

helmut
friedel

imago memoriae

teme, motivi i uzori iz klasične antike u talijanskoj umjetnosti sedamdesetih i osamdesetih godina

U godinama nakon 1968. politički i kulturni nemir zahvatio je u sklopu studentskog pokreta i akademije. Zahtijevalo se tada da “sva moć pripadne mašti”, pri čemu je već prva pobuna srušila strukture nastavnih pogona, a prašnjavi, zastarjeli i neupotrebljivi oblici likovne umjetnosti bačeni su u ropotarnicu. U Italiji se tada na mnogo mjesta moglo vidjeti kako klasični odljevi prema skulpturama antike, koji su generacijama ispunjavali ateljee umjetnika, prljavi i polomljeni završavaju na ulicama. Upravo u tom istom trenutku, u kojem su bogovi pretvoreni u komade gipsa, i kad se činilo da su odigrali i svoju posljednju estetsku ulogu, postali su “siromašni” materijal Arte Povera. Već tada su Pistoletto, Pisani, Paolini, Parmiggiani, Kounellis i drugi u svoje radove uvrstili bogove lišene uzoritosti.

“Akcija čišćenja” iz 1968. nipošto nije bila prvi pokušaj da se olimpska božanstva sruše s njihova trona. Već je u toku 19. stoljeća pokušano raskidanje obaveznih normi mitologije na svim područjima umjetnosti. Roman Emila Zole “Nana” iz 1880. potvrđuje to jednako kao i *Olympia* Edouarda Maneta iz 1863. U svojoj obvezatnosti, odnosno u svojoj općoj podrazumljivosti izgubljeni mitovi, za koje više nema ponovnog oživljavanja, jer su “uvjeti njihovog nastajanja neponovljivi”,¹ ušli su u umjetnost dvadesetog stoljeća kao čiste forme za oblikovanje vlastitog, osobnog mitosa umjetnika. Tako, na primjer, mit o Odiseju služi kao osnovni uzorak za intenzivni opis individualnoga, psihičkog osjećaja u Joyceovom “Ulikšu”, pri čemu Homerova Odiseja služi kao “mitsko-poetska folija, kao sistem paralela i naznaka bez prestanka relativiranih trivijalno-modernom scenom”,² dok se jezik pripovijesti mijenja od poglavlja do poglavlja. Mit dakle tvori konstantu, koja je okvir za slobodno razvijanje priče.

U tijeku sedamdesetih godina mit trijumfalno ponovo ulazi u naš svijet. Pojam se poput ideje-vodilje pojavljuje u najrazličitijim područjima kulturnog života, a povrh toga i na drugim područjima, sve više određujući naš svjetonazor. Intuicija, a pod tim mislimo na puko osjećanje, više se cijeni

od jasnog, neemocionalnog razuma, čulnost se traži više nego racionalnost. Svijet uređivan neumornim funkcionalnim odnosima racionalnog tipa, koji su nas mitologizacijom vjere u neograničeni napredak doveli na rub ekološke i vojne katastrofe, izgleda besmisleno, izaziva odbojnost. Istina, s pravom se pojavljuje sumnja u mogućnost da se realnošću zagospodari uz pomoć naučene emocionalnosti, površno usvojenih mitova i spoznajama transcendentnog stečenim na kursovima. Ipak, u tome se očituje čežnja i potreba za preglednim, pristupačnim i predočljivim uzorcima reda, koji nedostaju našem svijetu. U Italiji se pri tome opaža otvoreno posizanje za mitološkim slikama grčko-rimske antike, okretanje prema tradiciji čvrsto ograničenog, književno i likovno fiksiranog kompleksa mitova. Citira se grčki panteon, posize se za slikama antike u klasicističkoj tradiciji, teme antičkih autora postaju sadržaji novih slika. Izrazitije poznavanje starih predložaka i svakodnevna prisutnost likovnih ostataka antike u Italiji dodatni su poticaj za novi pristup tim slikama i njihovu novu obradu.

