

Željko Kipke

## Euklidovi nedogledi u očima modernog umjetnika

Vrednovanje perspektivne sheme u polju umjetničke prakse danas, kada se ta praksa svim silama trudi da poštuje jedan jedini zakon – zakon inovacije – moglo bi se vrlo lako izgubiti u moru sličnih pokušaja anakronističkog osvježavanja velikoga slikarskog pohoda na svijet. Ipak takav pokušaj revitaliziranja modela Albertijeve optičke piramide ne proturječi nastojanjima nekolicine suvremenih stvaralaca, koji upravo na temeljima tog sustava izgrađuju niz posebnih umjetničkih programa, zahvaljujući kojima se znatno pomiče kut gledanja na zagonetku perspektive. Drugim riječima, ono što se općenito smatralo likovnom figurom prostora, pod rukom suvremenog stvaraoca dobiva obrise tajanstvenog mehanizma. Dok se moderna naučna misao lomi oko njegove mimetičke naravi, oko mogućih veza geometrijskog prostora i stvarnosti, dotle novi korisnici perspektivnog učenja ležerno obilaze takvu dilemu i svojim postupcima nagovještavaju mnogo zanimljiviju lepezu njegovih opsjena. Naprosto upozoravaju na uspavani potencijal jednog pomičnog organizma, kome je funkcija opisivanja prostora neznatna karika u lancu njegovih kvaliteta. Već su se renesansni majstori pomirili sa činjenicom da je nemoguća stroga primjena centričkog sustava. S obzirom na to, Albertijev je program već od početka uspio zatajiti važne komponente svoga postojanja. Tajio ih je često vrlo vješto, takvim konstrukcijskim potezima u slici koji su, bez obzira na razvedenost njezine površine u više optičkih sjecišta, ipak proizvodili dojam jednog jedinstvenog središta. Ako su stari majstori slikarstva olabavili zamišljenu sliku optičke piramide, mora da su za to imali jakih razloga. Općenito, do iščašenja teoretskih zglobova dolazilo je na zahtjev zamršenog organizma slike, koji se nije zadovoljavao samo dojmom dubine već je prisiljavao izvođača da krajnjim izgledom djela upostavi shemu duhovnih odnosa između upotrijebljenih oblika. Primjena više optičkih sjecišta na istoj ravni pružala je gotovo idealne uvjete za ispunjenje duhovnog zavjeta slike. Istodobno, ona je u prostornom proglasu statičke naravi razvila klicu sumnje, dovoljno veliku da iz nje nikne dinamičan vizuelni kod. Ovaj se prilično oslanjao na tromost promatračeva oka, kriveći Euklidovu pravocrtost, gotovo neprimjetno narušavajući njegovu simetriju i mir. Zapravo, poticao je onu vrstu nemira što se javlja prilikom blagog zakrivljivanja ravnolinijskoga geometrijskog programa. Neobična pretpostavka, s obzirom na to da se za perspektivno učenje, barem dosad, nije primjenjivao taj kut promatranja.

Paralelno postojanje više središta na slici ima za posljedicu postojanje paralelnih cjelina, od kojih svaka sadrži poseban oblik prostorne informacije, nešto slično modelu staroegipatskog slikarstva. Prema tome, renesansni prostorni kôd u suštini nije odmakao dalje od slikarskih postupaka u slavu egipatskih faraona i njihovih podanika. Čini se da je zabunu, ili bolje rečeno promjenu pažnje, prouzročio opčinjavajući izgled jedne jedine točke, posebno njezina moć pretvorbe u središte usisnog vrtloga.

Tu njezinu osobinu iskoristio je Marcel Duchamp 1925. u svom filmu »Anémic Cinéma«. Ništa neobično ako se zna da je isti Duchamp, udarajući temelje modernoj umjetnosti, bez ustezanja iskoristio rasprave klasičnih perspektivista iz sedamnaestog stoljeća, da se ravnao Leonardovim slikarskim eksperimentima i da je napokon naslijedio oštroumnost i gotovo mehaničku preciznost Dürerova duha; jedan između malobrojnih stvaralaca s početka našega stoljeća koji je upozorio na regenerativnu moć

perspektivne sheme, na njezinu konstelaciju simboličke cjeline, na važnost tog obrasca za potrebe integralne umjetnosti. Svaki put kada se u modernoj umjetnosti javljala potrebna integralnost, spomenuto učenje služilo je kao potporna konstrukcija. »Traktat o slikarstvu« Leonida Šejke iz 1964. godine, osvrćući se za temeljnim kvalitetama integralnog čina u umjetnosti, bez dileme je prihvatio renesansnu geometriju. Ali, uz neznatan uvjet, koji u sklopu ovog ogleada ima novu dimenziju. Šejka je među odrednice budućega integralnog slikarstva ubrojio i onu o blagom zakrivljivanju renesansne pravocrtosti. Nesvjesno, progovorio je o skrivenoj dimenziji Albertijeve piramide. Dirnuo je u njezino osjetljivo mjesto, u ravan gdje se ona preklapa s modelom obratne perspektive, karakterističnim za panorame srednjovjekovnih zidnih slika.

