

Damir Stojnić

## Slika i(li) život

## život

„Postoji li neka još neispitana srodnost između kemijskih atoma što na platnu poprimaju oblik i boju, i duše koja živi u čovjeku, u njemu? Je li moguće da ti atomi izraze misli njegove duše? Ili da ostvare ono što mu duša sanja? Ili se tu pritajio neki drugi, još užasniji razlog?”

„Ako misli mogu utjecati na živa bića, zar ne bi mogle utjecati i na nežive, anorganske tvari? I još više: zar ne bi mogli i bez naših misli, i bez naše svjesne želje, neki objekti koji leže izvan nas samih vibrirati u skladu s našim raspoloženjima i našim strastima, atom tražeći atom po nekom neznanom zakonu ljubavne privlačnosti ili po nekoj čudnoj srodnosti? No sam uzrok i nije važan. Nikad više neće molitvom zazivati više sile. Ako je slici suđeno da se mijenja, neka se mijenja. Tomu nema lijeka. Ta čemu još dublje prodirati u tu tajnu?”

Oscar Wilde, *Slika Doriana Graya* str. 117, 128–129, Šareni dućan, Koprivnica 2000.

„Krlетка je krenula u potragu za pticom!”

Franz Kafka, u: Konrad Dietzfelbinger, *Kafkina tajna*, Globus, Zagreb 1993.

„Čini se, dakle, da na različitim kulturnim nivoima (što je znak velike starosti) postoji prisna veza između kovačke vještine, okultnih znanosti (šamanizam, magija, nadriliječništvo itd.) i umjetnosti pjevanja, plesa i poezije. Sve ove međusobno povezane tehnike prenesene su u atmosferu prožetu svetošću i misterijem, koja obuhvaća inicijacije, specifične obrede kojima se upućuje u tajne zanata.”

Mircea Eliade, *Kovači i alkemičari*, Biblioteka Zora, GZH, Zagreb 1983.

## SLIKA KAO MAT(E)RNICA

Od *Slike Doriana Graya* do *Ovalnog portreta E. A. Poea* život slike vezan je uz ljudski predložak, kao da je tranzicija životne sile iz treće u drugu dimenziju moguća jedino po antropomorfnom matrici. Uostalom, manje dimenzija ne znači nužno i ograničeniji vid postojanja. Moje je zapažanje bitno drugačije: što je manje ljudska, to je slika življa. Štoviše, ljudski predložak često biva oživljen zagonebnim životom kojega mu sugerira slika dok je promatra i(li) stvara. Ako je stvar, slika postaje živom samo onda kada on ne stvara iz sebe. Čovjek, i sam projekcija, osuđen je projicirati po kodu vlastita holograma. I dok tako čini tek umnaža skup predmeta unutar ropotarnice svijeta. No u nekom trenutku, po ele/(mo)mentu neodredivosti „teorije Kaosa”, dogodi se procijep: iz nekog bitno drugačijeg „prostora”, ili sfere, izvan poznatih zakonitosti, a u samom činu kreacije, nešto proдре i „zaglavi” se u slici koju je, naizgledno, projicirao čovjek. Možemo govoriti o „kvantnom skoku” specifična ugođaja širenja prostora misli i osjećaja, a koji je ujedno i generirano dišno polje inducirano slikom. Ukoliko se veći broj svijesti „priključiti” na određenu sliku, ona postaje stvarnijom i može se „zgušnjuti” do razine ideologije. No u epicentru gustoće, odnosno zasićenosti, događa se i suprotan proces „viška stvarnosti” u smislu prenadraženosti koja rezultira apatijom tonusa receptora izloženih plimi čulne zaokupljenosti. Prastari je aksiom da što su stvari manje vidljive, teže opipljive i objašnjive, to su, zapravo, od fundamentalnijeg egzistencijalnog značaja. Ako je slikar i sam samo jedna projekcija, tada ne može postojati razlika u razini stvarnosti između njega i slikanog. Primjerice, uništavanje artefa-

kata „kranke Kunsta” u doba nacizma jasno je pokazalo da je borba stilova borba za stvarnost, da se sliku može ubiti, ali i da se može ubijati preko, i pod utjecajem, slike. Najčešće je stvarnost slike jača od stvarnosti njenizina stvaratelja, on je i izrađuje tražeći neku potentniju egzistenciju, tako da slika generira svojevrsno idolopoklonstvo. Slika traži žrtvu, iako, zapravo, nije pravilo da stvaratelj i stvoreno dijele istu stvarnost, ili to čine možda jedino u trenutku stvaranja. Ono što im je zajedničko jest međusobna interferencija te samo to da su jednako (ne)stvarni. Po stupnju realnosti vlastite pojavnosti mogu pohoditi svjetove drugoga. Slika ulazi u svijet slikara, ako se možemo složiti s takvom redukcijom i reći da je njegov svijet onaj u kojem mu se nalazi tijelo, slikar putuje u svijet slike, iako njezin svijet nije isključivo onaj gdje je tjelesno, grubotvarno očitovana jer naslućivanje koje daje o svome svijetu pruža joj tek legitimnost ambasade. Mjesto gdje im se susreću „tijela” tek je mjesto interferencije, ili čak interferencija bez mjesta,<sup>1</sup> i ništa više. Slika putuje u „agregatnu” stanju ideje, manifestira se dvodimenzionalno, ali kroz percepciju promatrača ona nadilazi plosnatost površine, ali i, jednako prividnu, „ispupčenost” treće dimenzije. Jasno je da čovjek nije idealan promatrač. Vrti se u začaranu krugu načina opažanja; oko vidi puno više nego što je mozak u stanju procesirati te ono što je mozak u stanju procesirati povratno smanjuje i modificira obujam onoga što općenito određuje strukturu ljudske percepcije koja se, u razmjeru od otprilike 80 %, temelji na vizualnom podražaju. Dakle, problem je u tome što naša percepcija nije posve lažna, već je nepotpuna, a praznine popunjavamo iz skupa procesiranih podataka, čime preostali dio neprocesiranih podataka, a svejednako dobivenih preko čula, zapravo izmišljamo. Neumoljivo se nameću još neka pitanja: koliko smo puta doslovce bježali u stvarnost slike i žudjeli za takvim „šamanističkim” transferom u svoj našoj egzistencijalnoj cjelokupnosti, bilo da nam je ona posredovana „dvodimenzionalnošću” slike, riječju ili tonovima. Koliko nam se puta dogodilo da nam stvarnost slike pomaže izdržati vlastitu stvarnost i koliko smo puta poželjeli da nešto iz stvarnosti slike zaživi u našoj svakodnevnici, da je transformira i učini podnošljivijom, uključujući i nas same, bilo da se radi o varijanti sociološke ili arkadijske (e)utopije. Svaki je konkretan raz-

Ako je slikar i sam samo jedna projekcija, tada ne može postojati razlika u razini stvarnosti između njega i slikanog (...) iako, zapravo, nije pravilo da stvaratelj i stvoreno dijele istu stvarnost, ili to čine možda jedino u trenutku stvaranja. Ono što im je zajedničko jest međusobna interferencija te samo to da su jednako (ne)stvarni

log za umjetničko stvaranje, bivajući neminovno „prizemljen”, u najmanju ruku, nelagodan, ali bližimo se mogućnosti osvješćivanja najnelagodnijega; potrebe za bijegom iz zatočeništva u svakodnevnici, koja se uslijed težine gotovo neostvariva zadatka, ili nedostatka volje, najčešće pretvara u ukrašavanje zidova ćelije, a ta nas dekoracija obmanjuje prividom slobode. Uz to, ostaje vječita dilema, je li čovjek ono što bi htio biti, ili je proizvod/žrtva okolnosti i odnosa koje mu one uvjetuju? A i spektar želja u pravcu kultivacije osobnosti također je ograničen na nekoliko paradigmi. Oportunistički bi bilo kompromisno podijeliti mogućnost na pola po svakoj opciji, ali u stvarnosti nam se nameće zaključak da se ta vaga ipak naginje u korist one potonje. Otvajanje od takva oportunizma bilo bi nadilaženje uvjetovanosti takve nivelacije i uopće odbijanje kročiti na ikakvu vagu. Opet, ako je sve projekcija, a to je prilično bjelodano te ako se život pred nama odvija u sljedu slika, ma koliko kompleksne bile, gdje je uopće razlika između života i slike? Olfaktivne i auditivne podražaje neminovno prevodimo u vizualne tako da se slika nameće sve dok se ne uključi taktičnost, ali i ona je tek dodirivanje plohe koja može biti vrlo kompleksno izokrenuta i popunjena sugerirajući iluziju volumena nekog tijela koje, opet, pokušavamo vizualizirati ne bi li ga mogli doživjeti u cjelini. Dodir, jednako dvodimenzionalan pritisak na plohu, pogled je prstiju, ruku i tijela. P. D. Uspenski postavio si je slijedeće pitanje: „Ako je sjena trodimenzionalnog predmeta dvodimenzionalna, nije li onda trodimenzionalni predmet sjenkom neke četverodimenzionalne pojavnosti?” No takvo načelo pojednostavljene progresije držim neadekvatnim za poimanje mogućih „viših”

