



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Josip Zanki

**Antropološka konceptualizacija prostora u
thangka slikarstvu i suvremenim
umjetničkim praksama**

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2016.



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Josip Zanki

**Antropološka konceptualizacija prostora u
thangka slikarstvu i suvremenim
umjetničkim praksama**

DOKTORSKI RAD

Mentorice:

Doc. dr. sc. Suzana Marjanić
Izv. prof. dr. sc. Leonida Kovač

Zagreb, 2016.



Sveučilište u Zagrebu

Faculty of Humanities and Social Sciences

Josip Zanki

Anthropological Conceptualisation of the Space in Thangka Painting and Contemporary Art Practices

DOCTORAL THESIS

Supervisors:
Suzana Marjanić, PhD
Leonida Kovač, PhD

Zagreb, 2016

MENTORICE

Doc. dr. sc. Suzana Marjanić, znanstvena savjetnica u Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu

Suzana Marjanić (Sisak, 1969.) radi u Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu, gdje ostvaruje interese za teorije mita i rituala, kulturnu animalistiku te antropologiju izvedbe. God. 2005. u Nakladi MD objavila je knjigu *Glasovi "Davnih dana": transgresije svjetova u Krležinim zapisima 1914–1921/22.*, a 2014. god. knjigu *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas* (Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku, Školska knjiga). S A. Zaradijom Kiš uredila je zbornike radova *Kulturni bestijarij* (Zagreb, 2007.) i *Književna životinja. Kulturni bestijarij 2.* (Zagreb, 2012.), s M. Hameršak *Folklorističku čitanku* (Zagreb, 2010.) i s I. Pricom *Mitski zbornik* (Zagreb, 2010.). Članica je uredništva časopisa *Treća: časopis Centra za ženske studije*, dvotjednika *Zarez* i časopisa *Život umjetnosti*.

Izv. prof. dr. sc. Leonida Kovač, Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu

Leonida Kovač (r. 1962.) je povjesničarka i teoretičarka umjetnosti, kustosica i izvanredna profesorica na Akademiji likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, gdje predaje kolegije Povijest umjetnosti, Umjetnost na prijelomu stoljeća i Suvremene teorije. Koncipirala je i realizirala tridesetak autorskih izložbi, bila je povjerenica i kustosica hrvatskog paviljona na Biennalu suvremene umjetnosti u São Paulu (2002.) i Biennalu u Veneciji (2003.). Od 2002. do 2005. bila je izabrana potpredsjednica Međunarodne udruge kritičara umjetnosti - AICA. Objavila je sljedeće knjige: *Konteksti*, Naklada Meandar, Zagreb, 1997., *Kodovi identiteta*, Naklada Meandar, Zagreb, 2001., *Edita Schubert, Horetzky*, Zagreb, 2001., *Relacionirane stvarnosti*, Meandarmedia, Zagreb, 2007., *Gorki Žuvela. Izmislite sebe*, Gliptoteka HAZU, Zagreb, 2009., *Anonimalia. Normativni diskurzi i samoreprezentacija umjetnica 20. stoljeća*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2010., *U zrcalu kulturalnog ekrana. Jagoda Kaloper*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2013. i *Tübingenska kutija. Eseji o vizualnoj kulturi i biopolitici*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2013.

SAŽETAK

Cilj ovoga rada je putem primjera iz umjetnosti i etnografskog istraživanja pokazati i objasniti načine konceptualizacije prostora unutar *thangka* slikarstva i suvremenih umjetničkih praksi te utvrditi kako ti postupci utječu na oblikovanje odnosa prema slici. U ovoj sam studiji slijedio dvojni metodološki obrazac koji uključuje kvalitativne istraživačke tehnike evokativno-performativne etnografije i kritičko-analitičke tehnike tumačenja slike. Fenomen slike obradio sam na primjerima radova suvremenih umjetnika/ica i kritičkim pregledom teorija o slici. Utjecaj geometrije i nasljeđa Pitagorinih škola na umjetnost, znanost i kulturu tematizirao sam različitim umjetničkim djelima. Konceptualizaciju prostora u *thangka* slikarstvu obradio sam na temelju rada u školi *Thangde Gatsal*, i istraživanjem *thangka* slikara/ica Majstora Lochoa, Sarike Singh i drugih. Teorijski okvir mog rada temelji se na analitičkom aparatu koji se razvio zahvaljujući opusima Michela Foucaulta, Waltera Benjamina i Hansa Beltinga, koji su važni za razumijevanje konceptualizacije prostora u suvremenoj umjetnosti. Pomoću više primjera analizirao sam odnos prema slici u tibetskoj i suvremenoj kulturi. Rezultat ove studije je nova platforma promišljanja slike, nastala na temelju istraživanja, usporedbe i sinteze tibetskog i globalnog kulturnog konteksta putem modela Trećeg prostora. Model je na osnovu ideje Trećeg prostora Henrija Lefebvrea i Homija K. Bhabhe kreirao Edward W. Soja. Zaključak ove studije jest da je načine konceptualizacije prostora u *thangka* slikarstvu i suvremenim umjetničkim praksama, kao i oblikovanje odnosa prema slici, moguće pokazati i objasniti formom jezika transformiranom u instrumentarij Trećeg prostora koji je zasnovan na osobnom iskustvu istraživača.

SUMMARY

1. INTRODUCTION

The objective of this work is to use examples from art history and practical evocative and performative ethnographic research to show and explain the ways of conceptualization of space in Thangka painting and some of the contemporary art practices, and how this influences the relationships towards image in different cultural contexts. In order to thematize their appropriation, translation, rehistoricization and new readings, the mobility and transformability of cultural meanings and symbols between the past and the present and between tradition and contemporary theories are explained following the model of Thirdspace (Soja 1996). The spatiality of human cultural experience achieved through visual media enables one to approach the *space and locus* of the image in the same manner like recording the experience of the first and second space, material space and *the space of representations* (Lefebvre, in Soja 1996:66-68). I, therefore, approach Thangka painting and examples from contemporary art practices as phenomena that go beyond the interpretations of visual space as the link between real and imaginary world and turn it into the experience of Thirdspace (Soja, in Šakaja 2011:120), thus opening up the possibility of interpretation and reception of the same as the *establishment of comprehensive simultaneity*. Research hypotheses are based on the two elements of the conceptualization of space and understanding image as the shaper of cultural contexts. Possible redefinition of the image also includes the change of the meaning of the conceptualization of time and space in the society and culture.

2. THE DEFINITION OF THE IMAGE AS A RITUAL AND ART OBJECT IN WHICH THE CULTURAL UNDERSTANDING OF SPACE IS SPATIALIZED

Defining image as a ritual and art object is based on two symbols coming from different cultural archetypes, Easel painting and Thangka (scrolled) painting, which “cannot be found in any other culture“ (Belting 2011:32). Today, image refers both to physical objects, such as painting and sculpture, and mental imaginary objects that make up the content of dreams, memories and perception (Mitchell 2005:2). First images of Jesus Christ and Buddha are associated with a sense of piety experienced after a miraculous event or with various forms of transcendental reality. Using Hermann Glettler's works as an example, I showed how the use

of different biblical symbols, but also the use of Christ's figure as a *ready-made*, opens the way to the new reinterpretation of the concept of image and figure. I use the idea of picturesque William Gilpin to show the concept of beauty in painting, which is self-sufficient and does not require any other meanings. Below, I discuss the *post-fordist information production regime, featuring the concept of social worker* (Hardt, Negri 2003:338), and I use Khaled Hafez's work to question different aspects of using computer technology in image creation. I explain the concept of the society of spectacle (Debord 2006) and aspects of redefined virtual image using Martina Miholić's *site-specific* work *Ambitious Toys*.

3. THE HISTORY AND ANALYSIS OF HOW THE LEGACY OF PYTHAGOREAN SCHOOLS AND SYMBOLIC GEOMETRIC RELATIONSHIPS INFLUENCED ART, SCIENCE AND CULTURE

The development of various scientific theories based on Pythagoras's ideas *extends all the way to the third century AD* (Mattéi 2009:29), and after the Renaissance these theories continued to be used in art practice in the concept of the golden ratio and symbolic geometric relations. The use of the golden ratio can be followed from Piero della Francesca's painting *The Baptism of Christ*, all the way to Lucio Fontana's series *Spatial Concept: Expectations* (1949 – 1968) (cf. Livio 2000:7). On the example of Albrecht Dürer's work *Melencolia I*. I demonstrate how the author uses symbols and numerical values, but also the magic square itself, relying on Pythagoras's principles *according to which all things are made of numbers* (Aristotle in Mattéi 2009:52). On the example of Luciano Laurana's painting *The Ideal City* I analyse the influence of geometric perspective, which originated from the golden ratio, on the modern architecture. From the interdisciplinary work of the Austrian artist Wolfgang Buchner based on the structure of salt and snow crystals, and in the geometry of *The Dome of the Rock*, I read the transmutation *of the immediate reality into supernatural reality* (Eliade 2002:11). I interpret Róza El-Hassan's project *The Breeze-Al Houa* (in which she uses houses made of unbaked bricks) as a reflection on the relations between space and sacred proportions. In it, *through nomadic structures, the artist creates fluid spaces in an endless succession of spatial patterns* (cf. Deleuze, Guattari 2005:494).

4. THE CONCEPTUALIZATION OF SPACE IN THANGKA PAINTING

I use my own experience of Thangde Gatsal School and the analysis of lectures and works of Master Locho and all other Thangka painters and students of that school to deconstruct the history, creation technique and ritual practices that make up the complex conceptualization of space in Thangka painting. According to the legend, the first image of Buddha, on the basis of which all future iconometry was created, was painted by looking at *the reflection in the water* (Gega Lama 1988:42). The system of knowledge in Thangka is based on learning the technical procedures of preparing colour pigments and the canvas, drawing and using colour, geometry and composition and learning about landscape elements, deities and various ornaments. Thangka painting is the embodiment of *celestial archetype* in material forms (Eliade 2007:18), but also the pattern in which the painter, through repeating specific painting (technical), meditative and ritual (opening the eyes) actions, seeks to embody the deity s/he is painting or his/her carrier (Iha) in the painting itself (Bentor 1996:39). I reflect on the construction of space in Thangka through geometric rules. The space becomes *the place of simultaneity and paradox and it can be explained only with a different type of language* (Soja 1989:2). I describe how the copying the patterns, construction of the deity, landscape, ornaments and various symbols works. I explain learning about the symbolic values of the drawing and colour and link the conceptualization of space with the diagram of the cosmos, which is equally present in the creation of *maṇḍalas* (Leidy 2004:508). In the end, I discover shamanic elements in the adoption of geometric patterns, especially in the states of trance.

5. THE CONCEPTUALIZATION OF SPACE IN CONTEMPORARY ART PRACTICES

Theoretical framework of my work is based on the analytical apparatus developed thanks to the works of Michel Foucault, Walter Benjamin and Hans Belting, important for understanding the conceptualization of space in *Western* art. Michel Foucault concluded that Manet invented the picture-object as the basic premise by which all models of representation can be abolished and allow the space for playing with its most basic characteristics, the material ones (Foucault 2009:79). Walter Benjamin believes that with the invention of mechanical reproduction *a work of art stops being based on ritual* (Benjamin 1986:132), and Hans Belting opposes him with the thesis by which *art is the invention of certain cultures and societies* (Belting 2010a:273) and it develops differently within different cultural frameworks.

Connecting man with the image-making machine (in virtual reality) Belting sees as a joint body that becomes a *living locus of the image* (Belting 2011:61). In Mark Gisbourne's writings about examples from his own exhibition practice I notice the connection between visible and invisible spaces in which present and future can merge, as in the example of Luise Bourgeois's works *Trauma of Abandonment* and *Umbilical Cord* in Groß Leuthen Castle (Booellert 2005:70-73). I notice the conceptualization of space as a form of sacred space in the following works: *Black Square* by Kazimir Maljevič, *I Like America and America Likes Me* by Joseph Beuys, *The Artist is Present* (and others) by Marina Abramović, *The Weather Project* by Olafur Eliasson and *How It Is* by Mirosław Bałka.

6. RELATIONSHIP TOWARDS IMAGE IN TIBETAN AND CONTEMPORARY CULTURE

For this topic I used comparative material based on the personal experience of students in Thangde Gatsal School; Silvie Marie Grossmann, Luise Kloos, Naomi Dalton and Jared Milbank. On the example of Luise Kloos's *Buddha of Medicine* I demonstrate the method of creating and perceiving image in Thangka schools based on the concept of participating *in a mythical time* (cf. Eliade 2007:52). In Sarah Lüdemann's works I find elements of *Thirdspace as space in which everything comes together* (Soja 1996:56) in the concept of real painting (image) in the gallery, but also in a video work and photographs uploaded on the Internet. By analysing the narrations of Master Locho, Sarika Singh and Tenzin Rabgyal I demonstrate the relationship between piety and meditation techniques related to Thangka paintings. On the example of Mirila performance that I created together with Bojan Gagić, I show the connection between contemporary art practices and *the rituals of transition* (cf. van Gennep 1960:10-11). The examples of ritual actions and devotions related to Thangka Painting are based on the experiences of Master Locho, Sarika Singh and students in Thangde Gatsal School. I compare painting as a work of art with Thangka painting using the elements of relationship towards painting and the concept of painting as decoration or object by analysing the narrations of the student Jared Milbank and works of Silvia Maria Grossmann. Jared Milbank bases his work and learning of Thangka painting on the world of symbols through which he *experiences the universal* (Eliade 2002:129), whereas, in her works, Silvia Maria Grossman enters the ethereal space of physical reality, representation and fantasy.

7. NEW PLATFORM FOR REFLECTION UPON THE IMAGE

The starting points for a new platform of thought on image were the narrations about the construction of the Pythagorean tetractys, which, as a *foundation of the decimal system, has always been the subject of a cult* (Mattéi 2009:58), but also the experiences of contemporary artists whose work is based on symbolic relations. I construct the concept of place, embodiment and image as physical and semantic properties of Thirdspace (Soja 1996). The use of the golden ratio (divine proportions) helps in creating artworks and opens up the space of mantric and trance as the part of Thirdspace. Through the paradigm of *cyberspace* (Gibson 1984) I analyse the possible end of the end of the myth and art. Using the example of Stelarc's work I show the use of computer programmes for body modifications or its transformations into computer part. I formulate the deconstruction of the meaning of image and construction of a new platform of thought on image by interpreting the works of artists coming from different cultural contexts. I use the example of Roanna Rahman to show a complex identity of the double Other; growing up in an Islamic family, engaging in documentary film and illustration, and learning Thangka in Thangde Gatsal school. The experiences of Thangka painters and contemporary artists show the creation of new realities of space and time in which physical space and the space of representation turn into transcendental, Thirdspace as a part of hierophany (cf. Soja 1996, cf. Eliade 2002:10). The framework for a new platform of image reading can be based on multiple cultural frameworks, Islamic, global or Tibetan one, seen from the principle of fluid otherness of self-othering.

8. COMPARISON OF DISSERTATION RESULTS

Compared to the previous studies of Thangka painting and contemporary art practices, this study offers a different methodology based on interdisciplinary approach and evocative and performative autoethnography as well as on the positioning of Thangka painting in the context of contemporary theories. I analyse the conceptualization of space in art from the idea of the Incarnation as the mystery of Christianity, the transformation of the divine into the visibility of the body, imitation and “the possibility of making bodies consequential in images of religious art“ (Didi-Huberman 2005:186). On the basis of examples of narrations and personal experiences I prove how Thangka painters become a part of Thirdspace as the space of the establishment of subliminal mystery, radical openness and full imagination (cf. Lefebvre, in Soja 1996:68). I have used the examples from the research material, but also from my

personal experience of working with contemporary artists, to show the conceptualization of space in their works, as the possible new elements for image analysis. I use the instrumentarium of Thirdspace to identify the concept of space through the idea of number (the golden ratio and Tibetan iconometry), and the relation between the *apparent* reality of a work of art and transcendental reality embodied in the *locus* of a work of art. I believe that we expand our view through the experience of Thirdspace; we will not define ourselves as subjects in relation to an object, but we will remain in the space of emptiness and the solid outlines of the *Western* view will become dissolved (cf. Bryson, in Belting 2010b:269).

9. TESTING THE RESEARCH HYPOTHESES AND FORMULATION OF FINAL DISERTATION THEORIES

During my research and writing of the dissertation I have come to some conclusions that confirmed the hypotheses, but which also steered them in other possible directions. Materials I have collected, as well as the results of my own work within Thangde Gatsal School have shaped the final result. The majority of hypotheses require further research. The seventh hypothesis was impossible to prove on the basis of the collected material; therefore I used the experience of Thirdspace to explain its meaning. On the basis of the hypotheses I also formulate three final theories of this study. In the first I state that: *Reflection and reading of images resulting from the research, comparison and synthesis of Tibetan and global cultures are based on the model of Thirdspace as the instrumentarium we use to analyse the new element of the conceptualization of space and time in the society and culture.* In the second one, I define that the instrumentarium consists of: *personal research experience of the principle of embodiment of divine in a work of art and the concept of image, space and human body merged in a word-number, Aleph of Thirdspace; infinite (poetic) point that establishes the simultaneity of space and time* (Borges 1985:89, Soja 1996:57) In the third theory I conclude: *New elements of the conceptualization of space and time, based on shared cultures, enable the transformation of an artwork as a possible condition of the versatile Other.* This allows sublimation of all art experiences from pure physical form, through the idea free of materialization, to virtual space with no physical existence (cf. Belting 2001:392-404).

10. CONCLUSION

The model of Thirdspace can be based on the idea of heterotopia of (other) space we are analysing (Foucault 1986:22-27) and which, as an object, is interconnected with us as subjects (cf. Bryson 1990:143). The instrumentarium of Thirdspace can also be called *The Savage Mind* (cf. Lévi-Strauss 2001) and the carrier of the divine force Iha (cf. Bentor 1996:39). Connecting image, space, human body, words and numbers (divine proportion) in Aleph of Thirdspace can be seen as a cultural technique and Symbolic form, just like the perspective itself (cf. Belting 2010b:21-26). New elements of the conceptualization of space cannot enable the basic cultural transformation; they can only enable internal transformation through which we can see beyond our own self. Due to the research it contains, this study can be used as a manual for applying the model of Thirdspace to analyse visual art. Research and knowledge incorporated into it give direction to new research and the continuation of transmission of the experience of global and (traditional) Tibetan culture. In Thirdspace it is not possible to separate the real from the imaginary (cf. Soja 1996:56). Therefore we have the opportunity to give up the binary codes and relation of I and the Other. The conclusion of this study is that the ways of the conceptualization of space in Thangka painting and contemporary art practices, as well as forming the attitude towards image, can be shown and explained by a form of language transformed into the instrumentarium of Thirdspace, based primarily on the personal experience of the researcher.

Ključne riječi: slika, prostor, Treći prostor, *thangka* slikarstvo

POPIS ILUSTRACIJA

1. *Bojin kuk na Velebitu*, snimila: Luise Kloos, 2010.
2. *Master Locho, Sarika Singh i kćeri*, snimio: Josip Zanki, 2013.
3. Gustav Troger: *Gegen Wart*, (intervencija na fasadi crkve *St. Andrä* u Grazu), snimio: Josip Zanki, 2011.
4. Róza El-Hassan: *The Breeze-Al Houa*, 2014. <https://syrianvoicesmediationandart.wordpress.com/> (pristup 17. 3. 2015.).
5. Master Locho i Sarika Singh: *Faze crtanja Buddhine glave*, (*Spiritual Buddhist Art. Drawings and Grids for Beginners*. Rukopis, 2013:33).
6. Master Locho i Sarika Singh: *Buddhino lice*, (*Spiritual Buddhist Art. Drawings and Grids for Beginners*. Rukopis, 2013:37).
7. Master Locho i Sarika Singh: *Tijelo Buddhine medicine*, (*Spiritual Buddhist Art. Drawings and Grids for Beginners*. Rukopis, 2013:40).
8. Master Locho i Sarika Singh: *Krajobraz*, (*Spiritual Buddhist Art. Drawings and Grids for Beginners*. Rukopis, 2013:85).
9. Master Locho i Sarika Singh: *Oblaci*, (*Spiritual Buddhist Art. Drawings and Grids for Beginners*. Rukopis, 2013:93).
10. Marina Abramović: *Ritam 2*, snimio: Marijan Susovski, 1974.
11. *Mirila na Opuvanom docu*, Snimio: Josip Zanki, 2007.
12. *Pitagorina tetrad*, snimio: Josip Zanki 2011.
13. Josip Zanki: *Mahākāla*, snimio: Josip Strmečki, 2014.
14. Wolfgang Buchner: *Kozmička sol*, snimila: Kristina Lenard, 2010.
15. Albrecht Dürer: *Melencolija I*, 1514.
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:D%C3%BCrer_Melancholia_I.jpg (pristup 17. 3. 2015).

SADRŽAJ

1. UVOD

1.1. Ciljevi.....	1
1.2. Hipoteze.....	9

2. DEFINICIJA SLIKE KAO RITUALNOG I UMJETNIČKOG PREDMETA U KOJEM SE OPROSTORUJE KULTURNO SHVAĆANJE PROSTORA

2.1. Slika kao ritualni predmet u različitim religijama i kulturama; prva slika Božanstva, ikona, <i>thangka</i> slika i profana slika.....	16
2.2. Povijest ideje o slici, slikarstvo i teorije slike od renesanse do moderne.....	24
2.3. Tehnička reprodukcija, postmoderna i posljednja slika.....	30
2.4. Redefiniranje slike, virtualna slika i svijet spektakla.....	39

3. POVIJEST I ANALIZA UTJECAJA NASLJEĐA PITAGORINIH ŠKOLA I SIMBOLIČKIH GEOMETRIJSKIH ODNOSA NA UMJETNOST, ZNANOST I KULTURU

3.1 Pitagorin život i učenje, Pitagorine škole, odrazi ideja o broju kroz povijest.....	45
3.2. Nasljeđe Pitagorinih ideja i teorije zlatnog reza u antičkoj umjetnosti i renesansi.....	53
3.3. Simbolički geometrijski odnosi u razdobljima moderne i postmoderne.....	59
3.4. Različiti aspekti simboličkih geometrijskih odnosa u suvremenim umjetničkim praksama, video umjetnosti, instalaciji i interaktivnom ambijentu.....	68

4. KONCEPUALIZACIJA PROSTORA U *THANGKA* SLIKARSTVU

4.1. Nastanak, razvoj i škole <i>thangka</i> slikarstva.....	74
4.2. Religijski aspekti <i>thangka</i> slike, konstrukcija prostora putem geometrije.....	82
4.3. Kopiranje po predlošcima, konstrukcija Božanstva, konstrukcija krajobraza, konstrukcija ornamenta i različitih simbola.....	88
4.4. Simboličke vrijednosti crteža i boje te načini njihove primjene.....	97
4.5. Konceptualizacija prostora kao odraza kozmosa u <i>thangki</i>	103
4.6. Ritualni aspekti konceptualizacije prostora u <i>thangki</i> i <i>pješčanom</i> krugu.....	111
4.7. Meditacijske i šamanske prakse u usvajanju geometrijskih simbola i pravila.....	117

5. KONCEPTUALIZACIJA PROSTORA U SUVREMENIM UMJETNIČKIM PRAKSAMA

5.1. Foucaultovo čitanje prostora u Manetovom slikarstvu.....	126
5.2. Čitanje prostora kod Waltera Benjamina i Hansa Beltinga.....	134
5.3. Kritičko promišljanje problema konceptualizacije prostora u suvremenoj umjetnosti na primjeru izložbenih projekata Marka Gisbournea.....	140
5.4. Konceptualizacija prostora kao svetog prostora u radovima Kazimira Maljeviča, Josepha Beuysa, Marine Abramović, Olafura Eliassona i Mirosława Bałke.....	149

6. ODNOS PREMA SLICI U TIBETSKOJ I SUVREMENOJ KULTURI

6.1. Kreiranje i percepcija slike u <i>thangka</i> školama i suvremenim umjetničkim praksama.....	155
6.2. Pobožnost i <i>thangka</i> slika, ritualne radnje u suvremenim umjetničkim praksama.....	163
6.3. Usporedba slike kao umjetničkog djela u suvremenoj umjetnosti i <i>thangka</i> slike; odnos prema slici, meditacija ispred slike, slika kao dekoracija i slika kao objekt.....	169

7. NOVA PLATFORMA PROMIŠLJANJA SLIKE

7.1. Utjelovljenje i slika, koncept mjesta i snovi.....	178
7.2. Medij i slika, tehnološka revolucija, materijalno i kiberprostor.....	186
7.3. Slika i kulturni kolonijalizam, dekonstrukcija značenja slike.....	192

8. USPOREDBA REZULTATA DISERTACIJE.....

201

9. PROVJERA HIPOTEZA ISTRAŽIVANJA I FORMULACIJA KONAČNIH TEZA DISERTACIJE

210

10. ZAKLJUČAK.....

219

Ilustracije.....

228

11. LITERATURA I IZVORI.....

243

UVOD

1.1. Ciljevi

Kad sam listopada 1997. godine prvi put zakoračio u kanjon Paklenice, nisam mogao ni u slutiti da ću četrnaest godina kasnije koračati obroncima himalajskog lanca. Te mi je jesenje večeri sve izgledalo i poznato i nepoznato; terasasta struktura tla, grabovi i borovi te šum potoka koji se odbijao o nazubljene stijene. Dvije godine prije završio sam studij na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu i u međuvremenu kreirao radove kojima sam stvarao poziciju na lokalnoj umjetničkoj sceni. Iako sam još od djetinjstva prikupljao arheološke artefakte, moj prvi susret s Velebitom bio je i susret s esencijom prošlih vremena. Pronalazak antičke fibule ili neolitskog kresiva mogao je donijeti kolekcionarsku radost i upisati još jedan podatak o značajkama neke kulture. Međutim, osim posebnog momenta pronalazanja predmeta (lokaliteti su obično bili unutar najljepših krajobraza kao što je to sjever Dugog otoka ili brijeg Ljubljana) sve ostalo je bilo divljenje ljepoti predmeta.

Na Velebitu sam spoznao draž etnografskog bilježenja. Preda mnom su odjednom bile priče Josipa Ramića, legende planinara, opisi teških vrhova, susreti s divljim zvijerima i gomila različitih praktikanata meditacije, šamanizma i pretkršćanstva koji su redom u Velebitu gledali svetu planinu (Slika 1.). Od tog se presudnog momenta izmijenila i moja umjetnost. Postmoderno stanje koje sam prije toga prihvaćao samo na razini fascinacije novim medijima sada mi je otvaralo nove mogućnosti. Osobno sam mogao definirati što to ustvari radim, te „stvoriti vlastita pravila“, i to „unutar samog procesa rada“ (Lyotard 1984:81). Etnografska građa postala je tako dio moje umjetničke prakse, a s vremenom se proces počeo odvijati i u suprotnom smjeru. Kao i većina zapadnjaka, o *thankga* slikarstvu prije prvog dolaska u područje Dharamshale 2011. godine nisam znao baš ništa. S druge strane, moje se poznavanje tibetskog buddhizma svodilo na kraće tekstove Dalaj-Lame, a poznavanje njihove povijesti i kulture na doživljaje opisane u knjizi *Sedam godina u Tibetu* (Harrer 1998).

Moj prvi stvarni susret s *thangka* slikarstvom bio je u školi *Thangde Gatsal*. Ušao sam u školu i ugledao slikare kako sjede na podu u meditacijskom položaju. Uskoro je uslijedio iznenađenje, slikarsko je platno bilo perforirano s četiri bambusova štapa te pomoću špage nategnuto na drveni okvir. Kad nam je Sarika Singh održala predavanje o *thangki* nakon kojega sam nacrtao i prvu Buddhinu glavu, shvatio sam da mi se time otvara jedan veliki

prostor istraživanja. Odmah sam uočio geometrijske kanone koji su bili vrlo slični geometrijskim omjerima prisutnim u *zapadnoj* umjetnosti od antike. S druge sam strane primijetio nevjerojatnu količinu discipline, strpljivosti i minucioznosti. Bio sam svjestan da će moje buduće istraživanje ići u dva smjera: prema odnosu kulturnog konteksta i slike te prema konceptualizaciji prostora, njegovoj reprezentaciji i geometrijskim odnosima. Mnogobrojne su znanstvene i društvene konstrukcije razmatrale pitanja konceptualizacije prostora i odnosa prema slici. Njihov je odnos prema spomenutom pitanju bio vođen vlastitim (kolektivnim) kulturnim vrijednostima, ali i unaprijed zadanim datostima.

Smatram da bi novi metodološki, interdisciplinarni i multidisciplinarni kulturološki pristupi mogli objektivnije i iz više perspektiva promotriti realan utjecaj nečega bitnog za oblikovanje kulture kao što je konceptualizacija prostora i odnos prema slici, budući da oni čine važan duhovni, ali i materijalni dio neke kulture, i često su znanstveno zanemarivani kao *drugo*. Nakon povratka iz Indije 2011. godine prvo sam nastojao sabrati sve materijale i istraživanja koja sam do tad napravio sa suvremenim umjetnicima čiji sam rad pratio ili sam s njima surađivao. Terenski rad u školi *thangka* slikarstva *Thangde Gatsal* odlučio sam provesti tako da, s jedne strane pohađam školu kao i svi drugi zapadnjaci, a s druge da prikupljam etnografsku građu i osobno interpretiram sve događaje, upravo zbog toga jer autoetnografiju prepoznaju kako osobno iskustvo na bezbroj načina utječe na istraživački proces (usp. Ellis, Adams, Bochner 2006, [http](http://)).

U školi sam intenzivno radio u veljači i ožujku 2013. godine te u veljači 2014. i veljači 2015. godine. U tom sam periodu prošao čitav proces nastanka *thangke* od crtanja predloška, pripreme platna, boje pa sve do završnog slikanja Buddhe medicine. Uz taj se rad paralelno odvijao i intenzivan istraživački rad koji se sastojao od bilježenja i interpretiranja građe. Paralelno s radom u Indiji nastojao sam sistematizirati svu građu koju sam imao o umjetničkim projektima koji su na neki način tematizirali koncept prostora, broj ili značenje slike. Uz tu sam građu zabilježio i obradio brojne razgovore i kazivanja što sam ih vodio sa suvremenim umjetnicima i teoretičarima vizualnih umjetnosti. *Thangka* slikarstvo se prema znanstvenim okvirima (*zapadna* povijest umjetnosti) smatralo dijelom etnografske građe, te samim tim u kontekstu suvremenih zbivanja, izrazito tradicijskim i stilski anakronim.

Stoga je temeljna zadaća mog rada bila kulturnoantropološkim, kulturnopovijesnim pristupima i pristupima vizualnih studija, ustanoviti sustavni pregled konceptualizacija prostora i simboličkih geometrijskih obrazaca u suvremenim umjetničkim praksama i *thangka* slikarstvu te analizirati koliki je njihov utjecaj na oblikovanje odnosa prema slici u različitim kulturnim kontekstima. Prateći razvoj koncepta prostora i simboličkih geometrijskih obrazaca

u umjetnosti antike, renesanse i u suvremenim medijima, te paralelno s tim i u *thangka* slikarstvu pokušao sam uspostaviti kontinuitet i korjenitost takvih ideja te prikazati koliki je njihov utjecaj, oblikovan kroz odnos prema slici u umjetnosti, kulturi i znanstvenom pogledu. Rezultati su tih nastojanja sabrani, s jedne strane u ovom pisanom radu, a s druge strane i u vizualnim umjetničkim djelima i etnografskom materijalu koji sam kreirao za vrijeme istraživačkog procesa.