Michelangelo Pistoletto

“Zid dijeli prostor na dvije riječi: vani i unutra. Umjetnik otvara i zatvara prepreke, kojima je vrijeme podijeljeno na prošlost i budućnost. Prepreke okomito presijecaju zidove.”³

Za putnike sa sjevera koji posjećuju Italiju prvi susret s kipovima bogova, koji napučuju gradove i muzeje, počinje često već na ulicama, uz čije rubove se pored Michelangelovog Davida u različitim formatima, mogu kupiti cementni odljevi “marzotto-lava”⁴ ili statue Venere kao vrtna dekoracija. Venera, boginja i pojam ljepote, usred prnja! Naga žena pred gomilom šarenih odjavnih predmeta za Pistoletta postaje kip, čije su komponente prirodna ljepota ljudskog tijela i hrpa iznošene odjeće. To brdo odjeće obavlja prednju stranu Venere, prijeteći da preplavi i sakrije njezino tijelo. Površina Venerine figure prevučena je svjetlucavom prašinom. “Oblik žene, oduhovljen varljivom čarolijom... pokriven je zvjezdicama i odrazima koji

umnožavaju površinu njezine kože, zadovoljavajući sve njezine poklonike, kojima je opkoljena. Promjenljivost i neponovljivost izraza, bez ikakvog uključivanja mehaničkog, čine se poput čudesa neposredne, čulne reprodukcije. I ogledalo kao metafora neposrednog znanja, i ostaci tkanine kao predstavnici života povezanog sa strašću, života koji nikad ne miruje: znakovi su i fragmenti koji nose čežnju.”⁵

Te prnje, koje kao da su ostale od neke “spektakularne maskerade”⁶, ne podsjećaju toliko na moguća prerusavanja Venere, koliko, u svojoj otrcanosti, na “prnje” društva, na odbačene. U određenom smislu ovdje se obnavlja sjećanje i na stravično razodijevanje žrtava nacionalsocijalističke samovolje prije smaknuća, brda opljačkane odjeće, poznata s fotografske i filmske dokumentacije. Stidljivo skrivanje nage žene, koja nam okreće leđa, jedino se glava oklijevajući osvrće, može se protumačiti kao odvratanje od promatrača. Tako prnje u kojima Venera stoji, nakon prvog šarenog i gotovo vedrog utiska, sve više i više djeluju kao opterećenje, kao težina, koja prijeti da preplavi “poželjnu ljepotu” žene. Svjetlucanje kože boginju će brzo preobraziti od klasične u petparačku ljepoticu s godišnjeg sajma. Od “Venere u prnjama” postaje *Venera prnja*, klasična slika potrošnog, jeftinog proizvoda, koji se nakon upotrebe baci, kao i prnje kojima je okružena. Komad tkanine izveden u kamenu, što ga drži u ruci, spaja se već s tom nakupinom otpadaka. Brdo odjeće obrazuje pojas ispred realnog zida kojim je ograničen prostor, zida kroz koji figura kao da želi proći, u koji kao da je već zakoračila.

Jannis Kounellis

“U tvojoj crnoj kosi / pronalazim je opet / neokrnjenu povijest / kao moju vlastitu / bol / tisuća starih rana / izgubljen / na putevima kontinenta / bol, ljubav / povijest, identitet / na mjeseci / pronadoh opet / ljubljenu jeziku.”⁷

Jannis Kounellis u svojim djelima naznačava odnose prema slikama i predodžbama iz povijesti umjetnosti antike, ali njihov sadržaj nikad ne preuzima u smislu čvrsto formirane ikonografije. On slike kombinira iz različitih fragmenata, pri čemu ni ne pomišlja na vlastiti zahvat, na manipulaciju. Tako pojedini predmeti ostaju gotovo neoblikovani, budući da u sebi nose već toliko forme i oblikovnosti, da mogu izraziti ono što sam umjetnik želi poručiti. Kounellis hoće, isto kao i slikar Conti iz Lessingove “*Emilia Galotti*”, “slikati neposredno očima”, jer se obilaznim putem preko ruke i kista toliko toga gubi. Conti postavlja provokantno pitanje: “Ili možda mislite da Raffael ne bi bio najveći slikarski genije da je kojim nesretnim slučajem rođen bez ruku?”⁸

Kounellis, rođen 1936. u Pireju, došao je u Rim 1956. Sliku “*vječnog grada*” sačinjavaju spomenici više od dva i po tisućljeća stare povijesti umjetnosti gusto isprepleteni i poredani jedan pored i iznad drugog. Preslojavanje, uništavanje pojedinih spomenika, spašavanje ugroženog u novim likovnim i smisaonim kontekstima oblikuju svakodnevno opažanje u Rimu. Svaki detalj, svaki ugao pun je fragmenata, koji svaki put govore o nekoj povijesti, nekom životu, nekoj slici, koji zatim kao ulomci postaju dijelom novih slikovnih odnosa. Na srodan način njihove tragove slijedi i Cy Twombly, koji je u Rim došao godinu dana kasnije od Kounellis i tamo ostao. Oni se

na njegovim slikama kvrgavo zgušnjavaju poput pramenova sjećanja u znakovima, ili se gube u pojedinačnim linijama.