(S)likar je i sam jedna tuba krvi, njegovo je tijelo, u tom smislu, njegov posljednji rezervoar. Slika posjeduje potencijal maternice kroz koju se on može iznova radati, obnavljati i „resetirati“, pa i kroz „krv“ vlastitih djela. Brisao sam granice između performansa i slikanja upotrebom tijela i njegovih supstancija postavljajući si pitanje: gdje prestaje slikanje? Brisao sam, ili tek pomicao, granicu između sebe i slike, smatrajući se ne samo slikarem, već i slikom koju stvaraju slike koje iznosim

stvarnosti koje predstavljaju puno više od pukog usložnjavanja te potraga za sublimnim koja upada u zamku hibridnog. Sve je sastavljeno od atoma koji su 99,9 % ispunjeni nečim što jedino možemo nazvati: praznina. Uslijed nedostatka spoznaje o tomu deficitarni smo i u pogledu prikladnijeg termina. Elektroni, protoni, neutroni samo su titraji. To je uglavnom onoliko koliko su civilizacijski dosezi znanosti o tome u stanju reći. Slika li život i je li slika život ili život slika, živa slika, ako ćemo se držati naslova temata, pitanja su na koja sam, kroz vlastiti rad, pokušavao dobiti odgovor već gotovo četvrt stoljeća, s različitim, često proturječnim, rezultatima. Kada bi se o životu moglo išta konačno reći, vjerujem da bi ga to zaustavilo. Riječ koja ga je potaknula isto bi ga tako mogla i okončati. S Umjetnošću stvari ne stoje ništa bolje. Naslovna fotografija, posebno koncipirana za ovaj tekst, prikazuje me kako u ovalnu zrcalu – istovremenoj simboličkoj analogiji sjemena, kozmičkog jajeta i Narcisova jezera – stavljam nož pod grlo vlastitu odrazu. Nije sigurno da bi „original“ preživio rezanje vrata odrađenoj „kopiji“ jer možda se upravo u „anamorfizmu“ refleksije nalazi „glavni vod“ njegova postojanja. Moram izreći ono što sam već više puta izrekao: da je slikar i sam jedna tuba krvi, njegovo je tijelo, u tom smislu, njegov posljednji rezervoar. Slika posjeduje potencijal maternice kroz koju se on može iznova radati, obnavljati i „resetirati“, pa i kroz „krv“ vlastitih

djela. Brisao sam granice između performansa i slikanja upotrebom tijela i njegovih supstancija postavljajući si pitanje: gdje prestaje slikanje? Brisao sam, ili tek pomicao, granicu između sebe i slike, smatrajući se ne samo slikarem, već i slikom koju stvaraju slike koje iznosim. Bez rascijepa, bez distance, i možda samo zato da bih vidio gdje će me intenzitet takvoga totaliteta odvesti, i što će se iz toga izroditi, dalje naslikati.<sup>2</sup> U svakom slučaju slika može biti portalom prostorne/vremenske „crvotočine“ kao i šamanističkim zdencem kroz koji se ulazi u „podzemni svijet duhova“. Čak joj niti sve „otuđenje“ svijeta prezentacije umjetnosti nije uspjelo sasvim isprati magijski potencijal talismana ili tabernakla za prizivanje duhova, i još koječega drugog, jer u postupku slikanja, bilo na platnu ili po samome sebi i vlastitu životu, još uvijek se zrcale „atavizmi“ evokacijske magije.

#### ANARHITEKTURA: MAT(ERN)ICA-ODRAZ

„Jer je i sama materija po sebi obmana, a materijalni se svijet održava jedino zahvaljujući nedostajućoj masi, čije je odsustvo presudno. Realno protjerano iz antirealnoga postaje hiperrealno, realnije od realnoga, i nestaje u simulaciji. Materija izgnana iz antimaterije osuđena je na entropiju. Ukinućem praznine ona je osuđena na gravitacijsko urušavanje. Subjekt lišen svake drugotnosti urušava se u sebe samoga i poništava u autizmu. Ukinućem neljudskoga, ljudsko se urušava u grozno i smiješno (u tome se sastoji svekolika uobraženost i licemjernost humanitarnoga).“

Jean Baudrillard, *Simulacija i zbilja*,  
Naklada Jesenski & Turk, Zagreb 2013.

Unutar konteksta moga rada/života nezaobilazna je stavka koju označava pojam: Anarhitektura te razlog spajanja pojmova: anarhija i arhitektura u navedeni neologizam. Ta je kovanica nastala još 1997. godine kao naslov teksta u kojemu sam, u formi poetskog manifesta, iznio pretpostavke i opažanja te naznačio neke od glavnih smjernica koje su se spontano „iskristalizirale“ u mojem radu.<sup>3</sup> Nije to bio program koji sam sebi zacrtao da bih ga potom provodio, već je to bilo gotovo stenografsko zapisivanje onoga što su mi vlastita djela govorila i svojevrsna

mentalna nadogradnja onoga što sam od njih „čuo“, oblik osvještavanja ne samo onoga što sam i kako slikao, već i o onome što sam se, slikajući, izviještio zamjećivati i doživljavati. Ali pritom sam nastojao odagnati stereotipne obrasce tokova misli, koji su se podjednako stenografski nametali, kao postupak nužne mentalne alkemije. Slike koje slikam, ili općenito djela koja stvaram, ne doživljavaš kao isključivo svoja jer na razini osviještenosti o nepostojanju jasne distinkcije unutar odnosa stvaratelj – djelo, ne postoji ni takav odnos na relaciji subjekt – objekt. Djelo jednako stvara mene i oblikuje me, kao i ja njega. Ono transcendiraju status pasivnosti prodiranjem u moju svijest, čak i puno prije zadobivanja konačne forme (ukoliko se o bilo čemu konačnom u stvaralaštvu uopće može govoriti). Događa se dijalog sila koji ugrubo možemo svesti na „postavljanje neizrečena pitanja i dobivanje njezina odgovora“. <sup>4</sup> Vrlo brzo postalo je krajnje upitno inicirani li ja postupak nastajanja djela, ili me na njega primorava, neodgonetljivim postupcima, neka vanjska sila manifestirana nemiro pred „praznim platnom“ ili od tko zna kuda nadošlom idejom. Opet, veliko je pitanje gdje je „ja“ u svemu tome. „Unutra“ ili „vani“. Neminovno, sa svakom novom slikom/idejom, razvija se moja percepcija, a s njome i moja svijest. Nedokazani optimizam (na)laže mi da sličan proces generiram i u promatraču „mijih“ djela. Slika postaje maternica iz koje se uvijek iznova preporođam, restrukturirajući, nadopunjujući ili izmjenjujući sedimente kognitivnih obrazaca, mijenjajući, kolokvijalno, vlastiti „pogled na svijet“ čime se, kroz sam (na)čin gledanja mijenja i taj svijet, koji iskrivljuje sama gravitacija novog gledanja na njega samog, jer mu se uzvraća neki drugi odraz uzajamnošću koja je puno više od puke međuovisnosti recipročne reprodukcije. Odraz je aktivna stavka, ako ni zbog čega drugog, onda barem zato što je desna strana u odrazu lijeva i zato što Dvojniki, zrcalno polarizirane svijesti, može postati Drugi koji, zadobivši oblik kalupom naše osobnosti, nadalje „odljevaju“ vlastite odraze u Trećeg, Četvrtog i tako dalje. Slično kao što matica proizvodi svoje radilice dok jedna od radilica ne postane nova matica.<sup>5</sup> Uvriježeno je mišljenje da svaki daljnji otisak originala progresivno gubi na vjerodostojnosti, ali možemo to „razrijeđivanje“ promatrati i kao povratak u „nekarakterizirano eteričko“ stanje koje je prethodilo konačnoj „zgu-

