

SIMBOLIČKO/

(NE)VIDLJIVO

VINKO SRHOJ

Golemo ulje na platnu provokativnog naslova *Potpisivanje deklaracije o pridruživanju Zapadne Hercegovine i Popovog polja Republici Hrvatskoj (Wer Hat Das Bier Bestellt?)*,¹ koje je Lovro Artuković, doslikavajući ga za svoje velike retrospektive u Klovićevim dvorima u Zagrebu 2008. godine, konačno dovršio u Berlinu, mjestu odakle je slika i potekla, bilo je svojevrsnom prekretnicom. Kao da je tim djelom Artukovićeva umjetnička karijera krenula drugim, a opet kontinuiranim smjerom. Slika, naime, sadrži u sebi konceptualno ugrađeno Artukovićevo nepovjerenje prema jednoznačnim, neskrivenim rješenjima, ali je izvedena hiperrealističkom manirom oslonjenom na neporecivu stvarnost. Jer protagonisti slike, potpisnici peticije, crtači granica, međunarodni promatrači, Hrvati, Srbi i Bošnjaci, doista i jesu stvarni (na koncu, riječ je o stvarnim portretima) ali samo kao pripadnici posvađanih naroda posjednutih za istim mirovnim stolom u ateljeu Lovre Artukovića. Sve ostalo je izmišljena povijest jedne moguće trgovine teritorijem koja bi prisustvom političara, da su kojim slučajem nazočni, mogla dobiti i stvaran politički epilog. Uz jedan subverzivan, trivijalan, a opet nekako moguć i na pravoj mirovnoj konferenciji, detalj s djevojkom koja nosi kriglu i pita: tko je naručio pivo. U tom kratkom pitanju krije se tipični artukovićevski sukob supostojećih razina. S jedne je strane dvadesetak diskutanata živo zainteresiranih za “prego-

varanje o granicama”, a s druge djevojka koja samo nosi pivo, savim isključena iz “velike povijesti” koja se upravo odvija u prostoriji za sastanke. Naravno, niti su potpisnici deklaracije pravi pregovarači, niti njihova žustra rasprava ima ikakvih stvarnih učinaka, niti njihova karta podjele ima šanse zaživjeti, pa je jedina realnost izvan “zavjere kartografa” djevojka koja čvrsto prebiva u realnosti posluživanja pića. Prizor pritom neodoljivo podsjeća i na motiv *Posljednje večere*, zadobiva dakle kristološku poputbinu, mada je u osnovi travestija toga motiva, sasvim u postmodernom duhu poigravanja snažnim sadržajima. Prije bi se moglo reći da je riječ o parodiji paradije, odnosno o svođenju velike teme podjele teritorija na razbibrigu europskih imigranata, Artukovićevih prijatelja u Berlinu, koji kredom po ploči na kojoj još stoji meni dnevne ponude jela u restoranu, iscrtavaju kartu podjele.

Parodijsko proizlazi, dakle, ne samo iz činjenice da su, čini se, obični apolitični ekonomski emigranti u Berlinu odlučili kroitati granice kredom kojom se na tabli u restoranu ispisuju jela i cijene (uostalom i poznata “Tuđmanova salвета” Paddyja Ashdowna, zbog trivijalnosti medi-

¹ O nastanku slike u okruženju Artukovićevih berlinskih prijatelja koji glume potpisnike peticije, Igor Mirković je 2008. godine snimio šezdesetminutni dokumentarni film *L.A. nedovršeno*.

ja na kojemu su povučene linije razgraničenja, primjerom je travestiranja velike teme), nego i iz "otrjeznjujućeg" upita tko je naručio pivo. Mnštvo u žaru diskusije ne primjećuje konobaricu koja ih vraća u stvarnost, ali njezin pogled i dobrohotni osmijeh upućeni nama, još jednom potvrđuju ironijski odmak od velike povijesti prema maloj privatnoj pripovijesti. Konobarica kao da nam poručuje da su njezini gosti vesele pivopije, spremne u svakom trenutku promijeniti temu i od političkih kartografa postati ono što stvarno jesu: berlinski marginalci željni zabave. Postmoderna naracija, kakvu nam pruža Artuković, ima u sebi nešto operetsko (kritika je već zamijetila da postmoderna čak i velike teme pretvara u "komične opere" da bi se izbjegla njihova tradicionalna patetizacija), pa su i geste sudionika, njihovo udublivanje u krojenje karte podjele, njihova interakcija, u konačnici veronezeovska gužva *Posljednje večere*,² shvaćena kao realistički događaj, immanentno poigravajuće, pretjerano ushićene scenerije jednog sastanka prijatelja, svakako ne zakrvljenih balkanskih krojača zemljopisnih karata.