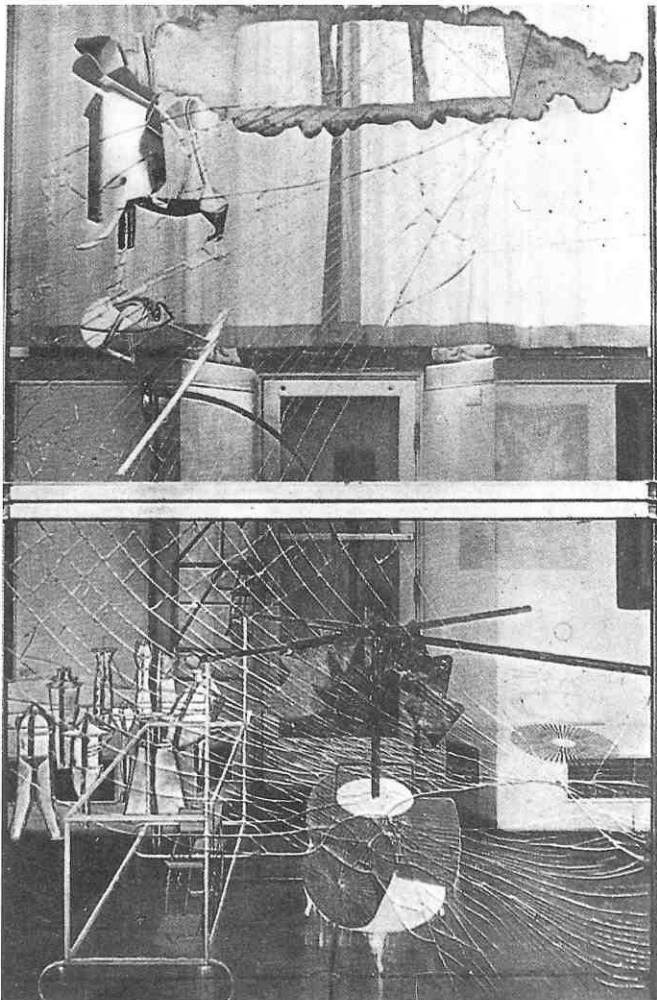
Većina istraživača srednjovjekovnih očista i nedogleda slaže se s mišljenjem da ta sjecišta služe prvenstveno duhovnoj međuzavisnosti pojedinih oblika na oslikanoj površini, a nikako stvaranju dojma jedinstvenoga prostornog kompleksa. Zadatak umnogome blizak zahtjevima renesansne slike. Da bi se donekle razjasnio njegov smisao, važno je napomenuti da se dvije vremenski susjedne likovne formule podudaraju u pojedinim članovima jednadžbe za dobivanje dojma dubine. Krajnji rezultat tih operacija izazivao bi dojam blage zakrivljenosti prostornog organizma slike. Dok je srednjovjekovna jednadžba, možda zbog izokretanja izgleda stvari, neposrednije izazivala taj dojam, dotle je u pravocrtnom obrascu renesanse to bila posljedica zgušnjavanja nekoliko prostornih podataka u jedinstvenu cjelinu. Daleko od toga da slična zgusnutost sadržaja ne krase srednjovjekovnu fresku, ali sama činjenica da je slikar tog doba djelovao iz središta slike, a ne izvana poput renesansnog majstora, otvorenije upozorava na osobinu sfernosti u krajnjem izgledu te freske ili ikone. Iako je u oba slučaja naglasak na metodi kojom bi se postigao manje-više dojam trodimenzionalnosti, tj. iluzija dubine, ipak je zgušnjavanje različitih prostornih podataka na ograničenom polju slike umnogome izmijenilo osnovnu funkciju upotrijebljenih shema. Iz prakse je poznato da čin sabijanja nužno izaziva deformaciju. Ako se nešto slično događa pod brižnim okom čovjekove svijesti, mora biti jasno da takav tip *gladi za montažom* neizbježno proizvodi novi smisao, ne samo na razini ostvarenog organizma nego i na razini postupka koji je upotrijebljen u tu svrhu.

U slučaju ovog ogleada to se odnosi na centričku, odnosno, obratnu perspektivu. Sve dok bilo koji od tih dvaju sustava ostaje na nivou ideje ili čiste zamisli, ne postoji opasnost od kršenja njezinih normi. To je veoma važno, jer se time djelomično uklanja zabuna u odnosu na spomenutu nemogućnost stroge primjene Albertijeve optike. Kada jedno od dvaju lica prostornog jezika uđe u stvarnost slike, neminovno pada pod utjecaj normi plastičkog izražavanja. Budući da je riječ o simboličkoj shemi, izlazak iz skrovišta ideja mehanički otvara njezin bezdan, kojega potencijal može zadovoljiti različite plastičke prohtjeve. Iz takve provalije rodila se 1925. godine spiralna konstrukcija Duchampova filma, njegova opsesija staklenim zidovima i crnom komorom; iz sličnog ništavila došao je sferni postulat Šejkina slikarstva 1964; u njemu je mlada skupina slovenskih slikara, imenom IRWIN, pronašla onaj potencijal koji će 1985. roditi veliku sliku-objekt pod nazivom »Uskrsnuće kazališta sestara Scipion

Nasice«. Zašvačen vrtlogom perspektivnog ništavila 1973. godine Anselm Kiefer razvukao je na gotovo sedam metara široko platno epopeju njemačkog duha; a slovensko kazalište sestara Scipion Nasice u veljači 1986. izvuklo je shemu kretanja scenografije za veličanstvenu predstavu o buđenju nacionalnog patosa u Slovenaca, imenom »Krst pod Triglavom«.

Uz oprezno odmjerenje svega onoga što ide u prilog i onoga što je protiv pretpostavke da su centrička i obratna perspektiva samo dva lica jednoga istog smisla, ili Ideje, valja u oba slučaja prihvatiti neospornu činjenicu da je riječ o veoma kompleksnim misaonim cjelinama, na što upozorava i ova grupa skica njihove primjene u umjetnosti dvadesetog stoljeća. Skica naglašava kaotičnost pravaca te primjene. S jedne strane, oni smjeraju prema jednostavnim oblicima, kruga, kvadrata, spirale i sl., dok nešto drukčiji skup usmjerenja pojačava dramatičnost središta u slici ili filmu kao skupljališta, kao sintetičke točke smisla. Analitički skup pravaca primjene otvara mali arsenal nepredvidljivih i gotovo nevjerojatnih nivoa, jer ogoljene geometrijske formule poput spirale ili kvadrata obezvuju korisnika na to da prihvati prtljagu njihove duhovne i optičke samostalnosti. Tu se nazire mogućni smisao veze između ruske srednjovjekovne ikone i suprematističkog kvadrata na bijeloj podlozi platna. Usporedba pruža uvid u širi opseg razgradnje zamršenog organizma, iako se osim prigovora na osnovanost takve hipoteze mogu izvući i one činjenice koje joj idu u prilog. Naime, poznato je da su Lariov i Gončarova pomno proučavali optiku srednjovjekovnih ikona, da ju je Tatlin kopirao i da su Maljevičevi naglasci na bespredmetnoj umjetnosti samo nešto drukčije intonirani nedogledi ruskog živopisa.

Većinu pitanja o tome dokle seže razgradnja euklidovske geometrije zadovoljiti će kombinatorički duh Marcela Duchampa. Njegov je umjetnički eksperiment upozorio na jedno od mnoštva naziva za ravninu gdje se obratna i centrička perspektiva pretvaraju u masu jedinstvenih kvaliteta. Duchamp je krenuo od plastičke kulture kubizma. Nesvjesno, u njoj je pronašao plastičke sile kojima će prevladati ograničenost tog organizma. Iskoristio je pokretljivost njegove optike, odnosno – rendgenski izgled tih organizacija. Kao da je baš razabrao srednjovjekovni prostorni eksperiment u kubističkom slikarstvu, činjenicu ili, bolje rečeno, hipotezu koja se općenito gleda smrknuta lica ili se s prezirom odbija. Bila ona sporna ili ne, njezin je trag utoliko značajan što je potaknuo lavinu novih eksperimenata; što je dvadeset sedmogodišnjem Duchampu omogućio da za kojih devet godina, služeći se raspravama klasičnih perspektivista, doprije do integralnog djela »Veliko staklo« (sl. 1). Slika transparentne stvarnosti, viđena kroz prizmu nekoliko geometrijskih projekcija, nosi još jedan naziv – »Nevjesta svučena do gola od svojih bečara, ipak«. Sastoji se od dvaju staklenih sektora u približnoj proporciji zlatnog reza. Gornji, Nevjestin sklop, svojevrsna je posveta četvorodimenzionalnom prostranstvu, a donji, Neženjin pojas, trodimenzionalnom. Za potrebe donje organizacije *antiumjetnik* je upotrijebio gotovo sve važnije optičke postulate što ih je imao prilike vidjeti na tablama iz 17. stoljeća dok je u toku cijele 1914. godine radio u svojstvu knjižničara u Biblioteci Sainte Geneviève. Grubi obrisi ideje o prozirnoj ravni kao fragmentu zamišljene optičke piramide koje se vrh nalazi u oku stvaraoaca, uz podršku zlatnog presjeka, ne proturječi rend-