Tema je ovoga rada istražiti, analizirati i ustanoviti kulturnoantropološku konceptualizaciju prostora unutar *thangka* slikarstva i suvremenih umjetničkih praksi te utvrditi načine oblikovanja odnosa prema slici u različitim kulturnim kontekstima. Slijedom primjene modela trećeprostornosti (Bhabha 2003:37, Soja 1996) pokušat će se tumačiti *pokretljivost* i *transformativnost* kulturnih značenja i simbola između prošlosti i sadašnjosti te tradicije i suvremenih teorija kako bi se tematizirala njihova apropijacija, prijevod, rehistoriziranje i nova čitanja. Prostor shvaćam kao (isključivo) mentalnu kategoriju nastalu unutar različitih kulturnih konteksta (kao što su tibetski i globalni) te nastojim razmatrati njegove prijevode i transpozicije u slikovni izraz. Oprostorenost ljudskog kulturnog iskustva putem vizualnih medija omogućava da se *prostoru* i *locusu slike* pristupa kao kontingentnom kulturnom izrazu koji bilježi prostorno-estetsku realizaciju iskustava Prvog i Drugog prostora, prostora fizičkog i prostora reprezentacija (Lefebvre, prema Soja 1996:66-68). *Thangka* slikarstvo i određene primjere iz suvremenih umjetničkih praksi zbog toga tretiram kao fenomene koji nadilaze tumačenje vizualnog prostora kao spoja realnog i zamišljenog svijeta te Prvog i Drugog prostora pretvarajući ga u iskustvo Trećeg prostora (Soja, prema Šakaja 2011:120), otvarajući mogućnost tumačenja i recepcije istih kao uspostavu i iskustvo sveobuhvatne simultanosti. Uspostavljeni instrumentarij omogućava ne samo nova čitanja koncepta prostora već i značenja slike izvan ikakvih normativa.

Simboličke geometrijske odnose prisutne u umjetnosti različitih kultura propitujem kao izraze „neprekinute povijesti iskustva prostora“ (Bhabha, prema Šakaja 2011:121). Ovaj sam rad kreirao koristeći interdisciplinarni pristup i kritički analizirajući vizualne reprezentacije i tumačenje transnacionalne kulture vizualnih medija. Trebao sam pronaći i analizirati simultanost i zajedničke temelja dva naizgled toliko različita kulturna konteksta kao što su *thangka* i suvremene umjetničke prakse.

S jedne strane, mogao sam ih pronaći u simboličnim geometrijskim odnosima kao što je to zlatni rez ili korištenje broja, a s druge strane, u obrednim elementima prisutnih u *thangki*, ali i u nekim performativnim umjetničkim formama. U svemu tome mi je pomoglo vlastito iskustvo rada u obje umjetničke tradicije, kao i iskustvo austrijskih umjetnica Luise Kloos i

Silvie Marie Grossmann koje su također pohađale *thangka* školu *Thangde Gatsal* te u svojoj umjetničkoj praksi posebnu pažnju posvećivale problemima prostornosti. Cilj ovoga rada je putem primjera iz umjetnosti i praktičnog evokativno-performativnog etnografskog istraživanja pokazati i objasniti načine konceptualizacije prostora unutar *thangka* slikarstva i suvremenih umjetničkih praksi, te utvrditi kako ti postupci utječu na oblikovanje odnosa prema slici u različitim kulturnim kontekstima. Taj će rezultat nastojati postići analizom ritualnih i meditacijskih praksi, tibetske kulture (kako one tradicijske tako one nastale u progonstvu), načina kreacije i recepcije umjetničkih djela. Pokušat će prepoznati i klasificirati različite oblike konceptualizacije prostora i odnosa prema slici kao *posvećenom* ili *običnom predmetu* (usp. Eliade 2007:16-17).

Misija ovog rada jest odgovoriti na tražena pitanja u nekoliko umjetničkih područja unutar tibetskog i zapadnog kulturnog konteksta, preko mnogih kulturnoantropoloških, kulturnopovijesnih i filozofskih pogleda na sliku ali i utjecaja slike na ljudsku kulturu. Umjetnička područja koja obrađujem kroz pojedinačne primjere su: *thangka* slikarstvo, klasična i proširena slika, instalacija, interaktivna instalacija, umjetnost performansa, fotografija i video. Analizirat ću znanstvene pristupe utjecaja Pitagorinih škola i općenito učenja o zlatnom rezu i geometriji u umjetnosti, njihov doprinos konceptualizaciji prostora u umjetničkim djelima i u oblikovanju odnosa prema slici. Posebno ću obraditi rezultate terenskog rada na području Dharamshale u Indiji gdje sam primarno istraživao slikarsku školu *Thangde Gatsal* koju sam osobno pohađao i o tome vodio etnografski dnevnik. Pokazat ću i uspostaviti model simboličkih značenja različitih primjera iz suvremene vizualne umjetnosti koji su povezani s ritualnim praksama i konceptualizacijom prostora kao čitanja mitskog te usporediti odnose prema slici u različitim kulturnim kontekstima.

Interpretirat ću odnose utjelovljenja i slike, materijalnog i virtualnog prostora i slike kao kolonijalnog sredstva, dekonstruirajući tako značenja slike. Sve navedeno teži jednom od mogućih rezultata, a to je pokušaj uspostave novih elemenata promišljanja slike koje sintetiziraju *zapadnu*, ali i kulturu Drugih, pokazujući njihov međuodnos i prepoznavajući utjecaj na kulturne obrasce. Umjetničke prakse nepovratno su izmijenjene u postmodernom i „posthumanom stanju kao sferi neljudskog“ (Paić 2011:65). Isto tako su izmijenjena i tumačenja šireg kulturnog konteksta. Zato je nužno stvoriti nove teorijske okvire da razumijemo ono što jest, izvan linearnog koncepta utjelovljenog u tradicionalnim znanstvenim pristupima (usp. Paić 2011:6-7). Moj se rad naslanja na više istraživačkih tradicija, uključujući i vlastitu autoetnografsku. Temelji se na analizi, interpretaciji i kritičkoj evaluaciji vlastitog terenskog rada, ali i spoznaja mnogih autora i autorica različitih

humanističkih znanstvenih polja i grana. Bez nekih od tih autora/ica ovakvo istraživanje ne bi bilo moguće, a zaslužni/e su za evoluciju kritičkog i znanstvenog aparata koji se bavi ovim područjem. Važna teorijska podloga, na kojoj uvelike temeljim brojne svoje znanstvene predodžbe, su knjige Mircee Eliadea, jednog od najvažnijih fenomenologa i povjesničara religije 20. stoljeća, osobito one koje se tiču koncepta religijskih sustava, ritualnih radnji, mitskih tumačenja prostora i vremena, ali i problematike šamanizma i ekstatičkih tehnika. Radovi Hansa Beltinga na interdisciplinarnim područjima antropologije umjetnosti i vizualnih studija druga su teorijska podloga značajna za pisanje ovoga rada. Istraživanje koncepta prostora temeljio sam na djelima Edwarda W. Soje, Michela Foucaulta i Homija Bhabbe (unutar zapadne umjetnosti) te Yaela Bentora i Dalaj-Lame XIV. (unutar tibetske).

Koristili su mi teorijski uvidi i znanstvene premise niza drugih istraživača/ica poput Waltera Benjamina, Jeana-Françoisa Lyotarda, Marka Gisbournea, Jeana-Luca Nancyja (za analizu ideje o slici kao važnog elementa kulturnih paradigmi) te Normana Brysona, Georges-a Didi-Hubermana, Mieke Bal, Michaela Hardta i Antonija Negrija te Guya Deborda (stvaranje nove platforme promišljanja slike). Radovi Huberta Damischa, Davida Ritza Finkelsteina, Maria Livia, Roberta Lawlora, Jeana F. Mattéija, Christophera Lehricha, Raymonda Klibanskog, Erwina Panofskog i Fritza Saxla (unutar zapadne umjetnosti) te Majstora Lochoa i Sarke Singh, Gege-Lame i Roberta Beera (unutar tibetske) pomogli su mi u razumijevanju i analizi simboličkih geometrijskih odnosa utemeljenih na nasljeđu zlatnog reza, konstrukciji perspektive i korištenju brojeva kao počela (Aristotel, prema Mattéiju 2009:52).

Moram spomenuti i druge važne radove kao što su oni Claudea Lévi-Straussa, Josepha Campbella, Gayatri Chakravotry Spivak, Jeana Baudrillarda, Davida P. i Janice A. Jackson, Donald S. Lopeza, Pera Kværnea, Fredrica Jamesona, Angele Sumegi, W. J. Thomasa Mitchella, Charlesa H. Kahana i drugih koji su se bavili antropologijom religije, antropologijom umjetnosti i slike, vizualnim studijima, kulturnom poviješću i posebnošću tibetske kulturne paradigme. Važniji radovi koji se naslanjaju na ova područja u hrvatskoj su znanosti interdisciplinarni radovi Suzane Marjanić koja se već dugi niz godina bavi istraživanjima šamanizma, ali i političke antropologije odnosno antropologije izvedbe (posebno medija performansa u suvremenoj hrvatskoj umjetnosti). S područja vizualnih studija i proučavanja biopolitike konzultirao sam radove Leonide Kovač i Žarka Paića. Tomu treba pridodati brojne druge znanstvene i stručne radove u područjima kulturne povijesti, antropologije umjetnosti i etnologije. Istraživanjem tibetske kulture u hrvatskoj znanosti bavili su se Tomo Vinšćak, koji je organizirao više ekspedicija na Tibet, posebno obrađujući hodočasnički aspekt planine Kailas i Snježana Zorić koja je na području Dharamshale provela

terenska istraživanja zajedno sa studentima/icama Zadarskog sveučilišta 2011. godine. Također, važna istraživačka podloga ovoj disertaciji jest i moje znanstveno bavljenje odnosom ritualnih praksi i suvremenih umjetničkih medija, kao i terenski rad u školi *Thangde Gatsal* i Institutu *Norbulingka* u Dharamshali te u *Central University of Tibetan Studies* u Sarnathu. U ovom sam radu koristio rezultate svojih istraživanja djela suvremenih umjetnika s kojima sam godinama surađivao na izložbenim i istraživačkim projektima. Pritom sam nastojao obuhvatiti kompleksnost specijalnih interpretacija u različitim umjetničkim medijima. Claire Bishop opisuje ključne razlike u tretiranju prostora:

Instalacija se razlikuje od tradicionalnih medija (skulpture, slikarstva, fotografije, videa) po tome što se doslovno prisutna u prostoru izravno obraća promatraču. Medij instalacije ne pretpostavlja promatrača kao par bestjelesnih očiju koje promjeravaju umjetnički rad iz daljine već potpuno utjelovljenim. Njegova su osjetila dodira, mirisa i sluha jednako pojačana, kao što je i osjećaj vizije anticipiran u instalaciji (Bishop 2005:6).

Ova je teza potpuno utemeljena u zapadnim kulturama, gdje je potpuno nestao odnos prema slici kao utjelovljenoj i oprostenoj božanskoj energiji. Međutim takav odnos u tibetskoj kulturi i dalje postoji. Stoga sam nastojao obuhvatiti i dva različita koncepta utjelovljenja, ali i prisustva promatrača (kao i samog umjetnika) u samom umjetničkom djelu. Za to su mi poslužila različita umjetnička djela koja nisam birao po mediju ili važnosti unutar službene povijesti umjetnosti, već po prostornom konceptu koji isto reprezentira unutar određene kulturne paradigme bez obzira polazi li od utjelovljenja božanstva ili njegovog nosača (usp. Bendor 1996:39) ili od stvaranja Trećeg prostora (Soja 1996) kao dijela umjetničke poetike. U drugom sam poglavlju, koje obrađuje fenomen slike kao ritualnog i umjetničkog predmeta u kojem se oprostoriše kulturno shvaćanje prostora, analizirao umjetnička djela Hermana Glettlera, Haraldha Hermanna, Khaleda Hafeza i Martine Miholić.

Povijest i analizu utjecaja nasljeđa Pitagorinih škola i simboličkih geometrijskih odnosa na umjetnost, znanost i kulturu tematizirao sam umjetničkim radovima Wolfganga Buchnera i Róze El-Hassan. U četvrtom sam poglavlju predstavio povijest, tehniku stvaranja te obredne prakse koje čine složenu konceptualizaciju prostora u *thangka* slikarstvu. Osim vlastitog iskustva koristio sam i radove *thangka* slikara/ica Majstora Lochoa, Sarike Singh, Tenzina Rabgyła, Lobsanga Tatsena te učenica u školi Luise Kloos i Roanne Rahman. U petom sam se poglavlju osvrnuo na teorijski aparat koji su u svojim djelima razvili Michel Foucault, Walter Benjamin i Hans Belting, a koji je neophodan za razumijevanje konceptualizacije prostora u

suvremenim umjetničkim praksama. Za to su mi, kao praktični primjeri, koristile poznate ambijentalne instalacije Olafura Eliassona (2003.) i Mirosława Balke (2009.) u muzeju *Tate Modern*. Oba sam rada vidio uživo tako da sam mogao razumjeti prostorni koncept na kojem se temelje. U tom sam poglavlju obradio kazivanja povjesničara umjetnosti i kustosa Marka Gisbournu koja se odnose na prostorne aspekte izložbenih postava.

Za poglavlje koje obrazlaže odnos prema slici u tibetskoj i suvremenoj kulturi, kao komparativni materijal koristio sam iskustva učenika/ica u školi *Thangde Gatsal*: Silvie Marie Grossmann, Luise Kloos, Naomi Dalton i Jareda Milbanka. Također su mi bili značajni radovi Sarah Lüdemann, Silvie Marie Grossman kao i moj rad *Mirila* realiziran s Bojanom Gagićem koji u umjetničku praksu prevodi *obrede prijelaza* (van Gennep 1960:10-11). Na kraju pokušavam stvoriti elemente nove platforme promišljanja slike. Koristim primjere iz suvremenih umjetničkih praksi, ali i dekonstruiram *thangku* kroz iskustvo Roanne Rahman (utjelovljene Druge). Istraživačka mi je građa (znanstvena, etnografska, umjetnička) otvorila niz pitanja na koje ću pokušati ponuditi odgovore te formulirati konačne teze ove studije.

Kako se i očekivalo od interdisciplinarnog i multidisciplinarnog pristupa znanstvenom istraživanju ovoga tipa, slijedio sam dvojni metodološki obrazac koji uključuje kvalitativne istraživačke tehnike evokativno-performativne etnografije (Ellis, Bochner 2006) i kritičko-analitičke tehnike tumačenja slike. U ovom sam istraživanju koristio metodološke postupke kojima sam uspostavio model teorijske konstrukcije/konceptualizacije prostora u vizualnim umjetnostima i antropologiji slike prema recentnim spoznajama različitih akademskih disciplina kao što su kulturna antropologija, kulturna povijest i vizualni studiji. Autoetnografske i evokativno etnografske metode i strategije koristio sam u prikupljanju i analizi terenske građe proizašle iz etnografskoga istraživanja na području *thangka* slikarstva u školama *Thangde Gatsal* i Institutu *Norbulingka* koje se nalaze u Dharamshali.

Također sam ih koristio prilikom kraćeg istraživanja studija *thangke* koji djeluje u okviru *Central University of Tibetan Studies* u Sarnathu. Evokativno-performativno etnografske tehnike bile su osnova i za istraživanje različitih suvremenih umjetničkih medija. Građa koju sam prikupljao sastoji se od bilješki s predavanja, zapisanih kazivanja, video snimaka kazivanja (transkribiranih u pisani tekst), fotografija, crteža i osobnog etnografskog dnevnika koji je vođen 2014. i 2015. godine.

Svaki je dan u dnevniku zabilježen u četiri različita dijela. U prvom dijelu bilježim samo događaje koji su se desili tog dana kao čistu faktografiju. U drugom dijelu konstruiram moguću znanstvenu teoriju na temelju istraživačke građe tog dana. Treći se dio zasniva na mojim interpretacijama događaja kroz proživljena emotivna stanja. U četvrtom dijelu iznosim

kazivanja Drugih. Značajan materijal uz sâm dnevnik predstavljaju skice, crteži i dvije *thangke* koje sam naslikao za vrijeme učenja u školi *Thangde Gatsal*. Ti su radovi komparativni materijal samom dnevniku, zato jer pokazuju rezultat same škole, ali i pokazuju utemeljenost postulata na kojima se zasniva *thangka* slikarstvo. Moje je istraživanje podrazumijevalo i analizu pojedinačnih umjetničkih djela takozvane zapadne umjetnosti i onih nastalih u školama *thangka* slikarstva. Djela koja sam odabrao zasnivaju se na dva moguća principa. Analizirao sam ona djela nastala u mediju slikarstva koja ili polaze od koncepta utjelovljenja božanske energije u sliku putem nosača kao u *thangki* (usp. Bendor 1996:39) ili se zasnivaju na korištenju zlatnog reza.

Polazeći od strategijskih osobitosti autoetnografije kao metodološkog pristupa koji prihvaća i inkorporira subjektivnost i emocionalnost u epistemološkoj konstrukciji stvarnosti, istraživanje prostornog aspekta *thangka* slikarstva i suvremenih umjetničkih praksi temeljio sam na bilježenju vlastitih iskustvenih narativa (kao istraživača, kreatora i promatrača) i analizi prikupljenih (Ellis, Adams, Bochner 2011, [http](http://)). Na taj sam način svoje istraživanje oblikovao unutar modela postmoderne znanosti za koju Lyotard tvrdi: „Ona ne otkriva poznato, već nepoznato“ (Lyotard 1984:60).

Građu sam sakupio koristeći tehnike formalnih razgovora, refleksivnih, dijadičkih intervjua koji se fokusiraju na interaktivnu proizvodnju značenja, performativno evocirane reakcije i emocionalnu dinamiku proizašlu iz istraživački oblikovanog zadatka promatranja i doživljaja *thangka* slika i umjetničkih djela *zapadne* umjetnosti u hramu, privatnom prostoru ili galerijskom kontekstu (usp. Ellis, Adams, Bochner 2011, [http](http://), Jones 2006, Gergen, Gergen 2011, [http](http://)). Tehnike audio-video snimanja interakcije kreatora, sudionika i promatrača koristio sam ponajviše u dijelu istraživanja vezanom za moguće utjecaje Pitagorinih škola i koncepta broja uopće u simboličkim geometrijskim odnosima.

Kazivače mogu podijeliti u dvije grupe. U prvoj su *thangka* slikari i suvremeni umjetnici. *Thangka* slikare sam pratio kroz tri godine postavljajući pitanja koja su istovremeno slijedila i moj praktični rad na *thangka* slikarstvu. Suvremene umjetnike sam intervjuirao u više navrata istražujući jedinstvene aspekte njihovog rada, ali i prostorne i simbolične utemeljenosti. U drugoj se grupi nalaze kazivači koji su sudionici u nastajanju umjetničkog djela ili pak na neki način u njemu interaktivno sudjeluju, kao što je na primjer slučaj stranih studenta u školi *Thangde Gatsal* ili sudionika u performansu *Mirila* (Gagić, Zanki 2009:47-72). Iskustva povjesničara umjetnosti Marka Gisbourn različit su od obje grupe. Bila su mi važna ne samo zbog Gisbourneovih interpretacija umjetničkih djela i koncepata postava izložbi već i zbog iniciranja nastajanja *site-specific* radova koji su kreirani s obzirom na značenja prostora

u kojima će biti izloženi. U interpretaciji i završnoj analizi prikupljene građe i obrađenih materijala pokušao sam uspostaviti svojevrstu mozaičku sliku, pregled, definiciju i metodološki utemeljeno tumačenje konceptualizacije prostora i odnosa prema slici u suvremenoj kulturi.

Doprinos ove studije budućoj sveobuhvatnoj antropološkoj konceptualizaciji prostora i promišljanju slike nalazi se upravo u terenskom radu na području Dharamshale u Indiji gdje sam istovremeno vršio terensko istraživanje za potrebe ovog rada, ali i pohađao (kao umjetnik) *thangka* slikarsku školu *Thangde Gatsal*, također vodeći i svoj etnografski dnevnik. Razumijevanje tehničkih detalja (usp. Master Locho, Singh 2013:27-29, rkp) i meditacijskih praksi koje ih prate nemoguće su za tradicionalnog istraživača, zbog specifičnih umjetničkih vještina koje su potrebne za savladavanje tehnike *thangka* slikarstva. Druga je moguća kvaliteta ovog rada upravo u njegovoj interdisciplinarnosti, mogućnosti interferencije pristupa različitih znanstvenih disciplina i obuhvaćanja teme iz više komplementarnih i uzajamno nadopunjujućih znanstvenih pristupa. Tako je stvorena jedna cjelovita slika iz više različitih pogleda na istu obrađenu temu, istinskim kulturološkim diskursom. Ova studija planira otvoriti novo poglavlje u kulturološkom razumijevanju konceptualizacije prostora u vizualnim umjetnostima, promišljanju slike i umjetnosti općenito te time doprinijeti različitim znanstvenim aspektima područja antropologije, vizualnih medija i umjetnosti uopće.

1.2. Hipoteze

Svoj sam istraživački rad, na kojemu je zasnovana ova studija, utemeljio na sedam hipoteza. One su oblikovane ne samo temeljem rada nastalog na osnovu zadnjih nekoliko godina mog istraživanja (od prvog dolaska u školu *Thangde Gatsal*) već i puno prije kao rezultat interdisciplinarnih umjetničkih projekata u kojima sam sudjelovao. Za vrijeme prvog boravka u školi *Thangde Gatsal*, u studenom 2011. godine odslušao sam predavanje Sarike Singh o nastanku značenju i školama *thanga* slikarstva. Također sam, koristeći sustav mjera (*sora*), kopirao predložak Buddhinog lica (u tehnici crteža olovkom), ali i posjetio studio Majstora Lochoa. Za vrijeme drugog boravka u školi, u veljači i ožujku 2013. godine (Slika 2.), svaku sam večer slušao teorijska predavanja o *thangki* koja je držala Sarika Singh. Praktični dio rada nastavio sam kopiranjem Buddhinog lica, Buddhine figure, Avalokitešvare, Mahākāle i drugih božanstava. Za vrijeme tog boravka zapisao sam prva kazivanja i intervjuirao pomoćnike u školi, Majstora Lochoa i Sariku Singh. Moj je treći boravak u Indiji, u veljači 2014. godine, obuhvatio druga mjesta i institucije. Najprije sam boravio u Sarnathu

gdje sam obavio istraživanje u *thangka* školi unutar *Central University of Tibetan Studies*, u Sarnathu. Nakon toga sam posjetio *Nyingma Monlam Chenmo* festival koji se odvijao u svetištu pored *Mahabodhi* hrama u Bodh Gayi. Tamo sam se usredotočio na konceptualizaciju prostora unutar obreda tibetskog buddhizma kao „religioznog iskustva neistovrsnosti prostora“ (usp. Eliade 2002:15). Dolaskom u školu *Thangde Gatsal* nastavio sam svoj praktični rad.

Realizirao sam samo jedan vrlo zahtjevan crtež olovkom po predlošku Kālacakre. Zatim sam uz pomoć Lobsanga Tatsena upoznao čitavu tehnologiju prepariranja i natezanja platna. U iduća sam dva tjedna uz pomoć Majstora Lochoa kreirao svoju prvu *thangku* koja se sastojala isključivo od naslikanog krajobraza. Paralelno uz slikanje svaku smo večer imali instrukcije Sarike Singh te gledali seriju filmova o povijesti slikarstva u Indiji. Etnografski sam dnevnik vodio od prvog dana, a uz njega sam bilježio kazivanja u pisanoj formi i u formi video dokumentacije. Jednako sam tako građu prikupio istraživanjima u Institutu *Norbulingka* i u ateljeima slikara koji djeluju u okviru Dalaj-Laminog hrama.

Za vrijeme četvrtog boravka u školi u veljači 2015. godine sam kreirao u potpunosti, uz pomoć Majstora Lochoa koji je naslikao oči i izveo ritual otvaranja očiju (vidi Bentor 1996:36), svoju prvu *thangku* koja sadrži prikaz božanstva. U istraživačkom sam se radu posebno fokusirao na zapadne studente kao moguću vezu između dva kulturna okvira te na *thangka* slikara Tenzina Rabgyala. Posebno su mi bile zanimljive Luise Kloos i Silvia Maria Grossmann čiji sam rad pratio i unutar zapadne umjetnosti. Metodologija rada je bila ista kao i prethodne godine. Istraživački rad unutar suvremenih umjetničkih praksi započeo sam još 2001. godine kad sam zajedno s Bojanom Gagićem kreirao interaktivni performans *Mirila*. Za potrebe tog rada prikupljao sam klasičnu etnografsku građu i druge materijale inicirane evokativno-performativnom metodologijom.

Takav sam tip rada nastavio unutar organiziranja projekta *Dolazak u baštinu* (od 2007. do 2014. godine) koji se zasnivao na preispitivanju koncepta prostora unutar suvremene umjetničke prakse. U ovoj sam studiji analizirao radove nastale i izložene u projektu, ali i radove koje su dio opusa umjetnika sudionika projekta. U oblikovanju hipoteza pomoglo mi je i osobno iskustvo aktivnog sudjelovanja u interaktivnim instalacijama koje su naročito inaugurirane projektima u izložbenom prostoru *Turbine Hall* londonskog muzeja *Tate Modern*. Hipoteze su postavljene temeljem tibetske i takozvane *zapadne* kulturne paradigme. Edward W. Said u knjizi *Orientalism* piše o odnosu zapada i orijenta: „Ta dva geografska entiteta podržavaju i u određenoj mjeri reflektiraju jedan drugoga“ (2003:5). Možemo reći i da se *zapadna* kultura tako definirala u odnosu same sebe prema Drugima. Zapadna umjetnost

i *thangka* slikarstvo zasnivaju se na oblicima reprezentacije i redukcije prostora u umjetničkom djelu. Moje hipoteze polaze od dva elementa istraživanja: konceptualizacije prostora i novih promišljanja slike kao oblikovatelja kulturnog konteksta.

Prva hipoteza glasi: *Umjetnička su djela definirana kulturnim obrascima u kojima nastaju, bilo da je riječ o tradicijskim ili globalnim obrascima.* Možemo reći kako danas većina umjetničkih djela nastaje unutar globalnih obrazaca. Ti su obrasci proizašli iz tradicijskih, a definirani su konstrukcijom povijesnih pravaca unutar moderne, da bi se potpuno isprofilirali u postmoderni. Činjenica je da suvremena umjetnička djela nastaju potaknuta izlagačkom politikom velikih muzeja ili su uvjetovana potrebama tržišta. Isto tako većina se umjetničkih djela nastalih unutar globalnih obrazaca referiraju na teme dnevne politike, rodnih odnosa, virtualne stvarnosti ili politike sjećanja. Današnje tradicijske obrasce teorija umjetnosti često pripisuje *folklornoj* umjetnosti, retrogradnim oblicima ili etnografskoj građi koja se temelji na kulturama Drugih. Takvi obrasci, bez obzira na formu iz koje dolaze (religijsku, socijalnu, kulturnu), mogu definirati umjetnička djela kao što je to slučaj u tibetskoj *thangka* umjetnosti. Tradicijski su obrasci za razliku od globalnih uvijek bili vezani uz određeni teritorij, etnicitet ili religiju. Dobar primjer za utjecaj teritorija (i kalvinističkih učenja) su slike koje prikazuju *vanitas* (forme mrtve prirode koje prikazuju lubanju, trulo voće, sat i muzičke instrumente te druge simbole), a možemo ih definirati kao „retoričke zabrane kojima se mora oduprijeti iskušenjima materijalnih užitaka“ (Bryson 1990:115). Teritorij može oblikovati tradicijske obrasce uvjetima života u određenom prirodnom okružju ili nekim drugim čimbenicima. Na oblikovanje su tibetskih kulturnih obrazaca tako najviše utjecali izolacija zajednice za vrijeme života na visoravni te progonstvo nakon kineske okupacije.

Druga hipoteza glasi: *Konceptualizacija prostora izuzetno je važan oblikovatelj vizualnog umjetničkog djela.* Umjetničko djelo se kroz povijest različito definiralo. Umjetničko djelo uvjetovano je načinom nastanka, ali i percepcijom umjetnika što ono uistinu jest. Umjetnik je dvadesetog stoljeća imao „ne samo drugačiju koncepciju o tome što je umjetničko djelo već je često i odbijao ideju cjelovitog i završenog rada kao pravilnog cilja kreativnog napora“ (Belting 2001:13). Međutim, činjenica je da je koncept zasebnog i cjelovitog umjetničkog rada upravo moderna ideja (usp. Belting 2001:13). Umjetnost često razumijevamo kao sliku „događanja koje je u povijesti umjetnosti imalo odgovarajući okvir“ (Belting 2010a:29). S druge strane, postoje tradicijska umjetnička djela koja nikad nisu mogla biti stavljena u okvir niti su predstavljala zaseban rad. Trenutak kraja kreacije takvog djela značio je ujedno početak uništenja, kao što je to u slučaju *pješčanog* kruga (*maṇḍale*). Oblikovanje *maṇḍale* zasniva se na skulptorskom, reljefnom prikazu palače božanstva i prostora oko nje.

Možemo je čitati kao *idealni* nacrt konceptualizacije prostora i objavu svetog, hijerofaniju (usp. Eliade 2002:10). Konceptualizacija prostora oblikuje umjetničko djelo (s obzirom na dvodimenzionalnost ili trodimenzionalnost) i prostor u kojemu se ono nalazi, na temelju iluzije prostora kao kulturnog konstrukta. *Maṇḍala* simbolizira različite koncepcije nastanka kozmosa u realnom prostoru kao što su imitacija nebeskog arhetipa, simbolizam središta i ritualno ponavljanje djela bogova, heroja i predaka kojim se uvodi red u fizički svijet (Eliade 2007:18). Kvadratna palača (jezgro *maṇḍale*), s vratima što se prostiru u sve četiri strane svijeta, simbolizira nebeski arhetip. Glavno božanstvo, pokretačka snaga kozmosa, postavljeno je u centar *maṇḍale* čime se postiže simbolizam središta. Izgradnja *maṇḍale* započinje jednim zrnom pijeska postavljenim u središte, a završava ritualnim rezanjem *vajrom* i prosipanjem pijeska u rijeku. Svi ti postupci predstavljaju uvođenje reda u fizički svijet (Eliade 2007:18). Naravno, ovakvi se modeli konceptualizacije prostora i nacrtu kozmosa ponavljaju u različitim kulturnim matricama kroz prostor i vrijeme.

Treća hipoteza glasi: *Pitagorine su škole kroz nasljeđe teorija zlatnog reza utjecale na thangka slikarstvo i zapadnu umjetnost*. Direktna veza između Pitagorinih škola i teorija zlatnog reza ili Fibonaccijeva niza plod je mitologizacije ova dva omjera koja je nastala u doba renesanse, kad je umjetnost nastupila kao primijenjena znanost i „usvojila matematičku teoriju vizualnog opažanja“ (Belting 2010b:12). Nasljeđu Pitagorinih škola s druge strane imamo zahvaliti izum perspektive u renesansi, koju možemo promatrati kao značajnu *kulturnu tvorevinu* (Damisch 2006:11). Također je činjenica da je perspektivna slika „isprva predstavljala pogled kojim promatrač gleda svijet, čime je svijet pretvorila u pogled na svijet“ (Belting 2010b:22). Kao dio klasične grčke filozofije teorije zlatnog reza, Fibonaccijeva niza i Pitagorin poučak utjecali su na nastajanje simboličkih geometrijskih odnosa koji su u *zapadnoj* umjetnosti prisutni i danas., S druge strane, *thangka* slikarstvo je nastalo na temeljima helenističkog prikaza Buddhinog lika unutar *gandhāra* stila. Mjere zlatnog reza prisutne su u nekim od formata i geometrijskih mreža pomoću koje se konstruiraju likovi Buddhe, ali i drugih božanstava u predlošcima za *thangka* slike.

Četvrta hipoteza glasi: *Kreiranje umjetničkog djela i njegova izrada definirani su religijskim učenjima u thangka slikarstvu i različitim interdisciplinarnim teorijama u suvremenim umjetničkim praksama*. Izrada umjetničkog djela je proces koji obuhvaća tehničke radnje zasnovane na umijeću umjetnika ili izvođača koji radi po projektu umjetnika. U slučaju suvremenih umjetničkih praksi izrada umjetničkog rada zahtijeva vrlo često raznovrsne tehničke sposobnosti i znanja. Do najvećih je promjena došlo u drugoj polovici XX. stoljeća ekspanzijom novih medija, ali i idejom nematerijalne umjetnosti započetom

simbolički, radom Lucy Lipman *Six Years: The Dematerialization of the Art Object* iz 1973. godine (Belting 2001:401). Umjetnička djela sve su se više zasnivala na digitalnoj slici, računalnim eksperimentima i monumentalnim instalacijama. Uz sve to su, izlagački prostori, poput *Turbine Hall* u muzeju *Tate Modern*, zahtijevali radove koji im mogu konkurirati. Unutar *zapadne* umjetnosti kreacija od tada podrazumijeva stvaranje djela koje je „ispunjeno intermedijским strategijama u kojima izabrani medij reflektira i priziva Drugi“ (Belting 2011:31). U svijetu *thangka* slikarstva i tibetskoj kulturi ono što mi neokolonijalnim jezikom zovemo religijska tradicija neodvojivi je dio života *thangka* slikara, kreacije i izrade umjetničkog djela, ali isto tako i odnosa prema toj istoj slici koji prosječni Tibećanin ima.