Kounellisov odnos prema prolaznom, propadljivom, razrušenom i onom što može biti razrušeno, jasno se očituje u njegovoj upotrebi živoga – bilo ljudi, životinja, biljaka ili vatre. Vatra se pojavljuje aktivno, prisutna u obličju šuštećih, piskavih plavičastih plinskih plamenova. Pojavljuje se i kao lagani palucavi plamičak, ili tek kao trag bivše vatre, kao čađ. Sjećanje na razaranje postaje zornim kad Kounellis pokazuje tragove čađi na konzolama, koje poput friza tik ispod stropa obilaze prostor. Tragovi čađe naznačavaju požar, uništavajuće sagorijevanje, koje je uklonilo “slike prošlosti”. Konzole su mjesta na kojima se čuvaju plastički relikti, bilo da je riječ o spomen-predmetima ili o slikama predaka. U mnogim radovima fragmenti konzola nose antičke skulpture kao gipsane odljeve. U srednjovjekovnom smislu vatra ima i značenje pročišćavajućeg elementa. “Vatra me zanima i zbog odnosa prema srednjovjekovnim legendama. Vatra se u srednjovjekovnim legendama odnosi na kaznu i očišćenje.”⁹ U jednom radu iz 1975. plamen očišćenja izlazi iz uha gipsanog odljeva fragmenta neke antičke glave, podsjećajući tako na duhovsko čudo s plamenim jezicima, naznačavajući istodobno i kaznu uništenja. Čišćenje vatrom mora biti posvemašnje, to znači preobrazba. Prijetnja koja dolazi od siktavih plamenova kad zaposjednu tlo ili zidove nekog prostora realna je. Vrućina i buka pretvaraju prostor u mjesto užasa i patnje. Sigurna četiri zida, čvrsto tlo, odbacuju čovjeka, sputavaju ga i zarobljavaju sa svim njegovim čulima. Slika mjesta, zaposjednutog tvorevinama sličnim zmijama, postaje prostorom totalnog iskustva, koje nadilazi optičku percepciju, uključujući i sluh, opip i miris.

Vettor Pisani

“Male kazališne igre posvećene zabludi i onom koji je stvara / Edipu, sinu djevice / Edipu kao Kristu / i Buda / bijaše rođen od djevice / iz njezine lijeve strane: / iz srca...”¹⁰

Svijet je pozornica - kazalište je svijet. Svijet Vettora Pisanija kruži oko kazališta. Sve njegove slike i ideje kreću se oko njega. U idealnom smislu to kazalište, koje Pisani naziva “R.C. Theatrum”, ima određeno mjesto, ono je konkretno predočljivo, ali ipak, budući da kao umjetničko djelo želi ostati prava utopija u kojoj se preobražavaju sadržaji, ono bez prestanka mora biti u stadiju nacrt (“progetto”). Temeljna tema mita o Edipu i odnos prema rodnom otoku umjetnika, naime Ischiji, konstante su u toj “igri zabluda i zagonetki”. Otok, tlo koje se diže iz mora, obilježen je na jednom mjestu na vodi uz obalu znakom križa, koji predstavlja tlocrt arhitekture kazališta. Stroga simetričnost grčkog križa orijentirana je oko središnje točke, oko okruglog stupa, koji određuje sredinu. “Vettor Pisani u središte svijeta stavlja vlastiti ‘projekt’, koji je nepomičan, oko kojega se, međutim, sve okreće. Njegov projekt znaменуje konvergenciju u Jednom, njegovo Samstvo i svijet, pri čemu uključuje i ono što je Treće, druge, one koji sudjeluju i asistiraju.”¹¹