U konačnici, *Potpisivanje deklaracije*, a dijelom i druga velika kompozicija, *Apolon i Marsija* (*Trijumf novih medija nad slikarstvom*), bez obzira na preplitanje razina, gradnju slike u slici i povremene dvosmislenosti, rađene su načinom koji govori o progresiji naturalizma, bolje rečeno o fotorealističnim opisima koji su na koncu potisnuli poigravajuća značenja i skrivene sadržaje koji su govorili o djelovanju odsutnoga u prizoru (figure predstavljene sjenom, primjerice, u drugih Artukovićevih slika). Slike su postale realistički *tableaux vivants*, na neki način stilizirane i scenografirane zamrznute slike, aranžman koji, bez obzira na očiglednu autorovu inscenaciju prizora, svjedoči stvarnosni mimesis. *Apolon i Marsija* tako su, unatoč neobičnoj interakciji živih osoba i slikanih platna, obračunu ženskih likova u trodimenzionalnoj stvarnosti s nemoćnim dvodimenzionalnim platnima, od kojih je jedno obješeni maskulini princip nad kojim izvode ritualni osvetnički ples, sačuvali stvarnost na objema razinama: onoj plastičkih ženskih likova i onoj slikanih platana. *Trijumf novih medija nad slikarstvom* zapravo se promeće u pobjedu dva puta potcrtanog realizma koji se na tipično postmoderni način bori sam sa

sobom, izvan svakog realnog neprijateljstva, tek kao obračun izvan života u (ne)stvarnosti medija.

Fokusiramo li se ipak na djela u kojima prodor stvarnosnih opisa nije u središtu umjetničkova interesa (primjerice, cikluse *Lažni prizori*, *Slike koje gleda netko drugi*, *Umjetnici u prirodi*), ili barem nije toliko izoštren na detalje koji fasciniraju svojom neporecivom ostvarenošću, uočiti ćemo da se ono hiperrealistično zadržalo u prostoru konstitucije tijela i predmeta, a da su njihovi suodnosi u svojevrsnom ratu s jedinstvom prostora, vremena i radnje, opovrgavajući linearnu kronologiju konstitucije klasičnih djela zapadne umjetnosti. Uostalom, sam je Artuković u razgovoru za Jutarnji list, distancirajući se od Luciana Freuda, koji za razliku od njega slika da bi došao do istine o modelu, bio decidirano izjavljujući: "Ja ne mislim da je slikarstvo kao medij idealan za prenošenje istine niti se bavim slikarstvom kao takvim", poručujući da on samo slika slike. Inzistirajući na slici kao poprištu svega što ga zanima, makar ta slika upućivala na neku prisutnost ili slutnju izvan sebe, Artuković idealno ilustrira onu Greenbergovu često citiranu zamjedbku o opoziciji deskriptivnog realizma i naturalizma nasuprot modernizmu. Pišući o Artukoviću i Leonida Kovač je upravo to dvojstvo prizvala pozivajući američkog teoretičara u pomoć.³ Suština je u tome da klasična realistička i naturalistička umjetnost sakriva medij, to jest smatra da ravna površina platna ili svojstva pigmenta predstavljaju ograničenje u prikazivanju svijeta. Modernisti, pak, smatraju da su upravo svojstva samog slikarskog medija njegov najvažniji ulog, a ne njegovo zatomljiva-

2 Veroneseova slika *Posljednja večera* (1573.) žrtva je suprotstavljanja prodoru realizma u idealistički koncept tema poput Kristove posljednje večere. Inkvizicija koja je pred svoj sud prizvala Veronesea najveće je prigovore slici nalazila u realističkim detaljima, u domestikaciji teme "opterećene" detaljima svakodnevice. Pored zamjerki na "nedostojno" krvarenje iz nosa ili čačkanje zubiju, inkvizitori su još retorički upitali Veronesea: "zar je dolično na Gospodinovoj posljednjoj večeri naslikati lakrdijaše, pijanice, Nijemce, patuljke i slične neuglednosti"? Potom mu je naredeno da sliku prepravi. Umjesto sadržajnih preinaka Veronese je izmijenio samo naslov, pa je *Posljednja večera* pretvorena u *Krista u kući Levijevoj*. Izmjena naslova tako je stvorila dihotomiju između označitelja i označenog, potvrdivši da ime slike ne mora nužno korespondirati s njezinim sadržajem i da ni ime ni sadržaj ne gube ništa tom promjenom.

nje, kako bi stvarnost izvan slike došla što više do izražaja (naravno, opet samo njezina iluzija u dvodimenzionalnom prostoru slike).