Osobnim sam se iskustvom za vrijeme terenskog rada i školovanja u *thangka* slikarskoj školi *Thangde Gatsal* mogao uvjeriti u istinitost tog navoda. U suvremenim se umjetničkim praksama različite interdisciplinarnе teorije ne koriste samo kao inspiracija za stvaranje umjetničkog djela već i kao integralni dio istih. Mogu koristiti i kao dio istraživačkog procesa kao u slučaju teorija Gillesa Deleuzea i Félixа Guattarija u radu Róze El-Hassan *The Breeze-Al Houa* (vidi El-Hassan 2014, [http](http://)). Suvremeni umjetnik može koristiti različite teorijske platforme ili strukture kao svoj umjetnički jezik (jednak likovnom jeziku unutar slikarstva, grafike ili kiparstva) ili kao element nekog video rada, performansa ili instalacije.

Peta hipoteza glasi: *Odnos prema slici u tradicijskoj je tibetskoj kulturi izgrađen religijskim i ritualnim obrascima, a u globalnoj kulturi suvremenim teorijama i tehnološkim inovacijama.* Pojam slike podrazumijeva različite vrste slike: od slike na platnu i *thangke* do fotografske slike, video slike i virtualne slike. Može se jednako odnositi na fizičke objekte kao što su slikarstvo i skulptura ili mentalne imaginarne objekte (umne slike) koje čine sadržaj snova, sjećanja i percepcije (Mitchell 2005:2). U tibetskoj kulturi odnos prema slici se promatra kroz odnos *thangka* slikara prema svim postupcima kreiranja *thangke*, bilo da se radi o tehničkim postupcima kao što je suho sjenčanje (usp. Master Locho, Singh 2013:27-28, rkp) ili o meditaciji, ali isto tako i kroz odnos onog tko *thangku* upotrebljava. Naime, *thangka* se može nalaziti u hramu ili privatnoj kući te predstavlja dio pobožnosti i obredne prakse.

Isto tako unutar slikanja *thangke* i njene posvete pojavljuje se više ritualnih obrazaca kao što je to *ritual otvaranja očiju* (Master Locho, Singh 2013:28-29, rkp). Također, neki od tehničkih postupaka, kao što je to određivanje sredine slike, imaju obredne elemente. Odnos prema slici u zapadnoj se kulturi počeo mijenjati početkom XX. stoljeća inovacijama na polju *tehničke reprodukcije* (Benjamin 1986), koja je omogućila dostupnost slike u svakodnevnicima (fotografija, novine, kino projekcije), da bi promjena kulminirala u doba interneta kao mjesta gdje tijelo živi u svijetu slika (usp. Belting 2011:61). Odnos je prema slici definiran i

suvremenim teorijama koje tumače sam odnos, ali ga i konstruiraju proizvodnjom značenja. Zato su bitne teorijske paradigme koje sliku promatraju kao dio *društva spektakla* (Debord 2006) ili *kao dio biopolitičkih odnosa moći* (Hardt, Negri 2003). U puno elemenata navedene teorije dekonstruiraju utjecaje tehničke reprodukcije, tehnoloških inovacija i drugih znanstvenih dostignuća na kulturu i odnos prema umjetničkom djelu uopće.

Šesta hipoteza glasi: *Novo čitanje slike polazi ne samo od istraživanja i usporedbe već i sinteze ove dvije različite kulturne paradigme*. Iako i s jedne i s druge strane iskustva umjetnosti postoji nepoznavanje onog Drugog, sinteza je ta dva iskustva tek danas moguća. Naime, jedino je postmoderno stanje (Lyotard 1984) omogućilo prekid s znanstvenim praksama koje se zasnivaju na velikim narativima. Takvi su narativi činili osnovu kolonijalnog odnosa prema kulturama Drugih. Zato je danas otvoren proces globalne sinteze kulturnog obrasca, koji ujedinjuje više različitih društvenih, tržišnih i političkih okvira i onog tibetskog (tradicijskog), unutar kojeg će etnografsko sabiranje građe predstavljati performativni proces i s jedne i druge strane. Prilikom mog istraživanja u školi *Thangde Gatsal* primijetio sam da i Majstor Locho i Sarika Sing svoju metodologiju slikanja i transfera znanja zasnivaju upravo kroz iskustva rada s kulturama Drugih i u tome vide opstanak tibetske kulture koja se našla u raskoraku između života u egzilu i odumiranja u domovini.

Upravo je sinteza ovih dvaju kulturnih konteksta moguća zbog umjetnika koji imaju iskustvo rada u suvremenoj praksi i *thangki*. Njihova iskustva i ono moje učenika u školi (praćeno istraživačkim radom) čine mogući model novog čitanja *slike*. Ovo se naročito odnosi na austrijske umjetnice Luise Kloos i Silviu Mariu Grossmann te indijsku umjetnicu Roannu Rahman koje u svojoj praksi koriste sve vrste slike, od one klasične (u formi crteža ili ulja na platnu), preko fotografije, videa do one digitalne. Luise Kloos i Silvia Maria Grossmann predstavljaju „Europu kao Drugu“ (Chakravorty Spivak 1999:199-200) dok Roanna Rahman ujedinjuje islamsku tradiciju, *zapadno* obrazovanje i *thangka* iskustvo. Sve su u *thangka* praksi prošle sustave zasnovane na beskrajnim ponavljanima poput kopiranja lika božanstva ili sjenčanja koji su osnova slikarskih postupaka, ali i odnosa prema slici.

Sedma hipoteza glasi: *Redefiniranjem pojma slike kao estetskog i ritualnog predmeta mijenja se i značenje konceptualizacije prostora i vremena u društvu i kulturi*. Iako se već u moderni pretpostavljalo da će tehničkom reprodukcijom nestati ritualni aspekt umjetničkog djela (usp. Benjamin 1986:132), on ne samo da je opstao u takozvanim kulturama Drugih već čini i značajni aspekt suvremene umjetničke prakse. S druge je pak strane, estetski aspekt opstao kao čisti kulturni konstrukt. Ritualni aspekt umjetnosti predstavlja i jedan od modela otpora prema slici kao dijelu kreativnih industrija i novih oblika proizvodnje zasnovanih na

društvenim radnicima (Hardt, Negri 2003:338). Konceptualizacija prostora i vremena u društvu i kulturi mijenja se zbog moguće transformacije značenja koju će samo redefiniranje donijeti. Rasprava je između ikonoklasta i ikonoboraca (Eliade 1991b:55-57) ne samo okrenula tijekom povijesti religije već i omogućila nastavak kontinuiteta antičke umjetnosti zasnovane na „svijetu prikazanom u slici“ (Bryson 1990:31). Ovo će redefiniranje, kao i sve pojavnosti u suvremenoj kulturi, biti fluktuirajuće. Redefiniranje slike značit će i redefiniranje konceptualizacije prostora, budući da je mjesto *locus* slike (usp. Belting 2011:40).

Ovih sedam hipoteza postavljene su kao osnova avanture proučavanja *thangka* slikarstva, ali i obrnute slike u ogledalu, a to su suvremene umjetničke prakse. Ta se slika događala paralelno s mojim istraživanjem. Iako su mi predviđali da ću prijeći na estetiku *thangke*, budući da se lice Mahākāle pojavilo na jednom od mojih crteža, navedeno nisam učinio. U početku sam vjerovao, a danas još više da ova studija predstavlja jednu od mogućih sinteza dvije na prvi pogled potpuno različite prakse. Svoje korištenje svetih emanacija u *osobnoj mitologiji* (Eliade 2002:128) nisam nikada pokazao Majstoru Lochou. Kad sam to i htio učiniti, sjetio sam se svog prvog dolaska u školu *Thangde Gatsal*. Tada je na rubu zida čudno nakrivljeno stajalo slikarsko platno na kojem je bila započeta skica olovkom. Kad sam majstora Lochoa upitao o čemu se radi, on mi je odgovorio da je to njegov pokušaj *suvremene umjetnosti*. Kao što ću to pokazati u ovoj studiji, *thangka* slikarstvo se zasniva na čvrstim pravilima na koja se nikakav zapadni pojam takozvane umjetničke slobode ne može primijeniti. Iskrenost platna Majstora Lochoa bila je u činjenici da je ono predstavljalo *njegovu koncepciju slobode*. Meni je ta sloboda bila *nepostojeća*, baš kao što bi i njemu moje platno izgledalo *neppravilno*. Upravo na tom mjestu počinju i razlozi mog istraživanja.

2. DEFINICIJA SLIKE KAO RITUALNOG I UMJETNIČKOG PREDMETA U KOJEM SE OPROSTORUJE KULTURNO SHVAĆANJE PROSTORA

2.1. Slika kao ritualni predmet u različitim religijama i kulturama; prva slika božanstva, ikona, *thangka* slika i profana slika

Razmatrajući interkulturalnost Hans Belting tvrdi da „zapadna misao, ali isto tako i zapadno iskustvo, se rijetko kad može nadići osim u kontekstu etnografskih istraživanja“ (Belting 2011:32). Naravno, Belting podrazumijeva da se još uvijek na sve različite kulturne kontekste gleda upravo kao na one Druge. Međutim, činjenica je da ako želimo analizirati pojam slike kao ritualnog predmeta, moramo početi od dva različita modela - štafelajne slike i *thangka* slike (forme svitka), koja se „ne može naći u nijednoj drugoj kulturi“ (Belting 2011:32). Štafelajna je slika nastala unutar urbane kulture dok je *thangka* nastala unutar one nomadske. Naravno da se i u obje kulture mogu naći različiti oblici slikarstva kao što je to zidno slikarstvo, međutim, Belting ova dva principa uzima kao simbol različitih kulturalnih arhetipova. I štafelajna i *thangka* slika kreiraju se na platnu koje je napeto na drveni okvir. Razlika je ta što se *thangka* slika izrezuje iz okvira i ušiva na veće platno (u obliku zastave) ili jednostavno postavlja na dvije okrugle drvene ljestvice, dok štafelajna slika na tom okviru ostaje. Uz njega ona dobija i drugi okvir koji naglašava njezinu dvodimezionalnost. Ono što povezuje ove dvije tradicije jest ritualni aspekt. Kod *thangka* slike on i dalje traje, dok je u štafelajnoj slici potpuno nestao, transformirajući se u neke druge umjetničke medije. Činjenica je da se iznad *thnagke* nalazi zastor-pokrov kojim se slika može prekriti. Na jednaki su se način prikazi tijela svetaca u ikonama prekrivali srebrenim oklopima.

Također se ponekad prekriva i čitava ikona, koja se pokazuje samo u specijalnim trenucima pobožnosti kao što je to slučaj kod štovanja crne Bogorodice u Częstochowi. Stoga nam polazna točka za redefiniranje pojma slike mora biti interkulturalni pristup. Upravo po njemu shvaćamo obrednost slike u različitim kulturama, bile one *zapadne* ili kulture *drugih*. Obredni su elementi jednako prisutni i u društvima koja bismo mogli nazvati arhajskim ali i u suvremenim društvima. Prijelazi iz jedne društvene grupe u drugu ili jednog događaja u drugi (očiti u samoj činjenici postojanja) pokazuju nam da je čitav ljudski život sastavljen od razdvojenih događaja koji imaju sličan kraj i početak kao što su „rođenje, pubertet, vjenčanje, očinstvo, napredovanje u višu klasu, profesionalna specijalizacija i smrt“ (van Gennepe 1960:3). Na sličnostima je takvih događaja sastavljena i klasifikacija različitih obreda

prijelaza (usp. van Genneep 1960:10-13). Takva nam događanja govore o činjenici postojanja svetog vremena u profanom životu. Bez obzira na društvene promjene, znanstvena otkrića ili kulturne paradigme oblici se svetosti potvrđuju u svakodnevnom životu kroz različite forme. Jer kako to navodi Eliade mogućnost „ponovnog zadobivanja religioznog iskustva života kod modernog, ali i postmodernog čovjeka, počiva u njemu samom“ (2002:129).

Grčka nam predaja govori da je izvor nastanka umjetnosti u tijelu koje *napušta vlastitu sjenu* što se nalazi na zidu (usp. Belting 2011:118). Kao što vidimo, umjetnost nastaje u liminalnom svijetu, između fizičkog objekta i svjetlošću uvjetovane sjene koja potvrđuje postojanje ili nepostojanje. O takvom izvoru umjetnosti pišu rimski književnici Plinije i Kvintilijan te navode kako je „prvi crtež čovjeka nastao kao obrisna linija sjene“, a po grčkom filozofu Athenagorasu (grč. Ἀθηναγόρας) „taj se crtež još uvijek mogao vidjeti u Korintu u drugom stoljeću“ (Plinije, Kvintilijan, Athenagoras, prema Belting 2011:118.). Razdvajanje tijela i sjene povezano je sa svijetom mrtvih. U Hadu mrtvi žive u sjenama, nematerijalnim slikama koje su samo sjećanje na njihova izgubljena tijela (Belting 2011:118.).

O razdvajanju fizičke tvari i iluzije govori nam i Plinijeva priča o natjecanju Parrhasiusa (Παρράσιος) i Zeuxisa (Ζεῦξις). Voće koje je naslikao Zeuxis bilo je toliko stvarno da su se na njega zaletjele ptice, dok je Parrhasius naslikao zavjesu za koju je Zeuxis mislio da je stvarna te ga je zamolio da je odmakne kako bi vidio sliku. Parrhasiusa je Zeuxis proglasio pobjednikom zato što je „on prevario samo ptice a Parrhasios je uspio prevariti i njega osobno koji je slikar“ (Plinije, prema Bryson 1990:30). Još je zanimljivije Brysonovo čitanje ove priče po kojem ptice za vrijeme leta po nebu borave u prekulturalnom i nesimboličkom prostoru. Kada ptice ulaze u zgradu kazališta odlaze iz prirodnog prostora u kulturalni prostor kojeg reprezentira kazalište (usp. Bryson 1990:31). Kada se zalijeću u naslikano grožđe ulaze u prostor čiste imaginacije, u „oblik igre unutar igre“ (Bryson 1990:31).

Umjetnost predstavlja vezu između dva svijeta – onog realnog (nesimboličkog) i simboličkog te između svijeta mrtvih i svijeta živih, transformirajući i materijalizirajući ljudsko sjećanje u formu profane slike. Granični su prostori oni u kojima nastaje iskustvo više stvarnosti kod šamana, ali i svih drugih koji imaju sposobnost svjesnog napuštanja fizičkog tijela i povratka u realni život. Šamanizam se zasniva na „djelovanju u neuobičajenoj stvarnosti, ali i rezultatima tog djelovanja u običnoj stvarnosti putem stanja transa“ (Peters, prema Pratt 2007:435). Šamanske totemističke (animističke) prakse jednim svojim dijelom sadrže ostatke formi prvih religioznih obrazaca. Mircea Eliade navodi kako sve ono što je označeno izrazom *šamanizam* „predstavlja arhaičan i općepoznat fenomen čije je postojanje

utvrđeno još u paleolitiku, a koji postoji i dan danas“ (Eliade 1991b:17). Teško je reći jesu li prve slike nastale kao nacrti kozmosa i složenog svijeta simbola šamana. Međutim, činjenica je da neki od tih simbola poput *drveta života*, *kruga*, *spirale stvaranja*, *sunčanog križa*, *centra svijeta*, *donjeg i gornjeg svijeta*, *kozmičkog užeta*, *mosta i brojeva* pojavljuju i dan danas kao univerzalni arhetipski simboli (Heinze, Perkins i Walsh, prema Pratt 2007:433-434). Njih šaman prenosi u svijet zahvaljujući svojim inicijacijskim iskustvima (usp. Eliade 1991b:17). Ti simboli predstavljaju možda i prvu sliku nastalu na šamanskom bubnju ili drugom oruđu. Eliade (1991b:22) tvrdi da bubanj predstavlja oruđe kojim šaman ulazi u ekstazu te se uzdiže u nebo putem penjanja na drvo breze.

Simboli u šamanskom kozmosu predstavljaju i svojevrsno mapiranje šamanskog umijeća putem tajnog jezika. Grane Stabla života predstavljaju neku vrst stepenica kojima se šaman uspinje između različitih stupnjeva na putu prema nebu, spirala stvaranja predstavlja emaniranje života iz stanja praznine, sunčani krug simbolizira *krug vremena*, centar svijeta (Stablo svijeta) je mjesto gdje se sveto manifestira u prostoru i snovima dovodeći sam svijet u oblik egzistencije, gornji i donji svijet su reprezentirani znakovima drveća, oblaka, tunela, stepenica i uzlazećeg dima, kozmičko uže pridržava raj zemlji i dušu čovjeku dok brojevi (poput sedam ili devet) predstavljaju stupnjeve gornjeg i donjeg svijeta (usp. Heinze, Perkins i Walsh, prema Pratt 2007:433-434). Vidljivo je da su ovi simboli i neka vrst učenja o nastanku kozmosa, ali isto tako i učenje o utjelovljenjima čovjeka u vidljivim i nevidljivim svjetovima. Prisutni su u gotovo svim svjetskim religijama. Isto tako se kao dio izgubljene *svete stvarnosti* pojavljuju i u profanom svijetu, jer profani čovjek potječe od religioznog čovjeka, rezultat je *desakralizacije* ljudske egzistencije (usp. Eliade 2002:124). Kršćanski simboli jednim dijelom nastaju razvijajući se iz „normativnog judaizma ili iz intertestamentarnih apokrifa“, a drugim dijelom jednostavno preuzimaju „drevne arhajske simbole kao što su to stablo svijeta ili drvo života“ (Eliade 1991a:315). Religijske su i simboličke prakse (poput Stabla života) mnogobožackog porijekla Židovi preuzeli iz grčko-rimske tradicije. Ti su simboli kroz povijest kršćanstva iznova reinterpretirani u nove forme. Možemo zaključiti da je kršćanski mitološki imaginarij preuzeo oblike *kozmičke religioznosti* koji su već jednom transformirani u biblijskom kontekstu (usp. Eliade 1991a:315). Jezik simbola predstavlja važan element buduće konstrukcije slike (lika) božanstva. Prije samog (figurativnog) lika simbol predstavlja i utjelovljuje određene kvalitete božanstva. Kao što je Kristovom liku prethodio simbol ribe (grč ἰχθύς), koji je ujedno i akronim izraza *Isus Krist*, *Božji sin*, *Spasitelj*, tako su i liku Buddhe prethodili simboli kišobrana, otiska nogu, kotača ili stabla. Više nam primjera govori

koliko su kršćanski simboli prisutni i dan-danas, bilo oni nastali iz čitanja judaizma ili kao oblik nasljeđa arhajskih kultura. U tom nam je kontekstu zanimljiv rad Hermanna Glettlera, katoličkog svećenika iz župe *St. Andrä* u Grazu, povjesničara umjetnosti, kustosa i konceptualnog umjetnika. Već dugi niz godina Herman Glettler koristi unutarnji i vanjski prostor crkve kao poligon suvremene umjetničke prakse (Slika 3.). Ono što je zanimljivo jest rekonceptualizacija kršćanskih simbola jezikom suvremene umjetnosti. Neogotički prozori crkve, oltari, stupovi, pod i strop pretvoreni su u instalacije, objekte i slike umjetnika kao što su Gustav Troger, Markus Wilfling, Flora Neuwirth, Lois Weinberger i Otto Zitko. Za vrijeme predavanja, što ga je održao na Sveučilištu u Zadru u studenom 2009. godine, Hermann Glettler je istaknuo: „Cilj *Andrä Kunsta* nije prezentirati spiritualnu umjetnost, koja je ionako vrlo upitna, već otvoriti prostor dijaloga s aktualnom umjetničkom scenom.“

Zbog takvog su pristupa u samoj crkvi bili mogući radovi poput *o.T.Fenster* Markusa Wilflinga iz 2002. godine u kojemu on sâm vrh staklenog gotičkog prozora u crkvi postavlja staklena vrata s okvirom i kvakom. Takav rad iščitava simboliku veze između gornjeg i donjeg svijeta, polazeći od drevnijeg simbola kao što su Jakovljeve ljestve, nastalog na temelju simbola šamanskih ljestava. Još je zanimljiviji umjetnički rad Hermanna Glettlera. U sklopu projekta *Dolazak u baštinu: povijest mjesto i sjećanje* u crkvi Svetog Donata 2012. godine postavio je instalaciju sastavljenu od čipki (vidi Bunardija 2012:50-56). Naime, na pod je centralne apside crkve postavio čipke različitih oblika zalijepivši ih na podlogu ljepljivom trakom. Većina čipki sadrži simbol rozete (osmerokutnog cvijeta) koji iščitavamo i kao geometrijsku formu kršćanskih, ali i islamskih građevina. U performansu *Super Food* (2006.) odlazi još dalje u korištenju osnovnih religijskih simbola.

Dokumentacijski video počinje snimkom stola punog hrane, postavljenog u bezličnom eksterijeru za kojeg sjeda Glettler odjeven u crno svećeničko odijelo. Narednih pola sata možemo ga pratiti kako jede hranu sa stola. U samom videu izmjenjuju se totali s krupnim kadrovima, što naglašava dramatičnost situacije. Naime, hranu Glettler jede tako da ju postavlja u dvije plastične figure raspetog Isusa Krista koje je po vlastitom kazivanju skinuo s prednje strane klasičnog lijesa namijenjenog ispraćaju mrtvaca prije kremiranja. Odabir hrane po Glettlery jasno ukazuje na biblijske simbole. Hermann Glettler jede i pije grožđe, ribu, med, mlijeko i vino. Skulptura Kristovog tijela mu služi kao posuda u koju stavlja hranu i piće. Ponekad koristi jednu figuru, a ponekad dvije. Nakon završetka konzumiranja hrane i pića umjetnik ustaje od stola i odlazi. Konzumacija hrane potencirano je krupnim kadrovima u kojima kamera hvata detalje lica Hermanna Glettlera, ruku i hrane (Glettler 2006, video dokumentacija). Umjetnik hranu jede opsesivno i halapljivo, tako da mu iz posude (figure

Krista) curi po licu. U razgovoru koji smo o tom radu vodili u rujnu 2008. objasnio mi je njegovu kompleksnu simboliku. Po Glettlarovom kazivanju prva analogija između njegovog rada i kršćanskog svijeta simbola je vrsta *hrane i pića* koje uzima. To je isključivo hrana i piće koja se navodi u Starom i Novom zavjetu. Druga za njega bitna analogija je misterij euharistije, utjelovljenja *tijela i krvi Kristove* u najvažnijem djelu kršćanskog bogoslužja. Hermann Glettler, umjetnik, tako reinterpreтира Hermann Glettlara, svećenika. Umjetnik mi je više puta istaknuo kako je svjestan kako njegovo djelovanje nailazi na otpor tradicijskih vjernika, međutim, svoju misiju vidi u otvaranju dijaloga. Kristovo tijelo Glettler koristi i u radovima iz serije *Corpus*, iz 2006. godine.

Objekti se sastoje od raznobojnih figura razapetog Krista koji postavljeni u prostor čine rozete, oblik vrlo sličan čipkama koje je koristio u objektu izvedenom u Svetom Donatu (vidi Bunardžija 2012:50-56). Figure koristi s vanjske figurativne strane, ali i s unutarnje strane koja izgleda poput kalupa. Umjetnik je svoj rad zasnovao na dva ključna elementa koji njegovu umjetničku praksu povezuju s kršćanstvom. Prvi se sastoji od reinterpretacija obreda kao u slučaju rada *Super Food*, ali i zajedničkog rada s grupom Irwin naziva *Maljevič* iz 2008. godine. Ovaj je rad nastao u sklopu Irwinowog ciklusa *Procesija* koji je realiziran na različitim lokacijama od 2006. do 2008. godine. Naime, u tom je radu Hermann Glettler umjesto slike (ikone), koja se tradicionalno nosi u procesiji oko crkve *St. Andrä*, nosio u rukama sliku objekt grupe Irwin (Glettler 2013:210). Drugi element su različiti simboli iz Starog i Novog zavjeta koje koristi u svojim instalacijama i video radovima.

Riba, kružnica, osmerokutna zvijezda, kruh ili vino pojavljuju se u video-radu *Super Food*, ali i u instalaciji postavljenoj u crkvi Svetog Donata (vidi Bunardžija 2012:50-56). Također, zanimljiv je način upotrebe figure Kristovog lika. Herman Glettler u radovima figuru Isusa Krista koristi isključivo ikonoklastički. Za njega je ona simbol jednak simbolu ribe. Stoga od nje radi neku vrst ornamenta kao u slučaju objekata iz serije *Corpus* ili je koristi kao posudu koja je samo jedna u nizu simbola baš kao što su to kruh, grožđe ili vino. Njegov rad ponovo otvara pitanje drugog ikonoklastičkog sabora iz 815. godine održanog u Svetoj Sofiji u Konstantinopolisu o prikazivanju (slikanju) *dvije* „neodvojive prirode Spasitelja“, a da se ne „potencira upravo ona ljudska“ (Pelikan, prema Eliade 1991b:56). Hermann Glettler koristi Kristov lik isključivo kao simbol ili ornament, a ne kao lik koji uprizoruje božansko. Jedan je od zaključaka ikonoklastičkog sabora bio, da je „euharistija istinska slika Krista, jer je prožeta Svetim Duhom te za razliku od ikone posjeduje istovremeno i božansku i materijalnu dimenziju“ (usp. Pelikan, prema Eliade 1991b:56). Slika Krista nije njegov lik već utjelovljenje njegove krvi i tijela putem misterija Euharistije. A upravo te simbole koristi

Hermann Glettler u svom radu. Zato u instalaciji *See you* iz 2012. godine prekriva glavni oltar crkve St. Andrä velikim orijentalnim tepihom u čijem središtu su perforirana dva kruga. Ono što možemo vidjeti kroz dva kruga je mjesto na kojem uobičajeno stoji oltarna slika. Međutim, ona je prekrivena bijelim platnom tako da ne vidimo gotovo ništa do bijele supermatističke plohe (Glettler 2013:98-99). Umjetnik se u svom radu referira na ideje Kazimira Maljevičeva o bespredmetnosti i slici koja više ne predstavlja reprezentaciju (usp. Maljevič 1981). Rad Hermanna Glettlera, s jedne strane možemo proglasiti ikonoklastičkim (*profanom slikom*), ali s druge strane možemo reći da predstavlja ikonofiliju. Kroz različite biblijske simbole, ali i korištenjem Kristove figure kroz princip *ready madea* Hermann Glettler otvara put novoj reinterpetaciji pojma slike i lika.

Kao što su ikonoklastičke ideje premostile vrijeme i prostor te i dan-danas žive u različitim formama kulturnih paradigmi tako i ikonoborački postulati nastavljaju mit o božanskom liku u ljudskom obličju. Ikonoboračka doktrina polazi od usporedbe ikonoklasta s gnosticima, zato jer su i oni tvrdili da je Kristovo tijelo nebesko a ne fizičko, dok je po njima uslijed „Kristova utjelovljenja sličnost s Bogom postala *vidljiva*, što poništava starozavjetnu zabranu predstavljanja božanstva“ (Ivan Damaskin, prema Eliade 1991b:56). Činjenica je da su kršćani poštivali zabranu objavljenu u deset zapovijedi sve do II. stoljeća, kada su se u Istočnom Rimskom Carstvu, na grobljima i mjestima okupljanja vjernika pojavili likovi i prizori *inspirirani Biblijom*. Od IV. i V. stoljeća pojavljuje se sve više slika dok u VI. i VII. stoljeću iste postaju i predmeti pobožnosti pred kojima se moli (usp. Eliade 1991b:55). Je li u tom periodu nastala i legenda o prvom naslikanom Kristovom liku, Mandilionu koji predstavlja najsvetiji predložak za sve buduće ikone i slike, teško je reći. Međutim, svijet je simbola prešao u svijet likova, nastavljajući tako antičku tradiciju. Likovi su ti koji produbljuju vjeru i isto tako povezuju vjernike s kvalitetama božanskog.

Jer ikone pripadaju istoj vrsti predmeta „posvećenih prisustvom Isusa Krista“, kao što su *Golgota*, *Nazaret* ili *drvo raspeća*; ta su mjesta kao i ikone „recipijenti božanske energije te Bog preko njih provodi naše spasenje“ (Ivan Damaskin, prema Eliade 1991b:56). Za razliku od zapadne tradicije, slika u tibetskoj buddhističkoj kulturi predstavlja ne samo provodnike božanske energije već i prostor u kojeg se utjelovljuje samo božanstvo, Buddha ili njegov nosač, *božanska energija Iha* (usp. Vinšćak 2011a:310) koja izvodi sve aktivnosti samog Buddhe (usp. Bentor 1996:39). Također, moramo napomenuti da se odnos prema slici kao ikoni u zapadnoj tradiciji potpuno transformirao od perioda renesanse do danas pretvarajući sliku iz reprezentacije božje stvarnosti u objekt koji polazi od vlastite materijalnosti (usp. Foucault 2009:79). U tibetskoj je tradiciji i danas odnos prema slici gotovo isti. Pobjeda

ikonoboraca donijela je osim definiranja Kristova prisustva i jasan odnos prema budućim ikonama koje čine značajan dio tradicije istočnih crkava. Pošto su sveci ispunjeni Duhom svetim, poslije njihove smrti „milost Duha svetoga nije daleko od njihovih grobova i svetih slika“ (Ivan Damaskin, prema Eliade 1991b:56). Pobožnost prema slikama svetaca nije ista kao ona prema relikvijama. Eliade navodi kako slike na neki način „reaktualiziraju čudesno *illud tempus*, kad su Isus, Bogorodica i sveci živjeli među ljudima“, dok relikvije „omogućuju komunikaciju između neba i zemlje“ (Eliade 1991b:57). Nakon pobjede ikonoboraca, oltarne su slike, ikone, ali i skulpture na ulaznim portalima počele predstavljati važan izvor biblijskih narativa za većinu vjernika. Promatranje je slika „otvaralo vrata simboličnog svijeta“ i „produbljivalo religijsko obrazovanje nepismenih“ (usp. Eliade 1991b:57). Nakon crkvenog raskola, kult se svetih slika-ikona nastavio razvijati unutar pravoslavlja.

Nastanak lika Isusa Krista, Bogorodice, apostola i drugih svetih osobnosti kršćanstva bio je nastavak tradicije antičke umjetnosti. Kao što su se grčki bogovi transformirali u rimske, na isti su način utjelovljivali i oni kršćanski. U tom kontekstu mit o Mandilionu možemo promatrati kao teorijsku osnovu sustava slikanja ikona utemeljenu isključivo na zadanim obrascima. Kako je ova tradicija nastala u samostanima, zasniva se i na beskonačnom kopiranju starijih predložaka na isti način kao što su se benediktinski skriptoriji zasnivali na prepisivanju starijih rukopisa. Upravo je model Svetog Benedikta, koji je organizirao niz manjih (nezavisnih) bratstava omogućio „opstanak institucije bez obzira na rušenje jednog od samostana, čime su se mogli očuvati i ostaci klasičnog nasljeđa“ (Eliade 1991b:78).

