Die Frage ist, ob sich hier doch nicht die stützenden Theorien der z. B. *Minimal Art* und der *Neo-Surrealismus* der postfreudschen Epoche (*Sixties Surreal*) als verwandte Ansprüche auf die Körperlichkeit verflechten? Bezug nehmend auf die Analyse der Malerei von Francis Bacon bei Gilles Deleuze wird dieser Aufsatz schließlich die Verbindungen von *Sensation-Perzeption* und *Kunstpraxis* der 1960er-Jahre untersuchen.*

Schlüsselwörter

Paul Thek, Körper-Objekthaftigkeit, Körperlichkeit, Materialität, expressivistisch-konstruktivistisch, Rezeptionsbedingungen, *Meat Pieces*, *Sixties-Surreal*-Minimalismus, Strukturalismus-Sprache, Sigmund Freud, Maurice Merleau-Ponty, abstrakt-figurativ, Gilles Deleuze, *Sensation-Perzeption*