Lovro Artuković kao da pomiruje tu klasično-modernističku opreku. S jedne strane potencira klasičnu linearnu iluziju prostora da bi, s druge, svjedočio o onome što se sluti izvan njega, kao nešto nevidljivo a prisutno, označeno sjenom, a ipak odsutno iz vidnog polja. Baš kao i u magičnom realizmu, paradoks njegove slike je da u poznatoj, na vidnoj percepciji zasnovanoj stvarnosti, sigurnost poznatog svijeta biva narušena uplitanjem nečega izvana što nije vidljivo, a prisutno je. I baš kao što kod De Chirica sjene, koje se izdužuju i rastu, stvaraju onespokojavajuće slutnje "iza ugla" slike, tako i kod Artukovića sjena bića ili predmeta izvan slike snažno prodire u ono što nam je dano kao vidljivi prizor, stvarajući nedoumice, tj. stalno se pitamo što je prouzročilo sjenu i koji je njezin utjecaj na "čvrsti" sadržaj slike. Ili, kako kaže Leonida Kovač, prizor nije svodiv samo na ono na što upućuje ikonografija slike, "već se očituje u neprestanom relacioniranju unutrašnjeg i izvanjskog, onoga što postoji u slici spram nečega izvan slike".⁴ Riječima samog Artukovića, "prostor slike je laž, obmana, istina slikarstva nije u njemu, nego u nama samima".⁵ Time slikar smisao vlastite slike prebacuje, očigledno, iza vidljivog polja gdje inače vladaju iluzije, obmane, poigravanja značenjima, znakovima, skrivenim sadržajima. Slika je tako samo vizualni smjerokaz, *control object* koji je potreban za odgonetanje onoga, kako navodi autor, "što mi se mota po glavi".⁶

Paradoksalnost svakog naturalizma ili fotoverizma koji nas tijekom povijesti umjetnosti uvjerava da svjedoči o istinitim konturama svijeta utoliko je veća u trenutku kad nam umjetnik izmiče naslonjač u koji smo se već udobno smjestili i iz kojega nam puca pogled na poznati svijet i familijarne motive. Kod Artukovića u takozvanim anamorfičnim slikama (ciklus *Lažni prizori*), odnosno slikama unutar slika, u prvi mah nam se čini da sve funkcionira. Anamorfoze, ili anamorfični prizori, stari su koliko i ljudska potreba za iluzioniranjem svijeta, odnosno njegovim kriptiranjem. Moguće je već u prvim spiljskim slikarijama Altamire i Lascauxa pronaći crteže koji zavise od konfiguracije

terena, zidnih izbočina u funkciji efekta trodimenzioniranja. Anamorfnе slike u vremenu od Leonardovog primjera crteža oka kojega ispravna percepcija zavisi od kuta gledanja, do Holbeinovog anamorfičnog trika s lubanjom skrivenom u slici *Velesposlanici*, ili *Portreta Edwarda VI. Williama Scrotsa*, zavisile su od pomoćnog sredstva, obično cilindričnog ogledala koje bi ispravljalo sliku. U baroku omiljenima postaju *trompe l'oeil* efekti tzv. kvadratista, poput slavnog iluzionista Andree Pozza, koji postojećem arhitektonskom okviru dodaje slikane prostorne iluzije, optički uvećavajući prostor, konstruirajući sferu na ravnom stropu, slikajući ponekad samu svjetlost da bi posvijetlio "slijepe kupole" crkava i dvorova.