snutosti“, kao unutražno poniranje u protomanifestaciju samog originala. To postepeno „gašenje“ oblika odraz je procesa „paljenja“ ideje koja mu je prethodila. Suprotnosti nisu samo suprotne. Na puno kompleksniji način progovaraju jedna o drugoj zazivajući treći „element“ o čijoj se „prisutnosti“ malo što može reći, ali se može ustanoviti je. Da parafraziram Wittgensteina: možda je baš zato teško o tome šutjeti jer se o tomu ne može ništa reći. Odražavanje je puko ispostavljanje jedne zadanosti, ali i potreba za nadilaženjem te zadanosti također je zadana, i kao takva, pasivna.<sup>6</sup> Pitanje je samo tko će tu zadaću, i u kojoj mjeri, izvršiti: probijanje u bezakoni, nerelativnost i arelacionizam Apsoluta, što je svojevrsni analog Umjetnosti jer, ako se mijenjanjem pogleda mijenja i sam svijet ili barem postaje premrežen krajobrazima „misaonih formi“ koje odolijevaju svakoj petrifikaciji u jednoznačnosti, tada su i „prikaze“ smisla osuđene na život u vječitoj tranziciji. Drugačije rečeno, proces svega, ujedno postaje i smislo svega. Ako se kroz pokušaj razumijevanja strahovite kompleksnosti odnosa slikar – slikano, stvaratelj – stvoreno, *emanator – emanacija – emanirano* otvara mogućnost da se postane, i potom bude, slikom vlastite slike i da emanacija povratno modificira vlastiti izvor iz kojega je odaslana, tada se otvaraju jedva sagledivi prostori u kojima se horizonti svakog linearnog poimanja stapaju u pulsirajuća žarišta, kao sjecišta svih mogućih i nemogućih pravaca iz zamislivih i nezamislivih realnosti te se tako pružaju dalje u beskraj, uvijek u pokušaju dosizanja i(li) stvaranja jednog alternativnog „firmamenta“. Ljudska svijest uvjetovana je raznim oblicima „arhitekture“: u intelektualnom, osjećajnom, tvarno-tjelesnom, voljnom i duhovnom vidu. Najmanje toliko. Naša percepcija i svijest podložne su okoštavanju arhitekturom kognitivnih obrazaca. Držim da sam kroz stvaranje dobio uvid u nešto drugo, i to sam umom najbliže dotaknuo kroz viziju spomenutih pulsirajućih žarišta, iz kojih sve teče u svim pravcima i utječe natrag u njih, u žarišta koja su svugdje i nigdje, u svemu i ničemu, pa i izvan, ili uokolo, tih dialektičkih parnjaka. Sudjelovanje u stvaranju sa sviješću o tome, zovem: Anarhitektura, čime ujedno naglašavam da sam daleko od toga da se pokušavam baviti prevodjenjem neobjašnjivog u objašnjivo. Pošto je, u krajnjoj liniji, vizualizacija jedna neminovnost koja nas tjera da i dojmove

dobivene preko drugih čulnih organa, osim očiju, promatramo „unutarnjim očima“ i s obzirom na to da njihovo „mentalno“ naprezanje, kao ni izrada sve boljih teleskopa, ne čini ustrojstvo Univerzuma manje nepoznatljivim, a opet, niti ništa manje funkcionalnim da bi sam sebe održavao, osjećam, a to mi se više puta samo pokazalo kada sam se tomu najmanje nadao, da je Anarhitektura zapravo uključivanje, ili povratak, moje vlastite svijesti u sustav kozmičkog parasimpatikusa i da su žarišta o kojima sam govorio, instrumenti gledanja; moje vlastite oči. Nekoliko Goetheovih riječi, držim, anticipira ovo moje razlaganje o *Anarhitekturi* kao načelu, ali i postupku: „Oko treba postojanje zahvaliti svjetlu. Iz neodređenih životinjskih, pomoćnih organa svjetlo je izazvalo postojanje sebi odgovaraju-

Slike koje slikam, ili općenito djela koja stvaram, ne doživljavam kao isključivo svoja jer na razini osviještenosti o nepostojanju jasne distinkcije unutar odnosa stvaratelj – djelo ne postoji ni takav odnos na relaciji subjekt – objekt

ćeg organa, tako da je od svjetla za svjetlo stvorilo oko, kako bi unutarnje svjetlo moglo susresti ono vanjsko.“<sup>7</sup> Jesu li zvijezde kao izvori tog svjetla, žarišta svih ne-mogućnosti, tek svjetlo projektora u galaktičkim kinodvoranama, ili samo nečije oči koje promatraju iz mraka, a držim da je moguće da jedna opcija ne isključuje drugu, implicira i pitanje ne samo izvora projekcije, nego i izvora topline. Već je i sama znanost prerasla empirizam i transcendirala sebi svojstveno determinističko „gledanje na stvari“.<sup>8</sup> Emanirajući toplinu, zvijezde postaju kovačnicama i talionicama svjetova. U više nego jednome smislu: „svaki čovjek i svaka žena je zvijezda.“<sup>9</sup> Onako kako gledaju, tako kuju svoj svijet. Ako oko percipira više negoli je mozak u stanju procesirati, onda je moguće da je ono svjesnije od mozga i da je pogled koji se upućuje ništa manje nego jedan elektromagnetski izboj sunca. S vremenom se samo potvrđivala Huxleyjeva teza o mozgu kao „sigurnosnom ventilu“, dok šamanizam mnogih kultura suprotstavlja inteligenciju tijela inteligenciji mozga koju u nekim tradicijama srednjoameričkog šamanizma nazivaju

„stranom instalacijom“,<sup>10</sup> tvrdeći da se viši i izvorni oblici ljudske svijesti nalaze u drugim organima, za najeklatantniji primjer navodeći: srce.

#### FRAGMENTOMAHIJA, TOPLINA/SVJETLOST, UMJETNOST KAO SVJESNO BIĆE

Umjetnost ne pripada umjetnicima, umjetnici pripadaju umjetnosti.<sup>11</sup> Ali do te spoznaje ne dolazi se lako, a i ako na trenutak bljesne u umu, taj je bljesak teško pretvoriti u postojanije osvjetljenje. To je jedan proces; fragmentomahija – borba dijelova s Cjelinom koja se kad-tad nametne, ali i borba dijelova među sobom. Njihovo trvenje, htjeli oni to ili ne, proizvodi toplinu dovoljne temperature da se „komadići“ počnu međusobno stapati. Ta se borba izvana vodi sa suparnicima koje je prozvala upravo naša sličnost s njima, a iznutra je to borba između lažne osobnosti i izvorne individualnosti. Umjetnici se tako ujedinjuju, postaju transpersonalne sinapse, tvoreći leguru svijesti unutar tijela Umjetnosti. Cijeli je proces istovjetan nastajanju zvijezde; potencijalno beskrajna fuzija vodika u helij, helija u ugljik, pa do fuzije željeza koje više nije u stanju fuzionirati u teži element. Nastaju neutronske zvijezde koje, ako su dostatno velike kolabiraju u crne rupe, što i dalje nije smrt zvijezde, nego sažimanje onkrak prostor-vremenske dimenzije. Bilo da se radi o kozmičkom procesu, umjetnosti ili pukoj egzistenciji, ne postavlja se kao ključan problem smrti koliko problem osuđenosti na postojanje, jer „ako svemu nedostaje stvarnost, zašto bi smrt njome bila obdarena“<sup>12</sup> dok je postojanje u iluziji itekako stvarno. Ako se ta presuda odrađuje pasivno, onda je to zombifikacija istinska smrtna kazna. Ako se provodi aktivno, onda transcendira vlastiti značaj u novu paradigmu kao platformu od koje će se krenuti dalje. Sve postoji, ali kojim životom, kao što sve isijava toplinu, pa i u stupnjeva njezina izuzeća. Povratkom na početnu rečenicu ovoga poglavlja, ustanovljujem da su stvaratelji čestice, stanice ili val unutar tijela pojavnosti Umjetnosti koja, jednako kao i svjetlo, izmiče promatranju koje bi je definiralo kao „objektivan fenomen sve dotle dok je i promatrani fenomen“,<sup>13</sup> sazdanu od čestica ili vala, pa se, pobjedonosno za taj oksimoron, mora kompromisno ustanoviti da je sazdana od obojega. Anatomije makro- i mikrosustava,