genskom iskustvu kubizma, a ujedno zadovoljava tabelarne uvjete za klasičnu raspravu o perspektivi, »Veliko staklo« inače je apstraktni vizuelni mehanizam, sastavljen od fragmentarnih slika raznih aparata, drobilice za čokoladu, jedrilice, mlina, sunčanog sata, benzinskog motora; njih ne povezuju zglobovi ili zupčanci već smisao što ga proizvodi promatračeva svijest. Takav tip raspršenosti oblika sudara se s tenzijama Albertijeve optike, gdje do deformacije prostora dolazi uslijed sabijanja u piramidalnu shemu na neprozirnu platnu. S obzirom na to da podržava plastičku kulturu kubizma, stakleni mehanizam dijeli sudbinu obratnih očišta na srednjovjekovnim freskama i ikonama. On opstoji kao ravnina presijecanja raznih prostornih figura, odnosno kao raspršeni skup njihovih deformacija, što potvrđuje Duchampova izjava kako je likove na Staklu uvijek gledao kao da stoje daleko iza prozirne ploče. S druge strane, stakleni organizam širi vlastitu auru onoliko koliko je olabavio Euklidovo učenje.

Duchampovska deformacija općih postulata stare geometrije upozorila je na slična mjesta u povijesti umjetničke prakse gdje su izbrisane različitosti centričke i obratne perspektive. Holbei-

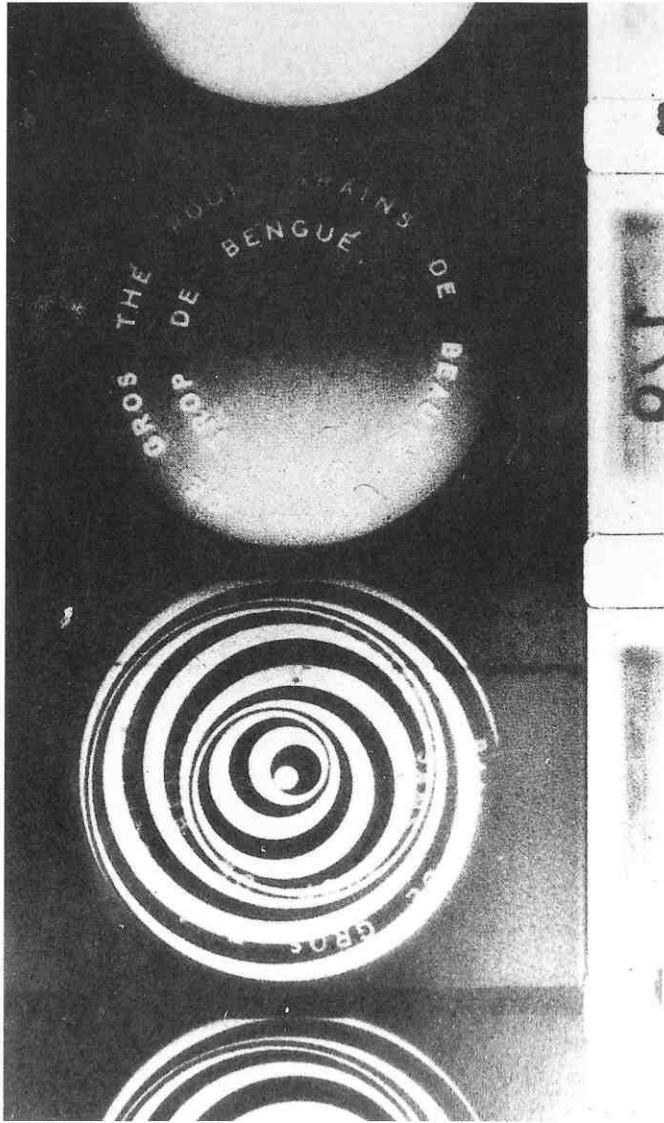
nove »Ambasadore«, »Korekciju perspektive« Jana Dibbetsa ili IRWIN-ovo »Uskrsnuće kazališta sestara Scipion Nasice«, kako se zovu neka od tih povijesnih mjesta, ujedanjuje sličan deformacijski kod. Njegovo je ime *anamorfoza*, a riječ je o nekoj vrsti beskonačne tautologije, ili, Borgesovom terminologijom, *metafore*, koja unedogled rađa nove analogije.

Uvriježeno mišljenje da je anamorfoza kosa projekcija nekog sadržaja ili slike gubi se u provaliji njezinih značenja. Leonid Šejka u vezi s njome spominje *promjenu kuta promatranja, deformaciju svijesti i stanje destrukcije navike*. Gotovo sve značajke Duchampove umjetničke prakse.

To što su evropski klasični perspektivisti razabirali da zamrznuća projekcija figure ili predmeta na prozirnoj ravni ima varljiv izgled zbog pokretljivosti promatračeve svijesti, za Duchampa je bilo od neprocjenjive vrijednosti. Uz napomenu kako je perceptivna moć promatrača uvijek u pokretu, kako je ovisna o tome što čovjek zna i kakvim se naučenim obrascem viđenja ravna kada prima svijet stvari i ljudi, valja imati na umu težnju ovog ogleđa da sagleda dinamičan zbir lica pod kojima se krije Euklidova geometrija. Na Duchampovim staklima ona prerasta vlastite okvire, a njezin neeuklidovski bezdan na tom povijesnom mjestu blago zakrivljuje svoje lice, usklađujući ga s teorijom relativiteta; navlačeći na sebe program kvantne fizike; i, kao što je već rečeno, upozorava na zajedničku prirodu renesansne i srednjovjekovne optike. Anamorfoza bi, dakle, bila ime za sumu sila kojima antiumjetnik širi auru euklidovske geometrije. Prosvjetitelj dadaističkog duha prima je posredstvom renesansne matematike, a pomogle su mu rasprave Nicérona, Bossea, Maignana, Du Breuila i Kirchera, koja dva stoljeća nakon Albertijeva proglaša.