Mandilion (grč. Άγιον Μανδύλιον) predstavlja po legendi prvo platno na kojem je bio naslikan (ili utjelovljen Kristov lik). Portret se po legendi nalazio u gradu Edessi. Prva nam priča (spomenuta je u Eusebijevoj *Povijesti Crkve* i bezbroj puta reinterpretirana) govori o tome da je mitski kralj Edesse Agbar čuo za Krista i njegovo učenje te ga je pozvao da dođe u grad. Kraljeva je molba bila i da ga izliječi od bolesti od koje je bolovao. Krist mu je odgovorio da ne može osobno doći te da će mu poslati jednog od učenika koji će ga izliječiti. U Edessu je došao učenik Tadej koji je izliječio Agbara Isusovom riječi. U drugačijoj verziji priče govori se da je u kraljevoj delegaciji koja je posjetila Isusa bio i slikar koji je naslikao njegov lik platnu. Prema *Camulijanskoj legendi* govori da je slika nastala tako da Krist obrisao svoje lice o platno (Nicolotti 2014:2). Sliku su građani Edesse koristili kao sveti predmet u obrani grada od neprijatelja. Poslije propasti kraljevstva Edesse portret je završio u Carigradu, odakle su ga odnijeli križari. Navodno je bio u zbirci relikvija kralja Luja XIV. Prvi Kristov portret često se dovodi u vezu s *Torinskim platnom*, *Svetim licem* iz crkve Svetog Bartolomeja u Đenovi, *licem* iz Svetog Silvestra i Novogorodskom ikonom *Spasitelja koji*

nije naslikan rukom. Bez obzira na različite slojeve priče, ali isto tako i teorije po kojima se slika dovodi u vezu sa *svetim Gralom i tajnim bratstvima* (usp. Gilbert 2004), legenda je o prvom Kristovom portretu povezana s ikonoboračkom pretpostavkom o slici kao recipijentu božanske energije (Ivan Damaskin, prema Eliade 1991b:56). Slikar koji traga za svetom predloškom, koji je možda i otisak lika Spasitelja i predstavlja najsvetiji predmet, sudjeluje u utjelovljenju svetosti. Mit je o prvom Kristovom portretu, Mandilionu kojeg sve druge ikone mogu samo oponašati potpuno odredio jedan veliki dio zapadne umjetnosti.

Činjenica je da Mandilion doista predstavlja prototip slike koja „dodiruje područje najveće žudnje, nedohvatljivo drugim slikama; gdje ona sama čudesno postaje sila utjelovljenja“ (Didi-Huberman 2005:188). Mandilion je uz Veronikin rubac i Torinski pokrov jedan od predmeta koji nije napravljen ljudskom rukom, već je dio legende s konkretnom procedurom prisustva ili prezentabilnosti (usp. Didi-Huberman 2005:188). Umjetnici su nastojali postići ideal takvog pralika prenoseći ga na druge ikone. Tako je ikona *Trojstvo* Andreja Rubljova postala neka vrst predloška za ruske ikone. Ideja božanske esencije koja pomaže ljudima i otvara im *simbolički svijet* (Eliade 1991b:57) na taj se način širi na druge ikone. U renesansi su likove svetaca polagano zamijenili oni profani. Izumom fotografije i drugih medija koji reproduciraju sliku stvarnosti svi su ljudi mogli postati dio slike. Na taj se način umjetnost iznova vraća svijetu simbola u kojem Irwinova slika može zamijeniti stvarnu ikonu i u crkvenoj procesiji (usp. Glettlar 2013:210). U tibetskom je *thangka* slikarstvu lik božanstva i dalje prisutan. Legenda o prvoj slici Buddhe naslanja se na priču o Mandilionu.

Po jednoj predaji Buddhin je lik nastao slikanjem njegova odraza na vodi, jer ga slikar nikako nije mogao gledati u lice, a po drugoj je Buddha osobno poslao svoj portret kraljici Šri Lanke koja je u prijašnjoj inkarnaciji ubijena (dok je nosila zavjetni dar Buddhi) odavši tako poštovanje njenoj pobožnosti (usp. Gega Lama 1988:42). Zamjetno je da su u različitim verzijama prve slike Isusa Krista i Buddhe povezane uz osjećaj pobožnosti nakon čudesnog događaja kojim se objavljuje sveto ili uz oblik transcendentalne stvarnosti. U slučaju Mandilionu u jednoj je priči riječ o izlječenju od bolesti putem vjere. Na primjeru priče o princezi i prvom Buddhinom portretu možemo govoriti o nekoj vrsti karmičkog dara za predanu vjeru i vrlinu. Također platna nastaju ili direktnim otiskivanjem lica ili putem gledanjem odraza. U oba primjera je božansko lice ono uzvišeno te se samo od sebe prenosi na platno ili se ne može gledati direktno očima *smrtnika*. Ovakva je metafizička matrica po kojoj slikar traga za nevidljivom božanskom esencijom putem prizivanja arhetipskog pralika otvorila put transformaciji slike kroz vrijeme i prostor. Hans Belting na primjeru slike *Domenica di Michelina*, koja prikazuje Dantea kako držeći u ruci *Božansku komediju* stoji

ispred vrata Firence (iz koje je bio prognan), dok su mu u pozadini vrata pakla, zaključuje kako je slika jednaka *sjeni*, a nejednaka tijelu, ali istovremeno podsjeća na tijelo kao što i *sama sjena* (Belting 2011:128). Dante se kroz utjelovljenje u sliku pretvara u sjenu koja hoda svijetom mrtvih, kao što je hodala svijetom živih. Slika ne može vratiti ili stvoriti fizičko tijelo, ona jest sjena koja okreće zakone vremena i prostora u drugom smjeru. Kao dio svetog vremena predstavlja kamen u mozaiku *hijerofanija*, objava svetih realnosti (usp Eliade 2002:10). Te su realnosti jedina konstanta u svijetu različitih slika. Kada Hermann Glettler prekriva glavni oltar crkve (vidi Glettler 2013:98-99), da bi kroz perforacije vidjeli najčistiju bjelinu, on otvara pitanje kuda ide slika. Njegov je pokrov orijentalni tepih koji asocira na kulturu gdje živi zabrana božanskog lika. Međutim taj se lik utjelovljuje kroz *svetu realnost*. Tu istu realnost otvara oltar u crkvi, kroz viziju umjetnika i kroz pobožnu molitvu vjernika koji stoji ispred oltara. Njemu više ne trebaju ilustrativni prizori Starog i Novog zavjeta da bi mogao razumjeti božansku objavu, ona mu se ukazuje kao čista prisutnost.

2.2. Povijest ideje o slici, slikarstvo i teorije slike od renesanse do moderne

Renesansnu ideju o slici možemo čitati kao rezultat dijaloga između dvaju tumačenja stvarnosti. Prvo je ono koje polazi od simbolične konstrukcije svijeta, a drugo se zasniva na pozitivističkom umu koji se trudi objašnjavati stvarnost na temelju dokaza. Takav um polazi od eksperimenta pod određenim uvjetima i normativima koji potvrđuje određenu pretpostavku kao znanstvenu istinu. Jean-Luc Nancy iznosi zanimljivu referencu po kojoj se u pozadini *Mona Lise* pojavljuju „dvije alegorije ljudskog pogleda na svijet: put života i most koji je djelo inženjera, dok je sav ostali krajobraz u izmaglici“ (2005:58). Te su se dvije ideje (simbolička i znanstvena) reflektirale u koncepciji slike unutar renesansnog svijeta. Zbog velikih slikarskih radionica, mijenjanja tehnologije i povećanih narudžbi pojavljuje sve više teorija koje polaze od tehničkog umijeća izrade slike, ljudskih proporcija i konstrukcije perspektive. Među njima su svakako najpoznatije one Leonarda da Vincija, fra Bartolomea Luca de Paciolija i Cennina Cenninija. Slikarske radionice nastale u novom vijeku polazile su od koncepta (simboličke i znanstvene) reprezentacije stvarnosti. Naravno to možemo tvrditi na osnovu dijelova prošlosti – na isti način antičku Xeniu koja je do nas došla preko lave Vezuva možemo promatrati kao „minijaturalni dio mrtve prirode antike, čisti fragment nečega što je bilo ovdje“ (Bryson 1990:17). Danas Xeniu promatramo kroz žanr mrtve prirode, kao što renesansno slikarstvo promatramo kroz kulturalni slijed koji je isti mijenjao i nadograđivao. Rad je u radionicama bio podijeljen s obzirom na kompleksnost elementa

kompozicije. Učenici su mogli slikati pozadinu, elemente krajobraza, sporedne figure ili odjeću na glavnim figurama, dok je lice na glavnoj figuri bilo prepušteno glavnom slikaru (majstoru) koji je sliku i potpisivao. On je također i kreirao skice i predloške za sliku. Unutar radionica kreirala se osobnost mladog slikara koji se postepeno odvajao od utjecaja majstora da bi izgradio svoj vlastiti stil. Oni koji su u svijet umjetnosti ušli iz „prirodne ljubavi“, prema majstoru su se „ophodili s poštovanjem, slušali ga i pokorno mu služili kako bi postigli savršenstvo“ (Cennini 2007:31). Škole kao i transferi znanja u tibetskom *thangka* slikarstvu i dalje se zasnivaju na odnosu između majstora i učenika u kojem se svaki korak savladavanja umijeća nadzire budnim okom učitelja (usp. Master Locho, Singh 2013:23-24, rkp).

Tako se univerzalni princip umjetničkih radionica nastavlja i u tradicijskim kulturama. Ideja slike, utemeljena u reprezentaciji (prijenosu) simboličkog svijeta, otvara ideju utjelovljenja. Kao što sveta slika može utjeloviti oblik svetosti tako i ona profana nastoji pokazati kao utjelovljenje duhovnih kvaliteta slikara. U konstrukciji krajobraza možemo iščitavati na koji se način oprostuje kulturno shvaćanje prostora. Cennini piše o prikazivanju planine ugledanjem na prirodu te „preporučuje budućem slikaru da uzme veliko, oštro i neravno kamenje te ga kopira stvarajući iluziju svijetla i sjene“ (Cennini 2007:86). Prostor na ovom primjeru shvaćamo kao objektivnu datost koju slikar mora reprezentirati na najbolji mogući način. S druge strane, krajobraz može biti potpuno simbolički i odražavati objavu svetosti i *hijerarhiju perspektive*, kao na primjeru *Ognissanti Madonne* Giottoa di Bondonea (usp. Livio 2003:160-161). Isto tako on može održavati duhovne kvalitete sveca ili božanstva na slici ili pak opisivati ono što slikar vidi kroz svoje zamišljeno očište.

Duhovne su kvalitete vezane uz elementarni svijet u kojem „božanski, anđeoski i zvjezdani utjecaji kapaju dolje na zemaljski svijet i upravljaju kretanjima i kombinacijama elemenata“ (Giorgi, prema Yates 2013:51). Na ovakvim je neoplatonističkim pretpostavkama, s jedne i s razvojem pozitivističke znanosti, s druge strane bio utemeljen renesansni kulturni okvir koji je definirao *zapadno nasljeđe*. Georges Didi-Huberman ističe kako je renesansa „zlatno doba ljudskog duha i inovativna vladavina nad svim drugim invencijama“ te kako je upravo Quattrocento stvorio ideju doba feniksa kada se umjetnost rađa iz pepela“ (2005:53). Vizualnu umjetnost za vrijeme renesanse možemo čitati kao manifestno oruđe i utjelovljeni filozofski priručnik putem koje se svijet simbola transformirao u nove oblike značenja. Unutar takvog okvira krajobraz tumačimo kao oblik stvarnosti „koji ne sadrži prisustvo, jer on je sam potpuna prisutnost“, a to je i razlog „zašto pogled na prirodu nije odvojen od kulture“ (Nancy 2005:58). Na ovoj se pretpostavci zasnivao i romantičarski odnos prema krajobrazu. Romantizirana slika polazi od krajobraza u kojemu je ljudska figura svjedok prisustva ljepote.

Ona se krajobrazu može diviti, ali ga ni po čemu ne definira. U romantizmu se od slike više ne očekuje da „demonstrira bilo kakvu objektivnu ideju“ (Belting 2001:25). Priroda očišćena od značenja predstavlja sveto vrijeme, ono isto koje su prije zauzimala božanstva. Takva je estetika inaugurirana kroz svijet naslikanih planinskih vrhunaca, ruševina gotičkih crkava i napuštenih samostana njemačkog slikara Caspara Davida Friedricha, ali i engleskih umjetnika Williama Turnera i Thomasa Girtina. S druge strane, zasnovana je na ideji piktoresknog. U svijet umjetnosti inaugurirao ju je u putopisnoj mapu *Observations on the River Wye and several parts of South Wales* objavljenoj 1782. godine (koja se sastoji od grafika i zapisa) anglikanski svećenik i slikar William Gilpin. Po kazivanju Marka Gisbournea tako je nastao postulat ljepote koja je dovoljna sama sebi te joj ne treba nikakvih drugih značenja.

Opservacije se sastoje od dvanaest poglavlja u kojima autor opisuje engleske krajobraze od Londona do Rossa, Monmoutha, Chepstowa, Pyla, preko Bristola pa opet do Londona. Njegova je sljedeća mapa, nastala nakon boravka u Lake Districtu, označila *službeni početak* povratka umjetnika u dramatični, romantizirani krajobraz. Gilpinove slike engleskih krajobraza prikazivale su ljepotu krajobraza očišćenu od značenja, izvan povijesti i čovjeka kao onog koji može upravljati sudbinom svijeta. Mircea Eliade tvrdi kako takav čovjek dostiže osobni identitet samo ako se korjenito demistificira, te će biti zaista slobodan „kada ubije i posljednjeg boga“ (Eliade 2002:124).

William Gilpin u pismu Williamu Masonu opisuje iskustvo s tehnikom akvatinte, u kojoj je njegov nećak izradio grafike nastale na temelju skica s putovanja, navodeći koji se efekti mogu dobiti u radu s obzirom na interpretaciju predložka-krajobraza (Gilpin 2009-2014, Selection 1, <http://www.gilpin.org.uk/>). Na takvim se modelima zasnivalo i učenje slikanja krajobraza na umjetničkim akademijama u XIX. stoljeću. Upravo na tom sustavu školovanja možemo pratiti pozitivistički odnos prema vizualnoj umjetnosti, a posebno slikarstvu kao umijeću koje u sebi sadrži dvije vještine. Prva je ona uporabe i miješanja boja, priprema podloge za platno kao i svih ostalih tehničkih zakonitosti i vještina. Druga se zasniva isključivo na reprezentaciji stvarnosti koju slikar svojim postupcima mora što bolje predočiti. Sustav učenja se tako zasniva na ideju kompozicije, skiciranju lika i pozadine koji će odgovarati prirodnoj veličini, izradi detalja i konstrukciji svjetla i sjene koji odgovaraju izvoru svjetla u slici. Ove su se vještine jednako primjenjivale i kod savladavanja svih drugih likovnih tehnika. Profesori su na europskim akademijama također naslijedili i nedodirljivost renesansnih majstora, tako da je mladim slikarima bilo preporučivano ostajati u njihovoj sjeni. Ovakav se odnos između učenika i mentora dijelom nastavio i nakon promjene umjetničke prakse i koncepta slike do kojih je došlo u XX. stoljeću. I danas na nekim istočnoeuropskim umjetničkim akademijama

vrijedi pravilo koje nalaže učenicima (studentima) da se što ranije stave pod vodstvo majstora (mentora) kako bi stekli *znanje* te se od njega „trebaju rasti što je moguće kasnije“ (usp. Cennini 2007:32). Takav koncept započet u renesansi svoj je vrhunac doživio upravo u konceptu piktoresknog. Umjetnost nije ta koja tumači stvarnost. Ona može utjelovljivati božansku esenciju ili jednostavno predstavljati stvarnost onakvu kakva jest. Iskustvo umjetnika predstavlja stvarnost elementima naracije. Wiliam Gilpin opisuje veličanstven pogled iz dvorca Goodrich:

Priroda je uvijek velika u stvaranju. Kao izvrstan kolorist usklađuje tonove s beskrajnom raznolikošću i ljepotom. Rijetko je pravilna u kompoziciji i na taj način kreira skladnu cjelinu. U prvom planu ili pozadini često je prisutna neproporcionalnost. Nezgrapna linija prelazi preko dijela prizora, neko je stablo loše postavljeno u prostor, obala rijeke je pomalo obična ili nešto drugo nije na mjestu na kojem bi trebalo biti. U svakom je slučaju beskrajnost prirode izvan ljudskog shvaćanja. Ona stvara u velikim razmjerima i bez sumnje harmonično, planovi joj se zato ne mogu shvatiti (Gilpin 2009-2014, Selection 4, [http](#)).

Kao što vidimo na ovom primjeru, Gilpin ne samo da primjećuje skladnost u prirodi već ju i analizira. Elemente stvarnog krajobraza percipira kao slikarsku kompoziciju. Tako u kreaciji prirode nalazi nepravilnosti koje na kraju postaju namjerno postavljene kako bi se ispunio veliki kozmički red. Slikar koji putem slike reprezentira stvarnost sada ju sagledava s instrumentarijem reprezentacije. Na taj se način krug potpuno zatvara. Upravo je William Gilpin svaki vidik iz prirode „analizirao kao sliku, preselio je slikarski okvir iz ateliera u prirodu i pronašao u njemu tri plana kao da promatra sliku“ (Ivanjek 2001:343-344). Svi elementi krajobraza, kao što su rijeka, stablo ili stijene postaju tako dio već prije uspostavljenog reda. Zadaća je umjetnika jasna i definirana. Gilpin navodi da umjetnik mora „propisati svoja mala pravila koje naziva načelom piktoresknog kako bi prilagodio (neskladne) prirodne površine vlastitom oku i očistu“ (Gilpin 2009-2014, Selection 4, [http](#)).

Zato je prirodna kompozicija ono što slikar mora ispraviti prema načelima proporcija koje su definirane u renesansi. A to je skladnost manjih dijelova u odnosu na cjelinu i njihov rast na osnovi prirodnog ritma. Naravno, ta je skladnost nastala derivacijom geometrijskih odnosa i simboličkih načela. Zato su i kompleksne scene krajobraza, sastavljene od različitih elemenata, suprotne onima koje odgovaraju pravilima slikarske kompozicije. U svojim uputama Gilpin navodi: „Slikar koji se strogo pridržava kompozicija iz prirode rijetko će napraviti dobru sliku“ (2009-2014, Selection 4, [http](#)). Ova teorija podrazumijeva prirodu kao

nešto stalno, zadano i stvoreno božanskim planom. Kao takva može biti podložna ljudskom tumačenju samo u zakonitostima pojava i stvari. Tako se neoplatonističko shvaćanje materijalnog svijeta kao manifestacije prožete anđeoskim i zvjezdanim utjecajima (usp. Giorgi, prema Yates 2013:51) transformiralo u odnos prema slici i svijetu. Gilpin zaključuje kako slikar može stvoriti vizuru sastavljenu od dijelova prirode, dodajući i po *nekoliko stabala* i mijenjajući prvi plan (što je *sloboda* koja uvijek mora biti dopuštena) te tako čitav krajobraz prilagoditi *svojim pravilima* (2009-2014, Selection 4, [http](#)). Jean-Luc Nancy tvrdi da krajobraz ne može biti „niti teološki, ni politički, niti ekonomski ni moralni, već se pojavljuje kao dio povijesti u trenucima promjena i izmjene značenja“ (2005:58-59). Zato nam je zanimljiv Gilpinov boravak u Lake Districtu kao trenutak koji je inicirao buduću promjenu u odnosu prema krajobrazu koja je dovršena formiranjem kruga pjesnika inspiriranih jezerima Cumberlanda kao što su William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge i Robert Southey, poznati i kao jezerski pjesnici (engleski: Lake Poets).

Fascinacija planinskim predjelima i ruševinama otvorila je put prema preseljenju elemenata krajobraza u područja gradova. U svom prvom putovanju Gilpin (2009-2014, Selection 4, [http](#)) piše o ruševinama dvorca Wilton i Goodrich. Ruševine, stijene i vodopade Gilpin je postavljao u prvi plan svojih vizura, doline, šume i rijeke u srednji te planine i jezera u zadnji (usp. Ivanjek 2001:344). Ruševine samostana Tintern Gilpin naziva *plemenitim*, smatra kako predstavljaju najljepšu *piktoreSKU vizuru* na rijeci i posebno ističe bršljan koji je prekrrio velike dijelove zidova te tako stvara „veseli kontrast sivom kamenju“ (Gilpin 2009-2014, Selection 5, [http](#)). Gilpinova himna ruševinama, uz magične prizore na slikama Caspara Davida Friedricha Williama Turnera i Thomasa Giritina, otvorila je put fenomenu *folia*, zgrada i ruševina bez svrhe i smisla. Iako su postojale i prije, *folie* su se počele širiti u XVIII. stoljeću u Engleskoj i Francuskoj.

Tako nastaju lažne ruševine rimskih ili grčkih hramova, ali i potpuno nove građevine kineskih pagoda, ali i bliskoistočnih džamija. Moda se proširila čitavom Europom donoseći antičku civilizaciju u mjesta gdje je Rimsko carstvo bilo samo u tragovima. Nalazimo ih u obliku rimskog hrama, na malenom brežuljku pored slavnog i tragičnog dvorca Miramare kod Trsta. Prisutne su dakle na mjestima koja su pripadala klasičnoj civilizaciji. Jedna od najpoznatijih i najčudesnijih *folia* je svakako Dunmore Pineapple sagrađena 1761. godine u Škotskoj. Kao što joj i samo ime kaže, njezin je osnovni element kupola u obliku ananasa. Lažne ruševine i zgrade bez smisla predstavljaju izmještanje klasične slikarske kompozicije u krajobraz. Na taj se način potvrđuje viđenje prirode kao slikovite, dekorativne i lijepe po sebi. S druge strane, umjetnička se imaginacija seli u prostore dokolice koji pretvaraju vrijeme u

formu *festivala i zabave* (usp. Foucault 1986:26). Kao što je preoblikovani krajobraz transformiran u idealiziranu reprezentaciju slike tako se i estetika piktoresknog seli ne samo u parkove unutar gradova već i u samu prirodu. Tako se podcrtava ideja lijepog, bez smisla i sadržaja. William Gilpin je napisao kako „slika mora sadržavati cjelinu čiji je samo jedan dio umjetnikov arhetip“ (2009-2014, Selection 4, <http>). Iz težnje za cjelinom stvarnosti nastale su folie, oblik materijalizirane slike u svijetu i utjelovljenje slikarske vizije, one koja je započeta u renesansi stvaranjem proporcija čovjeka i konstrukcijom geometrijske perspektive kao prijenosa slikarskog objekta u dvodimenzionalnu plohu, da bi se završila u samom trodimenzionalnom prostoru uređenom po diktatu slikovitosti. Kulturno shvaćanje prostora kao utjelovljenja simboličkog svijeta sada se manifestira u stvarnosti. Pojam piktoresknog je (kao i zgrade bez smisla i sadržaja), od definiranja ljepote prostora kao lijepog po sebi samome, s vemenom potpuno promijenio značenja. U određenim se kulturama koristi kao izraz za izrazito pastoralni pejzaž, dok se u drugima koristi kao ironija. Doživio je preobražaje kao i pojam romantičnog, tako su „narav prirode, narav slike i narav društva od tri odvojene cjeline postale jednom jedinom naravi svijeta“ (Ivanjek 2001:346).

U radu Haralda Hermanna možemo vidjeti koliko Gilpinov koncept piktoresknog i romantičarske vizije na simboličnoj razini premošćuju vrijeme. S njegovim sam se radom upoznao u okviru izložbe *I am a Berliner* – održane u sklopu prvog *Bijenala slikarstva* u Galeriji *Bačva* Hrvatskog društva likovnih umjetnika 2011. godine. Hermannov se svijet također sastoji od romantiziranih ruševina, međutim, to su ruševine industrijskog i postindustrijskog vremena. U slici *Liquidatoren* prikazuje tipičan apokaliptični prizor (vidi Hermann 2011, <http>). Slika prikazuje neku vrst barake, industrijske hale napravljene od metalne konstrukcije i panoa. Hala ima razbijenu konstrukciju, krov i zidove. Na podu osim polomljenih komada drva vidimo predimenzioniranu nogu neke vrste reptila, odsječena debla i dvije odnjegovane palme u tegli. Na stalku što se nalazi na lijevom zidu stoji orao iznad kojega je stilizirana aureola. Lijevo od nje vidimo dva mjehura, dok je na kraju središnjeg prostora barake ljudski lik u prašini. Ne možemo točno odrediti što taj lik radi. S lijeve strane mu se nalazi *memento mori*, kostur naslonjen na kut barake.

Zadnji je dio zida otvoren i kroz njega vidimo šumu. Jedno je stablo odlomljeno i očito je palo na kuću. Hermann se namjerno poigrava s renesansnom dvostrukom perspektivom. Jedan nedogled završava točno na mjestu ljudskog lika, dok drugi završava u šumi. Baš kao i Gilpin Harald, Hermann slaže kompoziciju po načelu piktoresknog sklada. U prvi plan postavlja ruševine koje nisu romantičan dvorac, već obične proizvodne hale. One mogu asociirati na industrijsku prošlost Istočnog Berlina, ali isto tako i prizivati različite oblike

druge stvarnosti. Harald Hermann ne stvara iz potisnute fantazije libida, već iz snova i književne *imaginacije* (usp. Gisbourne 2011:38). Uz ruševine se u prvom planu također pojavljuju i stijene koje proviruju kroz drvenu konstrukciju poda. U drugom planu slike vidimo šumu i dolinu što također slijedi Gilipinov koncept.

Zadnji se plan jedini razlikuje od zadanog piktoresknog koncepta jednom davno pronađenog u engleskom krajobrazu. Hermannove slike nemaju pozadinu koja završava trećim (zadnjim) planom. Naime, drugi plan polako nestaje u beskrajnom prostoru, nekoj vrsti astralne izmaglice i multicipliranog prostora imaginacije. Hermannovo slikarstvo „polazi od stalne promjene razmjera i proporcija, a njegova unutarnja prostornost sadrži figure i objekte koji predstavljaju arhaičnu fantaziju zasnovanu na mitovima legendama i bajkama te potom transponiranu u suvremeni svijet“ (Gisbourne 2011:38). Većina se slika ovog autora, bez obzira prikazuju li unutarnji ili vanjski prostor, zasniva na postulatima nevidljivih prostora. U njima se miješaju kozmički i zemaljski utjecaji. Radovi Haralda Hermanna pokazuju nam kako je povijest ideje o slici još jedna reinterpretacija ideje prostora; ideje koja započinje u beskrajnosti prirode, izvan ljudskog shvaćanja.

2.3. Tehnička reprodukcija, postmoderna i posljednja slika

Eli Whitney izumio je 1794. godine stroj za razdvajanje sjemenja od pamuka. Na američkom jugu koji je svoje bogaćenje dugovao uzgoju i preradi pamuka njegov je izum značio početak nove faze industrijske proizvodnje. Naime, Whitney je nadogradio koncept proizvodnje iz više različitih i povezanih faza koji je nastao već u manufakturnoj proizvodnji. Tada je izrada jednog proizvoda reorganizirana na način da ga radnici izvode u dijelovima te sklapaju. Whitney je stvorio prvi industrijski model pokretne trake koji se temeljio na njegovom izumu stroja za pamuk. Idući korak u razvoju pokretne trake dogodio se u industriji automobila koja je početkom XX. stoljeća bila jedna od rastućih industrija. Ford je traku za sklapanje više manjih dijelova (u gotovi proizvod) ugradio u proizvodnju automobila 1913. godine u obliku zvanom *montažna traka*. Traka u njegovoj tvornici bila je dugačka 45 metara i na njoj je radilo 140 radnika. Svi su se dijelovi automobila na traci sklapali, od najvećeg do najsitnijeg u gotovi proizvod. Ova je promjena transformirala kapitalističku proizvodnju, ali isto tako i modelirala društvo, i kulturu koja je od moderne postala sve povezanija s tehničkim dostignućima. Zbog toga Hardt i Negri tvrde da se „temeljna tehnološka preobrazba u povijesti kapitalističke proizvodnje dogodila putem uvođenja tekuće vrpce i režima masovne industrijske proizvodnje“ (2003:227). Frederick Winslow Taylor, otac znanstvenog

menadžmenta prvi je ispitivao odnos između strojeva i produktivnosti radnika. Njegova je vizija (nakon uvođenja tekuće vrpce i režima masovne industrijske proizvodnje) dovela do bitnih promjena u neposrednim *proizvodnim procesima*, dok je ideologija fordizma označila ogroman korak naprijed u uređenju *društvenoga kruga reprodukcije* (usp. Hardt, Negri 2003:227). Nova vrst proizvodnje se vezala na koncept nacije nastao nakon buržoaskih revolucija te odbacivanjem modela božanske krune kao nositelja svjetovne vlasti. Istovremeno s političkom pobjedom buržoazije (engleska i Francuska revolucija) otpočelo je preklapanje pojma *moderne suverenosti* i *nacionalne suverenosti*. Nacija je utemeljena na principu društvenog ugovora određene zajednice, za razliku od modela dosega krune.

Duhovno je jedinstvo nacije zamijenilo „kraljevo božansko tijelo i postavilo teritorij i stanovništvo kao idealnu apstrakciju, produženje transcendentne biti nacije stvorivši kulturni integrirajući identitet utemeljen na biološkoj neprekidnosti krvnih odnosa, prostornoj neprekidnosti teritorija i jezičnom zajedništvu“ (Hardt, Negri 2003:90-91). Međutim, iza oblika kreiranja identiteta kakvog je ponudio model nacije krili su se klasni oblici nastali već znatno prije u zemljama gdje se industrijska proizvodnja temeljila na pristizanju jeftinih dobara iz kolonija. Osim ekonomske eksploatacije Hardt i Negri navode i „kolonijalizam koji je pomogao izgradnji identiteta europskih naroda u dijalektičkoj igri suprotnosti s njihovim urođeničkim Drugima“ (Hardt, Negri 2003:97). Krajem XIX. stoljeća definiraju se i kulturalne paradigme zapadne umjetnosti kao nositelja svjetske kulture i samim tim instrumenta za prepoznavanje koja od umjetnosti *Drugih* može ući u okvir svjetske kulture, a koja i dalje ostaje predmetom sakupljanja etnografske građe. Mit o modernu stvoren je od samog početka kao dogma o umjetničkom individualizmu, otporu prema tradicijskim vrijednostima simboliziranim kroz oblike takozvanog građanskog društva ili morala i korištenju suvremenih tehnologija.

Zbog svega toga nam je razumljiva teza iz Benjaminovog eseja po kojoj su razvojne tendencije u tadašnjoj umjetnosti odgovarale *uvjetima proizvodnje*, što se naravno smatralo *naprednim* (usp. Benjamin 1986:126). Novi umjetnički mediji nastali na temelju tehničkih dostignuća, i koji su zahvaljujući svojoj distributivnoj mogućnosti utemeljeni na tehničkoj reprodukciji, postali su važni i radi djelovanja i radi prosvjećivanja nižih klasa. U tom smislu razumljiva je Benjaminova fascinacija nestankom postojanja elitističkog i originalnog umjetničkog djela u određenim kulturnim kontekstima. Avangarda je bez obzira na svoju revolucionarnost ipak ostala „vjerna buržoaskom društvu iz razloga jer je trebala njegov novac“ (Greenberg, prema Kovač 2013:8). Druga dva aspekta moderne – koncept umjetničkog individualizma i otpor tradicijskim vrijednostima (kao prema okoštaloj formi)

stvorila su jedan od modela suvremene umjetnosti, a to je „da ona umjesto privida zbilje proizvodi učinak estetske fascinacije objektima totalno konstruiranoga svijeta“ (Paić 2011:74). Takvi svjetovi nastali su kao dijete avangarde, jer „umjetnik pokušava u biti imitirati Boga stvarajući nešto što je vrijedno jedino u vlastitim terminima“ (Greenberg prema Kovač 2013:9). Hans Belting piše o društveno-povijesnom kontekstu Greenbergovih teze, a to je da su se Europa i Amerika „natjecale u pravcu koji će zacrtati ideje kulture idućih generacija“ te da je Europa u Americi gledala „utjelovljenje modernog svijeta“, dok je Amerika „pobožno štovala europsku ideju kulture“ (Belting 2001:365). S druge je strane fašističko proganjanje avangarde dovelo do povećanja interesa za tu umjetnost u Sjedinjenim Američkim Državama (usp. Belting 2001:365).