osim što se prožimaju, hologramski se repetiraju ili u pravcu progresivnog smanjivanja ili uvećanja jedinica, kao što je dokazano da je DNK u cijelom Svemiru ista, ali optimizam objedinjavajućih sinteza lako bi se mogao prometnuti u ontološki pesimizam spoznaje o ograničenosti sveukupne Kreacije kada ne bi bilo Umjetnosti. U svome tekstu *Za sučeljavanje*<sup>14</sup> Rudolf Arnhem, slično kao i Elémire Zolla u svome djelu *Upotreba imaginacije i zalazak zapada*,<sup>15</sup> ističe kao patološko inzistiranje „britanskih empirista da se ne prihvaća stvarnost ničeg drugog nego samo neposrednog i opipljivog dokaza čula“ navodeći kao drugi sastojak te „otrovne filozofske mješavine“ Nietzscheovu tvrdnju iz *Volje za moć* da „istina nije nešto što postoji i što treba da se nađe i otkrije, nego nešto što treba da se stvori, nešto što daje ime nekom procesu ili, pre, volji za nadmoć koja je, u stvari, beskrajna.“ U biti, i Elémire Zolla i Arnhem prozivaju empirizam i pozitivizam kao još jedno u nizu proizvoljnih tumačenja koja povratno oduzimaju smisao potrage za svakom istinskom transcendencijom i bacaju pojedinca u zamku veličanja vlastite osobnosti, ali onakve kakvom je najtjelesnije razumijeva, gdje čak i viši emocionalni, mentalni i psihološki procesi ne predstavljaju puno više doli rezultate otpuštanja specifičnih napetosti izazvanih kolanjem hormonskih fluida i čime je čovjekov princip sveden na potrebu za dominacijom i samopotvrđivanjem. Dugo nisam imao prigovora na ovakva razmatranja dok nisam shvatio da je u Umjetnosti baš SVE dopušteno i kao takvo „proteinski“ potrebno, da za tijelo Umjetnosti sve može, i mora, biti upotrijebljeno kao gradbeni materijal. Sve su se ideološke patologije razvile iz određenog partikularizma. Pitanje ispravnog ili pogrešnog procesa potpuno je izlišno, sjače, oni se nadopunjuju sve dok se dva suprotna pola ne daju u jedan jedinstveni: *Mono-Pol(aris)*. Potpuno se slažem s tim da život nije problem koji treba riješiti, već misterij koji treba živjeti, ali bez nerješivih problema nema misterija života. Vječita opstojnost Kvae 22 Velike Arkane tarota nije nekakva proizvoljnost primitivnog ezoterizma koji je nadmašila današnja znanost. Ne, današnja je znanost samu sebe, i protiv svoje volje, natjerala na povratak „ativističkim“ tumačenjima jer je sve određeno kruženjem unutar nekakvih ciklusa. Sve se zaobljuje u, već spomenutu, stalno šireću sferu koja isijava određeno svjetlo i

Potpuno se slažem s tim da život nije problem koji treba riješiti, već misterij koji treba živjeti, ali bez nerješivih problema nema misterija života. Vječita opstojnost Kvae 22 Velike Arkane tarota nije nekakva proizvoljnost primitivnog ezoterizma koji je nadmašila današnja znanost

toplina. Ta heraklitovska vizija plamenih jezgri koje nastaju međusobnim trvenjem suprotnosti zasniva se podjednako i na Nietzscheovoj „istini koju tek treba stvoriti“ da bismo potom, vrlo geteovski, ustanovili da je oduvijek bila tu, nikada izopćena iz krila same Prirode i potrebni su nam svi mogući pogledi da bismo je živo mogli promotriti kao cjelinu, jedno tako sveobuhvatno „interkozmičko Sunce“ čije zrake odgovaraju „tisućama posrednika između stvarnosti i simbola kad bi se stvarima dali svi pokreti koje one nagovještavaju.“<sup>16</sup> Uklanjanje granica držim istovjetnim evolucionjskom dekretu po kojemu su gmazovi morali olakšati svoje kosti da bi razvili krila. U umjetnika taj proces nije razvidan tek u domeni simbolike jer, kao što je napisao Kandinski: „No ako se umjetnik radi izražavanja svojih unutarnjih poriva posluži jednom ili drugom formom u skladu s unutarnjom, potpuno je u pravu, smije se poslužiti svakom formom koja mu je unutarnje nužna, bio to uporabni predmet, nebesko tijelo ili forma koju je neki drugi umjetnik već materijalizirao.“ Tijek ideja, kao ekstrakt kreativnog fluida, ne teče jednosmjernom fuzijom. Kreativnim naporom umjetnik odašilje vlastitu svijest u polje ideja ostvarujući s njime kontakt i oblik izmjene gdje odašiljatelj i primatelj postaju naizmjenice i u jednoj mjeri i aktivni i pasivni. Stalno se vraćam na ideju „Žarišta“ ili „Sjecišta“, u ovom slučaju „žarišta ideja“ u vezi s poljem umjetnosti koje, metaforički rečeno, emanira i obavlja funkciju metafizičkog sunca. I u fizičkom svijetu sunce zrači toplinu prema nama, a i mi zračimo toplinu u okolni svijet, pa i prema suncu, ukoliko pojam topline ne smatramo isključivo fizičkom kategorijom, već samo materijalnijim vidom naše duševne i duhovne emanacije.

## ASTRALOGRAFIJE/ASTRALOPOLIS, ČUVARI ZASLONA I TRANSPARENCIJE

„Ništa ne razlikuje antičkog čovjeka od novijega kao predanost kozmičkom iskustvu kakvu kasniji i ne pozna. Njegovo propadanje najavljuje se već u procvatu astronomije na početku novoga vijeka. Kepler, Kopernik, Tycho von Brache nisu zacijelo bili tjerani samo znanstvenim impulsima. No ipak predznak onoga što je moralo doći krije se u isključivom naglašavanju optičke povezanosti sa svemirom do čega će astronomija vrlo brzo dovesti. Antičko ophođenje s kozmosom odvijalo se drukčije; u zanosu. Jer zanos je iskustvo kojim obuhvaćamo najbliže i najudaljenije, nikada jedno bez drugoga. A to će reći da čovjek u zanosu može komunicirati sa svemirom samo u zajedništvu.“

Walter Benjamin, *Novi anđeo*, poglavlje  
Prema planetariju, Antibarbarus, Zagreb 2008.

Čovjek je višeslojna projekcija raznih nivoa gustoće. Njegova fizička manifestacija nije njegov temelj nego samo materijalni nosač, slikonoša, njegove kauzalne, mentalne, astralne i eterske emisije. Kod razvijenijih ljudskih životnih valova postoje i slojevi, kako ih je teozofija usustavila: nirvaničkih, paranirvaničkih i mahaparanirvaničkih izraza, koji već pripadaju nivoima istinske stvarnosti koja ne podliježe nikakvoj dijalektičkoj pulsaciji. Točnije, najniži od nirvaničkih nivoa podložan je tzv. primarnoj dijalektici, gdje suprotni polovi surađuju, nasuprot nižoj, sekundarnoj dijalektici kojoj smo podložni, gdje polovi ne surađuju, i gdje se na bića unutar njezina dometa „sručuje“ karma – nemezis, simbolizirana statuom slijepe Pravde. Pomicanjem žarišta svijesti kroz sve te nivoe postiču se i različiti opažaji i “budnosti” unutar saobraznog realiteta. Ne možemo govoriti o čovjeku kao živoj slici ako se svi ti sedimenti njegova postojanja i mogućnosti percepcije – bi(vstvo)vanja ne uzmu u obzir. Bilo je takvih pokušaja, pogotovu u svitanje apstraktnog slikarstva na čelu s Vasilijem Kandinskim, ali cijela se inicijativa svela na podražavanje vizualnih predložaka „nematerijalnog” koje su u svojim djelima *Čovjek vidljiv i nevidljiv* te *Misaone forme* iznijeli teozofi Charles W. Leadbeater i Annie Besant.<sup>17</sup> Apstraktna umjetnost nije izvršila svoju