Anamorfičnima se nadaju i skriveni sadržaji koji pod posebnim vidnim okolnostima dočaravaju ono što se inače ne vidi i kao da ne postoji, od skrivenog portreta princa Bonniea Charlesa poraženog u bitci kod Cullodena u 18. st., posjedovanje kojega bi se moglo smatrati izdajničkim činom, do Dalíjevih dvostrukih slika, kao što je *Tržnica roblja s Voltaireovim poprsjem koje nestaje*. U moderno doba Jonty Hurwitz stvar s anamorfizmom prebacio je uspješno u anamorfnu skulpturu koja se postvaruje kompjutorskim 3D printom, stvarajući tzv. kaloptične skulpture koje do njega nisu postojale u umjetnosti. Da ne spominjemo tzv. uličnu 3D umjetnost, poput one Leona Keera, Juliana Beevera, Joea Hilla i drugih, koji su tipični nastavljači pozzovskog *trompe l'oeila*. No, da anamorfične slike mogu biti i nešto drugo od optičkih

LOVRO ARTUKOVIĆ

POTPISIVANJE DEKLARACIJE O PRIPAJANJU ZAPADNE HERCEGOVINE I POPOVA POLJA REPUBLICI HRVATSKOJ, 2008.-2011.
ulje na platnu, 280 x 480 cm
foto: Paula Tončić

3 Leonida Kovač, "Iščezavajući likovi i moćne sjene"; u *Spremište*, Filip Trade, Zagreb, 2004., str. 6-23.

4 L. Kovač, *ibid.*, str. 14.

5 Lovro Artuković - *Najbolje slike*; katalog izložbe, Galerija Klovičevi dvori, Zagreb, 2008., str. 98.

6 L. Artuković: "Ovo sam ja sa 64. Htio sam znati kako ću izgledati kad ostarim. Plaši me prolaznost vremena i smrt"; *Jutarnji list*, Zagreb, 21. 2. 2011.





HANS HOLBEIN

AMBASADORI, 1553.

ulje na platnu, 207 x 210 cm

iluzija i zamki vida, i da za njihovo odgonetanje i pravilnu percepciju nije potrebno zrcalo ili poseban ugao promatranja, primjeri su i Artukovićeve slike koje nas ostavljaju u dvojbi je li stvarnije ono što gledamo ili ono što slutimo, da očigledni prizori nisu onakvi kakvima ih vidimo, revidirajući svaki realizam i dovodeći u sumnju svaki mimezis. Sve je jednako stvarno (ili nestvarno) jer su, kako kaže Krešimir Purgar, usporedni realiteti dovedeni u istu hiperalističnu ravan budući da je način na koji su slikani izbrisao “posljednje granice između auten-

tične stvarnosti i medijaliziranih svjetova koda-va i matrica”.⁷ No, tada na scenu stupaju sjene i odrazi, svijet neprekidnog reflektiranja, osvjetljavanja i zasjenjivanja, što u konačnici proizvodi dvojbu što je stvarnije: ono što gledamo ili ono što slutimo, iza i ispred prizora. Ili, rječima kritičara: “imamo li mogućnost kontrolirati ono što vidimo i jesmo li sigurni da je to što vidimo ujedno i ono što bismo željeli da vidimo”.⁸ Artuković će i sam priznati da njegova *Crvenkapica (zla?)* (uzgred, ona je doselila u pozadinu jedne druge slike – *Posuđena djevojčica*, smještena na



LOVRO ARTUKOVIĆ

POTPISIVANJE DEKLARACIJE... (detalj slike)

foto: Paula Tončić

zid pred kojim stoji slikarica s kistom koji se klata na konopcu obješenom pred njezinim licem) nije ono što je i on mislio da bi trebala biti. Njezin pogled kao da je i umjetniku poručio: "nisam to što misliš da jesam".⁹ Krešimir Purgar te će dvojbe, lutanja i nelagodu prisposodobiti nekoj vrsti neobaroknog ornamenta koji superponira vizije i revizije, sjene i opsjene. Revizija *Crvenkapiće* tako se pretvara u svoju suprotnost, a ljupko i nezaštićeno stvorenje u zlokobnu pojavu u mračnoj šumi. Vuk kao njezin očekivani kulturno-loški pratilac sasvim je druga prostorno odvo-

jena slika koja destruiira konvenciju bajke na koju smo navikli. "Promatrač je ovdje zarobljenik kulturalnih konvencija i zaveden predodžbama za koje zna da su fiktivne; posljedica je vjerovanje u ono što znamo, a ne ono što vidimo".¹⁰