Avangardni je umjetnik sužavao svoju umjetnost u odnosu na kulturnu paradigmu iz koje je izašao kako bi se uzdignuo do izraza *apsolutnog* u kojem bi sve relativnosti i kontradikcije bile riješene ili postale bespredmetne (usp. Greenberg prema Kovač 2013:9). Suvremeni umjetnik, kao nasljednik moderne, stvara „savezom između svijeta života i svijeta umjetnosti“ te „cijeli svijet razumije prostorom događanja života kao umjetničkoga djela“. (Paić 2011:74). Kao integralni dio moderne nastala je misao i o „napuštanju klasične slike“ (Belting 2010a:283) ili o posljednjoj slici kao zadnjem ostatku romantiziranog svijeta. Upravo je štafelajno slikarstvo, zbog činjenice da je na neki način stvorio buržoaski srednji sloj, postalo predmetom stalnih reakcija koje su proglašavale smrt slike ili se, pak, predviđala njena transformacija putem tehnoloških otkrića. Hans Belting tako navodi primjer Nikolaja Tabukina koji je želio preći na slikanje strojem (usp. 2010a:283), ali i misli Petera Weissa po kojem će slikarstvo preživjeti putem bezvremenskog značaja starih slikarskih radova (usp. 2001:420). Većina manifestnih reakcija na tu temu nije podrazumijevala medij slike kroz odnos zajednice prema njoj, odnosno sliku kao oprostorenu kulturnu paradigmu. Zbog svega toga, „slika nije ni počela niti završila u dosad poznatoj povijesti moderne, a taj kraj koji ne želi završiti vraća se u mit moderne koji je zapravo mit umjetnosti“ (Belting 2010a:283). Isto je tako činjenica da je štafelajna slika (simbol *zapadnog* konstrukta), po Beltingu (2011:32), samo potpuno drugačiji kulturni model od *thangka* slike.

Prelazak iz modernog u postmodernu društvo vezan je i s prelaskom dominantnih modela proizvodnje robe i društva, kao što su tejlorizam i fordizam u koncept postfordizma i eksploatacije biomase. Ta se promjena dogodila postepenim tehnološkim usavršavanjem i robotizacijom industrijske proizvodnje čime je višak radne snage s vremenom transferiran u nove industrije. Tako su intelektualna, nematerijalna i posebno informatičko-komunikacijska radna snaga postale dominantne radne snage u novim proizvodnjama. Njih pak čine industrija

zabave i slobodnog vremena, kreativne industrije i informatičko-komunikacijske industrije. U vremenu kad su Michael Hardt i Antonio Negri pisali svoj *Imperij* upravo se događao bum mobilnih mreža i novih operativnih sustava namijenjenih kućnim kompjuterima, što će potpuno izmijeniti ljudsku stvarnost. Tada nitko nije mogao ni predvidjeti spajanje svih tih industrija u jedan oblik, kao što se događa kod društvenih mreža koje ujedinjuju industriju slobodnog vremena, kreativne industrije i informatičko-komunikacijske industrije. Kako to navodi Katarina Peović Vuković „oruđa digitalnih mreža moraju se promatrati kao konzumacijsko-produkcijski-distribucijski *software* koji može biti u korelaciji s liberalnom ekonomijom“ (2010:225), te da bestjelesnost i nematerijalnost mreže „dozvoljava nove mogućnosti multipliciranja subjektivnosti“ (2010:230).

Biopolitika polazi od anacionalne i nadržavne moći putem korporacijskih sustava stvarajući tako kolektivno tijelo moći koje kontrolira i kreira. Kolektivno *biopolitičko tijelo* predstavlja „proizvodnju i reprodukciju, strukturu i nadgradnju jer je ono život u najpunijem smislu i politika u pravom smislu riječi“ (Hardt, Negri 2003:38). U današnjim *postfordističkim informacijskim režimima* proizvodnje pojavljuje se lik *društvenoga radnika* u kojem su isprepletene razne niti nematerijalne radne snage (usp. Hardt, Negri 2003:338).

Društveni radnik je upravo putem društvenih mreža i kompjuterskih igara stvorio uvjete za buduće posthumano stanje. Njega Žarko Paić vidi kao kraj *biološki određene* povijesti čovjeka, što se već uvelike događa u *tehno-znanstvenim* eksperimentima s umjetnom *inteligencijom*, izmjenama genetske strukture čovjeka i „biotehnolojskom ekspanzijom svijeta kao hibridne tvorevine živoga i umjetnoga, sve do dokidanja pojma stvarnoga vremena i prostora u digitalnim kibernetičkim mrežama“ (2011:6). Do sadašnjeg je i budućeg stanja došlo na temelju „poretka konstitutivne moći koja povezuje masovnu intelektualnost i samovrednovanje na svim područjima elastične i nomadske proizvodne društvene suradnje“ (Hardt, Negri 2003:338). Upravo je društveni radnik konstruiran na osnovi nomadizma. On ne samo da mijenja mjesta boravka u potrazi za boljim poslom u kreativnijim gradovima već su i opisi njegovih radnih mjesta promjenjivi i nomadski. Baš kao i njegov kolega iz informatičke ili kreativne industrije ni umjetnik nema ograničenja, njegovo djelo također ima karakteristiku *eventa* (Lyotard 1984:81), baš kao i najnovija prezentacija računalnog programa ili tematskog turističkog aranžmana. Sve ovo otvara pitanje je li postmoderni umjetničko djelo samo usluga kreativnih industrija, kamen u mozaiku propagande konzumerističkog društva. Možemo upitati podrazumijevaju li se gotovo sve forme tehnolojske inovacije do najnovijeg *posthumanizma*, prisutnog na primjer u radovima australskoga kibernetičkoga umjetnika Stelarca, umjetnošću našeg (sadašnjeg) vremena (usp. Paić 2011:65). To je jedno od ključnih

pitanja koje se odvija u svijetu u kojem svakodnevica običnih ljudi može biti zabilježena i jednim klikom postati dio internetske mreže. Zato je važno pogledati koje se industrije kriju iza postmodernog umjetničkog djela. Pod time podrazumijevamo ne samo sponzore ili fundacije već galerije i muzeje suvremene umjetnosti kao mjesta *estetske* proizvodnje *neobičnih dobara* (usp. Jameson 1988:191) koji nude robu kreativnih industrija. U vremenu *Imperija* romantičarska nacionalna ili vjerska identifikacija sa značenjima umjetničkog djela prestala je važiti i biti dominantna.

Unutar drugih kulturnih modela možemo pratiti ne samo ignoriranje (i zaobilaznje) sustava *društvenog radnika* već i drugačije kreiranje umjetničkog djela. Zbog toga nam je izuzetno važan rad egipatskog umjetnika Khaleda Hafeza. S njegovim sam se radom upoznao u umjetnikovom atelieru u Kairu. Video rad Khaleda Hafeza *Revolution* iz 2006. izložen je u crkvi Svetog Donata u sklopu projekta *Dolazak u baštinu: Jacopo Tintoretto*, 2010. godine. U tom nam radu Hafez kroz tri lika vojnika, religijskog fanatika i europeiziranog menadžera (Bacalja 2010:48-49) pokazuje tragičnost egipatskog društva i predviđa buduće događaje kao što su Arapsko proljeće, dolazak Muslimanske braće i vojni puč.

Khaled Hafez se izražava i u mediju slikarstva koje može biti integrativni dio i njegovog video rada. U tom nam je, ali i u kontekstu čitanja egipatskog društva, zanimljiv rad *The A77A project (on presidents & superheroes)* iz 2009 godine. Video počinje govorom predsjednika Nassera 1967. godine (preko crnog blanka) kojim on odstupa s položaja egipatskog predsjednika nakon loše obrane u šestodnevnom ratu s Izraelom (Hafez 2009, video). Kao što je poznato, vratio se na dužnost nakon demokratski izražene potpore naroda. U prvom kadru vidimo jednu od karakterističnih Hafezovih slika na kojemu se pojavljuje friz likova s maskom Anubisa i s tijelom *body buildera*. Pored njega je osoba slične konstitucije, ali s maskom Batmana. Figure silaze sa slike i ulaze u takozvani stvarni prostor videa.

Nakon hodanja u staroegipatskom stilu susreću kompjuterski modeliran lik kojemu postavljaju masku te odlaze. U videu se izmjenjuju snimke kairske svakodnevnicke: nikad dovršene korporativne zgrade u krajobrazu punom pustinskog pijeska, sfinga kojoj je sinkroniziran Nasserov glas, različiti oblici kairskog prometa (od konjske zaprege do automobila), žene pokriveno burkom, smetlišta, demonstracije i specijalna policija. U ključnom predzadnjem kadru vidimo Anubisa koji dolazi do agitatora s natpisom na arapskom i engleskom *Presidential Elections* kojeg mijenja u *Presidential Erections* (Hafez 2009, video). U zadnjem kadru vidimo fotografiju žene s hidžabom koja otvara plavi zastor bezlične prostorije žutih zidova (glasačka prostorija?). Anubis prolazi pored nje i nestaje u tami prostorije. Kao i većina drugih Hafezovih video-radova i ovaj dekonstruira tragediju

egipatskog društva koje može birati između fundamentalističkog terora ili vojnog terora. I jedan i drugi su produkt eksploatatorske i kolonijalne politike postmodernog Imperija utemeljenog na manipulaciji državama. O tome i drugim aspektima njegovog rada razgovarao sam s Khaledom Hafezom u ožujku 2015. godine. Umjetnik mi je naglasio kako je „uspjeh američke verzije globalizacije širom naše planete otvoreni i apsolutni neo-kolonijalizam“. Takva se nova, dosad nepostojeća forma kolonijalizma događa i zbog moći slike kroz polja marketinga, brandinga, oglašavanja, TV-a, filma, kableske mreže, vijesti i tiskanog materijala, uključujući i polje novinarstva. Khaled Hafez smatra da je ovo stoljeće kamere. Nakon slike, filma, televizije, zatim video snimke, MTV-a pojavili su se video klipovi za promicanje terorizma kao što ih možemo vidjeti danas u propagandi terorističkih skupina u Siriji, Iraku i Afganistanu. Samim tim, u vremenu postmodernog imperija i društvenih radnika slika predstavlja nezamjenjiv alat za uspostavljanje i ukorjenjivanje ideja imperija, a neo-kolonijalizam se oblikuje kao rat ideja i ideologija.

Hafez to stanje prepoznaje kao „rat političke ekonomije i borbe za bogatstvo i moć nad dostojanstvom i voljom država i naroda koji su ili previše pacifistički usmjereni ili su previše svjesni opasnosti“. Periferija je Imperija zagađena slikama. Njima korporacijska moć promiče zavođenje konzumerističkim dobrima i povezuje ideju modernosti s potrošačkim ponašanjem. Hafez ovu vrst dominacije prepoznaje i kao kulturni kolonijalizam; njime se promovira teror u interesu nekoliko stranaka koje će naknadno negdje usmjeriti javni novac. U svojoj knjizi *Slika bez svijeta. Ikonoklazam suvremene umjetnosti* Žarko Paić tvrdi: „Ono što je, međutim, zasluga suvremene umjetnosti i njezina aktivističkog razumijevanja života u vremenu svakako je dekonstrukcija/destrukcija pojma vječnosti“ (2006:194). Njegova teorija polazi od tehničke mogućnosti koju suvremena umjetnost ima, a to je neprestano bilježenje događaja (realno vrijeme) putem fotografskog, video ili nekog drugog zapisa.

Khaledovi radovi zasnivaju se na njegovom arhiviranju i bilježenju svakodnevnice Kaira putem različitih medija. Tako on postaje svjedok biopolitičke moći i metodologije koju analizira i propituje svojim radovima. Autor je svjestan važnosti slike ne samo kao oruđa moći već i novog kreativnog sredstva te smatra kako su svi ljudi rođeni u dvadesetom stoljeću „imali percepciju oblikovanu medijima ispunjenim slikama“. U takvom se kontekstu dvadeseto stoljeće promatra kao doba kamere. Hafez ističe kako je brzina propagiranja i širenja slike i informacije putem slika (nakon Prvog i Drugog svjetskog rata) *promijenila cijeli planet*, dok su u posljednjem dijelu dvadesetog stoljeća (s emitiranjem vijesti u stvarnom vremenu) reakcije i ponašanja svakog građanina na planeti, postale oblikovane medijima. U takvom svijetu umjetnici nisu iznimka (usp. Paić 2006:194). Suvremene

umjetničke prakse koriste medijskim putem distribuirane slike kao predloške ili dio umjetničkog djela od kasnih pedesetih godina. Hafez ističe njihovo pojavljivanje u pop-artu, poput Warholovih automobilskih nesreća, poznatijih kao *Disasters Series*, Kennedyja Roberta Rauschenberga i fotografije čovjeka na Mjesecu otisnutog na platnu. Time se potvrđuje i Benjaminove teze o tehničkoj reprodukciji (Benjamin 1986). Umjetnik je posebno istaknuo primjer novinske fotografije vijetnamskog rata Eddie Adamsa i Nicka Uta (napalnom spaljena djeca i slavna egzekucija Vietcong) koje su koristili mnogi umjetnici za predložak grafike ili transferirane na platno ili kolaž, kako bi time predstavili neki osobni narativ.

U većini Hafezovih radova vidimo ne samo arhivske snimke već i osobne fotografije, ali i one skinute s interneta ili jednostavno preuzete iz tiska. Na taj se način uspostavlja novi koncept slike u kojoj digitalna video slika može biti tretirana kao predložak za klasičnu (štafelajnu) sliku. Isto tako, ova druga može poslužiti kao predložak za animirane likove u videoradu kao što je slučaj s likom mišićavog muškarca koji nosi Anubisovu masku u Hafezovom videu. Taj lik Hafez posuđuje s kompozicije svojih slika i transformira ga u 3D animaciji. Hafez ovaj proces u svom kazivanju podcrtava riječima: „Mediji danas služe procesu izrade slike, kao što je to kolaž činio za slikarstvo osamdeset godina prije.“

Hafezov rad dekonstruira i koncepte posthumanog stanja i virtualnog prostora kao mjesta različitih oblika utjelovljenja. Upravo se na tom principu izgradila industrija zasnovana na modelima društvenih radnika, kompjuterskih igara i društvenih mreža. Lik *mišićavog* Anubisa u radu Khaleda Hafeza predstavlja utjelovljenje njegovog dvodimenzionalnog slikarstva u drugačijim prostorima. Zbog toga ga u radu *The A77A project (on presidents & superheroes)* možemo najprije vidjeti kao dvodimenzionalnog na platnu pa animiranog stop animacijom u pokretu, te na kraju kao model trodimenzionalne animacije. Upravo zbog toga možemo reći da se Khaledovim radom mit o posljednjoj slici (usp. Belting 2010:238) iznova transformirao postavši mit o slici koja prelazi ograničenja prostora (trodimenzionalni Anubis) i otvara put novim dimenzijama. Khaled Hafez ističe kako živimo u vremenu potpuno novih hibridnih i digitalnih oblika medija, njihov je jezik radikalno demokratski i dostupan svima: umjetnicima i gledateljima, profesionalcima i amaterima, novinarima i avanturistima. Virtualni prostor u kojem se slika pokreće ekvivalent je knjigama iz ranijeg doba.

Umjetnik smatra da je virtualni prostor puno različitiji od onog što smo poznavali prije, to je pravi kozmos, s fizikom, gravitacijom, zvijezdama, crnim rupama, suncima i satelitskim mjesecima. Takav prostor inspirira sve radnike iz kreativnih i drugih industrija u dobu biopolitičke moći. Kao takav on predstavlja i oblik robe potrebne za kreaciju novih proizvoda na velikom tržištu konzumerističkog društva. Umjetnik tvrdi: „Ono što je danas evidentno

jest, kako izvori koji su nadahnjivali umjetnika od renesanse, nisu isti oni koji inspiriraju umjetnike rođene u digitalnom desetljeću, posebice od 1985., trenutku kada se dogodio prvi ulazak osobnog računala u domove, urede i druge osobne prostore“. Njegove riječi na najbolji mogući način opisuju promjenu kakvom ju je mogao vidjeti netko rođen u dobu knjige, koji je preživio i analogno doba te stari u postmodernom virtualnom dobu.

Žarko Paić proročanski sumnja kako će nadolazeće vrijeme biti u znakovima „sveopćega zamuknuća, totalne poezije strojeva i vječne dosade besmrtnika bez tijela“, te da život u tehnosferi preostaje „eksperimentom svijeta bez tajne, umjetnosti bez tijela, slike bez svijeta“ (2011:117). Khaled Hafez, s druge strane, u tome idealistički vidi mogućnost *drugačije proizvodnje znanja* i njegovo širenje jer je virtualni (kiber) prostor postao kozmos u kojem svi na ovom planetu mogu naći inspiraciju, reference i beskonačan izvor informacija. Još jedan mit koji Hafez dekonstruira jest onaj o umjetničkom individualizmu, slobodi i njegovoj navodnoj revolucionarnosti. A ta se sloboda i revolucionarnost u pedesetim godinama zasnivala na vjernosti buržujskom društvu, kao što se danas zasniva na vjernosti korporativnom društvu iz istog razloga – umjetnicima treba novac (usp. Greenberg, prema Kovač 2013:8).

Umjetnik tvrdi da je proces stvaranja umjetničkog djela *dovoljno velik* da bude produkt umjetnikove opsesije, dovoljno svestran za isporuku različitih poruka ili da postoji samo kao objekt za vizualni užitak. Na taj se način ostvaruje pravo na različitost neovisno o kulturnim paradigmatama. Khaled Hafez mi je u razgovoru istaknuo: „Postoji veliki mit o umjetnosti kao procesu, o umjetniku kao protagonistu i umjetničkom djelu kao čarobnom entitetu. To je potpuni mit. Umjetnik je talentirani i vješti intelektualni zanatlija koji isporučuje kulturni proizvod sposoban za stimuliranje, užitak ili pak za oboje“. Umjetničko djelo u postmodernom dobu nije postalo otuđeno od vizualnog uživanja ili značenja. Umjetnost kao aktivizam ne isključuje niti ljepotu vanjske forme niti umjetnikovu opsesivnost. Isto tako jedan medij ne isključuje drugi kao što ni jedna revolucija ne stvara onu prijašnju nazadnom ili retrogradnom. I jedne i druge forme žive u točno određenoj kulturnoj paradigmati koja se transformira u vremenu i prostoru.

Khaled Hafez smatra da je slika umjetnika kao divljeg/ludog pojedinca, i umjetničkog stvaranja kao ekscentričnog čina nastala „djelovanjem američkog medijskog stroja“ te za primjer navodi medijski popularizirane akcije Fluxusa, Andyja Warhola i Salvadora Dalija. Činjenica je da su ti primjeri trebali poslužiti *Imperiju* kao dokaz nadmoći i liberalnosti zapadnog društva nasuprot totalitarizma Sovjetskog Saveza, ali isto tako i izgradnji društva individualaca, upravo onog društva iz kojeg će se generirati novi modeli radništva u

postfordističkom društvu. Međutim, kako to ističe Leonida Kovač, posve je jasno da se „totalitarizam današnjice očituje u imperativu globalnog slobodnog tržišta s pripadajućom mu konzumerističkom ideologijom koju nije moguće sagledati u terminima države i nacije“ (2013:73). Hafez za razliku od takvog koncepta razmišlja o procesu umjetničkog rada u studiju kao o laboratorijskoj znanosti, o umjetniku kao znanstveniku i o umjetničkom djelu kao konačnom objavljenom istraživanju i primjeni znanstvenog otkrića koje tek izlazi van.

Takav pristup se zasniva na pretpostavci da znanstveno otkriće pomiče granice ljudske spoznaje. I to je jedino mjerilo po kojem se prepoznaje stvarno znanstveno otkriće. Umjetnik dodaje kako u tome nema *misterija*, vrlo je malo emocija u laboratorijskoj znanosti, ali puno eksperimentiranja i promatranja, a umjetnost je za njega vrlo slična tome. Znanstveni je eksperiment najbliži umjetničkom radu zasnovanom na istraživanju. Granice spoznaje koje pomiče umjetničko djelo ne mogu se dokazivati eksperimentom, ali mogu promjenama u iskustvima onih koji to djelo percipiraju u prostoru i vremenu. Hafezova usporedba ne priziva pozitivističko materijalistički koncept kao primjenjiv model tumačenja umjetničkog djela. Naprotiv, sam umjetnik ističe utjecaj snova i imaginacije te u svom radu želi *miješati fikciju* sa stvarnošću, parafrazirajući Picassovu tvrdnju *o slikanju onoga što znamo, a ne onog što vidimo*. Heterogeničnost Hafezovih slika, od platna do trodimenzionalne animacije otvara pitanje slike u postmodernom stanju.

Žarko Paić zaključuje kako je „cinizam ikonoklazma suvremene umjetnosti taj da slikarstvo obožava samo zato što zna da ovo više i nije vrijeme slike, te da se slikovnost ovog sada dohvaća životom slike iz znanstveno generiranog svijeta“ (2006:305-306). Upravo na znanstveno generiranom svijetu zasniva se poetika Hafezovih radova. Međutim, taj svijet i dalje sadrži vjerske narative, borbu za moć i totalitarističke metode Imperija. Hafez tvrdi kako u svojim filmovima, video-radovima i instalacijama koristi ironiju, jer vjeruje kako se umjetnik i gledatelji trebaju zajedno zabaviti kada iskuse umjetnost. Znanstveno generirani svijet odustaje od klasične dokolice ili ju transformira u virtualnu stvarnost i komunikaciju putem društvenih mreža. Video-radovi Khaleda Hafeza pokazuju laž *Imperija* koji je u stanju manipulirati fundamentalističkim narativom kako bi kontrolirao narode i države. To čini koristeći mit o posljednjoj slici, ali isto tako dekonstruirajući sliku kao paradigmu zapadne kulture. U svemu tome želi zadržati dječjačke snove, interese i opsesije koji nalaze svoje mjesto u njegovom radu. Hafez smatra da smo „svi u našoj unutarnoj jezgri jedno sanjivo dijete beskrajne mašte, i to rukovodi bićem umjetnika“. Društveni radnik tako dobiva svoju suprotnost ne revolucijom već drugom kulturnom formom.

2.4. Redefiniranje slike, virtualna slika i svijet spektakla

Početak čitanja slike kao instrumentarija svijeta spektakla vezan je uz 1957. godinu. Na kongresu u Cosio d'Arroscia 28. srpnja spomenute godine Letristička se internacionala preimenovala u Situacionističku (SI). Novostvorenoj organizaciji pristupilo je još nekoliko grupa. Danas, skoro 60 godina poslije, Internacionalu prepoznajemo po studentskim nemirima u Parizu 1968. godine, ali i po manifestnom tekstu, Debordovoj knizi *Društvo spektakla*. U uvodu knjige Guy Debord definira postojeće stanje teom kako je „u društvima u kojima prevladavaju moderni uvjeti proizvodnje život predstavljen kao ogromna akumulacija prizora“ te je „sve što je nekada bilo neposredno doživljavano, udaljeno u predstavu“ (2006:7). Ove su riječi pisane kad je virtualna slika živjela u svom televizijskom zametku, a koncept društvenih internetskih mreža zvučao kao orwelijanska fantazija. Spektakl se u isto vrijeme manifestira kao samo društvo, kao njegov dio i sredstvo objedinjavanja; kao dio društva, to je fokusna točka naše vizije i svijesti (usp. Debord 2006:7).

U osvit globalne ekspanzije konzumerističke kulture i estradiziranog svijeta slobodnog vremena društvo se doista počelo pretvarati u niz spektakularnih događanja. Debord tvrdi kako spektakl nije samo skup slika, već „društveni odnos između ljudi posredovan slikama koji ne može biti shvaćen kao puka vizualna obmana koju stvaraju masovni mediji, jer to je pogled na svet koji se materijalizirao“ (2006:7). Spektakl je danas postao ne samo rezultat i cilj vladajućeg oblika proizvodnje (usp. Debord 2006:7), već se većina proizvodnje transformirala u industrije spektakla. Informatičko-komunikacijske, kreativne i industrije slobodnog vremena stvorile su *društvenog radnika* (Hardt, Negri 200:338), slobodnog pojedinca kao osnove dominacije biopolitičke moći. Današnje vrijeme potvrđuje Debordove riječi kako u svim posebnim aspektima: vijestima, propagandi, reklamama, zabavi, „spektakl predstavlja vladajući oblik života“ (Debord 2006:7). Putem virtualne stvarnosti život se svakog pojedinca pretvorio u oblik spektakla. Ne zaboravimo da je danas uobičajeno da se fotografije s izleta ili zabave istovremeno postavljaju na *Facebook* te dijele s prijateljima koji ih tagiraju i šalju dalje. Na taj način sadašnje vrijeme postaje prošlost u samoj sadašnjosti.

Trenutak se ne živi u stvarnosti već kroz svijet slika koje ga dokumentiraju, ovjekovječuju i stavljaju u kontekst individualne mitologije. Također, te iste slike putem *timelinea* unutar albuma na *Facebook* stranicama stvaraju alternativni život onome stvarnome. Taj virtualni život mnogo je spektakularniji i zanimljiviji. Isto tako on ne prestaje postojati nakon smrti vlasnika stranice ili njegovog ukidanja iste. Nakon konzumerističke faze u kojoj je geslo bilo *imati*, potvrđuju se opet Debordove misli, a to je pomak od *imati* prema *izgledati* (usp.

Debord 2006:9). U virtualnom svijetu spektakla u kojem dominiraju slike nije potrebno imati stvarne predmete, nadomještaju ih oni također virtualni. Tako dionici tih svjetova idu na zamjenska putovanja, hodaju sa zamjenskim djevojkama i dečkima ili dobivaju zamjenski posao. Tako *slike postaju* stvarna bića koja efikasno potiču hipnotičko ponašanje dajući prednost pogledu, „najapstraktnijem i najnepouzdanijem čulu koje se najbolje prilagođava općoj apstraktnosti sadašnjeg društva“ (Debord 2006:9). Čitav svijet postao je tako svijet slika izmanipuliranih biopolitikom. Živimo u društvu lišenom „sve povijesnosti, čija je navodna prošlost nešto više od skupa prašnjavih spektakala“ (Jameson 1988:202). Isto tako možemo parafrazirati Žarka Paića te reći da je to vrijeme spektakla *vrijeme slike bez svijeta* (2006:305). Upravo se za konceptom spektakularnih slika izišlih iz virtualnog prostora povela i umjetnica Martina Miholić u svojem radu *Ambitious Toys*, izloženom u Galeriji Karas Hrvatskog društva likovnih umjetnika 2014. godine. Rad se sastojao od tri međusobno povezane ambijentalne cjeline. U prizemlju je Galerije izložila različite svakodnevne i neuobičajne predmete koji su obojani ružičastom bojom: od hladnjaka, miksera, tostera, šalica za kavu, čaša, vode *Jana s Hello Kitty* uzorkom do pakovanja za kokice i malog *šlaufa* za napuhavanje u obliku labuda. Na stepeništu su bile izložene igračke za muškarce, razna oružja superheroja pretvorena u balone za napuhavanje. Na gornjem katu Galerije autorica je postavila krevet u obliku vrtne kućice na drvu takozvane *tree house*.

Uz krevet se nalazio i jedan neinfantilni element. Tablet na kojemu se prikazivao tvrdi hard core porno video. U kadru se vidjela tetovirana i predimenzionirana ženska stražnjica u pokretu tijekom seksualnog čina. Sve je naravno praćeno i pripadajućim tonom koji je jedini zvuk na izložbi. Autorica ističe kako je rad na ovom projektu započela promišljanjem o *objektu-igrački* te da joj je ideja bila u Galeriji sagraditi eksperimentalan, infantilni prostor, uspoređivan s *Wanderlandom* kojemu je teško definirati pripadnost (Miholić, prema Vuglac 2014, [http](#)). Svi predmeti korišteni u radu (osim konstrukcijskih elemenata kuhinje i kućice) mogli su se naći u slobodnoj prodaji. Većinu ih je autorica internetskom kupovinom nabavila preko *eBaya* i *Amazona*. Druge je pak kupila u stvarnom životu, u različitim trgovinama na relaciji London-Zagreb ili na zagrebačkom buvljaku Hreliću.

Martina Miholić, u razgovoru koji smo vodili krajem ožujka 2015. godine, navela je: „Ambijent izgrađen u Galeriji *Karas* je ustvari bila replika replike, živa kulisa i predstava, a svi su artefakti u izložbi bili kopija dječjih predmeta koji su kopirali predmete odraslih osoba.“ Autorica je većinu artefakata potrebnih za izložbu jasno i definirala te je inzistirala na pronalaženju i nabavci postojećih artikala točno određenog tipa i izgleda. Po vlastitom je priznanju uspjela „uvesti maniju shoppinga u proces kreiranja umjetničkog djela“ (Miholić,

prema Vuglac 2014, <http>). Tome je pomogla i okolnost da je umjetnica radila u *toy shopu* u Londonu, tako da je zaista imala priliku napraviti i dobar *case study*. Kako je istaknula, “mali kućanski, (prije svega kuhinjski aparati) i sredstva za uljepšavanje bili su gotovo isključivo roze boje i namijenjeni djevojčicama“. Ono što je još fascinantiije jest činjenica da se takva količina ružičastih predmeta proizvodi. Oni ne samo da su generirani dominantnim, tradicionalnim rodnim narativima već i predlošcima spektakularnih slika od najranijeg djetinjstva. Te su slike vezane ne samo za izgled Barbie lutke ili *Hello Kitty* već i za svu onu konzumerističku konstrukciju koju one predstavljaju. Takvi su likovi izmišljeni kao oblik najranijeg potrošačkog raja. Jer ne zaboravimo, lutka Barbie se ne sastoji samo od lutke i od odjeće već od ogromne količine stvari koje ista treba imati, a koje sugeriraju model potrošačkog bića. Kao što je lutka djevojčice ovisna o stvarima, tako će i odrasla žena biti još ovisnija. Na taj se način zadržavaju i rodni stereotipi. Umjetnica je rad na izložbi započela pretraživanjem igračaka na *Google Imageu* prema određenim pridjevima. Rezultati su, njenim riječima, što se tiče *rodnog pitanja*, obeshrabrujući, jer kad je tražila primjere *snažnih igračaka*, dobila je uglavnom igračke snagatore, muškog roda, a s druge strane za izraz *ambiciozan/na* vojnike ratnike, ali i trudnu Barbie lutku (Miholić, prema Hrgović 2014, <http>).

Umjetnica mi je osim igračaka koje vrve rodnim stereotipima istaknula i druge predmete. Tako ističe „problematičnu funkcionalnost, ali i namjenu predmeta poput aparata za kokice, aparata za izradu kolača, torti, sladoleda, šećerne vune, dakle hrane koja to ustvari nije“. Kao i u slučaju predmeta koje koristi Barbie i ova hrana predstavlja oblikovanje potrošačkog bića putem svijeta slika. Umjetnica ističe „kako nas ti predmeti navode na konzumaciju slika i prizora nutritivno nehranjivog koje nam na početku pobuđuju osjećaj kratkotrajne, ali intenzivne *sugar rush* senzacije, no ubrzo nas ostavljaju gladnim i željnim“. Igračke koje je umjetnica upotrijebila u svom radu prizivaju i drugi element konzumerističke kulture, to je baroknost koja u proizvodima društva spektakla priziva umjetničko djelo. Guy Debord ističe kako nestanak povijesne umjetnosti ukazuje na činjenicu da je „kapitalizam prvi oblik klasne vladavine koji priznaje totalni nedostatak ontološkog kvaliteta; svoj smisao on nalazi samo u upravljanju ekonomijom, što ukazuje na gubitak svakog ljudskog umijeća“ (2006:62).

U međuvremenu se isti taj kapitalizam usredotočio na pretvaranje kulturnih oblika i umjetničkih djela u robu široke potrošnje i model kreativnih industrija, jer od kada je postala roba, *kultura* teži postati vodeća *roba* društva spektakla (usp. Debord 2006:63). Upravo je zato potrebno barokno pretjerivanje i sklonost mitologizaciji. Svjetovi super heroja i ružičastih Barbika predstavljaju derivirani mit o princezama i vitezovima nastao iz još starijeg mita o božanstvima i stvaralačkom činu. Mircea Eliade tvrdi kako pronalaženje „praizvornog

Vremena podrazumijeva obredno ponavljanje stvaralačkog čina bogova“ (2002:53). Predviđanje da će u drugoj polovini dvadesetog vijeka kultura postati *vodeći sektor* američke ekonomije, kao što je to u prvoj polovini XX. vijeka bila automobilska industrija ili kao u drugoj polovini XIX. vijeka bila željeznica (Kerr, prema Debord 2006:63-64), potpuno se obistinilo. U XXI. stoljeću, nakon preseljenja klasične industrijske proizvodnje u Kinu, ali i promjenom vlasničkih struktura korporacija počinje potpuna prevlast industrija nastalih fuzijom kulture s informatičkom tehnologijom i industrijom zabave.