misiju senzibiliziranja čovječanstva za stjecanje jasnovidnosti, tj. svjesne percepcije eterske i astralne razine, nego se svela, s jedne strane, na redukcionizam formi, kroz cikluse Maljeviča i Mondriana, i komponiranje elemenata unutar samo još jedne varijante figurativnog slikarstva kojemu su prethodili Cézanneovi kugla, stožac i valjak, a koje se kasnije razvilo do varijante geometrijske apstrakcije i forsiranja materijalističke i militantne utilitarnosti u arhitekturi na čelu s pokretom De Stijl i grupe arhitekata na čelu s Le Corbusierom koja se kasnije – do današnjeg doba, zapravo – pokazala vrlo pogodnom devijacijom, šireći se svijetom poput virusa, korisnom jedino za urbanizaciju gradova po načelu liberalnog kapitalizma tj. gradnje radi pranja novca. U smislu izvornih teozofskih, pa i antropozofskih stremjenja, impresionizam Claudea Moneta te postimpresionizam Gauguina i Van Gogha pa sve do poentilizma Georges-Pierrea Seurata i Paula Signaca puno su više obećavali. Forme prosijane i rastočene suncem bile su oživljene vizijom transcendentalnog i imanentnog praznora, nasuprot vizualnom formalizmu kasnije apstraktno umjetnosti koji se očitovao u komponiranju elemenata na dvodimenzionalnoj plohi, a koja je postepeno, uz tehnološki progres, dovela do zarobljenosti unutar „binarnosti”<sup>18</sup> plohe ekrana. Bilo mi je bitno razviti tu „postimpresionističku” ideju do onog ekstremnog ispoljavanja u kojemu vlastito tijelo doživljavam kao „rastočeno” emanacijama iz praznora. Uostalom, i sama znanost potvrđuje daljnje postojanje Velikog praska u vidu tzv. Pozadinskog zračenja. Zanimalo me, u tom kontekstu, pitanje, što je to što me drži „na okupu”. Ja, kao nekavo stvorenje, isto sam tako „nečija” ideja, dakle, mora postojati ideator –projektor iz kojega se ta ideacija emanira. Puno prije nego sam se počeo baviti Umjetnošću, imao sam intenzivan doticaj s ezoterijom, i bilo mi je ubrzo jasno da tjelesno očitovanje predstavlja samo „najdonji” sediment moje ukupne emanacije. Najprije sam počeo s pokušajem ostvarivanja kontinuirane svjesnosti. Naime, čovjek, kada zaspri u tijelu, prebacuje svoju svjesnost iz fizičkog u astralno tijelo. Dolazi do tzv. cijepanja osobnosti. Fizički um nije, po buđenju, svjestan što čini dok je fokus svijesti lociran u astralnom umu, kao ni obrnuto. No određenim tehnikama taj se jaz premošćuje. Kada se sanjajuće ili astralno tijelo odvoji od svog tjelesnog nosa-

ča, svijet koji tada vidimo puno je fluidniji od materijalnog svijeta. Sve djeluje prozirno, prozračno i svijetleće. Dok u materijalnom svijetu dva objekta ne mogu zauzimati isto mjesto u isto vrijeme to mogu jedino polja, kao gravitacijsko i elektromagnetsko, u svijetu koji pohodimo astralnim tijelom stvari se ponašaju kao polja: prožimaju jedna drugu, prolaze jedna kroz drugu i mogu čak izgledati kao da su na istom mjestu, iako su, prevedeno u termine i dimenzije materijalnog svijeta, beskrajno udaljene jedna od druge. Predjeli manifestacije polja, koji su nam pristupačni u stanju snivanja, kada su eterične jedinice našeg ukupnog korpusa odvojene u svojim u materiji kristaliziranih refleksija, još se mogu usporediti s onim što je C. G. Jung označio kao „polje arhetipova”, a J. W. Goethe anticipirao u svojim disertacijama o cvijeću: „...kada sam zatvorio oči i sagnuo glavu, predočavajući sebi jedan cvijet točno u središtu organa vida, iz tog su srca izbili novi cvjetovi raznobojnih latica i zelenih listova.”<sup>19</sup> Sve što nam se pokazuje u tom polju prototip je za svaku nama znanu formu i pojavu. To su kalupi iz kojih se otiskuju sve zamislive varijacije i vrste određenog bića, u svakom zamislivom pravcu njegove individuacije. Ljudski oblik koji tamo zatječemo arhetip je i spremnik svih ljudskih oblika, vrsta i rasa. Isto vrijedi i za biljke, kukce, životinje, pa i za pojave poput vatre, groma, vjetra, metala, zraka, vatre, vode, zemlje. No taj je arhetip previše složen da bi bio prikaziv. Stoga se nužno reducira na prototip, a nedohvatljivost sublimnog svodi se na hibridne prikaze; anđeo kao spoj čovjeka i ptice, naprimjer. Slike iz ciklusa *Astralografije* koje sam gradio „kristalizacijom” geometrijskih tijela pentagrama, heksagrama i ostalih zvjezdanih piktograma, nadovezuju se na jedan raniji ciklus *Čuvari zaslona* kada sam po „overall” principu prekrivao površinu slike multipliciranim motivom koji je služio kao zaštita toj površini, ispod kojeg joj nije bila oduzeta intaktnost *tabulae rasae*, već je, naprotiv, njezina „nevinost” bila zaštićena motivom kao oblogom ili „pojasom nevinosti” čime se i dalje zadržavam na motivima koji ne prelaze obilježja polja, tj. stalno se zadržavajući na motivima koji to, u biti, nisu. Slikarska površina i dalje zjapi u promatrača nedodirnuta, neoskrvnta motivom koji je sveden na titranje, zvuk, jednu napetu frekvenciju u rezervoaru potencijala. Nakon dugih godina zapisivanja i pamćenja snova uviđate da se

Je li slika portal ili okno neke druge stvarnosti ovisi samo o tome kako u nj ulazimo: uspravno ili poput tata: pogrbljeno i sa strepnjom. Potrebno je iskusiti oba načina i od kombinacije se sastoji poniznost jednog sveca

određene pojave, bića i lokaliteti počinju sve više ponavljati. Taj svijet postaje sve konkretniji, pa i daleko stvarniji nego što to može opisati termin kojim određujemo realnost svakodnevice, i putovanje po njemu počinje uključivati sve specifičnije sfere i entitete. Zajedno s radovima iz ciklusa „magičkog realizma” pod nazivom *Transparencije* djela iz *Astralografija* pokušaj su mapiranja tih svjetova nekontaminiranih pojmom o bilo kakvim dimenzijama i u službi su stvaranja fronte za dedimenzionalizaciju svijeta naizgled budnih, a koji tek sanjare, od sanjača koji zaista bdiju. Recimo da ništa nisu tek snovi. Mapiranje po površini platna rezultiralo je probijanjem imaginarnog u prostor realnog i kreiranjem *site-specific* projekta *Astralopolis – istarski pentagram*. Kako tijelo vlastite umjetnosti doživljujem kao svoje vlastito, imam potrebu protegnuti ga onoliko koliko je to u stanju, ispružiti vitice svojih tetiva prema ostalim medijima, ukidajući među njima granice. Radi se o alchemijskom postupku stvaranja „hermafrodita” u vidu spajanja dviju realnosti u jednu, poniranja jedne planete u drugu, o ukidanju shizme otuđenja stvaratelja od stvorenog. Kao što sam prije spomenuo, moje iskustvo s ciklusom *Astralografije* bilo je jedno odašiljanje svijesti u sferu sličnih ideja s kojima sam komunicirao da bih izveo vlastite „zaključke”. Ona je uključivala u sebi leguru svijesti graditelja piramida od Egipta do Južne Amerike, projekata renesansnih burgova od Leonarda do Athanasiusa Kirchera, babilonske kule asketski strukturirane od Tatlina, pa sve do heksagramskih skeletnih kupola košnica Buckminstera Fullera, *Zenitheuma* Joa Kleka, Kochove krivulje beskraja, izvedenog po progresiji trokuta u heksagram, u pahulju meta-snijega totalnih površina koje formiraju polja nestajanja i praznine kao pa-slike prostranstava infrastruktura širećih po kristalizaciji pentagrama, kao strukturno-simboličkom i