Središte tog kazališta, u kojem se na arhitektonskom mjestu što ga je zamislio umjetnik može odvijati povezivanje njegova svjetonazora sa sadašnjošću drugih, što ga je također on projektirao, jest os “R.C. Theatruma”: to je os svijeta. To kazalište koje označava jedinstvo svijeta i umjetnosti može nastati jedino

tamo gdje je umjetnik rođen. Kazalište tako postaje pupkom svijeta, oko kojeg se sve vrti, koji, međutim, istodobno sve može obuhvatiti. S tim središtem nastoji se Pisani poput novog Edipa povezati ponovnim spajanjem s vlastitim pupkom. Ta točka Edipa tone u utrobu zemlje. Pisani je doista rođen na otoku, no u prenesenom smislu svi smo mi od rođenja “stanovnici otoka”, to jest “izolirani”. Otok je zemlja, okružena morem (voda), pokrivena nebom (zrak). U središtu otoka, iz jednog dubokog otvora, kulja četvrti element, vatra. Mjesto kazališta mjesto je tragičnog junaka. U jasnom, racionalnom ustrojstvu kazališta, koje se “orijentira” prema stranama svijeta, nalazi se labirint, prostor junaka, koji u njemu mora pronaći izlaz. “Umjetnost prestaje tamo gdje počinje priroda. Umjetnost je primijenjena inteligencija. Jedini put za izlazak iz labirinta jest da se labirint savršeno nacрта.” Sudbinske zaplete Edipa Vettor Pisani primjenjuje na sebe: Edip koji proročanstvu ne može umaknuti kao ni njegov otac, ubija ga ne znajući i ženi se vlastitom majkom. Javna demonstracija sukoba prirode kao kaotičnog i razornog elementa s jedne i inteligencije objedinjavanja i rješavanja različitih pitanja s druge strane – sfingine zagonetke – događa se u kazalištu. Ono je prvotno mjesto “gledanja boga”, istodobno i mjesto na kojem nastaju umjetnosti. Kao što se izborom mjesta događanja opipljivo ujedinjuju četiri elementa, tako Pisani teži i za sjedinjenjem s različitim umjetnicima suglasno njihovim načelima, preuzimajući njihove motive i određene materijale, citirajući njihove teme. Upotrebom stakla i ogledala citira Marcela Duchampa, korištenjem zeca Josepha Beuysa, tamnoplavog pigmenta boje Yvesa Kleina, dok samog sebe prikazuje kao četvrtog u savezu.

Giulio Paolini

“Nitko ne može opisati sliku. Dvije slike mogu, u stanovitim okolnostima, slikaru omogućiti da upozna samog sebe. Bi li prema tome slika mogla opisati sliku? Kad bih imao sposobnost da vidim budućnost umjetnosti, ne bih je mogao razlikovati od umjetnosti sadašnjice. Istina, mogao bih povjerovati da sam je već vidio, ali ta hipoteza bila bi toliko lakomisljena, da bih bio uvjeren, da sam se sastao s prošlošću. Ako umjetnost nema budućnosti (a očito nema nikakvu prošlost), tada slijedi da u sadašnjosti ona raspolaže samo iluzijom tih dviju sfera.”¹²

Ogledalo udvostručuje stvarnost dijeleći je istodobno u opipljivu realnost i fiktivni odraz. Paolinijev rad, slično ogledalu, koje odražava i očituje one pojave koje ga konstituiraju, kruži oko imanentne dijafragme, oko propusnog zida. U radovima nazvanim *Mimesis* iz godine 1975./1976. on se usredotočuje na taj problem, koji pripada fundamentalnim u likovnoj umjetnosti: odnos praslike i replike. U slikovnoj tradiciji Zapada

“postizanje vidljivosti nevidljivog” pokušava se ostvariti analogijom, to jest slika umjetnika odnosi se prema praslici ne samo kao reprodukcija, ona ne slijedi samo projekciju trodimenzionalnog na razini kopije, već ono što je slično transformira u analogno istom. Puko preslikavanje bilo bi besmisleno, kad ne bi bila riječ isključivo o identifikaciji, jer ništa ne može biti učinjeno vidljivim, što na samoj replici nije bolje spoznatljivo. Sučeljavanjem dvaju jednakih odljeva antičkih skulptura, dakle klasičnoga slikovnog dobra, koje je stoljećima bilo izloženo jednostranom smjeru gledanja promatrača, nastaje susret dviju jednakih slika, koje međusobno gledaju u oči jedna drugoj. Paolini ovdje demonstrira onaj prvotni pogled slike na samu sebe, kao što na svom ranijem radu, *Mladić koji promatra Lorenza Lotta*, pogled promatrača vraća na prikazanoga, na onoga koji je promatrao umjetnika. “Iluzija kojoj umjetnik uvijek teži (da svoju sliku prenese u tuđu, znakovitiju i stoga manje neuspjelu) nije nimalo nesvjesna: pogled zaustavljen na nekoj slici ili kipu ne obraća se ni stvaraoču, ni drugima. Taj pregled također ne dopušta ni jedno a ni mnoga očista, nego se upravlja samom sebi s pitanjem o vlastitoj prisutnosti.”¹³