Lingvistička je varijanta anamorfoze *anagram*. Nije stoga neobično što se šutljivi umjetnik zanimao i za jezičke doskočice, što je verbalne zagonetke ugrađivao u svoje pseudonime od kojih najpoznatiji glasi Rose Selavy, i što su nazivi njegovih radova posjedovali stanovitu proporciju nezavisnosti od aparata, objekata i mehanizama podno kojih su ugravirani. Godine 1925. zgrusnuo je sliku i anagram u filmsku cjelinu »Anémic Cinéma« (sl. 2), realiziravši je u suradnji s Manom Rayom. Za potrebe sedmominutnog filma konstruirana je mašina koje je zadatak bio da okreće crne diskove sa spiralno upisanim tekstovima anagramskog karaktera. U toku okretanja bijeli tekstovi ostavljaju dojam spiralnog prostiranja u dubinu i gube lingvistički smisao koji je ionako narušen već od početka. Naizmjenična pojava diskova s ucrtanim krugovima pojačava dojam prostornog vrtloga, koji je ekscentričan i koncentričan, konveksan i konkavan, ovisno o tome kako teče linija teksta i kako su raspoređeni krugovi na disku. Središte spiralnog kretanja u dubinu zbog toga se neprestano pomiče. Pretvorivši verbalne konstrukcije u kružnu vizuelnu formu umjetnik je dodirnuo opću prirodu anagrama kao kružnog spektra nepredvidljivih značenja jedne riječi ili teksta.

»Anémic Cinéma« realiziran je dvije godine nakon dovršenja integralnog djela na staklu i označuje novo iskušenje euklidovskih postulata. Mora biti jasno da sile anamorfoze u novom slučaju ne miruju i da ga udaljuju od lako prepoznatljivih normi perspektivnog učenja. Pomično središte u filmu izravno sugerira njihovu prisutnost. Što se tiče krugova, sam je Alberti već 1485.



pisao da potpuno izražavaju disharmoniju Prirode i Univerzuma. Disharmonijski status kugle s obzirom na Prirodu i Univerzum možda najzanimljivije objašnjava Borges u eseju »Pascalova kugla«, kada razvija povijesni odjek metafore o »beskonačnoj kugli kojoj je središte svugdje a obodnica nigdje«. Njezin odjek traje već dvadeset i dva stoljeća, od Platona do Pascala, a prekida se kod francuskog filozofa, matematičara i fizičara, jer se tu prekida piščev interes za njega. Duchampov film o disku s neuhvatljivim središtem uveo je Borgesovu analogiju u umjetnost dvadesetog stoljeća. Naglasio ju je u simetriji svoga imena, tj. pokušajem da se izjednače oba smjera čitanja filmskog naslova. Sadržaj imena je spojio dva lica filmskog medija – statično i pokretno – i naglasio da je iluzija kretanja samo posljedica prolaska statične sličice kroz svjetlo projektor.

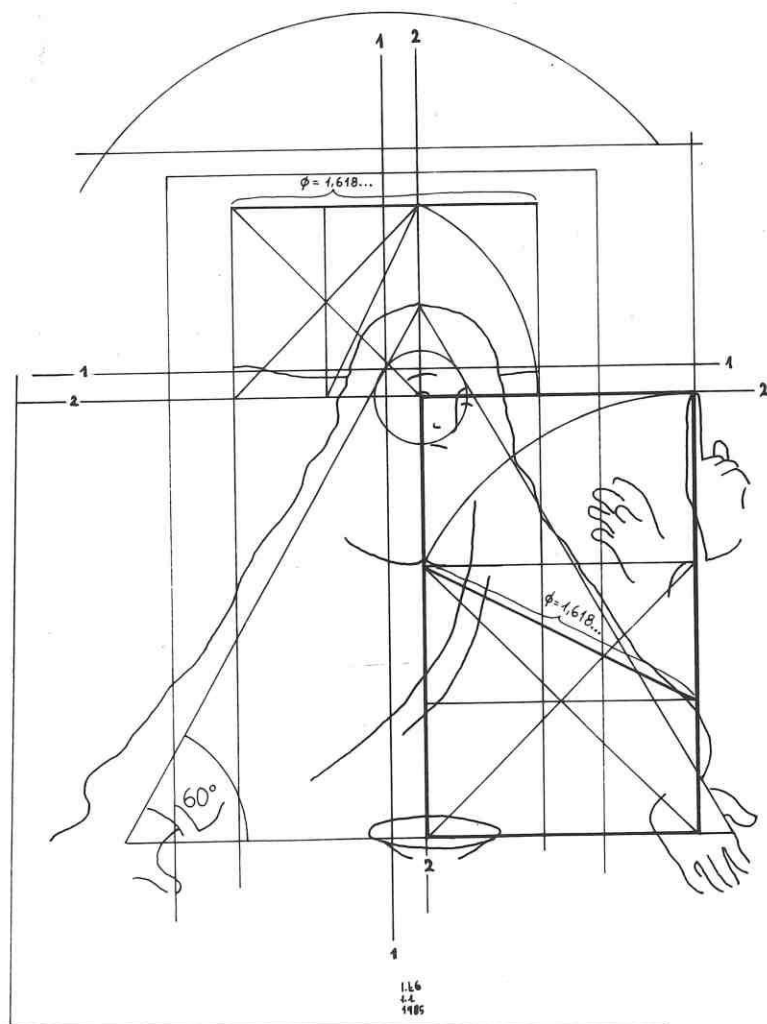
Prosvjetiteljski duh dadaista nesvjesno je obnovio eksperiment katalonskog pjesnika, filozofa i teologa Raimunda Lulija iz tri-

naestog stoljeća. Nominalistički duh toga mislioca vapio je za zakonitošću kolebanja jezičkih analogija i metafora, pokušavajući da pronikne u središte njihove logike. Zbog toga je konstruirao stroj od više koncentričnih krugova na koje je postavljao različite logičke subjekte i predikate. Osim lingvističkih sadržaja na krugove je ucrtao i geometrijske figure. Okretanje tih krugova, uz napomenu da su neki od njih bili nepokretni, proizvodilo je niz jezičkih kombinacija koje su, kao i u Duchampovu slučaju, prelazile lingvistički okvir i pretvarale se u sliku spiralnog vrtloga. Naravno, nepomični fragmenti kružnog sklopa daju notu posebnosti slici Lulijeva eksperimenta. Stroj iz trinaestog stoljeća naslijedio je, poput filma iz dvadesetoga, arhetipsku sliku sličnih mehanizama na Tibetu. Pokretani ručno, ili na mlinско kolo, snagom rijeke ili vjetra, tibetanski su strojevi služili u svrhu molitve. Sadržavali su smotuljke papira ispisanih čarobnim riječima. Prilikom okretanja, smotane vrpce papira ostavljale su za sobom sliku usisnog vrtloga, točnije rečeno, proizvedile su transparentni lik kruga kojega je iluzija posjedovala magnetska svojstva. Prozirne mandale sa tibetanskih molitvenih kola gutale su, poput filma »Anémic Cinéma« i poput Lulijevih krugova, magiju riječi zgušnjavajući je u apstraktnu figuru slike.