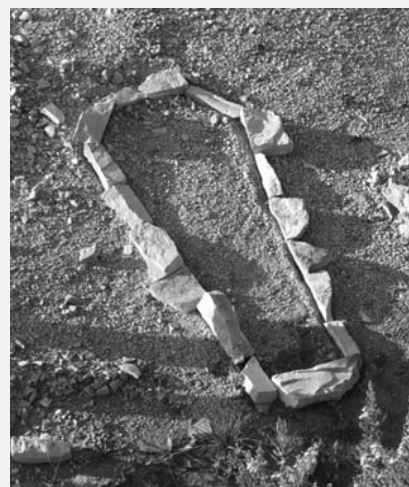
energetskom (etersko tijelo) shemom čovjeka, ali i stanične jedinice Platonove, dodekaedarske *Animae Mundi* i spleta njenih energetsko-respiratornih kanala, posve u skladu s najnovijim teorijama o golemoj Kristalnoj Zemlji smještenoj unutar poznate nam Kugle. Arhitekturu ornamentalne monogeneze, usmjeravanu po progresijama tijela pentagrama, heksagrama, heptagrama i tomu slično, primjenio sam kako na slikama tako i u performansima te na kraju u navedenu *site-specific* projektu gdje se, vrlo konkretno, na mapi Istre očitovala struktura energetskih silnica pentagrama između pet Istarskih gradova: Vižinade, Poreča, Pazina, Rovinja i Savičente. Taj Geopiktogram u sebi obuhvaća sve inačice prije navedenih, uglavnom votivnih, arhitektonskih sklopova: on dijagonalama prati kretanje sunca za solsticija i ekvinočija, odrazom je određenih konstelacija na nebu te njima obuhvaća sve značajnije paleolokalitete. Kroz performanse SKYN i SKYN II izvedene 1998. i 2000. godine, proveo sam sličan koncept spajajući madeže crtama tako da slične nebeskim konstelacijama. Performans *Skinscraper* u kojemu sam koristio odijelo s klamama koje su mi se zabadale u tijelo, a koje sam potom preobukao tako da su bodlje klama virile prema van, istodobno je simbolizirao tog čovjeka zvijezdu, mikrokozmičkog Antroposa čiji ego uzrokuje transfiguraciju zraka njegove emanacije u bodlje i, tim „okoštavanjem“ sjaja, od zvijezde stvara fortifikacijski sustav „okamenjena“ zvijezdanog tlorisa, zatvara se u sebe, gravitacijski „ponirući u autizam“. Pandan odijelu *Skinscraper* jest odijelo *Skinsaver* koje sam koristio kao zaštitu od bestjelesnih entiteta pri astralnim projekcijama. Ono je premeženo bakrenom žicom iscrtanim talismanima pentagramskog i heksagramskog uzorka koji, kao kozmogonijski piktogrami, brane ulaz u tijelo određenim za zemlju vezanim duhovima. Na dijelovima gdje se nalaze endokrine žlijezde (sanskrit. *čakre*, op. a.) zaštita je pojačana gorskim kristalima poredanim u krug. To „svemirsko odijelo“ za put u njegove unutarnje slojeve, kao pokušaj osvješćavanja astralnog sendimenta sebe kao slike, stalno me vraća pred pulsirajuća žarišta, u ovom slučaju, kao Astralopolisa koji su jedna od mogućih projekcija urbanizacije beskraja i kozmičkog svesmjerja, zamišljeni po mjeri zvijezda, ostvareni po mjeri čovjeka.

## IGNISOGRAMI

„Asketski život nije drugo nego buđenje kozmogonijskog elementa vatre u ljudskoj duši. Vatra je ta koja stvara stvari. Vatra je Heraklitova vatra i vatra Jakoba Bohmea, odnosno Logos, element koji stvara svjetlove.“

Bela Hamvas, *Scientia sacra IV-VI*, Ceres, Zagreb, 1995, str. 24–25.

Ta je ideja, kao vodilja od samih početaka, permutirala u *environmentalne*, *land art*-crteže žeravicom na zemlji, a koji su se razvili iz jednog manjeg ciklusa slika s minimalističkim prikazom paljenja korova i drača koje sam vidao, najčešće, u okolici Rijeke i u Istri. Uglavnom, crna platna s nekoliko poprijeko nabacanih, tankih narančastih linija. Linije vatre koje su nastale paljenjem su, na zaslonu tamnih obronaka u predvečerje, poprimale izgled arabeskih, linijskih crteža, apstraktnog znakovlja koje je podsjećalo na dijelove stenograma, pa sam ih zato nazvao: *ignisogrami* – pismena vatre. Odlazeći često u prirodu, običavao sam zapaliti vatru na otvorenom, zamjenjujući standardni kružni oblik ognjišta, drugim likovima: piktogramima srca, leptira, zvijezde... koje nisam birao nasumce, nego po mogućnosti da po principu vlastite, unutarnje geneze i semantičke „umreženosti“ prate izgarajući princip nastajanja takvih crteža kroz sve faze; od obrublivanja crteža kamenjem, ispunjavanja tog oblika granjem, paljenjem granja i time uvođenjem dinamičke karakteristike vatre u sam proces te krajnje faze karakterizirane granulacijom same žeravice. Cijeli postupak u sebi jednako objedinjuje crtež, slikanje, kiparstvo, umjetnost performansa te ambijentalnu i *environmentalnu* umjetnost (*land art*, op.a.). Upravo su se likovi leptira, srca i zvijezde pokazali kao najpogodniji u tom smislu i imali su svoju premijeru na manifestaciji *7 dana stvaranja* pred Spomen-domom u Pazinu u sklopu akcije – performansa, perhapsa (performans + hepening, op.a.) *Soul kitchen* koji sam izveo u suradnji s Tanjom Listov, Josipom Pinom Ivančićem i Davidom Belasom. Lik leptira oivičen kamenjem simbolizira *kakunu* iz koje se izliježe, a koja ispunjena granama podražava vretenastu strukturu njegovih krila. Kada se taj lik zapali, gorenje vatre u toj formi podsjeća na njegov let, sve dok u fazi žeravice ne postane odrazom praha koji mu taj let i

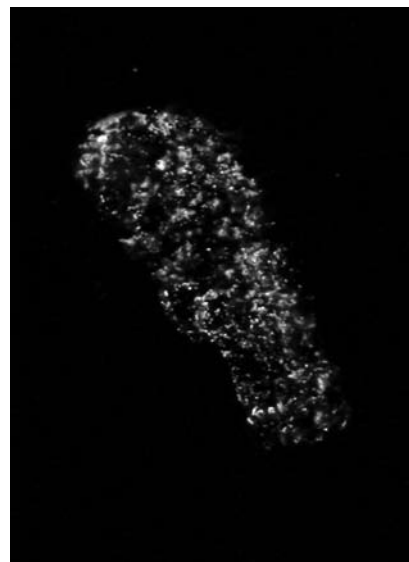


*Kujem uskrснуće mrtvih* (naslov je parafraza slike D. B. Mangelosa *Očekujem uskrснуće mrtvih*), listopad 2014., Atelje vatre Rakalj, foto: Betty Stojnić



omogućuje. Dakle, motiv leptira kao takav, biva izgo-  
(vo)ren do kraja. Struktura isprepletenih žila u srcu tako-  
đer je podražavana iskrivljenim, suhim granjem, dok  
ravnim šibljem ispunjavam zvijezdu podražavajući njezin  
sjaj koji žile u živim organizmima slijede svojim granjem  
i rastom udova kao i cvijeće svojim laticama, čiji je centar  
upravo srce na čijem se ognjištu raspiruje i održava vatra  
života. Iste te likove nalazimo u „fotografijama mehani-  
čkih simulacija mogućih raspodjela gustoće različitih stan-  
ja u atomu vodika“. Drugim riječima, one predstavljaju  
nabližu mogućnost pronalaza elektrona (koji je titraj,  
op. a.) kao točke, kada ga potražimo u atomu. Dakle,  
kada se titraj najviše što može približi materiji, to se pri-  
kazuje, između ostalog, i u ovim trima likovima te se sma-  
tra da je „kvantni skok tranzicija od jedne te slike do  
druge, bez čega između njih, kao posrednika, medija“. <sup>20</sup>  
Drugim riječima, oni putuju kroz prazan prostor, ili točnije:  
od jednog postojanja do drugog putuju nepostojanjem.  
Crteži žeravicom u mraku čine pozadinu okolnog prostora  
još tamnijom i podložnijom osjećaju „gubitka tla pod  
nogama“ kada se čini da, iako iscrtni na tlu i gledani