7 Krešimir Purgar, "(Neo)barokne igre privida"; u *Spremište*, Filip Trade, Zagreb, 2004., str. 67.

8 K. Purgar, *ibid.*, str. 66.

9 http://www.lovro-artukovic.com/hr/lazni_prizori.html

10 K. Purgar, *ibid.*, str. 68.

LOVRO ARTUKOVIĆ

POTPISIVANJE DEKLARACIJE... (detalj slike)

foto: Paula Tončić



Ciklus *Lažni prizori* (2003. – 2004.), na koji se odnose gornje zamjedbe, iskazuje jednu u domaćoj kritici često spominjanu istinu da je ono što vidimo u slici uvjetovano nečim izvan nje, nečim ili nekim što se smjestilo u drugu dimenziju (L. Kovač). Glasovi iz te dimenzije, kako smo već i napomenuli, zapravo su sjene odražene na površini slikovnog prizora. Te sjene nekad su samo nagovještaj onoga tko ih u sliku

projicira, ili pak neke zagonetne ruke koja ih stavlja u naše vidno polje (u sliku), predmet ili lice pred izvor svjetla (žarulju), manipulirajući odrazima sa strane poput aranžera lutkarskog kazališta sjena. Dakako da sjena nije tek puka smetnja u slici, slučajni namjernik koji prolazi slikom da bi iz nje ubrzo nestao, nego je ona upravo konstitutivni dio prizora. Sjena je ono što Leonida Kovač, pišući o ovom ciklusu, dovo-



di u ravnopravnu razinu sa svjetlom, ustanovljavajući međuzavisnost svijetle i tamne strane pozivom na zamjedbnu Dietmara Kampera da "nije moguće proširiti krug vidljivoga bez da se istovremeno ne poveća i ono što je nevidljivo. Više svjetla više sjene".¹¹

Ciklus *Slike koje gleda netko drugi* (2001. – 2009.) mogli bismo nazvati slikama iza sklopljenih vjeđa. I doista, u većini prizora vidimo sa-

njača u budnom stanju udubljenoga u razmišljanje koje kao da se u prizoru do njega materijalizira, postaje javom slike. Na majici aktera tih budnih snova (nekad je to portret samog autora) piše, primjerice, *Bože kako volim Botticellija* ili *Bože kako bih htio biti faca*. Sam autor te slike tumači kao votivne, odnosno kao prinošenje žrtve da mu se ispuni neka želja ili da bi ga ona minula.¹² Na moguće pitanje je li to sam umjetnik na slici, odgovor je da je to netko drugi u koga se zamaskirao i naveo da "pomislimo da to netko drugi iza sklopljenih vjeđa vidi predmet njegove čežnje" (L. Artuković). Igra prikrivanja i distanciranja od vlastitih snova očigledan je pokušaj da se oni zaštite,¹³ a sklopljene vjeđe čine ih prizorima unutrašnjih fantazmi koje se nadaju stvarnima baš kao i stvarnost slike u koju se projiciraju, tvornošću konkurirajući sanjaču. Prizori mimohoda žena skinutih s Botticellijevih slika ili Sveta obitelj, anđeli i mapa zvijezda, mogući su, kao da nam poručuje autor, i često sam u poziciji sanjača, još jedino u eidetskim slikama iza sklopljenih vjeđa. Ali ti snovi funkcioniraju u slici kao njezina apsolutna realnost, čak stvarnost nadređena onoj za koju mislimo da je živimo i da je jedino "stvarna".

Eidetska slika rezultat je tzv. eidetskog pamćenja ili, kolokvijalno, fotografskog pamćenja koje podrazumijeva detaljno memorijsko utiskivanje vizualnih činjenica koje je onda moguće minuciozno rekonstruirati, do najsitnijih pojedinosti. Eidetske mentalne slike uporabljene u mediju slikarstva, rekonstrukcije su nese-

11 Leonida Kovač prema: Dietmar Kamper, "The Four Boundaries of Seeing"; tekst u katalogu izložbe *Metropolis*, Berlin, 1991., str. 55.

12 Lovro Artuković, tumačeći te slike, kaže: "To je čisti atavizam, s tom su namjerom pećinski ljudi slikali bione koje su htjeli imati za večeru" (vidi bilj. 2).