Pod svjetlom tih navoda neznatno se mijenja boja »Velikog stakla«; mijenja se intonacija često citirane priče o nastojanju donje, muške polovice stakla da probije opnu gornjeg, ženskog sektora. Literarni princip Neženja-Nevjesta u novim je okolnostima odnos euklidovske i neeuklidovske geometrije, ili težnja perspektivnog učenja da razbije tri granične linije kako bi dospjelo u gornji, četvorodimenzionalni sektor Stakla. Ono što su smotane trake papira na tibetanskim molitvenim kolima, to su elementi donje polovice Duchampova staklenog zida – Drobilica za čokoladu, Mlin, Okultistički svjedoci, Sita, Tobogan. U svojstvu nezavisnih vrtloga ti aparati prate širu kružnu shemu Stakla. Uz pomoć Euklidove geometrije oni pokreću transparentnu sliku smisla. Realno je da ona teži uvis, u vakuum Nevjestina mehanizma koji se ponaša poput magnetske aure tibetanskih molitvenih strojeva.

Dvanaestominutni film Ivana Ladislava Galeta pod nazivom »Pirámidas 1972 – 1984« (sl. 3) svojevrsna je razrada »Anémic





Cinéma», što potvrđuje i duga lista posveta među kojima se nalazi naslov Duchampova optičkog eksperimenta. Uz pomoć matematičke montaže Galeta je, nakon dvanaest godina rada, napravio zapravo optičku piramidu na razini pokretnih slika. Kao prvo, zarotirao je sadržaj filmske slike – putovanje prugom koje se tračnice spajaju na horizontu – postupno smanjujući trajanje pojedinih faza te rotacije. Tako je postigao dojam vrtložnog prostiranja u dubinu, kojega se brzina neprestano povećava, da bi se odjednom, gotovo neprimjetno, promijenio smjer okretanja valjda u vrhu montažne piramide koji se sastoji od jedne jedine sličice, čime se ujedno sadržaj filma vraća u mjesto odakle je krenuo na putovanje u perspektivu. Anagramska zaokružena naslova »Anémic Cinéma« ostvarena je tako na razini celuloidne vrpce; Galetin film može se vrtjeti u oba smjera, jer mu se pravi početak ili vrh nalazi u fizičkom središtu celuloidne vrpce.

U sjeni napomene da »Přrámidas 1972 – 1984« obnavlja monumentalnost tibetanskog molivenog kola krije se njegov mnogo zanimljiviji modul. Riječ je o zagonetnoj matematici Leonar-

dove »Posljednje večere« (sl. 4), na koju je upozorio sam autor filma prilikom opširnoga teoretskog uvoda u vlastito djelo. Prema analizi (sl. 5) Ivana Ladislava Galeta konstrukcija Leonardove freske sadrži dva središta. Jedno je vidljivo kao optičko sjecište pravaca, a drugo je duhovno i krije se u desnom oku središnje figure. Kristovo je desno oko, naime, vrh četvorokuta koji, s jedne strane, pokriva duhovnu konstelaciju njegova života, a s druge, u odnosima vlastitih stranica krije tajnu zlatnoga broja. Duhovno oko ujedno je i fizičko središte freske kao i prazna sličica u montažnom središtu Galetine filmske piramide. Zbog tromosti oka publika u kino-dvorani ne može registrirati prazan kvadrat u središtu celuloidne vrpce. On ostaje nevidljiv i zagonetan poput Leonardova četvorokuta. Drugo središte Galetina filma nalazi se u pokretljivoj optici njegova sadržaja, tj. u perspektivnoj točki pruge kojom putuje kamera. Zvučna kulisa projekta također je piramidalna; počinje s apsolutnom tišinom od praznog kvadrata u središtu i nastavlja se ulijevo i udesno, prema početku odnosno završetku filma, presnimavanjem ženskog odnosno muškog glasa u visini note A.



Prije nego što analiza krene u ispitivanje četverokutnog otvora na IRWIN-ovoj slici-objektu pod nazivom »Uskrsnuće kazališta sestara Scipion Nasice«, treba ispitati gotovo sedam metara dugu sliku njemačkog umjetnika Anselma Kiefera iz godine 1973. Dva su razloga tome. Prvi je prisutnost toga djela na velikoj izložbi u Düsseldorfu 1983, koje je radni naziv glasio »Gesamtkunstwerk«, ili, u prijevodu, »Totalno umjetničko djelo«; izložbu je inače osmislio Harald Szeemann, švicarski kritičar koji se već duže bavi problemom integralnosti umjetničkog čina. Drugi se razlog izravno tiče IRWIN-ova objekta, budući da je u njemu citiran Kieferov obrazac perspektive.