odozgo, zapravo lebde, poput sablasne flamiforme, <sup>21</sup>  
ispred nas. Simuliranjem tog „bestežinskog stanja“ pro-  
dubljuje se osjećaj trodimenzionalnog prostora, kao i svi-  
jest da Zemlja nije dolje, a niti Nebo gore, nego da živimo  
u Nebu te je ono posvuda oko nas, a Zemlja je možda zvi-  
jezda s nekog drugog mjesta promatranja u Svemiru. Ti su  
crteži, ignisogrami, i rađeni pod zvjezdanom nebom, pa se  
granulacija žeravice poistovjećuje s rijedim tkanjem noć-  
nih konstelacija. Zbog toga sam „uranografijom vatre“ i  
iscrtavao likove mitskih životinja koje reprezentiraju uvri-  
ježeno poimanje njihovih rasporeda: pegaz, jednorog,  
bik... Kroz životinjski motiv *Ignisogrami* su, kao djela jed-  
nog integralnog, u smislu koncepta, i hibridnog postupka,  
u smislu medija, ostvarili poveznicu s mojim najranijim  
ciklusom *Magma motiva*, dijalektički po njih, izvedenom u  
tehničici akvarela, gdje sam papire manjeg formata ispu-  
njavao multicipliranim motivima životinjskih krda, koji su  
se zbog sličnosti i neznatnih pomaka činili animiranima,  
kao da „tinjaju“ u samoj slici. Unutar moga opusa ta su  
dva nasuprotna, a u konceptu slična i nadovezujuća, cik-  
lusa spontano, tijekom dužeg razdoblja, ostvarila principi



alkemijskog vjenčanja vatre i vode, nadilazeći filozofske  
aporije između Heraklitove „Sve je vatra“ i Talesove „Sve  
je voda“ <sup>22</sup> i rad s *Ignisogramima* preobraženi je slikarski  
postupak, ali umjesto s bojama, radi se s elementima:  
treba odabrati dan bez kiše, zatim, da nije u vrijeme  
punog mjeseca jer se ne može ostvariti dovoljan kontrast  
između crteža od žeravice i okolne tame. Isto tako, dan  
mora biti vjetrovit da dim ne ide u kameru, a kada se  
snima video, vjetar je potreban i da bi pridonio dinamizmu  
izgaranja žeravice. Ciklus *Ignisogrami* započeo je u kruž-  
nom obrisu ognjišta na otvorenom, nakon što vatra dogo-  
ri do žeravice, i u kojemu uvijek ostane slika sunca, ali  
onako kakvim se ono vidi iz svemira, a ne sa zemlje.  
Izgaranje žeravice imanentno nosi poentilističku, neoim-  
presionističku ideju oblika rastočenih sunčevom svjetlo-  
šću, ali recipročno: ovdje iscrtnane forme emaniraju svjetlo-  
st i toplinu iz sebe, disperzirane u realnost vlastita sta-  
ničnog ustroja, gdje svaka stanica postaje mikrokozmi-  
čkim odrazom sunca/zvijezde. Tako posredovane slike  
zrače i sjaje po sebi, a ne po nekom vanjskom izvoru.  
Dinamička struktura kaotičkih fraktala tinjajućih globula,



u postupku njihova pretvaranja u ugljen (koji u sebi nosi potencijal kristaliziranja u dijamant) ne mijenja crtež samo formalno, već i značenjski. Motivi su odabirani tako da pri razvijanju silnica vlastitih metamorfoza u nekontrolabilnu procesu dogorijevanja izg(ov)araju svoje subliminalno skrivene istine, kao što i vatra, kao medij koji je samo utjelovljenje neporecivog načela promjene kroz pretvorbu, u skladu sa svojim karakteristikama i sama biva potpuno iskorištena. Ako je istina da ona stvara svjetove, a svaki je taj svijet projekcija unutar „*lanternae magicae*“, onda mora pružiti mogućnost da i sama bude od kraja sagorena. Rastaliti granice i omogućiti fluktuaciju formalnih metamorfoza u one simboličke i obrnuto, jednako uvažavajući razine obaju realiteta po čemu se, fundamentalno, sve među sobom povezuje, i jest ideja vatre koja izg(ov)ara to „Sve“ bez ostatka. Samom polarnošću disanja održavamo je i raspirujemo, čime smo povezani sa svime što je na jednak način primorano sudjelovati u njenim procesi(ja)ma.

## KLJUČEVI (K)RAJA

„Astromasa, biomasa, logomasa, sociomasa svima je njima, bez sumnje zacrtan kraj, ali ne postupan: bit će on iznenadan, kao i njihovo pojavljivanje. Prema uzoru na kulture, koje su također nastale odjednom. Pojava kultura neobjašnjiva je evolucionističkim pojmovima, a koji put one nestaju bez vidljiva traga, kao i žive vrste. Koliko je do našeg duhovnog svijeta, on zacijelo djeluje sukladno istom katastrofičnom pravilu: sve jest otpočetak, o stvari ma se ne pregovara malo-pomalo.“

Jean Baudrillard, *Simulacija i zbilja*, Jesenski & Turk, HSD, Zagreb 2013.

Slika koju stvaramo ne čeka biti ispunjena životom, ona nas već živi, ali nije joj specifično potreban život njezinih sadašnjih suvremenika, pa ni ako su oni bili posrednicima njezinog tekućeg očitovanja. Ona će lako uloviti pažnju nekog drugog i hraniti se njome. Univerzum slika u koje-mu živimo, kako god ga doživljavali, predatorski je na vrlo „paučinast“ način. Mi smo u lovu na slike i slike love nas. Njezino vrijeme drugačije teče i ona može, čini se, gotovo beskrajno dugo čekati. Možda opet na nas, u nekoj drugoj

inkarnaciji. Ona ima vremena, u svakom slučaju, više nego mi. Je li slika portal ili okno neke druge stvarnosti, ovisi samo o tome kako u nj ulazimo: uspravno ili poput tata: pogrbljeno i sa strepnjom. Potrebno je iskusiti oba načina i od kombinacije se sastoji poniznost jednog sveca.

<sup>1</sup> Ovdje polazim od teze da je svijet opažaja zapravo skup interferencija svih mogućih individualnih percepcija svake jedinke unutar skupa čovječanstva. U takvoj situaciji svijet koji čini opću zajedničku stvarnost jest ekstrakt izlučen tom sveopćom polikolizijom „individualnih gledanja na svijet“.

<sup>2</sup> Stojnić, Damir. 2006. *Arts & magic crafts*. Razgovor vodio Branko Cerovac. *Val, list za kulturu mladih*, br. 10.

<sup>3</sup> Stojnić, Damir. 2005. *Anarhitektura*. Katalog *Anarhitektura; Astralografije 1993-2003*. Rijeka.

„Astralopolis; kaleidoskopska prijestolnica i zvjezdani burg valja se u tijelu noćnog neba poput krotine kamena u mekoj unutrašnjosti školjke (prizma u kojoj se svjetlo para u odraze, razbacujući fetuse boja po njezinu mišiću što je polako i sigurno drobi u sferu koja sebe zatječe kako odražene slike sve više iskrivljuje (umjesto da ih lomi) do međusobnog pretapanja, popuštajući pod težinom da s pritiskom Kozmosa živi u miru, spontano preuzimajući ritam disanja od onog što diše glasnije). Arhitektura kozmičke prisile od mog je pogleda zahtijevala da u sebe upija i sublimira sve što mu se nađe na putu, postajući samotransparentna opna naučena preko nečeg drugog što silijedi nakon razmicanja koprena i presvlaka asocijativnih nizova koje teče u beskraj: zvijezda – pločice za domino – madeži – geomantijske figure – renesansni burgovi – kaleidoskopi – ljudsko tijelo – jarčeva glava – lišće kestena – prepolovljena jabuka – pčelinje saće – morske zvijezde – leptiri – pršljenovi – paukove mreže – kristali – dalekovodi – hvatači snova Indijanaca – propeleri – puževe kućice – tornada – galaksije i crne rupe što ih usisavaju.