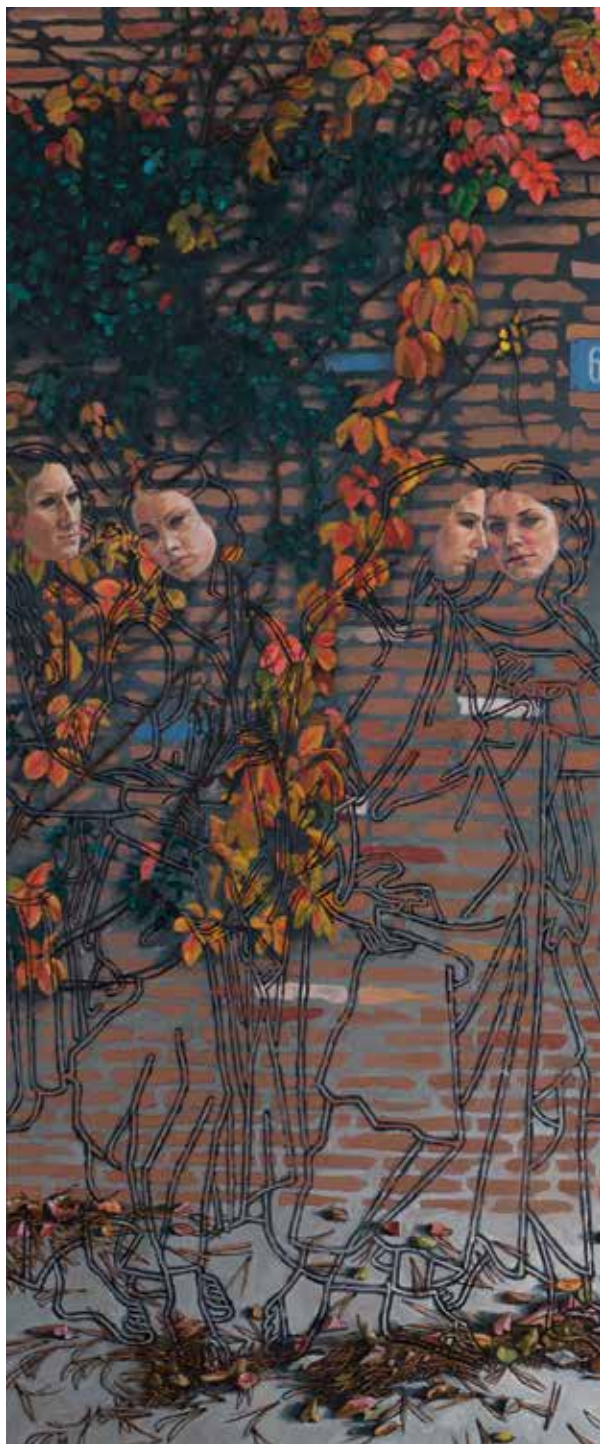
13 Tumačeći igru skrivača s okolinom Artuković navodi: "Ali bojao se da će njegova želja biti neprihvatljiva za njegovu okolinu, pa je valjda zato izveo cijelu tu travestiju" (vidi bilj. 2).

lektioniranih vizualnih podataka, memorija koje u potpunosti obnavljaju prizor koji kao da se iznova događa. Psiholozi će reći da se radi o pamćenju bez povijesti, koje ne procesuiraju podatke, nego ga kao “sirovu sliku” reproducira. Eidetsko pamćenje u najvećem broju slučajeva vezuje se uz vizualno polje, zato je eidetika najčešće vezana za posebnu osobinu vizualnih umjetnika koji svijet predložuju “kao stvaran”. Uostalom, poznato međunarodno prvenstvo u pamćenju koje se održava od 1990. godine, zasniva se, gotovo u cijelosti, na natjecanju u vizualnom memoriranju. Premda se svi slažu (od M. Minskyja u knjizi *Društvo uma*, A. de Groota, koji je proučavao šahovske velemajestore, A. R. Lurija, čak do Ch. Stromeyera, koji ni na primjeru vlastite supruge nije uspio dokazati da postoji eidetsko pamćenje) da je eidetsko pamćenje apsolutna rijetkost, prije svega mit – podgrijavao u filmovima poput *Kišnog čovjeka* ili Larssonove *Milenijske trilogije* – a ne stvarnost. Precizno pamćenje u najvećem broju slučajeva posljedicom je kontekstualnog povezivanja, odnosno mnemotehnike. Eidetske slike, u smislu tzv. automatskog procesuiranja percepcije, možda su najbolje došle do izražaja u hiperrealističkom slikarstvu i skulpturi, mada je doslovnost te umjetnosti više vezana za “pamćenje fotografije” nego doslovnu rekreaciju mentalnih slika umjetnika. Filiberto Menna tvrdi da ni hiperrealizam ne prenosi stvarnost nego se uključuje u “denotativne (prikazivačke) moći jezika” tako da prenosi konvencije fotografije u konvenciju slike, zaokupljen “tehničkim problemima prijenosa fotografije u slikarstvo”.¹⁴

LOVRO ARTUKOVIĆ

64, 2006.

ulje na platnu, 176 x 110 cm



¹⁴ Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*; Giulio Einaudi Editore, Torino, 1975.