Upravo tom novom industrijom spektakla vlada slika. Korporacijska mašina *društva spektakla* uzrokuje ne samo kopiranje modela zadanih slikama već i potpunu ovisnost. Martina Miholić je istaknula kako „senzaciju spektakla nalazi samosvrhovitom, ali i samodrživom, jer je svaki sistem/supstanca koja izaziva ovisnost kod određene populacije samodrživ, što je i odgovor na pitanje o konzumerističkoj ovisnosti“. Žarko Paić ističe kako je bit *društva spektakla* da je ono „čisto pojavljivanje političke moći koje ekonomiju svijeta pretvara u svijet ekonomije kako bi na kraju biće bilo proizvedeno kao roba“ (2006:267). Da bi se takav proces dovršio valja dokinuti i granicu između mašte i realnosti, djetinjstva i odraslog doba, igre i igračke te ih svesti na neprestanu i kontinuiranu potrošnju zbilje sastavljene od slika. Martina Miholić je rad na projektu *Ambitious Toys* započela promišljanjem o objektu igre i igračke te složenim odnosima koje isti proizvode unutar društvenih paradigmi. Igračka je za autoricu objekt koji se može koristiti za igru, a igranje igračkama trebalo bi biti ugodno iskustvo kroz koje se dijete priprema za život u *zajednici*. Međutim kroz pripremanje za budući život djeca se modeliraju i u buduće potrošače.

Isto tako igračka može biti replika, imitirati predmete odraslih osoba i učiti ih pretpostavljenima budućim predmetima zanimanja, a također može biti sredstvo za pružanje zabave odraslima. Na taj se način ekonomija spektakla projicira u svijet odrastanja i stvaranje buduće biomase. Autorici je bilo zanimljivo postaviti i pitanje o suvremenim (Petar Pan) izgubljenim dječacima i djevojčicama koji u „kontekstu suvremenog kulturnog, socijalnog i političkog života ne žele odrasti, već se zbog ekonomskog konteksta ne mogu osamostaliti i postati funkcionalnom i samostalnom odraslom osobom“ (Miholić, prema Vuglac 2014, [http](#)). Biopolitička moć utjelovljena u svijetu spektakla nalazi rješenje i za njih, a to je bivanje u virtualnom svijetu ili nekom drugom obliku realnosti manipulirane slikama. Svrha igračke danas nije pružiti osjećaj igre već stvoriti ovisnost o određenom modelu života koji naravno izlazi iz biopolitičke kabanice. Umjetnica dodaje da je projektom htjela „dotaknuti infantilno, sigurno i intimno mjesto kojemu se vrlo lagano približiti upravo s tim neodoljivim, dopadljivim i zavodljivim objektima-igračkama te putem igračaka implantirati razne

ideologije i stereotipe“ (Miholić, prema Hrgović 2014, http). Sama umjetnica je izložbi pristupila kao igri. Njeno istraživanje, nabava materijala, postav artefakata u Galeriji kao i samo otvorenje, na kojem se umjetnica pojavila u ružičastom kompletu, potvrđuju taj princip. Autorica ističe da izložba možda opisuje odraslu osobu koja se pokušava vratiti u sigurnu i infantilnu fazu, prostor, ambijent, no postavlja se pitanje je li ona upravo toliko sigurna, infantilna i neokaljana (usp. Miholić, prema Hrgović 2014, http). S druge pak strane, otvara se pitanje o igri i igračkama u svijetu onih koje nazivamo odraslim. Igra u tom svijetu znači ovisnost ne samo o virtualnom svijetu kao proizvodu industrije spektakla već liberizaciju hedonizma. Tako spomenuto stanje postaje također unosan proizvod. Martina Miholić ističe kako su joj bile zanimljive konotacije igračaka za odrasle, odnosno seksualnih pomagala koje se prilikom promocija nazivaju osobnim masažerima, široj populaciji poznatijim pod nazivom *vibratori*. Umjetnica je takvih uspjela nabaviti nekoliko, od kojih je jedan bio u obliku dječje patkice za kadu, *Paris* edicija, s dijamantom na nosu, crne boje. Na izložbi je izložen na posebnom stolu uz Hello Kitty rozu torbicu. Umjetnica navodi kako je „njen prijatelj vidio kampanju za liniju intimnih masažera u obliku ugroženih životinja, a slogan kampanje bio je *Pružite im zaštitu u svom toplom domu*“ (Miholić, prema Hrgović 2014, http).

Marketinške kampanje namijenjene promidžbi igračaka za odrasle koriste naravno različite strategije od onih namijenjenih djeci ili zajednicama tradicijskog svjetonazora. Zbog toga su svi oblici promicanja dozvoljeni i mogući. Oni se i prilagođuju kulturalnim modelima ili ih preskaču radi potrebe prodaje. Godine 2008. na glavnom bazaru u Luxoru vidio sam jednu trgovinu ispred koje je pisalo *Hassle Free*. Radilo se o običnoj suvenirnici, međutim, trgovac je prakticirao drugačiji kulturološki model. Za razliku od ostalih kolega nije stajao ispred radnje i navlačio kupce u trgovinu, već ih je u *zapadnom* stilu čekao unutra. Jednako funkcionira i industrija spektakla: može se prilagoditi različitim kulturama, religijama i državnim oblicima. Kako tvrde Hardt i Negri „suverenost je poprimila novi oblik koji se sastoji od niza nacionalnih i supranacionalnih organizama ujedinjenih Imperijem“ (Hardt, Negri 2003:8). Imperij nije apstraktna činjenica, već jedinstveno, ali i fluktuirajuće tijelo. Utemeljen je na *postmodernizaciji* globalne ekonomije u kojoj stvaranje bogatstva sve više naginje *biopolitičkoj proizvodnji*, proizvodnji samoga *društvenoga života* u kojemu se ekonomsko, političko i kulturno sve više isprepliću i ustoličuju jedno drugo (usp. Hardt, Negri 2003:9). Martina Miholić mi je spomenula događaje vezane uz njenu izložbu *Ispipavanje* održanu u Galeriji *Vladimir Nazor* 2012. godine. U tom je radu, nastalom u suradnji i kroz niz intervjua s prijateljicama preispitivala rodne, spolne, seksualne i tjelesne identitete. Njihove je odgovore i stavove pročitala u prvom licu te je rad u vidu tonskog zapisa postavljen na

zvučnike ispred Galerije. Rad je vrlo brzo skinut temeljem pritužbi obližnjih stanara. Autorica odrasla u tom kvartu navodi „kako se u kiosku tik do Galerije može kupiti širok spektar časopisa poput *Cosmopolitena* koji na naslovnoj strani educira žene kako lakše i bolje do orgazma, ali i tvrde erotske literature“. To naravno nikad nikoga nije zasmatalo, iako je ona sama, „dok je bila dijete prolazila pored tih neodjevenih teta koje bi je u najboljem slučaju pozdravljale raširenih nogu“. Međutim, Imperij se u slučaju kioska postavlja kao mudri trgovac na bazaru u Luxoru koji kupce oslobađa *gnjavaže*.

Imperij zna do koje mjere može ići kako bi se podredio određenoj kulturnoj paradigmi. Zato je svijet spektakla tako otvoren prema različitostima. Žarko Paić navodi kako je svijet „društveno-kulturaliziran u mnoštvu fraktalnih i fluidnih identiteta, a njegova slika jest fiktivno i iluzorno tijelo koje živi na ekranu“ (2006:267-268). Svijet igračaka koje su postale dio instalacije Martine Miholić ocrta različite identitete: one koji su ujedinjeni svijetom ekrana, *interfacea* kojemu još uvijek smeta razlika između ljudskog uma, vida i njega samog. On prirodno teži biti jednome kako bi svijet Imperija bio potpun i kako bi proizveo potpun život (Hardt, Negri 2003:9). Taj nas svijet ostavlja uvijek gladnima, jer samo tako iskazujemo želju za njegovim proizvodom, a to je cjelokupna stvarnost. Martina Miholić ističe kako pornografija (koju je spominjala na primjeru kioska blizu Galerije *Vladimir Nazor*) „ostaje na površini, konzumira se lako, ali nas ostavlja gladnima i žednima“. Upravo je takva glad i žeđ osnovna za disperziju biološki moći utemeljenu na *slici bez svijeta* (Paić 2006:305),

Umjetnost je u virtualnom dobu određena granicama *društva spektakla* (usp. Paić 2006:268). Svi predmeti, poetika, ali i značenja proizvedeni radom *Ambitious Toys* mogu biti transformirani i spektakularizirani u slike. Zbog toga su ranije kulturalne paradigme, slike od vjerovanja u utjelovljenje božanske energije (Ivan Damaskin, prema Eliade 1991b:56) preko Gilpinove piktoreskosti (Gilpin 2009-2014, <http>), Benjaminove tehničke reproducibilnosti, (Benjamin 1986) moguće u *novoj slici* koja (unutar kulturnih industrija) čini dio proizvodnje društvenog života (Hardt, Negri 2003:9). Umjetnik u njima može vidjeti igru i prepustiti se igranju, ali i svojim radom ukazivati na Svijet spektakla i hegemoniju slika. Kao društveni radnik on svoj bunt iskazuje aktivizmom, ali i umjetničkim djelom. U spektaklu se danas očituju svi oblici stvarnosti, kao cjelina „on ima ulogu ogledala“ (Debord 2006:70). Album postavljen na društvenim mrežama kao i istraživanja umjetnice govore o disperziji moći, odnosu pojedinca i imperijalnog organizma i mogućnosti slobode. Zbog toga se Hardt i Negri pozivaju na poslanje Franje Asiškog (usp. 2003:341) po kojemu bijedi siromaštva treba suprotstaviti radost bića. Bića koje može u vlastitom umu vidjeti najmračniju tamnicu.

3. POVIJEST I ANALIZA UTJECAJA NASLJEĐA PITAGORINIH ŠKOLA I SIMBOLIČKIH GEOMETRIJSKIH ODNOSA NA UMJETNOST, ZNANOST I KULTURU

3.1 Pitagorin život i učenje, Pitagorine škole, odrazi ideja o broju kroz povijest

Prema zapisima triju Pitagorinih (grč. *Πυθαγόρας*) životopisa: Laerčaninovu, Porfirijevu i Jamblihovu zapisu, filozof je rođen 580. pr. Kr. na grčkom otoku Samosu. U svojoj knjizi *Mediterranski brevijar* Predrag Matvejević piše: "Otoci postaju mjestima sabranosti ili smirenja, kajanja ili ispaštanja, izgona ili zatočenja: otud toliki samostani, zatvori i azili na njima, ustanove što ponekad dovode do krajnosti otočni položaj i sudbinu" (1991:21). Upravo je otok na kojem je filozof rođen u povijesti Mediterana ostao zapamćen po svojim tamnicama (usp Matvejević 1991:43). Pitagora je rođen u obitelji Mnesarha, rezbara dragog kamenja i Partenis koja je kao i suprug bila božanskoga porijekla (usp Mattéi 2009:10). Pitagoru su poučavali mnogi poznati učitelji i filozofi toga doba: Hermodam, Ferkid i svakako najčuveniji od svih - Tales iz Mileta. Nakon boravka u hramu na brdu Karmel, Pitagora je oputovao u Egipat. Proveo je dvije godine kod faraona Amazisa, gdje je posvećen u misterije Diospolisa-Tebe, ali i u učenje o Ozirisovu mističnom uskrснуću.

Svećenici su mu navodno i na bedro pričvrstili krilati disk Atum-Raa zbog čega je prozvan *zlatnobedri* (Mattéi 2009:11). Nakon deset godina boravka u Egiptu, Pitagora je nakon napada Perzijskog carstva na Egipat odveden kao Kambizov ratni zarobljenik u Kaldeju. Tamo je ostao dvanaest godina učeći nauke o brojevima i muzici. Po nekim je teorijama učio od Zoroastrinih posvećenika (usp. Kahn 2001:6), ali i navodno dospio do Indije gdje se susreo s Buddhom (Mattéi 2009:11-12). Nakon zarobljeničtva oko 520. god. pr. Kr. vraća se na otok Samos gdje bez nekog velikog uspjeha poučava u otvorenom amfiteatru i živi u spilji zajedno s dvanaest učenika. Poslije kraćeg boravka u Sibarisu (južna Italija) odlazi u grad Krotonu (današnja Crotona) gdje je stekao mnoge sljedbenike. Oduševljen njegovim poučavanjem Milon, slavodobitnik Olimpijskih igara, ga poziva kod sebe u kuću koja će postati i sjedište njegove buduće škole.

Tu školu danas nazivamo Pitagorinom ili Pitagorejskom, a njegove sljedbenike Pitagorejcima. Danas je možemo smatrati prvim primjerom tajne škole, ali isto tako i javne škole otvorene prema *univerzalnom* (usp. Mattéi 2009:20). Društvo se sastojalo od dva kruga: vanjskog sastavljenog od akuzmatika-učenika i unutrašnjeg kruga matematika, sastavljenog

od učitelja i matematičara koji su nastojali doseći istinsku spoznaju. Učenik je morao tijekom pet godina šutnje slušati predavanja učitelja skrivenog iza zavjese bez riječi i pitanja. Članovi unutarnjeg kruga, među kojima je bio i sam Pitagora, obvezivali su se na šutnju o misterijima, nisu jeli meso, jer su se ljudske duše mogle reinkarnirati i u životinjska obličja te nisu imali privatnog vlasništva (Mattéi 2009.:21). Osnova su interesa Pitagorinih škola bile sestrinske znanosti (quadrivium) aritmetike, geometrije, muzike i astronomije koje su uz (trivium) gramatiku, retoriku i dijalektiku ostale glavni kurikulum ne samo kasne antike već i školstva u srednjem vijeku (Kahn 2001:153). Pitagorine su škole najveći doprinos zapadnoj kulturi dale u područjima matematike, glazbe, kozmologije i fizike. Pitagorine su sljedbenike zanimalo osnove matematike: pojam broja, trokuta i matematičkih likova. Izvorno učenje pitagorizma polazi od vrhovnosti broja i od koncepta po kojem *su brojevi načela stvari i sve su stvari sastavljene od brojeva* (Aristotel prema Mattéiju 2009:52). Pitagora je također uspostavio grčku aritmetiku zasnovanu na decimalnom sustavu. Značajan je i Pitagorin doprinos teoriji muzike. Glazba i harmonija su po Pitagori predstavljale najviše profilirano umijeće od pet quadriviuma (Kahn 2001:154). Pitagora je vjerojatno „prvi povezao brojčane odnose sa zvukovima i uspostavio matematičku teoriju kao temelj zapadne muzike“ (Mattéi 2009:70). Najznačajniji doprinos Pitagore i njegovih škola zapadnoj misli jest Pitagorin poučak.

Aksiom po kojem je kvadrat na hipotenuzi u pravokutnom trokutu jednak zbroju kvadrata na ostale dvije stranice trokuta i dan danas predstavlja osnovu geometrije. Točan datum i okolnosti Pitagorine smrti nisu poznate. Nakon Pitagorine smrti škola je još dugo bila na okupu da bi negdje 460. pr. Kr. bila zatvorena. Pitagorine su nam škole dale niz značajnih filozofa i znanstvenika. Razvoj se različitih teorija zasnovanih na Pitagorinim idejama kao što su matematičke, astronomske, fizikalne, medicinske, moralne i religijske proteže i do trećeg stoljeća poslije Krista, u doba novoplatonizma Porfirija i Jambliha (usp. Mattéi 2009:29). Povijest je Pitagorinih ideja jednaka povijesti mita koji se provlači kroz različite narode, prostore i vremena preoblikujući svoga junaka i dajući mu različita imena. Zlatni rez i Fibonaccijev niz dijelovi su učenja u kojem više ne možemo jasno reći tko je postavio teoriju.

Je li geometrijskim idejama poput zlatnog reza autor sam Pitagora, je li neka od njegovih škola ili je ona nastala u renesansi kao odjek novoplatonističkih učenja. Zlatni rez predstavlja svetu proporciju koja je kroz povijest čovječanstva utjecala na filozofiju, religiju i umjetnost, ponajprije na području Mediterana gdje je nastala, a nakon toga i u svim drugim krajevima gdje se antička misao proširila. Poliklet (*Πολύκλειτος*) iz Agra, arhitekt i kipar, upotrijebio je proporciju po kojoj je svaki idući broj jednak zbroju dva prethodna (Fibonaccijev niz) u svojim glavnim djelima *Kanonu i Dijadumenu*. Rasprava *Kanon* nosi ime po autorovoj

skulpturi u kojoj je on otkrio *harmoniju tijela* usuglašavajući odnose između *različitih dijelova ruke* (Mattéi 2009:77). Upravo se učenje ljudske anatomije, kao i klasično crtanje akta, na većini likovnih akademija zasniva na zlatnom rezu i na uspoređivanju odnosa korištenjem jednog djela tijela za mjeru drugog.

Tako se uči da je visina ljudske šake jednaka visini od brade do sredine čela ili da je idealna proporcija po kojoj je tijelo veličine sedam glava. Drugi način njegove primjene je stvaranje formata umjetničkog djela jednakog mjeri zlatnog reza. Taj se format može podijeliti na one puno manje. Svi se dijelovi kompozicije slike ili elementi građevine kreiraju tako da mogu biti dio ovog formata. Da bismo razumjeli činjenice vezane uz odnose zlatnog reza moramo najprije predstaviti same odnose brojeva. Zlatni rez se može izraziti aproksimativnim brojem Φ čija je vrijednost $(\sqrt{5}+1)/2$ ili 1.6180339. Značenje proporcije zlatnog reza je u razmjeru kojeg isti može određivati i po tome je i primjenjiv u fizičkoj stvarnosti. Razmjer ili proporcija znači jednakost između dva pretpostavljena odnosa. Jedan se element prema drugom odnosi kao treći prema četvrtom, dok je omjer odnos isključivo dvaju mjera, formi i veličina. Pitagorine su škole poznavale dva tipa odnosa (analogija) između elemenata. Prvi se sastoji od četiri različita elementa $a:b=c:d$ i naziva diskontinuiranim tipom proporcije. Za razliku od njega, kontinuirani se tip proporcije zasniva na tri elementa razmjera i izražava se formulom $a:b=b:c$. U tom su tipu proporcije dva različita omjera povezana jednim zajedničkim elementom. Tri je elementa razmjera moguće reducirati na samo dva. Jedina proporcija koja sadrži samo dva elementa izražava se formulom $a:b=b:(a+b)$. Manja se veličina prema onoj većoj odnosi kao veća prema sumi obadviju veličina (usp. Zanki 2013:144). Ako ovo prevedemo na jezik vizualnih umjetnosti, reći ćemo da zlatni rez predstavlja odnos veličina unutar nekog formata u kojem se manji dio prema većem odnosi kao veći dio prema ukupnoj površini. Prisutnost se zlatnog reza i Fibonaccijevog niza u prirodi utvrđuje različitim fenomenima, od plodnosti zečeva do rasporeda listova na stabljikama biljaka i ljusaka borovog češera u čijoj peterokutnoj simetriji možemo vidjeti načelo periodičnosti živih oblika (Mattéi 2009:78). Zlatna ili logaritamska spirala na kućici Nautilusa također je utemeljena na zlatnom rezu (Zlatic 2013:86).

Spirala puža Nautilus se u svakom sljedećem krugu povećava razmjerno broju Φ . Također je utvrđeno da drveće u šumi dijelom raste po pravilima zlatnog reza i Fibonaccijevog niza. Rast prsnog promjera stabla tijekom vremena se odvija upravo po odnosima parova Fibonaccijevog niza te u dobi koja je bliska fizičkoj starosti stabla postiže odnos zlatnog reza $\Phi=1.6180339$. Vrlo su slični rezultati dobiveni i kod parova promjera krošnje bukve određene

starosti (usp. Zelić 2006:341). Prema egipatskim, grčkim i japanskim kanonima, pupak dijeli čovjekovo tijelo prema zlatnom rezu. Svi su ostali dijelovi tijela također u razmjeru jedan prema drugom, baš onako kako je to primijenio kipar Poliklet (Mattéi 2009:77). Čitava se zapadna umjetnost od atenske Akropole do Rothkovih geometrijskih tijela, slikanih vidljivim i nevidljivim bojama, zasnivala upravo na ovim odnosima. Zlatni je rez fascinirao mnoge umjetnike, filozofe i mistike od Platona, Hildegarde iz Bingena i Agripe do Le Corbusiera (usp. Mattéi 2009:78). Zlatni rez simbolizira apstraktni geometrijski odnos, mjeru svih stvari u prirodi i formulu po kojoj sve raste. Za arhitekte je, građevinare i majstore gotičkih katedrala predstavljao tajnu riječ stvaranja.

Ta im je mjera omogućavala skladnu proporciju građevine, upravo onakvu kojom oni stvarnost oblikuju *kao imitaciju nebeskog arhetipa* (Eliade 2007:18). Po tom su modelu nastali i svi sveti gradovi pozivajući se na svoj nebeski uzor, baš kao što je *zemaljski Jeruzalem* nastao po modelu *božanskog* (usp. Eliade 2007:18). Proporcija, ritam i riječ stvorena po načelu zlatnog reza ujedinjavali su sve umjetnike, graditelje i filozofe u jedno jedino bratstvo. Upravo se zbog tih razloga mozaik s likom Pitagore nalazi na zapadnom svodu *United Grand Lodge of England*. Taj secesijski hram je centralno mjesto *Lože matice Slobodnih i prihvaćenih slobodnih zidara* a smješten je na londonskom *Convent Gardenu*. Bratstvo Slobodnih zidara, službeno osnovano u Engleskoj početkom XVII. stoljeća, u svim svojim javnim dokumentima poziva na mit o gradnji Salomonovog hrama, Hiramovoj smrti i pronalasku njegovog tijela (usp. Hutin 2009:83-85). Masonski se simbolizam zasniva na Salomonovom hramu koji postoji u arhetipskom svijetu (svemiru) samo da bi predstavljao univerzalni tip čovjeka u njegovom prošlom, sadašnjem i budućem stanju (Hutin 2009:86). Isto je tako činjenica da se Slobodno zidarstvo u puno svojih elemenata, kao što je zavjet šutnje ili podjela na učenike, pomoćnike i majstore, referira na Pitagorine škole (usp. Hutin 2009:28). Zlatni rez, Fibonaccijev niz i simbolika brojeva provlačili su se kroz povijest kulture, filozofije, prirodnih znanosti i svih vrsta umjetnosti od antike do današnjih dana. Već na primjeru mjera figura i odnosa između horizontalnih i vertikalnih elemenata groba iz dinastije Ptolomejevića, kojeg je pronašao Gustave Lefebvre blizu grada Hermopolisa, vidimo *formate zlatnog reza* (usp. Lawlor 2002:54-55). Renesansna umjetnost predstavlja osnovu onoga što danas nazivamo *zapadnom paradigmom*. Upravo su u tom periodu nastale i prve iluzije fizičkog prostora u vidu geometrijske i atmosfere perspektive koje će zapadnu umjetnost uvesti u prostor *reprezentacije stvarnosti*. Tada su se nastavile teorije izišle iz *Pitagorina duhovnog nasljeđa*. Renesansni su slikari, kipari i arhitekti proporcije zlatnog reza koristili kao mjere građevina, skulptura te prezentacije ljudskog tijela, prirode i sveg reda u

svemiru. Čuveni kanon Leonarda da Vincija upravo potvrđuje podjelu po kojoj pupak dijeli ljudsko tijelo u omjeru zlatnog reza. Zanimljivo je da rub prvog pravokutnika pomoću kojeg se konstruira zlatni rez prolazi točku kraja trupa i početka nogu. Isto tako, čitavo je tijelo smješteno u kvadrat koji uz pravokutnik čini drugi veći format zlatnog reza (Lawlor 2002:59). Vrlo je slična predstava ljudskog tijela drugog velikana renesanse Albrechta Dürera. Ljudsko je tijelo postavljeno u formu peterokuta, forme koja je povezana s čovjekom raširenih ruku. Upravo se motiv pentagrama pojavljuje i u pučkim običajima i možemo ga naći na velebitkim *mirilima*. Poznat je tako pentagram ugraviran na velikom kamenu (lokalitet Nad Kruškovcem).

Po kazivanjima stanovnika Velebita peterokraka zvijezda predstavlja simbol čovjeka. Ako analiziramo većinu renesansnih slika, utvrdit ćemo da je kompozicija postavljena po pravilima zlatnog reza. Naglasak je naravno na simboličkim odnosima likova na slici i onog što isti reprezentiraju. Platno *Krštenje Krista* Piera della Francesce prikazuje nam jedan od ključnih događaja Novog zavjeta. Platno je nastalo oko 1450. godine. Slika je naručena za potrebe kapele posvećene Ivanu Krstitelju koja se nalazi pored samostana u njegovom rodnom mjestu Borgo Sansepolcro. U samom je prizoru centralna figura Isus Krist, zatim Duh sveti, koji silazi na njega, i potom Ivan Krstitelj. U lijevom dijelu slike nalazi se stablo koje na neki način zaklanja sam sveti prizor od profanog svijeta. Iza stabla se nalaze tri anđela koji se drže za ruke promatrajući Kristovu slavu.

Desni je dio slike još zanimljiviji: u njemu osim Ivana Krstitelja vidimo u pozadini osobu koja svlači odjeću. Radi se o osobi koja treba biti krštena (posvećena) nakon samog Krista. U zadnjem planu vidimo još par zagonetnih likova obučenih u orijentalna odjela. Iza anđela vidimo još jedno stablo, a osim njega još su dva istaknuta u krajobrazu. Analizirajući zlatni rez u ovoj slici, Robert Lawlor je utvrdio položaj Kristovog tijela i golubice Duha svetoga unutar simboličke strukture Trojstva (2002:63). Po njemu se ova proporcija izravno referira na sintagmu *riječ je tijelom postala*. Autor smatra da je riječ engleski prijevod grčkog Logos, koji pak označava kontinuiranu proporciju, te da Krist kao Logos povezuje oprečne pojmove duhovnog i tjelesnog, univerzalnog i individualnog te konačnog i beskonačnog (usp Lawlor 2002:63). Ovo je samo jedno od mogućih čitanja značenja zlatnog reza u složenom umjetničkom i religijskom svijetu renesanse. Činjenica je da je fenomen puno slojevitiji, nego što se to čini na prvi pogled i da zahtjeva sustavna interdisciplinarna istraživanja. Jedno od najpoznatijih umjetničkih djela koje na neki način predstavlja početak moderne je ciklus od pet slika *Kartaši* Paula Cézannea (1892.-1895). Prizor na slici iz ciklusa, koja se nalazi u pariškom *Musée d'Orsay*, više je nego jednostavan. U centralnom dijelu kompozicije vidimo

dvojicu kartaša koji za stolom prekrivenim smeđim stolnjakom igraju partiju karata. Lijevi kartaš je odjeven u tamniji sako, puši lulu i na glavi ima neku vrst cilindra, dok desni ima svjetlije odijelo i običan šešir na glavi. Prostor na rubu stola iza ruku, koje drže karte, zauzima velika boca začepljena duguljastim čepom od pluta. Slika predstavlja takozvani dupli folio, spoj dvaju formata zlatnog reza. Igraće karte desnog kartaša markiraju završetak desnog i početak lijevog formata. Isto tako, svi su odnosi između kartaša potpuno geometrizirani, od položaja ruku, stola na kojem igraju pa do njihovih šešira i lule. Zanimljivo je istaknuti da ruke kartaša pravilno slijede obje dijagonale, lijevu i desnu.

Koliko ti odnosi nadilaze vrijeme i prostor, govori i činjenica da ih nalazimo prisutne u slici Salvadora Dalíja *Sakrament posljednje večere* (1955.), ali i platnima iz serije *Spacijalni koncept-očekivanja* (1949.-1968) Lucia Fontane (usp. Livio 2000:7). Slika *Sakrament posljednje večere* nalazi se u *National Gallery of Art* u Washingtonu. Kompozicija slike se, s jedne strane zasniva na poznatim primjerima iste teme iz povijesti umjetnosti (posebno renesanse i baroka), a s druge strane donosi i nove elemente. U prvom planu su dva apostola koji kleče. Iza njih po čitavoj se dužini slike prostire stol. Na njemu se, uz dva komada kruha simetrično postavljena u odnosu na klečeće apostole, nalazi i čaša vina. Svi likovi apostola, koji sjede za stolom, imaju pognutu glavu tako da im ne vidimo lica. Isus je po sredini stola i lijevom rukom dodiruje srce, dok desnom pokazuje broj tri. Iza stola vidimo planine koje se pretapaju s četiri prozora. Na vrhu slike vidimo muški torzo raširenih ruku koji eterično prolazi kroz materiju neba i prozora. Rad Salvadora Dalíja polazi od velikog formata zlatnog reza, ali isto tako i kvadrata unutar njega koji odvaja lijevu figuru što kleči i jedno krilo prozora od centralnog prizora. Zanimljivo je da horizontala malog formata zlatnog reza prolazi kroz čašu u kojoj se nalazi vino koje se pretvara u Kristovu krv.

Simbolika je ovog prizora više nego zanimljiva. Sveti odnos između dva broja $a:b=b:(a+b)$ povezan je s transformacijom jedne obične materije u drugu sakralne, transcendentalne naravi. Na ovom, kao i na puno drugih primjera iz povijesti umjetnosti, vidimo da se zlatni rez unutar kompozicije koristi ne samo radi skladnosti samih elemenata već kao simbol pretvorbe materije u duhovnu esenciju. Lucio Fontana je prvi put perforirao platno 1949. godine, nazvavši taj postupak *prostornim konceptom* (*Concetto spaziale*). Postupak je nastavio 1950., dodavši uz već postojeći naslov riječ očekivanja (*Attesa*). Njegov rad predstavlja preispitivanje dvodimenzionalne površine slike i njenog otvaranja prema trodimenzionalnom objektu. Platna iz serije *Prostorni koncept-očekivanja* Lucia Fontane su dvostruki folio format. Perforacije na njima obično prolaze po sredini platna kroz oba formata, markirajući vertikalnu platna ili blagu dijagonalu. Njegovi su radovi primjer kako se idealna mjera može

koristiti kao jedan od dva postojeća oblika likovnog jezika. Prvi je oblik sama perforacija, koja dokida teksturu platna i njegovu dvodimenzionalnost, a drugi zlatni rez koji simbolizira čistu mjeru. Nakon negiranja slikarskog platna, kao područja reprezentacije stvarnosti, Lucio Fontana odlazi još dalje i rastvara samu plošnost istog. U suvremenoj su nam arhitekturi građevine koje je projektirao Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gris) najbolji primjeri uporabe zlatnog reza i simboličkih vrijednosti brojeva. Le Corbusier je koristio proporcije zlatnog reza za sve svoje projekte. Svakako su među njegovim značajnijim djelima *Villa Savoye* (1928.-1931.), smještena u predgrađu Pariza, i revolucionarna građevina, kapela *Notre Dame* u Ronchampu (1950.-1954.). *Villa Savoye* predstavlja jedno od prvih djela arhitekture moderne. Izgrađena je od armiranog betona koji će nakon toga postati najčešći građevinski materijal. Prepoznatljiva po nosivim stupovima, ravnom krovu i dugim prozorima. *Notre Dame* u Ronchampu se nalazi na vrhu brijega iznad grada. Sama je crkva bez klasičnog zvonika.

Njen krov asocira na organske oblike iz *zen* vrta, a na fasadi se nalazi mnoštvo prozora različite veličine koji razbijaju monolitnost, ali istovremeno stvaraju igru svjetla u asketskoj unutrašnjosti. Najvažnije je reći da se sva Le Corbusierova arhitektura zasniva na mjeri ljudskog tijela koje je postavio kao osnovnu proporciju (modulor) pri svome projektiranju. Ideja ljudskog tijela kao mikrokozmosa, koji je po svojim omjerima jednak makrokozmosu, izišla je iz pitagorejskih shvaćanja o *broju kao načelu svih stvari* (Aristotel, prema Mattéiju 2009:52). Bezbrojni su primjeri iz povijesti vizualnih umjetnosti, ali isto tako glazbe ili egzaktnih znanosti koji govore o primjeni zlatnog reza i Fibonaccijevog niza. O njemu je pisao svećenik Luca Pacioli u svom djelu *De divina proportione* iz 1509. godine.