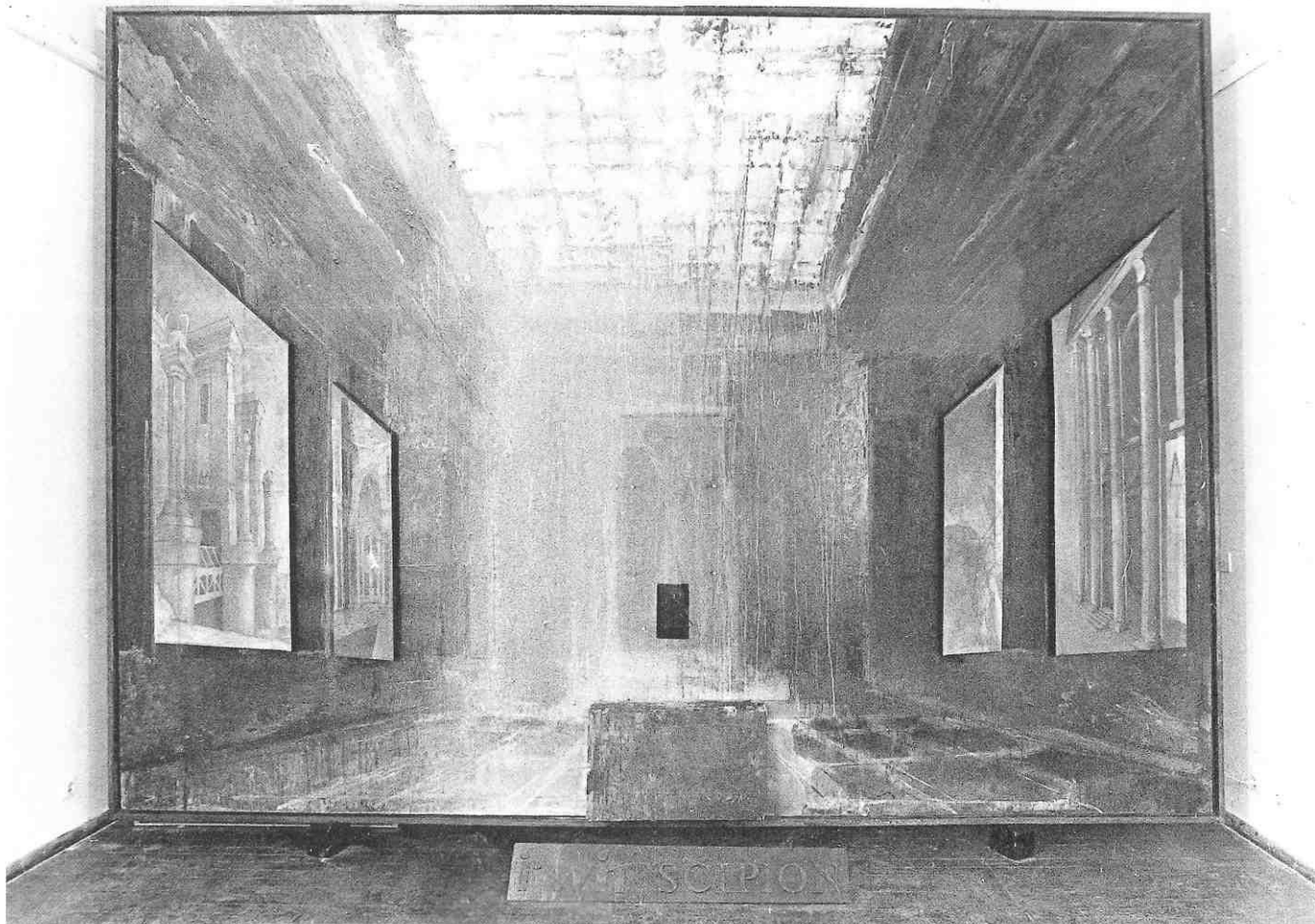
Postavljena pred ulaz u galerijski prostor, služeći kao neka vrsta uvoda u muzejsku raspravu o totalnom umjetničkom djelu, Kieferova freska, koje ime u slobodnom prijevodu glasi »Epopija njemačkog duha« (sl. 6), sažima Leonardovo učenje o tajanstvenom četverokutu. Sedam metara široko platno prikazuje drveni tunel s nišama sa strane; u njihovim udubljenjima gore vječne vatre, a na podu podno njih ispisana su imena velikana njemačke kulture – Richarda Wagnera, Johanna Wolfganga Goethea, Josepha Beuysa itd.; imena podliježu zakonu perspektivnog skraćivanja u skladu sa čitavom konstrukcijom tunela. Sve je usmjereno u crni četverokut u donjoj trećini slike koji je, s obzirom na širinu platna, pomaknut ulijevo. Ispitivanje optičke sheme dokazat će da opći dojam vara i da se njezino središte nalazi izvan četverokuta, točnije rečeno, nalazi se uz njegov lijevi okomiti rub. Prema tome, crni lik u dnu freske posjeduje nešto od kvalitete duhovnog središta; njegov sadržaj ostaje izvan dosega promatračeva oka.

Podsjećajući izgledom na tunele podzemne željeznice Kieferova epopeja odjekuje Duchampovim anagramom iz 1963. koji glasi METRO. Na analogiju upućuje anti-umjetnikovo rastavljanje toga sklopa u EME TE ERO, što bi značilo VOLI SVOJE HE-

ROJE, dok za Kiefera to znači VOLJETI HEROJE NJEMAČKOG DUHA!

Na početku 1985. slovenska skupina slikara IRWIN napravila je veliku sliku-objekt (sl. 7) u osnovi koje je ugradila Kieferov obrazac arhitekture, s time što je crni četverokut zaista pretvorila u crnu rupu i produžila tako sadržaj slike iza platna, u njezino negativno područje. Zatvorila ga je u kutiju, obojivši joj unutrašnjost u Kleinovo plavo, smjestivši u nju zlatnu piramidu iskrivljena oblika. Ispod crne perforacije IRWIN je postavio optičko središte objekta i tako obnovio Leonardovu matematiku. Unatoč Kieferovoj pomoći, slovenska freska ipak je slična ambijentu »Posljednje večere«, dakako, bez njezinih uzvanika. Na takav dojam možda najsnažnije utječe reljefno svetište ispod crnog otvora, budući da odgovara i mjestu i izgledu gornjeg dijela vratiju što su probijena kroz Leonardovu temperu na zidu. Na bočne strane ambijenta IRWIN je montirao četiri perspektivno skraćene table s prikazom Plečnikove arhitekture. Što se tiče Leonardove tempere, na tim se mjestima nalaze perspektivno skraćeni četverokuti, tj. prolazi u druge prostorije. Montirane table na površini IRWIN-ova platna u neku ruku imaju sličnu ulogu. Budući da izobličuju sliku Plečnikove arhitekture, te table posjeduju svojstvo otvora u drukčije prostore od onoga prema kojem smjera globalni program »Uskrsnuća kazališta sestara Scipion Nasice«.

Tako bi se za heterogeni plastički program ljubljanske skupine umjetnika moglo reći da čini skup prostornih rupa, počevši od centričkog izgleda čitave slike, hermetičkog kovčega u njezinu negativnom području, do montiranih tabli s prikazom Plečnikove arhitekture. Eklektična po naravi, slovenska je freska značajna suma povijesnih eksperimenata. Možda nesvjesno, ona je ujedinila dva perspektivna sustava, centrički i obratni. Naime, dramatičnost je njezine optike posljedica montaže, ili, bolje re-

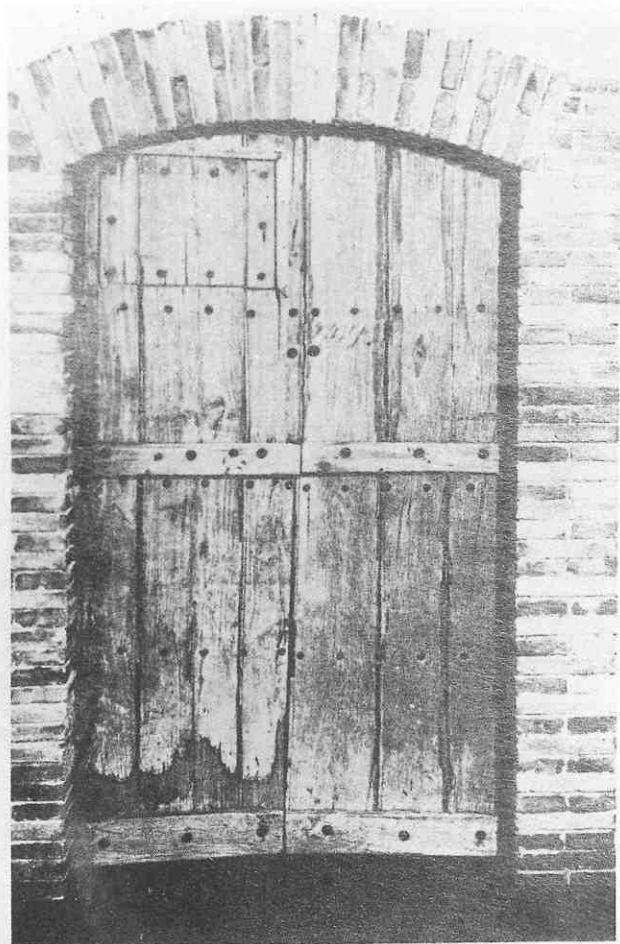


čeno, navike videnja što su je stvorili širokokutni objektivni modernih foto-aparata. Slično montažno videnje svijeta krasi srednjovjekovne freske.