MARINA ABRAMOVIĆ

SEDAM LAKIH KOMADA (BEUYS: KAKO OBJASNITI SLIKE MRTVOM ZECU) 2005.

foto: Attilio Maranzano

Naslov ciklusa *Slike koje gleda netko drugi*, unatoč pretpostavljenoj prisutnosti samog slikara koji se sakriva iza nekog drugog, unosi u prizor ideju promatrača onako kako ju je definirao Oscar Wilde: "U umjetnosti se zapravo ogleda promatrač, a ne život", dok onaj koji promatra taj život, doživljava ga i interpretira na svoj način. I zato je, pozovimo u pomoć opet Wildea, i svaki portret portret samog umjetnika. Osoba prikazana na slici samo je povod da bi slikar otkrio sebe a ne tu osobu, zaključuje Wilde. Artukovićeva slika 64 koja prikazuje ostarjelog slikara koji želi znati kako će izgledati sa 64 godine, i kojega po vlastitu priznanju plaši prolaznost vremena i smrt, na poseban se način dodiruje upravo sa *Slikom Doriana Greya*. Razmišljajući o svakom slikarskom portretu kojemu vrijeme samo dodaje dok njemu oduzima, Dorian Grey lamentira: "O, kad bi bar bilo obrnuto! Da se slika mijenja, a ja da ostajem neizmijenjen, kakav sam sada". I doista, Dorianov portret stari umjesto njega i na sebe preuzima ožiljke života, a on prebiva u vječnoj mladosti. Artuković na inverznoj dorianovskoj slici stari, a oko njega, opet iza spuštenih vjeđa, traje vječna mladost Botticellijevih žena, dakle mladost slike. I dok je lišće jeseni života već popadalo, kroz "stablo vremena" gleda nas širom otvorenih očiju sjetna djevojčica koja, za razliku od ostarjelog muškarca zagledanog u sebe, gleda u svijet koji joj se tek otkriva, ali sa sjenom ogoljene grane, iza koje i ona biva zarobljena prolaznošću.

Pietà (lat. *pietas*) ili Oplakivanje Krista, središnji prizor kršćanske suosjećajnosti u marijanskoj tradiciji od 12. stoljeća, svoju je modernističku prispodobu dobio u performansu *Kako objasniti slike mrtvome zecu* J. Beuysa iz 1965. godine. Tema ganuća i meditativne usredotočenosti majke nad tijelom mrtvog sina, u Beuysovoj je interpretaciji nagovijestila, mada je riječ o modernističkom vremenu, postmoderno poigravanje velikim sadržajima i snažnim temama.



Po tome Beuysov performans jest, iako ritualiziran na "starinski način" i pun simboličkih konotacija (lice umjetnika prekriveno medom i zlatnim listićima, simbol zečje plodnosti u rimskom carstvu i kod barbarskih plemena, ali i zec kao blaga, djetinja, čista životinja poput božjeg jaganjca u Kršćanstvu, sve do novije tradicije uskršnjeg zeca), na razmeđu prema postmodernoj travestiji "oživljavanja umjetnošću", čak i mrtve životinje, koja postaje sudionikom jednako tradicijske teme oplakivanja i moći jezika koju Beuys smatra resurekcijskom. U svojim *Sedam lakih komada*, izvedenih u Guggenheimu u New Yorku, Marina Abramović je rekreirala ili nanovo inkarnirala Beuysovog "mrtvog zeca", pokušavajući prizvati Beuysov duh obnavljanjem performansa s elementima njegove izvorne inscenacije od zlatnih listića, komada filca, mrtvog zeca, šaputanja, cipela sa željeznim đonom. Jedna od posljednjih pietističkih tema,

ona Jana Fabrea u venecijanskoj Santa Maria della Misericordia, monumentalna je prerada najznačajnije Piete: one Michelangelove. Marija, pretvorena u kostur koji u naručju drži mrtvog Fabrea, koji pak iz ruke ispušta ljudski mozak kao simbolički pokop transcendencije koja propada s ljudskom sivom tvari. Fabreova *Pietas* adoriranje je mozga u sakralnoj inscenaciji jedne crkve, klanjanje moćima sive tvari, u konačnici: životu koji se na simboličkoj razini središnjeg kipa bespovratno gasi njegovim ispuštanjem iz mrtve ruke Fabrea/Krista.