Odvojenost stvari zamijenila je opsesija njihova (ponovnog) spajanja. Opsesija stvara percepciju, percepcija i nije drugo nego opsesija i fokus, u mom slučaju, rastakajući i porozan – fragmentomahijski (u mom se oku dijelovi bore za cjelinu, trgajući se da se uklupe). U visokim pećima stalne kolizije između reda i kaosa jedino legure nespojivih elemenata dopuštaju pulsaciju struji života. Osovina tog grozda ostaje izvan mogućnosti poimanja (u kozmogonijskom kaleidoskopu, gdje o kutu suprotstavljenosti Sila, što se zrcale jedna u drugoj, ovisi intenzitet kojim se stvari isprepliću i prizivaju jedna drugu, ta je osovina nevidljiva crta gdje se ogledala Sila spajaju ne bi li kretanjem sačinila puni krug – zvijezdu s beskonačnim brojem krakova).

Anarhitektura sve približava, a to zahtijeva usredotočeno zagledanje u zdenac nataloženi transparentacija – zamaha

ka beskraj koji su na pola puta postali svjetovi – i suočavanje s grabežljivošću njihovih ispražnjenih kakuna, gladnih nove svijesti za svoj stari život (uvijek je netko bio prije na mjestu gdje smo se zatekli i odnio mogućnost, a ostavio sa sobom prazno prijestolje, sada dvostruko opasnije bez vladara). Zrake bi trajale puno duže kada ne bi transmudirale u kruta tijela čime se odriču punog potencijala vlastite putanje, zamjenjujući je kratkom dionicom vlastite sjene. U mojim slikama motivi služe mapiranju karti svjetla. Pod njima površina slike postaje svjetlo, a sami prikazi – bez obzira na prepoznatljivost – gublivi i nestalne sjene; krda bizona mogu se iščitavati i kao muhe zarobljene paukovom mrežom ili splet hridi nad površinom vode, dalekovodi se preobražavaju u kristale ili zvezdani skelet u unutrašnjosti bedrene kosti, spaljena stabla tajge lome se u rumska pismena i ožljike od operacije, rogovje u krdu jelena korajno se grana u krošnje parasimpatikusa, leptiri su trans pršljenovi i mrtvački ples... i slike/pisma površina neurotično obloženih u epitel motiva/znakova, ostaju samo omotači i dalje neispisanih ploča.

Jednoga dana, kada se otisnemo prema zvijezdama i počnemo živjeti neometani gravitacijom, kada 'naše kosti omeškaju, a mi poprimimo izgled sličan međuzama...' (William S. Burroughs) ameboidne formacije životinjskih krda ili jata ptica možda postanu ono što za naš kruti svijet, na ovoj ravni, predstavljaju Cézanneova kugla, kocka, stožac i valjak – bazične forme na koje se svijet do sada svodio. S forma-ma svjetlosnim, fluidnim i promjenjivim usklađeniji smo s beskrajem, opremljeniji za nestalnost.”

<sup>4</sup> Veš Sliker Svoj Dolg. 2006. Molim te, pljuni na mene. La voce del popolo. Razgovarao Branko Cerovac. *Val* br. 10. Rijeka.

<sup>5</sup> Maeterlinck, Maurice. 1917. *Život pčela*. Hrvatsko prirodoslovno društvo. Zagreb. 93–94.

<sup>6</sup> Lyotard, Jean-François. 2005. *Postmoderno stanje*. Ibis. Zagreb.

<sup>7</sup> Steiner, Rudolf. 1994. *Duhovni i fizički razvoj svijeta i čovječanstva*. Nova arka, Zagreb.

<sup>8</sup> Rupert Sheldrake: „Razmotrite, primjerice, da je sunce svjesno. To nije previše nemoguća zamisao čak i unutar standardne materijalističke paradigme ortodoksnе znanosti. Materijalisti vjeruju da je naša vlastita mentalna aktivnost povezana sa složenim elektromagnetskim obrascima u našem mozgu. Općenito se smatra da su ti obrasci elektromagnetske aktivnosti spona između svijesti i telesne aktivnosti mozga. Pretpostavlja se da svijest nekako nastaje na osnovu tih obrazaca. Međutim, složenost elektromagnetskih obrazaca u našem mozgu ništavna je u usporedbi sa složenošću elektromagnetskih obrazaca sunca... Ako smo spremni priznati da je naša vlastita svijest povezana sa složenim elektromagnetskim obrascima, zašto onda i sunce ne bi bilo svjesno? Sunce bi moglo misliti. Ako je sunce svjesno zašto to ne bi bile i drge zvijezde?” Sheldrake, Rupert; Fox,

Matthew. 1999. *Fizika anđela*. Dvostruka duga. Čakovec.

<sup>9</sup> Crowley, Aleister. 2011. *Magick: Liber ABA (Book four)*. Vol. 1. Weiser Books. Newburyport – San Francisco.

<sup>10</sup> Michael Harner, Carlos Castaneda

<sup>11</sup> Parafraza sintagme indijanskoga poglavice Seattlea: „Zemlja ne pripada ljudima, ljudi pripadaju Zemlji!”

<sup>12</sup> Cioran, Emilie M. 2010. *Razgovori*. DERETA. Beograd.

<sup>13</sup> Bohr, Niels; Heisenberg, Werner. 1934. *Kopenhaška interpretacija*.

<sup>14</sup> Arnheim, Rudolf. 2003. *Za spas umetnosti*. SKC Beograd – Knjižara i Univerzitet umetnosti u Beogradu. Beograd.

<sup>15</sup> Zola, Elemir. 1988. *Upotreba imaginacije i zalazak zapada*. Opus. Beograd.

<sup>16</sup> Gaston Bachelard, u: Arnheim, Rudolf. 2003. *Za spas umjetnosti*, SKC Beograd – Knjižara i Univerzitet umetnosti u Beogradu. Beograd. 18.

<sup>17</sup> O tome sam 13. siječnja 2012. održao nastupno predavanje za docenturu na Akademiji primijenjenih umjetnosti u Rijeci pod nazivom *Umjetnost i aktivno mišljenje*, gdje sam putem slajdova jasno pokazao prilične formalne sličnosti u radovima Paula Kleea, Pietra Mondriana, Vasilija Kandinskog; Kazimira Maljeviča te futurista Giacoma Balle i Umberta Boccionija s vizualnim predlošcima tiskanim u knjizi *Misaone forme* C. W. Leadbeatera i Annie Besant, CID-NOVA, Zagreb 2010. te s knjigom *Čovjek vidljiv i nevidljiv* C. W. Leadbeatera, Teozofsko društvo SFRJ, Zagreb 1983. Potonja je prvi put objavljena u Adyaru (Madras, Indija) 1902. godine, a *Misaone forme* u istom gradu 1907. godine, dakle gotovo desetljeće prije prvih apstrakcija Vasilija Kandinskog, koji se, uostalom, u svome djelu *O duhovnom u umjetnosti* više puta osvrće na teozofski pokret, navodeći njegov utjecaj na vlastiti rad, izravno odajući poštovanje osnivačici pokreta Heleni P. Blavatsky. Treba napomenuti da su i Paul Klee i Piet Mondrian bili formalno približeni kao članovi Teozofskog društva, dok se Maljevičeve koncepcije suprematističkog slikarstva uvelike oslanjaju na koncepcije iznesene u navedenim teozofskim djelima.

<sup>18</sup> Baudrillard, Jean. 2006. *Inteligencija zla ili pakt lucidnosti*. Naklada Ljevak. Zagreb.

<sup>19</sup> Zola, E. 1988. *Upotreba imaginacije i zalazak zapada*. Opus. Beograd.

<sup>20</sup> Zukav, Gary. 1979. *The Dancing Wu-Li Masters*. Bantam. New York.;

White, Harvey. 1972. *Moderna sveučilišna fizika*. Van Nostrand. New York.

<sup>21</sup> Neologizam Guillaumea Apollinairea.

<sup>22</sup> Za Heraklita je ispallo nezgodno što je umro od „vodene bolesti” pa je Tales u tome vidio božanski ukaz kojim se vodeni element superponira nad vatrenim. No alkemičari svih doba uvijek su im pridavali jednako značenje i istu transmutacijsku snagu u ispoljavanju.