Perforirani četverokut na slovenskoj freski značajno je presjecište povijesnih iskustava, jer spaja Leonardovu matematiku i Kieferovu opsesiju njemačkim duhom. Neminovno, i njegov krug zatvara Marcel Duchamp budući da je 1938. napravio »Kutiju u kovčegu«, zapravo prenosivi muzej minijaturnih modela svojih značajnijih radova. IRWIN-ova kutija, iza crne perforacije na platnu, također je spremište, budući da sadrži nekoliko citata iz umjetničke prošlosti – plavu boju Yvesa Kleina i zlatnu piramidu kao sažetak učenja o anamorfozi. Štoviše, slovenski su umjetnici u toku 1985. napravili vlastiti »Kovčeg za upotrebu«, koristeći se njime u propagandne svrhe, kao jednim od načina da istaknu svoj status *organskih eklektika* i svoju metodu – *mimēsis mīmēzisa*. No njihova kutija u sklopu velikog objekta više duguje Duchampovu ambijentu u Filadelfiji. Treba istaći da ga je šutljivi umjetnik u tajnosti pripremao punih dvadeset godina, između 1946. i 1966, da je u nj smjestio i zatvorio veliku tajnu anamorfoze, da »S obzirom na...« (sl. 8), kako ga je naslovio,

proširuje prozirni plan »Velikog stakla«, s tom razlikom što promatrač više nema pristup do njega; jedini način da se ambijent vidi dvije su rupice na drvenim vratima (sl. 8B). Osjetljiva aura »Velikog stakla« sada je zatvorena u crnu komoru, a apstraktnoj slici Nevjeste pružena je prilika da napokon razvije svoju figuru. Naime, promatrač kroz dva sićušna otvora na vratima može vidjeti nepravilan kružni otvor u zidu od cigli; tek kroz tu pukotinu voajer vidi lutku, голу žensku figuru, kako uronjena u renesansni pejzaž u lijevoj ruci izdiže plinsko svjetlo, dok u pozadini svjetluca vodopad (sl. 8A). Dvije rupice na drvenim vratima, činjena da se šutljivi umjetnik poslužio izgledom *camere obscurae* što ju je Atanasius Kircher 1671. izgradio u Amsterdamu, da je pod ambijenta prošarao crnim i bijelim pločama linoleuma, upozoravaju na to kako je prosvjetitelj dadaističkog duha do kraja života ostao vjeran dojmovima iz Biblioteke Sainte-Geneviève.

Punim nazivom »S obzirom na (prvo) vodopad, (drugo) rasvjetni plin«, filadelfijski ambijent opredmećuje ideju duhovnog središta. Krhkost tog kazališta lutaka štite dva zida; brane ga od nleta dnevnog svjetla. Duchamp je shvatio da ostvarenje četverodimenzionalnog kazališta nužno zahtijeva alkemijski prosede –



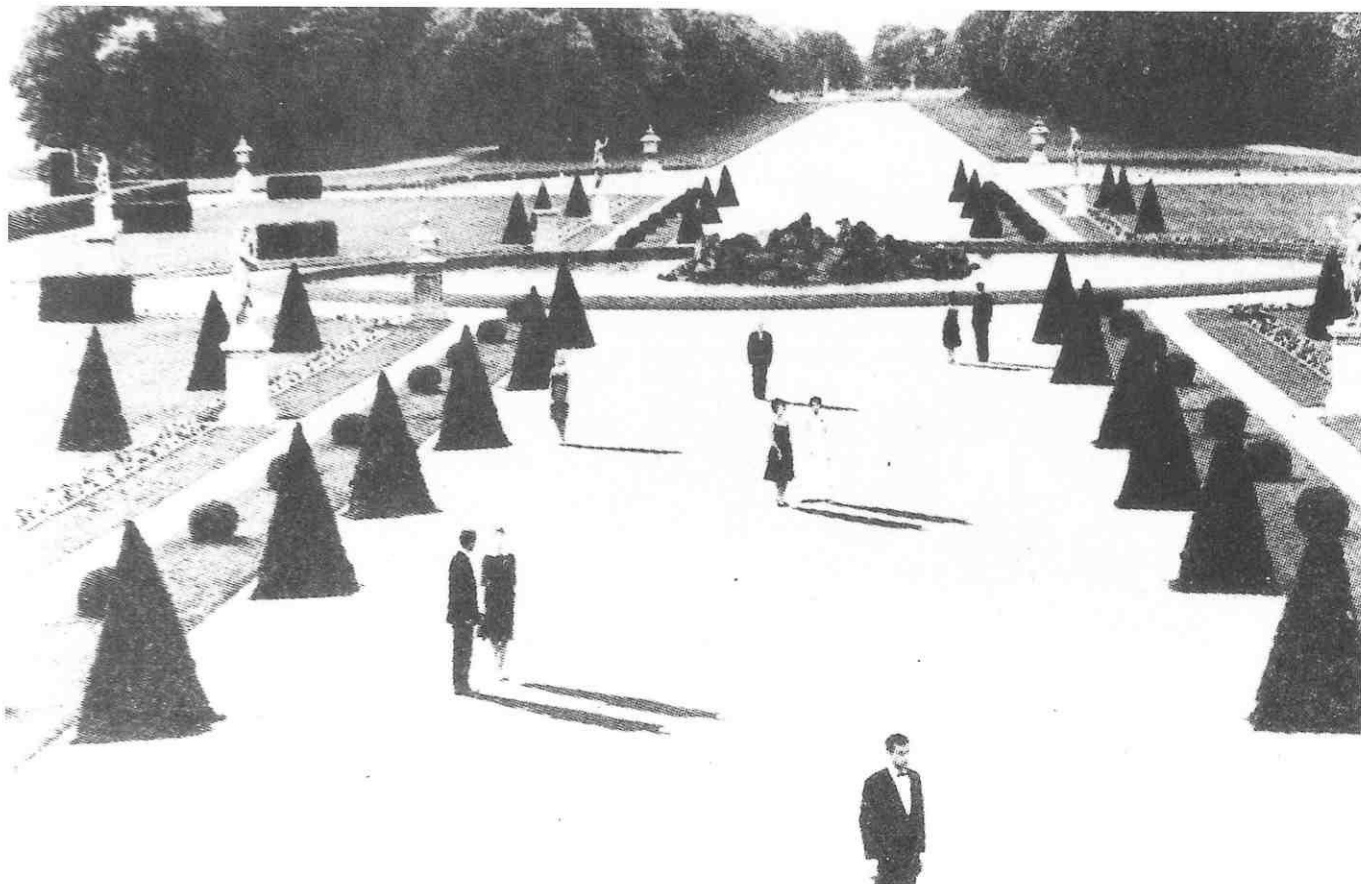
okretanje stvari ovoga svijeta na glavu. U svojstvu hermetičke posude, camera obscura mu je omogućila da uhvati i sačuva kratkotrajan bljesak, koji u logičnim okolnostima svakodnevice rezultira jednom sasvim običnom fotografijom.