Udvostručavanjem slike u dva jednaka primjerka nastaje polje napetosti, u kojem, za razliku od ogledala, obje slike zahtijevaju istu realnost. Taj se motiv dvojnika ubraja među najupečatljivije teme njemačke romantike. Dvojnik, dvostruka egzistencija vlastitoga Ja, u koncentraciji na vlastito jastvo vodi u preispitivanje realnosti onoga Ja. Samogledanje u dvojniku kao temelj iskustva vlastitoga Ja, Paolinija vodi prema udvostručavanju slike, a time i prema pitanju jedinstvenosti umjetničkog djela. Udvostručeno umjetničko djelo ne može biti “original”, ono mora označavati i nešto drugo osim materijalne nazočnosti jednoga jedinstvenog svjedočanstva kiparske sposobnosti.

Paolini u djelo unosi pogled. Riječ je uvijek o glavama koje se gledaju, ili, u većoj seriji radova, razbijeni pogled meduze: pogled kao misaona linija, na kojoj se susreću oči, ili pogled koji presijeca prostor, dijeli ga i ovladava njime. Pogled, temelj svakog stvaralaštva i svakog primanja umjetnosti ostaje neobuhvatljiv, iako odredljiv. Budući da je pogled meduze ubojit, ne postoji nitko tko bi ga mogao opisati. “Je li dakle nemoguće opisati viziju koje nema? Naše je očiste ovdje i ne želi čekati kušnju, iako sa sviješću o tome da će trenutak žrtvovanja biti odbijen.”¹⁴ ×

PRIJEVOD:
Milan Pelc

Život umjetnosti, 47, 1990.

- ¹ Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M. 1979, str. 178.
- ² Drews, Jörg: "Ulisses", u: *Kindlers Literaturlexicon*, Zürich 1974, str. 9714.
- ³ Pistoletto, Michelangelo: *L'uomo nero e il lato insopportabile*, Salerno 1970.
- ⁴ Misli se, vjerojatno, na tzv. "marzocco"-lava, heraldičku životinju Firenze i Toscanne (lav sjedi na stražnjim nogama, desnom šapom oslonjen na štit); op. prev.
- ⁵ Celant, Germano: "Michelangelo Pistoletto", u: kat. izl. *Kunst wird Material*, Nationalgalerie, Berlin 1982, str. 94.
- ⁶ Germano Celant, bilj. 5. Na jednom performanceu, 26. siječnja 1980. u San Franciscu, kip je zamijenjen živim modelom. Pri tome je osobito evidentan bio aspekt pljačke odjeće. Usp. kat. izl. *Michelangelo Pistoletto*, Firenze 1984, str. 139.
- ⁷ Kounellis, Janis: "Kleines Lied", u: *Parkett 6*, 1985, str. 20.
- ⁸ Lessing, Gotthold Ephraim: "Emilia Galotti", Berlin 1772 (1. čin, 4. slika).
- ⁹ Kounellis, Janis, u: *View*, 1979.
- ¹⁰ Pisani, Vettor: "Piccoli giochi teatrali dedicati all'erore e a chi li fa" (Male kazališne igre, posvećene zabludi i onom koji je stvara), u kat. izl. *Der Traum des Orpheus*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1984, str. 42. S talijanskog preveo Helmut Friedel.
- ¹¹ Calvesi, Maurizio: "Le citazioni trascendenti di Vettor Pisani", u: kat. izl. *Vettor Pisani*, Museum Folkwang, Essen 1982, str. 11. S talijanskog preveo Helmut Friedel.
- ¹² Paolini, Giulio, u: kat. izl. *Giulio Paolini*, Le Nouveau Musée, Villeurbane 1983, sv. II, str. 32. S talijanskog preveo Helmut Friedel.
- ¹³ Paolini, Giulio, bilj. 12, sv. II, str. 70.
- ¹⁴ Paolini, Giulio, bilj. 12, sv. II, str. 123.