Spominjao ga je njemački astronom *Johannes Kepler* ali i švicarski filozof *Charles Bonnet*, koji je proučavao filotaksiju biljaka. Danas primjenu formata zlatnog reza možemo vidjeti u novom dizajnu *Twittera*, dimenzijama standardne kreditne kartice i osobne iskaznice te u dizajnu *iPoda* i Appleovih mobitela, aplikacija i logotipa (usp. Zlatić 2013:85-89). Na taj je način Pitagorina ideja o broju i o mjerama koje postoje u svim stvarima i dalje prisutna. Činjenica je da harmonična mjera koju nalazimo u prirodi nastavlja postojati i u novim oblicima medija, fizičkim objektima i obnovljenoj imaginaciji. Ideja broja, omjera i skladnih formi proširila se od objekata, koji postoje isključivo u materijalnoj stvarnosti, i u virtualnu realnost. Ono što je različito jesu forme njezinog utjelovljenja. Nekad je to bila Akropola u Ateni, Kanon Leonarda da Vincija ili *Krštenje* Pierra della Francesce. Danas to mogu biti Le Corbusierova crkva, perforirane slike Lucia Fontane, kreditna kartica ili dizajn internetskih stranica, poput drevnog mita o božanstvima i njihovim sinovima što u potrazi za misterijem

pronalaze roditelje da bi se vratili u „čovječje kraljevstvo“ (Campbell 2009:205). Pitagorine ideje o broju, zlatni rez i Fibonaccijev niz pronalaze put kroz vrijeme i prostor transformirajući se u različite objekte i vidove postojanja. Samo učenje postaje forma predaje o božanskim odnosima brojeva nadilazeći svoje moguće tvorce, sljedbenike i vrijeme. Teorije Vitomira Belaja o sakralnom tumačenju krajobraza i svetim trokutima nastale na osnovu istraživanja Andreja Pleterskog govore da bi fenomen svetih brojeva i omjera mogao biti puno širi nego što to možemo pretpostaviti (usp. Pleterski 1996) te da se taj fenomen ne odnosi nužno samo na takozvanu klasičnu *umjetnost* već i na ono što nazivamo ostacima drevnih kultura i običaja. Vitimir Belaj polazi od pretpostavke da se sakralnom organizacijom krajobraza u formi trokutnih struktura na zemlji uspostavlja *kozimizirani prostor* (Eliade 2002:20). Taj je prostor analogan odnosu između starih slavenskih božanstava Peruna, Velesa i Mokoši. Oblik svetog trokuta u krajobrazu definiran je jednim kutom od približno 23°, što predstavlja odklon između zamišljene putanje Sunca na dane solsticija i ekvinocija. Osim kutova postoje i drugi elementi koji po njemu definiraju trokut, a to su: Perunova točka na uzvisini i tekuća voda koja se nalazi između ženske i Velesove točke (usp. Belaj 2007:423-424). Ova je teorija svakako zanimljiva, jer primjenjuje svete brojeve i mjere na arhajske kulture. Njih možemo promatrati kao izvorišta ili preteče Pitagorinih ideja. Kazivač Žarko Bošnjak, koji je šezdesetih godina XX. stoljeća odrastao u planinskom području blizu Rame u Bosni i Hercegovini, spomenuo mi je pučke graditelje koji su se u narodu nazivali *dunderi*. Svaki od njih je u torbi imao alat koji se sastojao od sjekire, pile, ručnog svrdla i štapa na kojemu su bile dvije oznake za određivanje pravog kuta.

S tim su oznakama mogli formirati pravokutni trokut koji bi im koristio za uglove kuće. Ti su majstori bili univerzalni za gradnju svih vrsta nastamba. Na ovom primjeru možemo vidjeti važnost Pitagorinog poučka i pravokutnog trokuta u tradicijskim kulturama, bez obzira na činjenicu da narodni graditelji zasigurno za te termine nikad nisu ni čuli. Osobno sam se s učenjima o zlatnom rezu i Pitagorinom nasljeđu susreo još za vrijeme svog školovanja na Akademiji likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu. Tada mi je kolegij *Teorija prostora* predavao profesor Mladen Pejaković poznat po svojim istraživanjima starohrvatske arhitekture, ulozi svjetlosti u njoj i napose misteriju ranokršćanske crkve Svetog Križa u gradu Ninu. Mladen Pejaković je u svojim predavanjima odnose zlatnog reza objašnjavao upravo na crkvi Svetog Križa. Tu, najpoznatiju ranokršćansku građevinu povjesničari umjetnosti datiraju u IX. stoljeće. Crkva ima oblik grčkog križa, s dvije manje apside uz srednju, glavnu apsidu. Sjecište križa završava kupolom. Na građevini je više prozora nepravilnih gaudijevskih oblika. Tlocrt crkve, kao i njeni zidovi također su potpuno

asimetrični. Činjenice koje je Mladen Pejaković dokazao vrlo preciznim mjerenjima jesu sljedeće: nijedna nepravilnost nije slučajna, crkva je potpuno orijentirana prema suncu, svjetlost sunca ulazi i pod točno određenim kutovima osvjetljava posebna mjesta u crkvi na datume koji simboliziraju *sveto vrijeme*. Govori nam se koji su to datumi: zimski solsticij, proljetni ekvinocij i blagdani vezani za svece zaštitnike ninskog kraja. Graditelji Svetog Križa ne samo da su poznavali odnos zlatnog reza već i pomake koje nepravilnosti u gradnji mogu donijeti ulascima svjetlosti. Izračunali su i kutove dopiranja sunčanih zraka u crkvu. Inspiriran teorijama Mladena Pejakovića u devedesetih sam godina počeo istraživati, ali i stvarati umjetnička djela zasnovana na zlatnom rezu, teorijama broja i geometrijskim strukturama. Kad sam početkom 2001. godine počeo intenzivnije istraživati fenomene mirila na planini Velebit, primijetio sam gravure različitih simbola i ornamenta zasnovanih na geometrijskim odnosima i klasičnim proporcijama. Baš kao *sakralna organizacija krajobraza* u vidu svetih trokuta ili pučko graditeljstvo u brdima Rame, ti su simboli predstavljali *ideju o broju*, iznova transformiranu u različitim oblicima postojanja.

3.2. Nasljeđe Pitagorinih ideja i teorije zlatnog reza u antičkoj umjetnosti i renesansi

Ako bi trebali odabrati umjetničko djelo u kojem se spajaju nasljeđe Pitagorinih ideja i promišljanje odnosa zlatnog reza, onda je to gravura *Melencolija I* Albrechta Dürera iz 1514. godine. Taj prikaz krilatog stvorenja u sebi ujedinjuje sve postulate i kanone antičke umjetnosti u zreloj renesansi. Naravno, pod antičkom umjetnošću ne podrazumijevam vremensko razdoblje ili prostorne odrednice, već matricu *klasične umjetnosti* koja je u XVIII. stoljeću zahvaljujući Johannu Winckelmannu redefinirana kao polazna točka *zapadne tradicije umjetnosti* i koncepta *estetike*. Winckelmannov je esej *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755.) postao manifest grčkog (antičkog) ideala u obrazovanju i umjetnosti. Zahvaljujući njegovom radu i pisanju stvoreni su preduvjeti za rađanje neoklasicizma (usp. Wiencke 2015, [http](#)). Na život i umjetničku praksu Albrechta Dürera djelovalo je puno ljudi. Družio se s venecijanskim umjetnikom Jacopom de' Barbarijem od kojeg je učio o konceptu perspektive, ljudskoj anatomiji i proporcijama tijela. Albrecht Dürer je poznao rad većine značajnih umjetnika toga vremena poput Rafaela, Giovannija Bellinija, Lorenza di Credija i Leonarda da Vincija. Također je važno istaknuti činjenicu da se Dürer za svog života dopisivao i s velikim Erazmom Roterdamskim. U dijelu *Četiri knjige o mjerenju (Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheit* ili *Upute za mjerenje sa šestarom i ravnalom*), koje je izdano u

Nürnbergu 1525. godine, pisao je o različitim vrstama geometrije i o njihovoj primjeni u praksi. To je prva knjiga uputa jednog *sjevernoeuropskog umjetnika* koja na znanstveni način objašnjava koncept perspektive. Rad *Četiri knjige o ljudskim proporcijama (Vier Bücher von Menschlicher Proportion)* objavljen je posthumno 1528. (usp. Wisse 2002, [http](#)). Gravura *Melencolija I* (1514.) sublimira sva Dürerova iskustva i znanja, kako ona o simbolima tako i ona o geometrijskim odnosima i mjerama. Je li predmet te gravure uistinu melankolični temperament, teško je reći. Čovjeku su šesnaestoga stoljeća ideja o četiri temperameta izgledala nužna te kako ni Dürer nije odbacio tu doktrinu (Klibansky, Panofsky, Saxl 2009:240). Ta je ideja utemeljena u Galenovoj psihologiji koja govori o četiri tjelesna soka, odnosno temperameta, po kojima se ljudi razvrstavaju.

Osobe sangviničnog temperameta su uspješne i okrenute prema vanjskom svijetu, dok su one koleričnog razdražljive. Osobe flegmatičnog temperameta su smirene i pomalo letargične, a melankoličnog su tužne, ojađene i osuđene na najprezrenija zanimanja (usp. Yates 2013:72-73). Melankolija se povezuje sa Saturnom, vladarom zlatnog doba, izumiteljem kovanog novca i čuvarom blaga (usp. Klibansky, Panofsky, Saxl 2009:244). Po rimskoj je kozmologiji Saturn (grčki Κρόνος) božanstvo iz roda Titana, sin neba i zemlje. Nakon što je kastrirao oca, postaje vladar svijeta i ženi se vlastitom sestrom. Saturn je bio božanstvo novca, sjemena, plodnosti i zemljoradnje. Saturna je pobijedio sin Jupiter (grčki Ζεύς) natjeravši ga da ispljune svu svoju djecu koju je pojeo. Nakon toga Jupiter, bog neba, oluje i munje postaje vrhovno božanstvo. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky i Fritz Saxl u liku krilatog stvorenja koje se nalazi na Dürerovoj gravuri čitaju simbole Saturnovog djeteta (melankolije), kao što je pognuta glava, stisnuta i tamno lice (2009: 245-248).

Međutim, da bismo razumjeli neke od razina alegorijskog jezika na gravuri *Melencolija I* moramo analizirati i druge elemente. Frances A. Yates piše: „Dürer je postao predstavnik teorije prema kojoj je proporcija veza između čovjeka i univerzuma, a koja se može izraziti kroz proporcije u arhitekturi i drugim umjetnostima“ (Yates 2013:71). Zato moramo krenuti od ideje proporcije u gravuri *Melencolija I* manifestiranoj kroz složene odnose likova, objekata, krajobraza i koncepta perspektive. David Ritz Finkelstein zaključuje kako Dürer „predviđa Descartesovu univerzalnu sumnju utemeljenu u postojanju optičkih iluzija i dvojakosti svijeta materije i uma“, isto tako on je ispred Descartesa; prepoznaje da naš matematički model ne može biti jednak stvarnosti, budući da je „percepcija izvor svega znanja, a naše je znanje relativno, a ne apsolutno“ (Ritz Finkelstein 2007:34, [http](#)). Svaki od dijelova Dürerova univerzuma u gravuri ne odgovara stvarnim odnosima u prirodi i svijetu koji nas okružuje već samo metafizičkom univerzumu. To je jedan od razloga zašto David

Ritz Finkelstein, zbog prožimajuće dvosmislenosti naziva *Melencoliju I* „postmodernim umjetničkim djelom“ (Ritz Finkelstein 2007:35, <http>). Osobno sam mišljenja da *Melankolija I* ulazi u područje postmoderne u istoj onoj mjeri kao i *thangka* slikarstvo ili radovi Olafura Eliassona. Zajedničko im je redefiniranje reprezentacije vremena i prostora te stvaranje forme transcendentalne stvarnosti. Prizor na gravuri *Melencolija I* možemo podijeliti na tri razine. U prvoj, koju bi mogli nazvati narativnom, vidimo stvorenje tamnog lica i raširenih krila koje sjedi. Glava mu je naslonjena na dlan lijeve ruke, a pogled odsutan. Frances A. Yates piše: „Dürerova melankolija nije u stanju potištene neaktivnosti. Ona je u snažnom vizionarskom transu, stanju u kojem je sigurnost od demonskog upletanja zajamčena zbog anđeoskog vodstva“ (2013:79-80). Za pojasom haljine joj se nalazi novčarka i svežanj ključeva.

Dürerov *zapis* o gravuri na skici anđela objašnjava značenje ta dva predmeta: *ključa kao simbola moći a novčarke kao bogatstva* (Dürer prema Klibansky, Panofsky, Saxl 2009:243). Krilato stvorenje u desnoj ruci drži šestar, jedan od simbola geometrije. Uz njega se na gravuri još pojavljuju kameni blok, kugla, špatula i crtači blok. Geometrija je dio Saturnovog svijeta. Božanstvo iz roda Titana prvotno je bilo povezano s astronomijom, jednom od sedam slobodnih umijeća, da bi se u srednjem vijeku astronomija modificirala u geometriju (Klibansky, Panofsky, Saxl 2009:279). Šestar se pojavljuje kod gotovo svih tajnih bratstava koja se pozivaju na Pitagoru kao svoj izvor, kao što su npr. Slobodni zidari. Šestar simbolizira Velikog graditelja svih svjetova, ali isto tako ujedinjenje tri svjetla, mudrosti, snage i ljepote.

Pojavljuje se u rukama Boga na bizantskim mozaicima, ali isto tako i u ruci Urizena na radu Williama Blakea. Šestar i kutnik stavljaju se na Bibliju koja se nalazi ispred najsvetijeg mjesta slobodnozidarskog hrama kojeg nazivaju *istokom*. Šestar uz kutnik predstavlja simbol heksagrama i utjelovljenje riječi mitskog alkemičara Hermesa Trismegistosa iz nikad *autoriziranog spisa* Smaragdna ploča koje se prenose usmenim predajama: „Ono što je gore jednako onome što je dolje, a ono što je dolje jednako je onom što je gore kako bi se izvršila čudesna operacija sjedinjenja.“ Nekad se ta dva simbola spominju kao ujedinjenje muškog i ženskog principa, jer asociraju i na seksualni akt. Simbolika šestara bitna nam je zato jer se šestarom se konstruira ne samo pravi kut već i zlatni rez. Uz krila velikog anđela pojavljuje se mnogo manji anđeo (*putto*) koji u svojim rukama ima neku vrst pločice u koju urezuje gravuru. Putto u ruci drži dlijeto za bakrorez koje je metafora Dürerovog oruđa. Dlijeto za bakrorez oduvijek je predstavljalo simbol grafičarskog umijeća. Naime, za razliku od drugih tehnika dubokog tiska, kao što je to bakropis gdje se debljina i izgled linije dobiva putem djelovanja dušične kiseline, u bakrorezu se sve vrste linija izvlače dlijetom. Za to je potrebna apsolutna kontrola ne samo ruke koja ih izvlači već i uma u vidu koncentracije. Lik manjeg

anđela (*putta*), s jedne strane djeluje groteskno, a s druge podsjeća na zefire u kutovima srednjovjekovnih mapa koji pokazuju smjerove vjetra. U drugom dijelu slike ulazimo u svijet bića i magičnih predmeta. Na gravuri se pojavljuju dvije životinje šišmiš i pas. Šišmiš lebdi iznad krajobraza u pozadini i nosi natpis *Melencolia S I*. Šišmiš kao i pas predstavlja biće tame. Pas je sklupčan do nogu krilatog stvorenja i okružuju ga različito predmeti. Pognuo je njušku prema podu i spustio uši. Njegov je pogled također odsutan i iskazuje neku vrstu tuge. Pas predstavlja tjelesna osjetila, izglednjela i podvrgnuta strogom nadzoru, na prvom stupnju nadahnuća na kojemu neaktivnost pokazuje unutarnju viziju (Yates 2013:80).

Za razliku od oborene glave, novčarke, ključeva, stisnute šake i tamnog lica koji su simbolizirali Saturna i melankoliju i u ranijem dobu, pas, šišmiš, morski pejzaž i komet predstavljaju nove simbole (Klibansky, Panofsky, Saxl 2009:272-273). Svi su predmeti, koji se pojavljuju na podu do nogu krilatog stvorenja ili iza njega, naizgled iz stvarnog života, međutim, isto tako reprezentiraju i metafizički svijet. Na gravuri se pojavljuju tri kamena, potpuno obrađena kugla pored nogu psa, neka vrst žrvnja na kojem sjedi *putto* i kameni blok koji nas možda upućuje na zanat klesara. Oko definicije geometrijskog tijela, koje kamen predstavlja, postoji više teorija. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky i Fritz Saxl (usp. 2009:335-336) smatraju da je riječ o *asimetričnom tijelu, poliedru*, u konačnici *krnjem romboidu*, odnosno liku koji se sastoji od šest romboida s odrezana dva nasuprotna vrha koji ga transformiraju u neku vrst oktaedra. David Ritz Finkelstein u Dürerovovom poliedru pronalazi lik heksagrama (Davidov štit) koji je bio neka vrsta talismana za biblijske Židove (usp. Ritz Finkelstein 2007:27-28, [http](#)). Heksagram je tijelo iz kojeg se konstruira trodimenzionalna spirala koja također raste po načelu broja Φ , dakle u omjeru zlatnog reza.

David Ritz Finkelstein navodi kako se „heksagram dovodi u vezu sa židovstvom, nakon postavljanja tog simbola na zastavu krimskih Hazara u trenutku njihovog prihvatanja Judaizma 1514. godine, te je najvjerojatnije da on kod Dürera može predstavljati isključivo magični simbol“ (2007:28, [http](#)). S obzirom na Dürerovo znanje geometrije i pretpostavku o „zajedničkoj proporciji čovjeka i univerzuma“ (Yates 2013:71) možemo ustvrditi da kamen-heksagram predstavlja trodimenzionalnu spiralu kao simbol širenja prostora univerzuma, jednako kao što dvodimenzionalna spirala puža Nautilus predstavlja simbol rast broja Φ u dvodimenzionalnom prostoru. Potvrdu za ovu tezu možemo naći i u drugom simbolu. Naime, iza kamena-heksagrama nalaze se ljestve koje su naslonjene na kuću, međutim, ne vidi se gdje završavaju. Radi se o Jakovljevim ljestvama koje simboliziraju vezu između dva svijeta, zemaljskog i nebeskog. Dürer ih je smjestio odmah do heksagrama s jasnom porukom.

Geometrijsko tijelo heksagrama predstavlja arhetipsku formu po kojoj možemo konstruirati sveti omjer po kojem sve raste. Samim tim, tijelo je veza svijeta materije i duhovnog svijeta. David Ritz Finkelstein smatra kako se radi o simbolu ljestva koje otvaraju Vrata raja (2007:22-23, [http](#)). Osobno sam skloniji reći da se i ovdje Dürer drži načela Hermesa Trismegistosa po kojemu je ono što je dolje jednako onome što je gore, a mikrokozmos je slika makrokozmosa. Hermesovo načelo možemo čitati u različitim religijskim simbolima, *okultnoj* filozofiji, ali i u učenjima o božanskoj proporciji. Kamen tako otvara Vrata raja jednako kao što ih otvaraju i nebesa gdje ljestve završavaju. Na ovu se alegoriju naslanja i možda najzagonetniji simbol na gravuri, takozvani *magični kvadrat*, *gnomon*. Radi se o kvadratu koji je poput reljefa postavljen u fasadu kuće iza leđa krilatog stvorenja. Iznad njega se nalazi zvono, a lijevo od njega pješčani sat i vaga (odmah do ljestava). Kvadrat se sastoji od matrice brojeva 16 do 1. Svaki se broj nalazi u posebnom polju. Magičnost kvadrata bazira se na činjenici da svaki red, stupac i obje dijagonale u zbroju daju isti broj, a to je 34. Također, sva četiri broja u kutovima i četiri centralne kućice u zbroju daju isti broj, 34.

Formu *magičnog kvadrata* Dürer je kreirao pod utjecajem neoplatonističkih ideja Heinricha Corneliusa Agrippe von Nettesheima. Riječ je o *talismanu* za privlačenje iscjeljujućeg utjecaja Jupitera: on je *neslikovni matematički supstitut* za slike astralnih božanstava koje su preporučivali Ficino, Agripa i ostali učitelji bijele magije (usp. Klibansky, Panofsky, Saxl 2009:274). Agrippa je posjetio Dürerov Nürnberg 1510., četiri godine prije nastanka *Melencolije I*, predstavivši svoje djelo *Occulta Philosophia* (tiskano 1533. godine). David Ritz Finkelstein navodi Agrippinu podjelu kvadrata po planetima i preporuku nošenja kvadrata (Jupiterovog stola) kao talismana protiv različitih utjecaja Saturna i zaključuje kako je Dürer promijenio raspored prvog i zadnjeg polja te redova (2007:24, [http](#)). Za Agrippu magični kvadrat 1 predstavlja Boga, Saturna predstavlja 3, a Jupitera 4 (Agrippa von Nettesheim, prema Finkelstein 2007:24, [http](#)). Kod Dürera se kvadrat broj 1 nalazi u zadnjem redu, zadnji do krila stvorenja.

David Ritz Finkelstein navodi kako se u sredini zadnjeg reda pojavljuje godina stvaranja *Melencolije I*, 1514. te kako zadnji broj 1 po načelu latinske gematrije simbolizira prvo slovo Dürerovog imena A, dok broj 4 simbolizira D (2007:24, [http](#)). Gematrija je izvorno dolazi iz kabalističkih učenja, a zasniva se na pridavanju numeričkih vrijednosti hebrejskim slovima. Očito je da je Dürer promijenivši raspored brojeva na magičnom kvadratu, promijenio i hebrejsku gematriju u latinsku. Christopher Lehigh, polazeći od hebrejske gematrije, navodi kako „magični kvadrat predstavlja i pečat demona Jupitera Hismaela čiji je brojčani ekvivalent 5-60-40-1-30, što iznosi 136, a to je isti broj koji se dobije kao suma svih brojeva

od 1 do 16“ (Lehrich 2003:105). Zanimljivo je da linije znaka prolaze prvim redom (onim koji je kod Dürera zadnji) te brojevima 7,6,11,5,12,10 i 3 tvoreći dvije forme bliske trokutu. Očito je da se Albrecht Dürer poigrava s numeričkim vrijednostima, ali i samim magičnim kvadratom polazeći od Pitagorinog načela po kojem su *sve stvari sastavljene od brojeva* (Aristotel prema Mattéiju 2009:52). Tako nadopunjuje ideje o geometriji, ali i o proporcijama univerzuma i čovjeka. S druge strane, pred promatrača postavlja zagonetke čije rješenje predstavlja spoznaju istina o uvjetovanosti pojava. Sva su bića, predmeti i objekti iz prvog i drugog dijela slike povezani s krajobrazom u pozadini. Kao što sam već naveo, taj je krajobraz novi simbol Saturna kojeg je kreirao upravo Dürer (Klibansky, Panofsky, Saxl 2009:273). Većinu krajobraza u pozadini čini more koje poplavljuje obalu. Osim rijetkog drveća na obali vidimo i utvrđeni grad s tornjevima. U daljini se naziru brda, ali i brodovi u uvalama. Na nebu iznad mora vidimo komet koji osvjetljava čitav prizor, a na samom rubu kompozicije i dugu. Ovi elementi krajobraza kod Dürerera simboliziraju kišu, glad i pokolje, jer melankolija je kreativna, a u isto vrijeme i potonula u depresiju, proročka, ali i istovremeno zatočena u svojim granicama (usp. Klibansky, Panofsky, Saxl 2009.:301). David Ritz Finkelstein navodi činjenicu pojave kometa u godini Dürerovog rođenja, ali isto tako spominje mogućnost uporabe kometa kao simbola padajuće zvijezde (*Otkrivenje*) ili biblijskog koncepta svjetla kao božanske kreacije (Ritz Finkelstein 2007:27, [http](#)). Sam prizor ima elemente apokaliptičnosti, kazne božanskog reda nad starim svijetom u kojem se naslućuju i simboli zaštite kao što je to magični kvadrat. Upravo zbog toga natpis *Melencolia § I* nosi šišmiš. Riječ je o biću koji živi u graničnom svijetu između života i smrti. Šišmiš hibernira u tami, on je astralno biće koje se budi iz sna. Isto tako je simbol inicijacije i mistične smrti posvećenoga. Svi ti simboli nadopunjuju sliku melankolije. Čitav je prizor osvjetljen dugom koju je transformirao u mjesečev luk (usp. Ritz Finkelstein 2007:29, [http](#)).

Po Ritz Finkelsteinu komet ne osvjetljava uistinu ništa, sve je u tami noći i odsjaju mjeseca, jer što je „po Leonardu sunčano proročanstvo po Düreroru je tamno kao noć“ (Ritz Finkelstein 2007:30, [http](#)). Ukoliko pogledamo površinu mora na gravuri vidjeti ćemo odsjaj mjeseca. Isto tako odjeća krilatog stvorenja i kugla nisu osvjetljeni na način da se radi o svjetlosti sunca ili vatre. Osvjetljeni su srebrenkastim svjetlom koje jedino može obasjati tamu. Lelujavo je i eterično, akromatsko i metafizičko. To je svjetlo koje poništava boju i svjetlost stvarnog svijeta. Zbog toga mu je i mrak najveći prijatelj. Saturnovska i melankolična inspiracija djeluje po Agripi kroz tri stupnja koji su definirani instrumentima, psihološkom postojbinom, područjem kreativnog dostignuća i područjem proricanja (Agripa von Nettesheim prema Klibansky, Panofsky, Saxl 2009:300). Prvi stupanj nam govori o

postojbini imaginacije, mehaničkom umijeću kao što je slikanje, ali i o prirodnim događajima poput oluje i gladi, a upravo to navodi na zaključak da je Dürerova gravura *Melencolija I* najbolja ilustracija prvog stupnja melankolične inspiracije (Klibansky, Panofsky, Saxl 2009:301). Jer ne postoji nijedno umjetničko djelo koje bi se bolje podudaralo s Agrippinom zamisli melankolije, nego što je Dürerov bakrorez i ne postoji bolji tekst s kojim je Dürerov bakrorez u bližem suglasju, nego što su to Agripina poglavlja o melankoliji u knjizi *Occulta Philosophia* (Klibansky, Panofsky, Saxl 2009:301).

Dürerovo je umijeće pretvorilo jedan apstraktan pojam u konkretnu sliku (Klibansky, Panofsky, Saxl 2009:261). Ne samo to, već *Melencolija I* predstavlja najbolji klasični vizualni manifest Pitagorine geometrije i postulata filozofije broja. Kroz prikaz šestara govori se o konstrukciji pravog kuta kao osnove mjere zlatnog reza. U simbolu kamena-heksagram (Ritz Finkelstein 2007:27, <http>) Dürer nam predstavlja trodimenzionalnu spiralu koja raste po broju Φ kao simbol širenja prostora univerzuma od jednodimenzionalne točke u beskonačnost. U magičnom kvadratu polazi od načela po kojem su sve stvari *sastavljene od brojeva* (Aristotel prema Mattéiju 2009:52). U oblikovanju kompozicije, naraciji, ulozi svjetla i simboličnom jeziku *Melencolija I* pronalazi vezu između čovjeka i univerzuma u *proporciji same gravure* (Yates 2013:71). A ta je proporcija, oblikovana dlijetom umjetnika jednako skladna u svim dijelovima, od mračnog lica krilatog stvorenja do titraja svjetla na površini mora.

3.3. Simbolički geometrijski odnosi u razdobljima moderne i postmoderne

Moderno doba je započelo mnogo prije XIX. stoljeća i Hausmannovog preoblikovanja srednjovjekovnih pariških četvrti u nove oblike zajedničkog javnog prostora. U renesansi su postavljene dvije teorije koje su utjecale na cjelokupni razvitak kulture. Jedna je ideja geometrijske perspektive kao geometrijskog okvira stvarnog prostora, a druga je ona *idealnog grada*. Razvoj prve ideje možemo zahvaliti čuvenom eksperimentu Filipea Brunelleschija ispred krstionice San Giovanni, slikarskom opusu poput onoga Piera della Francesce, ali i djelovanju talijanskog franjevac fra Bartolomea Luca de Paciolja, matematičara i suradnika Leonarda da Vinci. U svome je djelu iz 1496. godine *De divina proportione* pisao o zlatnom rezu. Djelo je ilustrirao Leonardo da Vinci i sastoji se od tri djela. U prvome „Compendio divina proportione“ zasnovanom na Eukidovim učenjima Pacioli analizira matematički aspekt zlatnoga reza kojeg naziva *božanskom proporcijom* i donosi studije Platonovih tvari i crteže poliedra (Livio 2003:131). U drugom se dijelu „Trattato dell'architettura“ Pacioli osvrće na ideje Marcusa Vitruviusa Pollia o proporcijama i njihovoj primjeni u *arhitekturi i strukturi*

ljudskog tijela (usp Livio 2003:133-134). U trećem dijelu „*Libellus in tres partiales divisus*“ doslovno plagira tekst Piera della Francesce *De quinque corporibus regularibus* (Livio 2003:135). Geometrijska je perspektiva zamijenila dotadašnju percepciju prostora. Naime, kako je prostor u slici bio pozadina prizorima iz Kristovog ili života svetaca tako je na neki način predstavljao *očitovanje svetog, hijerofaniju* (usp. Eliade 2002:10). Zbog toga u djelima umjetnika, koja predstavljaju prijelaz iz prostora kao hijerofanije u takozvani realistični prikaz prostora (reprezentaciju prostora) Giotto di Bondonea, možemo vidjeti zgrade u pozadini koje su mnogo manje od likova.

Stvaranjem geometrijske perspektive izmijenio se način gledanja na sliku. Perspektivna je slika predstavljala pogled kojim promatrač (slikar krajobraza ili vedute) gleda svijet i oblikuje ga u materiju platna, da bi transformirala svijet u *pogled na svijet* (usp. Belting 2010b:22). Do izmjene pogleda i Brunelleschijevog eksperimenta došlo je i zahvaljujući Alhazenovim (Abu Ali al-Hasan Ibn al-Haitham) učenjima. Taj je veliki arapski znanstvenik smatrao da je svjetlo fizičke naravi te samim tim ima centralnu funkciju u našem opažanju, čime je postavio „temelje za novovjekovni perspektivni model“ (Belting 2010b:100). Brunelleschi je svoj pokus izveo uz pomoć kvadratne pločice na kojoj je naslikao krstionicu San Giovanni. Nebo nije naslikao, već je na to mjesto nanio ulašteno srebro. S točno određenog mjesta promatrač je ispred svog lica postavljao poledinu slike kao štit. Kroz malenu je rupicu na poledini slike gledao u zrcalo koje je držao u drugoj ruci. Zrcalo je odražavalo naslikani prizor krstionice i oblake reflektirane na srebrenoj površini. Kada bi promatrač spustio ogledalo, opet bi vidio isti prizor, ali ovaj put stvarni. Ovaj je pokus bio moguć zato što su lijeva i desna strana krstionice bile potpuno iste (usp Belting 2010b:172-173). Brunelleschijev je izum postao „simbolička matrica“ otvorivši „novu fazu u povijesti slikarstva“ (Damisch 2006:124).

Geometrijska je perspektiva zasnovana na Fibonnacijevom nizu i zlatnom rezu. Ona polazi od pretpostavke da se objekti u slici smanjuju ili povećavaju po istom omjeru te da je odnos između dva oblika jednak, bez obzira na veličinu. Druga važna pretpostavka geometrijske perspektive jest očište iz kojeg neki prizor u prostoru slikar gleda. S obzirom na to očište određuje se nedogled kao točka na horizontu u kojoj se nalazi vrh zamišljene piramide. Nedogled se također naziva točka iščezavanja, simbolizirajući takomjesto gdje sve nestaje. U slikanju je krajobraza ta točka određena fenomenom prodiranja svjetla kroz zrak (zračna perspektiva) što umanjuje vidljivost ili stvara plavičastu izmaglicu. Geometrijska je perspektiva promijenila koncepciju prostora kao hijerofanije utječući posebno na arhitekturu i slikarstvo. Slika *Idealni grad* (poznata pod imenom *Urbinska ploča*) Luciana Laurane predstavlja jedno od manifestnih djela predočavanja prostora putem geometrijske perspektive

i prvi umjetnički prikaz same ideje idealnog grada. Arhitekt Luciano Laurana (Luciano Dellaurana ili Lucijan Vranjanin) brat je renesansnog kipara Francesca Laurane (Frane Vranjanina). Braća vuku porijeklo iz mjesta Vrana pokraj Pakoštana. Luciano Laurana je vjerojatno učio zanat u radionici oca Martina, kamenoklesara u Zadru. Prva arhitektonska znanja mogao je dobiti od Jurja Dalmatinca. Njegovo najpoznatije djelo je palača vojvode Federica da Montefeltra u Urbinu na kojoj je i po dokumentiranoj odluci vojvode potpisanoj u Paviji počeo raditi 1468. godine (usp. Osborne 2003:78). Luciano Laurana je projektima vojvodskih palača Federica da Montefeltra u Urbinu i Alessandra Sforze u Pesaru stvorio ideju i formu budućeg novovjekovnog grada.