Kratko ispitivanje povijesnih žarišta Euklidove geometrije nastojalo je, između ostaloga, osvjetliti ona mjesta u umjetnosti gdje se prožimaju centrička i obratna perspektiva. Budući da kôd *anamorfoze* pokriva njihova sjecišta, i da je anamorfoza zapravo kaotično klupko vizuelnih sila, već se u početku moglo prognozirati da će likovna praksa u datim okolnostima uroditi gotovo nevjerovatnim deklinacijama Euklidova obrasca. Kasnije, u toku nabrajanja povijesnih primjera, prognoza je dobila pokriće u činjenici da je likovna praksa jedno od rijetkih područja, bez pretjerivanja možda i jedino, gdje je moguće konkretizirati neeuklidovski bezdan stare geometrije. Također, nije čudno što su pod utjecajem anamorfoze dvije optičke sheme razvile čitav arsenal analogija koje na prvi pogled kao da nemaju zajednički smisao. Treba se samo sjetiti Duchampova anagrama iz 1963. i Kieferovih heroja njemačkog duha iz 1973, i možda upozoriti na ovu analogiju u radu dvojice umjetnika: Kada je 1913. Duchamp na tabure postavio kotač bicikla, započevši tako genezu ready-madea, izjavio je da ga okretanje kotača podsjeća



na titranje plamena u kaminu, kao da u vlastitom ateljeu ima ognjište. Godine 1974. Kiefer je napravio sliku izoranog zemljišta i preko toga, čitavom površinom platna, izvukao kružni obris palete. Nazvao ju je »Slikati = Gorjeti«, s tim da nagovještaj perspektive u izoranim linijama oranice djelomično narušava sumnju u opravdanost jedne takve analogije. No panrealistička opojnost perspektive ipak obvezuje modernog stvaraoaca na poštivanje nekih njezinih normi. Nepoštivanje tih nepisanih pravila često završava ispred zaključanih vratiju s tisuću lica. Pred očima začuđena umjetnika optička se shema pretvara u mlohavu opnu, iza i ispred koje se ne nalazi ama baš ništa. Zbog toga je korisno upozoriti na jednu paralelu dugu ravno četrdeset i tri godine. Po scenariju Alaina Robbe-Grilleta godine 1961. Alain Resnais je režirao film pod nazivom »Prošle godine u Marienbadu« (sl. 9). Ta kaotična priča o starim uspomenu, gdje ljubav prelazi u zaborav a strast u melankoliju, montirana je u panoramu geometrijski uređenih pejzaža i uskih hodnika s mnoštvom ogledala. Moglo bi se reći da je scenografija filma svojevrsna posveta Albertijevoj optici. Najzanimljivije u svemu tome jest podešavanje filmske priče u okvir *cinemascope*. Formulu izduženog četverokuta Duchamp je 1918. primijenio na platno gdje je sumirao učenja klasičnih perspektivista, a kojega neobičan naziv gla-





si »Tu m'« (Ti em). Vrlo je vjerojatno formulu razabrao u proporciji Leonardove »Posljednje večere«.

Kada umjetnik ponire u sustav očista i nedogleda, on zapravo ulazi u nesigurno područje meta-jezika kojega je ime »Anamorfoza«. Ona mu obećava mnogo, ali ga ipak ostavlja na milost i nemilost svojim nepisanim pravilima, a formula cinemascopa samo je jedno od njih.

Vrijednost centričkoga prostornog koda ili njegove obratne varijante, vrijednost je takve simboličke cjeline koja, s jedne strane, upozorava na mehaniku čovjekove percepcije svijeta, a s druge, na ponašanje velike kozmičke retorte; drugim riječima, to je simbolična cjelina u smislu traktata o neuhvatljivom središtu. Borges bi tome dodao staru metaforu o svjetskoj retorti kao »prostornoj kugli, koja je sastavljena od mnoštva središta ili prostornih vrtloga i koja nema vlastite obodnice«; nešto slično tibetanskom molitvenom kolu ili donjem sektoru »Velikog stakla«. U svjetlu Borgesove *metafore* nazire se odgovor na pitanje zašto se Euklidova shema javlja upravo na onim mjestima gdje se začinje priča o totalnosti umjetničkog čina, i zašto se pri tom mijenja njezino lice. Krhkost aure Euklidova učenja potvrdio je

Duchamp kada ju je hermetički zatvorio u filadelfijsku komoru i tako odvojio od pogubnog utjecaja svakodnevice. Istodobno je potvrdio njezinu narav *meta-jezika*, upozorio na njezine osobine *traktata o neuhvatljivom središtu*, i konačno shvatio da se *integralnost njezinih očista ponaša poput kozmičkih vrtloga*. Priroda meta-jezika omogućila je Maljeviču da srednjovjekovne nedoglede pretvori u vakuum bespredmetne umjetnosti, u opsesivnu *noć* crnog kvadrata. Slovenskoj skupini IRWIN otvorila je put u negativno područje slike, u skladu u Duchampovom idejom o zaštitnoj kutiji. Kôd anamorfoze IRWIN-u je zaista omogućio da ostvari program nevidljive prisutnosti, odnosno, da beskonačnost Kleinova plavog prostranstva zatvori u neprozirnu kutiju.

Tisuću lica perspektive, ponavljam, govori o njezinoj konstelaciji živog simbola. Ona otkrivaju mnogo zanimljiviju povijest umjetničkih nastojanja. Vječnost tih lica s blagim osmijehom prati zabludu današnje kritike, kada umjetnost dvadesetog stoljeća razdvaja na moderno i postmoderno doba. Očito ista kritika zaboravlja kako je perspektivno učenje već u staroj freski otvorilo eklektički bezdan i kako je to nužni uvjet da bi se rodio nov umjetnički obrazac.