Slika iz ciklusa *Umjetnici u prirodi*,¹⁵ dvostruki portret Josepha Beuysa (*Zeko i potočić i Mrtvi zec*) s mrtvim zecom u naručju, obrada je poznate konceptualne akcije Beuysa koji se zarekao da će umjetnost uspjeti objasniti čak i mrtvom zecu. Pritajeno patetična maska stvarnog i maskiranog lica Josepha Beuysa neke je već podsjetila na lik smrtno ozbiljnog komičara Bustera Keatona. Uostalom, i slična izražajnost Beuysa i Keatona, koja se ne postiže emocijama ili gestama već skamenjenošću lica i nepomičnošću, na Artukovićevim se slikama pretvara u svojevrsnu blasfemičnu *pietas*, sliku ožalošćenog umjetnika koji u naručju drži mrtvog zeca s

uzvišeno-nepomičnom tugom ravnom klasičnom prikazu majčinog oplakivanja mrtvog sina.¹⁶ I umjesto nagovještaja uskrснуća mrtvog tijela koje oplakuje majka, intervencijom Boga, kod Artukovića mrtvi se zec nastoji "oživjeti" umjetnošću, odnosno potvrditi umjetnika kao uskrisitelja, zamjenu za Boga u svemiru umjetnosti, osobu koja stvara svjetove, oživljava i usmrćuje lica i pojave, čineći ih besmrtnima u stvarnosti slikarstva koje se ravna po svojim posebnim zakonima.

¹⁵ Radi se o jednoj od rijetkih slika iz ciklusa *Umjetnici u prirodi* koja je preživjela bizaran događaj, krađu dvadeset i tri Artukovićeve slike u Madridu zajedno s kombijem Ministarstva vanjskih poslova RH, u kojemu su bile prevožene. Nikada nije razjašnjeno je li cilj otimača bio kombi ili slike u njemu.

¹⁶ Zanimljivo je da je Artuković među zadnjim naslikanim slikama odabrao upravo motiv Pietà, uključivši u dvije slike muško-ženski par svojih berlinskih prijatelja koji mijenjaju mjesta. No, te slike, u svojoj hiperrealističnoj izvjesnosti podruma osvijetljenog neonskom rasvjetom, na strani su vjerodostojnosti naslikanih osoba i zapravo travestiraju simboličku poputbinu te tradicijske teme slikarstva gurajući je u drugi, ikonografski plan, bez transcendencije.



PITANJA ZA ANALIZU TEKSTA

1. Kako autor koristi tezu o brisanju granice između stvarnosti i medijski posredovanih svjetova?
2. Kako autor tumači aporiju modernističke i tradicionalne realističke umjetnosti u slikama Lovre Artukovića?
3. Što znači, prema autoru, Artukovićovo nepovjerenje prema jednoznačnim i neskrivenim rješenjima?
4. Usporedite specifičnosti i razlike u pristupima slikama Lovre Artukovića Sanje Cvetnić i Vinka Srhoja.



PREPORUKA ZA DALJNJE ČITANJE:

Filiberto Menna *La linea analitica dell'arte moderna*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1975.

Dubravka Oraić Tolić *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1990.

Lise Bek *Reality in the Mirror of Art*, Aarhus University Press, Aarhus, 2003.

Leonida Kovač *Iščezavajući likovi i moćne sjene*, u "Spremište", Filip Trade, Zagreb, 2004.

Miško Šuvaković *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005.

Krešimir Purgar *Neobarokni subjekt*, Meandar, Zagreb, 2006.

Vinko Srhoj Što je stvarnije: ono što gledamo ili ono što slutimo? u *Umjetnik kao idealni lažljivac – U susret Plavom salonu, triennalu hrvatskog slikarstva*, Galerija umjetnina NMZ, Zadar, 2011.

Dejan Sretenović *Umetnost prisvajanja*, Orion art, Beograd, 2013.