Laurani se uz Piera della Francescu (Osborne 2003:80) pripisuje jedna od tri poznate slike idealnoga renesansnog grada. Druga, poznata pod imenom *Baltimorska ploča*, pripisuje se fra Carnevaleu, slikaru koji je također bio vrlo aktivan u gradu Urbinu. Hubert Damisch treću sliku idealnog grada pronalazi u takozvanoj *Berlinskoj ploči* koja se čuva u *Staatliche Museen* u Berlinu (usp. Damisch 2006:180). Prikazom idealnog grada Laurana je ostvario viziju grada novog *doba*. Laurana polazi od simbolike gradskog prostora kao mjesta gdje se spajaju moralne, duhovne i zakonske premise svih njegovih stanovnika. Takav grad odgovara idealnom geometrijskom nacrtu, ali i različitim utopijskim idejama poput onih koje su se realizirale u heterotopičnosti državne zajednice nazvane *Jezuitske redukcije* (usp. Foucault 1986:27). Koncept je idealnog grada inspiriran *filozofskim* idejama o harmoničnom ustrojstvu grada-države (usp. Platon *Država*). Vizija se nastavlja u renesansi opisom grada Sforzinda, u djelu Antonia di Pietra Averlina Filaretea *Trattato di Architettura* iz godine 1465. Slika *Idealni grad* prikazuje ulice, trg i arhitekturu imaginarnog grada. U prednjem se planu nalaze dva zdenca do kojih vode četiri stepenice. S lijeve i desne strane nalaze se palače kojima počinje mreža perspektive. Lijeva palača u prizemlju i na drugom katu ima trijem kojeg drže vitki stupovi. Trijem desne palače je definiran arkadama. U sredini se perspektivne mreže na mjestu nedogleda nalazi palača kružne forme. Na slici fra Carnevalea nalazi se vrlo slična palača s desne strane, ali je osmerokutnog oblika. Upravo je osmerokutni oblik najbliži kružnici; isto tako osmerokutna zvijezda predstavlja model idealnog grada Sforzinde (Belting 2010b:207). Na palače se naslanjaju jednostavnije zgrade. Na završetku ulice s desne strane vidimo zgradu koja je najvjerojatnije predstavlja crkvu. U daljini se vidi brežuljkasti pejzaž. Berlinska se ploča razlikuje od ostalih prikaza Idealnog grada u dva detalja. Ulica grada (i točka nedogleda) završava morskou pučinom po kojoj plovo brodovi, a u daljini se naziru otoci. U prvom se planu slike nalazi trijem, centralni mu je dio omeđen s četiri stupa dok su dva bočna omeđena arkadom tvoreći tako neku vrst perspektivnog prozora. Lauranina

projekcija idealnog grada sastoji se od javnog prostora u formi trga, kružne zgrade koja može sugerirati gradsku vijećnicu (simbol civilne vlasti) i crkve u pozadini (simbol duhovne vlasti). Sve je povezano u jednoj liniji prema rastu broja Φ . Zlatni rez i broj Φ stvoreni su ljudskom rukom osmišljenom geometrijom, istom onom koja „nije ni znala u koju će je magičnu zemlju ti omjeri odvesti“ (usp. Livio 2003:253). Ako začetke modernosti vidimo u Francuskoj revoluciji i idejama podjele vlasti na zakonodavnu, izvršnu i sudsku, možemo reći da ta ideja počiva upravo na svijetu predstavljenom na Laurantinoj slici. Na velikom se trgu idealnog grada okupljaju stanovnici grada-države koji biraju svoja tri oblika vlasti. Ona duhovna je promatra iz pozadine naslutivši buduće vrijeme svog nepovratnog odmaka od profanog svijeta. Moderne ideje nastavljene su u XIX. stoljeću rušenjem bedema i proširenjem uskih ulica koje se ostale kao nasljeđe *obrambenih funkcija*.

Procesi modernizacije započeli su s Haussmannovim planom kojim je promijenjen urbanizam Pariza za vrijeme Drugog carstva od 1853. do 1870. godine. Tim su zahvatima stvoreni široki bulevari, parkovi i javni spomenici čime je potpuno izmijenjen raniji oblik grada. Prvi put nakon antike pojavio se pojam javnog prostora kojeg su mogli dijeliti svi stanovnici grada, bez obzira na klasu ili stalež. Na taj se način simbolična trijada francuske revolucije *jednakost, bratstvo i sloboda* transformirala u ideju novog idealnog grada. Georges-Eugène Haussmann je urbanističkom revolucijom stvarao strukturu grada koja će odgovarati demografskom rastu, novim oblicima transporta i načinu života, ali isto tako sublimirati platonističku ideju spajanja svih kvaliteta društva u jednu cjelinu. Modernizam je termin kojim se označuje razdoblje u kulturi i umjetnosti a podrazumijeva fenomene nastale u razdoblju od sedamdesetih godina XIX. stoljeća do pedesetih godina XX. stoljeća. Vrhunac imperijalizma, koji je obilježio kraj XIX. stoljeća i početke modernizma, utemeljen je na kolonijalnoj pretpostavci po kojoj *zapadna* kultura predstavlja *najrazvijenije* društvo te baš kao i industrijska proizvodnja prati znanstveni i tehnološki razvoj.

Još dan-danas se u nekim europskim zemljama, kao što je to na primjer Češka, izvaneuropske umjetnosti, poput kineske, proučavaju ne kroz znanstvena područja povijesti umjetnosti već ona etnologije (usp. Kesner 2007:82). U vizualnim je umjetnostima modernizam započeo djelovanjem impresionista i postimpresionista. Upravo je njihov sukob s građanskim moralom toga doba otvorio put razvoju individualizma kao vrijednosti razvijenog kapitalističkog društva. Također je činjenica da se prostor u dvodimenzionalnom umjetničkom djelu, koji je nekad bio omeđen epifanijom i jasnom geometrijskom perspektivom, počeo pretvarati u prostor imaginacije. Na taj je način božanska objava mogla prijeći krug od onostranog iskustva do romantiziranog, osobnog umjetničkog iskustva. Omjer

zlatnog reza postao je dio elemenata kompozicije koji više nisu prezentirali svece ili krajobraz već čista geometrijska tijela ili oblike boja. Neka od dijela izložena na izložbi *Section d'Or*, koju su u Parizu 1912. organizirali takozvani rani kubisti – Jacques Villon i njegov braća Marcel i Raymond Duchamp-Villon, zajedno s Albertom Gleizesom i Francisom Picabiom, imala su upravo zlatni rez za temelj kompozicije. Zlatni rez su u svojim radovima koristili i kubisti Juan Gris i Jacques Lipchitz te futurist Gino Severini (usp. Livio 2003:169-170).

Terminom postmoderna označuju se neke od umjetničkih i teorijskih praksi druge polovice XX. stoljeća. Fredric Jameson u studiji „Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma“ navodi kako je (kasno) kapitalističko društvo „estetsku proizvodnju integriralo u robnu proizvodnju“ i pridaje „estetskoj inovaciji i eksperimentiranju sve bitniju strukturalnu funkciju i poziciju“ (Jameson 1988:191). Kultura je po Jamesonu u „suvremenom društvu transformirana“, a „postmoderna je polje sila unutar kojeg se moraju kretati vrlo različite vrste kulturnih impulsa“ (Jameson 1981:191-192). Jean-François Lyotard postmoderno stanje opisuje kao ono u kojem „umjetnik stvara bez pravila, kako bi formulirao pravila o onome što će biti učinjeno“ (Lyotard 1984:81). Fredric Jameson smatra da je postmodernizam „kraj stila, u smislu jedinstvenoga i osobnoga, kraj osobitog individualnog poteza četkicom“, zbog čega nastaje „univerzalna današnja praksa nečega što nazivamo *pastišem*“ (1984:199-200), heterogeničnost izražavanja i doživljaja koja ne može biti zatvorena u okvire. Zbog svega toga možda je bolje reći da postmoderna transformira umjetničke prakse. Isto tako postmodernistički diskurs mijenja pogled na prošlost mijenjajući ili preispitujući značenja.

Ukoliko ćemo postmodernizam vezivati uz pojam (*nestanka i nastanka*) velikih narativa (Lyotard 1984), utoliko umjetnička djela nastala unutar totalitarnih političkih ideologija (koje predstavljaju materijalizirane velike narative) možemo sagledavati i kao dio *pastiša*. Berlinska ulica *Karl-Marx-Alle* (nekad *Stalinalle*) se gradila od 1952. do 1960. godine, u doba Demokratske Republike Njemačke, te je možemo iščitavati kao povratak renesansne ideje idealnog grada. Porušeni dio Mittea i Friedrichshaina, koji je izgrađen u XIX. stoljeću, trebao se transformirati u trijumfalni socijalistički klasicizam novog doba. Glavni je arhitekt Hermann Hanselman tako projektirao luksuzne stanove za radnike, ali i sve popratne sadržaje, poput trgovina i restorana. Ulica počinje na zapadnoj strani trgom *Strausberger* koji je omeđen s dvije piramidalne zgrade. Na istočnoj strani ulica završava na trgu *Frankfurter Tor*. Na tom se trgu nalaze i dvije zgrade u obliku tornja koji završava nekom vrstom metarmofoze između planetarija i klasicističkog *glorietta*. Hermann Hanselman nastavlja se na ideju *Germanie* nacističkog arhitekta Alberta Speera koji je na kraju grada previdio kružnu formu nalik Luraninjoj upravnoj zgradi. Danas ulica *Karl-Marx-Alle* predstavlja ne samo

okamenjenu prošlost jedne ideologije već realizaciju ideje *idealnog grada* u stvarnom prostoru. Ulica koja je nastala kao odraz ideoloških postulata nastalih na derivaciji filozofskih ideja božanske proporcije pretočene u ljudsko društvo govori i o eklekticizmu kao prvom stupnju suvremene kulture (usp. Lyotard 1984:76). Kao „što netko nosi pariški parfem u Tokiju“ (Lyotard 1984:76), tako i Hanselmanovi tornjevi otvaraju postmodernistički prostor dijaloga između Filippea Brunelleschija, fra Bartolomea Luca de Paciolja i Josifa Visarionoviča Staljina.

Koliko je Pitagorino nasljeđe i danas prisutno vidimo ne samo kroz koncept Idealnog grada već i na primjeru učenja osnovnih geometrijskih modela nastalih u Pitagorinim školama, kao što je to čuveni poučak. Kazivač Žarko Bošnjak, koji je u osnovnom školstvu proveo više od desetljeća, potvrdio mi je kako djeca Pitagorin poučak u nastavi fizike (predmeta koji je on osobno predavao) koriste *kod učenja o kosom hicu i gibanju tijela niz kosinu*. Usvajanje znanja o poučku Bošnjak je obrazložio na temelju svog iskustva: „Djeca u toj dobi poučak potpuno razumiju, što nije slučaj s ostalom matematikom, zato što se ne može tako zorno prikazati.“ Zašto je to tako, teško je odgovoriti, pogotovo jer *znamo* da se učenje zasniva na „grupi teza koje ne moraju biti istovjetne s drugima, a opisuju ili definiraju objekte stvarnosti kao istinite ili lažne“ (Lyotard 1984:18). Mogući odgovor počiva u arhetipskim formama ili božanskoj proporciji koja se preobražava iz jednog oblika u drugi. Idealni grad se po Damischu „nastavlja na prototip koji je upisan u područje mitskog porijekla“ (2006:314). Isto tako rotunda u sredini Lauranine slike podsjeća na motiv hrama centralnog tlocrta koji priziva formu Hrama na stijeni u Jeruzalemu kojeg su „srednjovjekovni opisi redovito brkali sa Salamonovim hramom“ (Damisch 2006:246).

O takvim nam formama i proporcijama govori i interdisciplinarni rad austrijskog umjetnika Wolfganga Buchnera zasnovan na strukturama kristala soli i snijega, ali i čudesnoj arhitekturi Hrama na stijeni. S Wolfgangom Buchnerom radio sam na dva projekta: izložbi *Hram* u Galeriji *Prsten* Hrvatskog društva likovnih umjetnika u Zagrebu 2009. godine i projektu *Dolazak u baštinu: Jacopo Tintoretto* u Zadru 2010. godine. Rad Wolfganga Buchnera razlikuje se od ustaljenih modela suvremenih umjetničkih praksi, tako da ga ne možemo svrstati u bilo koji medijski profil. Umjetnik već godinama obilazi mediteranske solane, poput onih u Ninu i Stonu, gdje istražuje kristalizaciju soli. U radovima *Kozmička sol* i *Kozmička sol II*, koje je izložio Galeriji *Prsten* u Zagrebu 2009. godine i u crkvi Svetog Donata u okviru projekta *Dolazak u baštinu: Jacopo Tintoretto*, u Zadru 2010. godine, polazi od analize promjene agregatnog stanja tvari. Također, uspoređuje strukture soli s arhitektonskom strukturom. Oba rada sastoje se od više različitih objekata. Na drvenom postamentu u

centralnom dijelu galerijskog prostora i crkve izložen je model Hrama na stijeni u Jeruzalemu (Bacalja, Jakšić, Zanki 2010:64-65). Oko njega na manjim su postamentima izloženi: amorfne mase kristalizirane soli s različitih lokacija, kuhinjska sol u solnjači, dokumentacija o istraživanjima, fotografije, okamine soli, različite stijene i model vjetrenjače nastao po uzoru na strukturu kristala soli. Na izložbi u Zadru Wolfgang Buchner izložio je i rezultate istraživanja usporedbe kristala soli s arhitekturom crkve Svetog Donata koja na neki način polazi od plana Hrama na stijeni. Objašnjavajući solane kao polja fluidnosti, koncentracije i kristalizacije Wolfgang Buchner ističe kako „morska voda hlapi i teče kroz sustav geometrijskih polja, da bi se u manjim bazenima sakupila u slanim kockama“ (2009:42).

Slična se izmjena fluidnih tvari pojavljuje kao vječna igra u mikrokozmosu i makrokozmosu, a Empedoklo ih je prozvao fazama kaotične likvidnosti univerzuma i kondenzacije odnosno koncentracije koje odvijajući se u beskrajnom ritmu nikad *ne počinju* i nikad *neće prestati* (usp. Empedoklo prema Buchner 2009:42). Wolfgang Buchner vidi ovu filozofsku postavku istovjetnom teoriji suvremene fizike po kojoj ne postoji početak svemira, a Veliki prasak se pojavljuje kao zasebna faza poslije sloma prethodnog svemira (Bojowald prema Buchner 2009:42). Wolfgang Buchner svojim radom uspostavlja analogiju kozmičkog reda u kristalizaciji soli u solanama s nastancima i nestancima fizičkih svemira. Jer se različiti modaliteti svetoga očituju u strukturi svijeta i u kozmičkim fenomenima (Eliade 2002:71). Ti modeli za religioznog čovjeka mogu biti djelo božanstava, a za istraživača drevne filozofske ideje koje se s vremenom potvrđuju u otkrićima suvremene fizike. Wolfgang Buchner odlazi u traženju kozmičkog principa likvidnosti i koncentracije još dalje, pronalazeći ga u obliku građevine Hram na stijeni u Jeruzalemu (vidi u Buchner 2009:42). Simbolične geometrijske odnose i njihovu uvjetovanost kozmičkim redom pronalazi u otkriću analogije između geometrije Hrama na stijeni i atomske strukture soli.

Wolfgang Buchner navodi kako unutrašnji i vanjski krugovi kupole Hrama na stijeni i radijusa natrija i klora u atomskoj strukturi soli imaju iste proporcije. Osnovni projekt Hrama, kao i inkrustracije na podu te vanjskim zidovima, podsjećaju na igru kvadrata (kocaka) soli. Ovaj rad razmatra i korespondenciju između proizvodnog prostora morske solane kao mikrokozmosa beskrajnih ritmova izmjene agregatnih stanja i same građevine hrama. Po Buchneru poetski model solane Hrama na stijeni (kako ga on naziva) ujedinjuje i transformira različita područja svijeta: industrijska polja solane što ponekad podsjećaju na labirint, atomske strukture soli i prostornu geometriju svetišta (usp. Buchner 2009:42). Umjetnik u svom radu spaja svetu proporciju izraženu geometrijskim odnosima s prirodnom tvari i ljudskim djelom. Interakcija svih tih elemenata uzrokuje promjenu emocija promatrača i

njegovu otvorenost prema istraživačkom procesu. Umjetnik zaključuje kako „duh, uvijek poetičan prožima sve“ (Novalis prema Buchner 2009:42). Na ovom primjeru vidimo da je Wolfgang Buchner umjetnik koji najbolje reprezentira novonastale promjene u umjetničkoj praksi. On je postmoderni umjetnik i nalazi se u poziciji filozofa, „djelo koje stvara nije određeno nikakvim prije zadanim pravilima i ne može biti suđeno ograničenim prosudbama“ (Lyotard 1984:81). Rad Wolfganga Buchnera predstavlja kontinuirani terenski rad. U njemu umjetnik jednaku pažnju posvećuje proizvodnim procesima na solanama, istraživanju atomske strukture soli, ali isto tako i kompariranju svojih otkrića s teorijama klasične filozofije i suvremene fizike. Zbog toga i njegovi objekti postavljeni u galerijski prostor polaze od dokumentarnosti. Njima ne treba nikakva dodatna estetizacija, izloženi su baš poput rezultata geoloških istraživanja na jednostavne postamente. Njihova je uloga da kod posjetitelja galerije postave pitanja o kozmičkim odnosima u različitim oblicima pojavnosti, a ne da proizvedu opijenost ljepotom objekata. Građevina je Hrama na stijeni osmerokutna i zasniva se na omjerima zlatnog reza. Ako pogledamo njenu geometrijsku strukturu, vidjet ćemo da se sastoji od dva velika kvadrata. Međutim, ako pogledamo na koji način ta dva kvadrata konstruiraju pravilnu geometrijsku zvijezdu, uvidjet ćemo da na sjecištima dvaju stranicama stvaraju omjer zlatnog reza, folio (Buchner 2009:42). Umjetnik kompilira sva ta otkrića u svome radu praveći odmak od estetike ili umjetnosti kao progresije.

Njegov se rad zasniva na transformaciji. Upravo je transformacija proces kojim se stvaraju kristali soli u labirintima bazena, ali isto tako i mjere građevine koje su jednake kristalu soli, ljudskom tijelu ili školjci. Zbog toga Buchner i izlaže neobrađene objekte iz prirode, kao što su kamen ili amorfnu masu soli, a ne zbog toga što su ti objekti lijepi ili imaju posebno povijesno značenje. Oni su dokazi kozmologije i očitovanja modaliteta svetog (usp. Eliade 2007:21). Buchner isto tako vjeruje da se geometrija može pretvoriti u energiju te u Svetom Donatu postavlja modele vjetrenjača koje mogu okretati zupčanik. Lopatice vjetrenjače su u obliku osmerokutne zvijezde, kristala soli koji je istovremeno i tlocrt Hrama na stijeni. Kad se zupčanik vrti, on može pokretati i druge zupčanike te stvarati određenu energiju. Ovom nadogradnjom svog rada Buchner polazi od učenja alkemije: geometrijska struktura transformirana u materijalni predmet stvara energiju, jer i sama predstavlja vječnu, promjenjivu i obnavljajuću energiju. Uz sve te artefakte Wolfgang Buchner posebnu pažnju posvećuje i usporedbi geometrijskih struktura s predromaničkom arhitekturom Zadra i Nina, posebno crkvom Svetog Donata. Činjenica je da je tlocrt crkve, izgrađene u IX. stoljeću na mjestu nekadašnjeg antičkog foruma, kružan i zasnovan na osmerokutnoj zvijezdi, na koju se naslanjaju tri apside. To se najočitije vidi u centralnom prostoru koji je definiran sa šest pilona

i dva stupa. Stoga je Wolfgang Buchner na izložbi u crkvi pokazao njenu vezu s građevinom u Jeruzalemu, iako je klasična povijest umjetnosti povezuje isključivo s crkvom San Vitale u Ravenni i Dvorskom kapelom Karla Velikog u Aachenu. Ono što je također zanimljivo jest da je crkva Svetog Donata vrlo bliska radu Wolfganga Buchnera te na neki način predstavlja *alkemijsku* građevinu. Naime, graditelji crkve uzimali su elemente antičke arhitekture kao što su ornamenti, baze ili kapiteli stupova i slagali ih obrnuto od zadanih kanona. Na nekim su mjestima u svetom Donatu baze rimskih stupova iskorištene kao kapiteli.

Isto tako su dekorativni elementi ugrađeni u zidove. Pošto crkva nema temelja, graditelji su čitavu građevinu jednostavno postavili na masivne elemente poput dijelova stupova. Zbog toga čitava građevina izgleda kao da se nalazi na velikim zupčanicima koji je okreću. Njena osmerokutna geometrija može stvarati *energiju* na jednak način kao što ih stvaraju lopatice vjetrenjače analogne atomskoj strukturi soli. Simbolička je energija svete proporcije tako jednaka u različitim oblicima stvarnosti ne samo kao pokretačka snaga vjetrenjače ili crkve već i kao pokretačka snaga najmanjeg atoma. Na taj je način uspostavljena osovina kozmičkog reda od najmanjeg do najvećeg oblika. Rad Wolfganga Buchnera predstavlja dio iste strukture. Za njega simbolički geometrijski odnosi nisu samo nasljeđe različitih znanja ili vlastitih otkrića, oni su energija koja prožima i njegovo biće osobno, stoga je svaka struktura neodvojivi dio kozmičkog reda. Wolfgangu Buchneru se atomska struktura soli otkriva kao sveta i njegova se neposredna stvarnost pretvara u nadnaravnu (usp. Eliade 2002:11).

U unutrašnjosti se Hrama na stijeni nalazi amorfnu masu, sveti kamen na kojem je Abraham htio žrtvovati svoga sina, a prorok se Muhamed vinuo u nebo. Oko kamena se prolazi ophodno kružno s lijeva na desno. Na taj se način struktura zamišljene Solane Hrama na stijeni pokreće. Time se zatvara krug kojeg umjetnik otvara prikupljanjem običnih komadića soli što ih nalazi u geometrijskim kanalima solana. Wolfganga Buchnera ne bi mogli nazvati umjetnikom takozvane naglašeno individualne osobnosti. U današnjem vremenu, kad kulturna sfera više ne iščitava pitanja individualizma ili osobnog identiteta, već „polazi od koncepta posebne individualnosti i teorijske osnove individualizma kao ideologije“ (Jameson 1983:114-115), rad Wolfganga Buchnera predstavlja jedini mogući otklon od te premise. Njegovi su istraživački postupci i umjetnička praksa dio neponovljivog svijeta otkrića, od Brunelleschijeve pločice na kojoj se zrcali nebo preko modela *Idealnog grada* do strukture soli, a taj svijet živi onkraj službene znanosti i kulturnih paradigmi. Načini na koje se utjelovljuje su različiti. Nekad ga možemo vidjeti u svijetu imaginacije, a nekad nam se prikazuje kao osmerokutna vjetrenjača, pokrenuta snagom daha.

3.4. Različiti aspekti simboličkih geometrijskih odnosa u suvremenim umjetničkim praksama, video umjetnosti, instalaciji i interaktivnom ambijentu

U suvremenim se umjetničkim praksama vrlo često spajaju različiti medijski pristupi i poetike. Umjetnik se nalazi u „poziciji filozofa“ (Lyotard 1984:81) te stvara složeni niz simboličkih znakova i značenja provodeći ih kroz različite medijske prakse. Vještina je odavno izmaknula pod diktatom eksperimenta i direktnog uvida. Jedna od umjetnica u čijem radu možemo iščitavati simboličke geometrijske odnose jest mađarsko-sirijska umjetnica Róza El-Hassan. Umjetnica, slikarica po obrazovanju na likovnoj sceni prisutna od 1992. godine, i stvara u različitim medijima. Od 2012. vodi projekt *The Breeze-Al Houa* koji se zasniva na konstrukciji građevina od nepečenih opeka i prirodnoj cirkulaciji vode i grijanja. Upoznao sam se s njezinim radom za vrijeme izložbe *Dogma* u Galeriji *Bačva* Hrvatskog društva likovnih umjetnika 2009. godine. U okviru projekta *Dolazak u baštinu: Jacopo Tintoretto* u Zadru 2010. godine postavila je u apsidi crkve Svetog Donata sliku-objekt naziva *Transition*. O poetici i nastanku tog rada mi je u razgovoru, koji smo vodili u ožujku 2015. godine, rekla:

U slici *Transition* vidim tragove palimpsesta i skrivenih naslaga kulture. Ti su elementi prisutni i u radu *Stretched Chairs*. Rad *Transition* baziran je na predlošku, fotografiji Salama Haddada koji je u vrijeme svoje mladosti posjetio područje Ninve i Babilona u Iraku. Tada je obišao najvažnije arheološke lokalitete u Babilonu te ih fotografirao. Poslije nekog vremena je fotografirao sasvim obična, zazidana vrata u Stockholmu. Pokazavši mi fotografiju, rekao je da mora postojati dio raja u do vratku od vrata.

U to je doba umjetnica bila jako zainteresirana za arapsku kulturu. Naročito su je zanimali fenomeni prisutnosti vremena, strpljenja i ponavljanja kao prostora kontemplacije unutar islamske umjetnosti. Róza El-Hassan je koristila fotografiju Salama Haddada kao predložak te je slikala švedska zazidana vrata. U periodu od sedam mjeseci stvorila je neku vrst postmodernističke minijature. Dan za danom stvarala je ciglu po ciglu. Uz sve to kreirala je i jako puno skica. Rad je nazvala *Transition (Prijelaz)*, jer se po vlastitom priznanju promijenila nakon što ga je završila. Nakon toga perioda autorica je intenzivno putovala, od Moskve, Budimpešte pa do Zadra. Rad je prvi put izložen u crkvi Svetog Donata. Róza El-Hassan tvrdi: “Umjetnost je poput promjenjivog i plutajućeg komadića vremena. Zato je izložbeni prostor u Zadru ispunio sliku. To je bilo sadržano u slici.“ Slika-objekt *Transition*

bila je postavljena u desnu apsidu crkve Svetog Donata, građevine koja predstavlja palimpsest, kao i umjetničin rad (Bacalja, Jakšić, Zanki 2010:52-55). Sveti Donat se sastoji od naslaga rimskih ruševina, srednjovjekovnih zidova, baroknih nadogradnji, restauratorskih intervencija, drvene ograde iz šezdesetih godina te još bezbroj elemenata koji svjedoče o prolasku povijesnog vremena. Za razliku od tog vremena slika-objekt zasniva se na transformaciji vremena umjetnice i prošlosti fotografa. Ona predstavlja zbir različitih iskustava. Umjetnica mi je naglasila kako se njena percepcija prostora i značenja promijenila otkada sanja gradnju različitih građevina od nepečene opeke, posebno kružnih kuća. Njena je veza s prostorom postala „toliko intenzivna, da sanja o konstrukciji građevine oko svog umjetničkog djela“. Izlaganje u antičkom prostoru, kao što je crkva Svetog Donata u Zadru, smatra darom te je zato i pokušala podesiti svoj rad prostoru. Slika na prvi pogled pokazuje besprizorno mjesto. Kad sam je prvi put vidio, sjetio sam se zazidanih prozora koji su u stara vremena u Dalmaciji bili česti. Čitava je slika ispunjena plošnim zidom od cigle koji je naslikan u nekoj vrsti sfumata, od tamnijih cigli na dnu kompozicije prema onim blijedima na vrhu. Zazidana se vrata nalaze na balkonu. Smješten je na neoklasicističke nosače, dok je ograda na njemu metalna, tipična za sedamdesete godine prošlog stoljeća. Oko zazidanih vrata naslikan je plavi dovratnik, dok se na vrhu slike nalazi traka jednake boje koja možda predstavlja i fizički kraj kuće. Zanimljivo je da slika negira ikakvu iluziju prostora.

Još je smješnija činjenica da bi vrata mogla naslutiti prolaz u neki mogući prostor međutim njih nema, zazidana su. Par cigli koje se nalaze unutar zazidanih vrata zelenkaste su boje, kao da je netko obrisao kist nakon bojanja nepostojećih vrata, dok iznad dovratka vidimo dvije cigle jedne do druge obojane u žuto (vidi u Bacalja, Jakšić, Zanki 2010:52-55). Kompozicija slike svedena je na nizanje cigli, baš kao što pejzažni slikari multipliciraju horizont u linijama drveća oblaka, brda ili putova (usp. Nancy 2005:60-61) Te je elemente umjetnica slikala u meditativnom stanju. Na taj se način potvrđuje jedno od mogućih pravila suvremene umjetnosti po kojem je važniji sam proces stvaranja od ideje ili finalnog rezultata. Format platna Róze El-Hassan je kvadrat na kojemu se nalaze vrata u formatu zlatnog reza. Apsida crkve Svetog Donata otvara neku vrst vrata prema oktogonalnoj formi.

Postavljanjem platna, koje zatvara prostor pretvarajući ga u bezličnu zgusnutu plošnost, umjetnica geometrizira prostor apside crkve Svetog Donata. Umjetnica smatra da je svako umjetničko djelo utjelovljenje transcendentnog i duhovnog. Proces stvaranja jednak je mijenjanju oblika ljudske svijesti. U svakodnevnom se životu izmjenjuju različita stanja uma, od umjetnosti, rada do svakodnevnog rutine. Róza El-Hassan smatra, „da samo radi i ne zna zašto umjetnici stvaraju linije na određenim mjestima“. To je proces koji se događa sam po

sebi. Pokretajuće stanje uma omogućuje stvaranje dobrog umjetničkog rada. Zbog toga umjetnica zaključuje: „Vrijeme stvaranja je često euforično vrijeme boja i raznih formi. Ali isto tako i zamorno stanje u kojem moraš djelovati točno i lako, lagano, ali ne i šepRTLjavo. Crtamo ili slikamo, da bi se nakon toga vratiti natrag na zemlju.“

Vraćanje natrag iz takvog (romantično rečeno) povišenog stanja svijesti u realni život često uzrokuje depresiju, psihičke probleme, ali i stanja umora. Róza El-Hassan zaključuje kako je sve to lakše, ako postoji utočište u religijskim ili spiritualnim praksama. Egzistencija religioznog ili čovjeka sklonog spiritualnim praksama otvorena je prema svijetu, „takav čovjek nikada nije sam, jer jedan dio svijeta živi u njemu“ (Eliade 2002:101). Umjetnica smatra da tako ne gubiš tlo pod nogama. Takve prakse mogu pripadati različitim religijama knjige, islamu, kršćanstvu i židovstvu. Mogu se sastojati od dnevne molitve, ali isto tako i od vježba joge. Róza El-Hassan dodaje kako „mogu biti socijalni rad i dobročinstvo obojani marksističkim nazorima, ali isto tako i neka ezoterijska praksa, jer sve je povezano s ponavljanjem, pokretima tijela i otvaranjem osjeta kojima smirujemo dušu“. Umjetnica mi je navela ponavljanje kao jedan od oblika na kojima se može zasnivati utjelovljenje u spiritualno ili religijsko. Na primjeru *thangka slikarstva* mogao sam vidjeti kako ponavljanje uzrokuje mijenjanje stanja svijesti i „prestanak nostalgije za izgubljenim narativima“ (Lyotard 1984:41). Po mišljenju Róze El-Hassan svi oblici religijske ili spiritualne prakse u umjetnosti mogu biti utjelovljeni putem geometrije, božanskih proporcija ili tradicijskih omjera. Sve naravno ovisi o izboru umjetnika koji je slobodan pomiješati postojeće duhovne tradicije. Umjetnica smatra kako njen rad „nije zasnovan na mentalnoj konstrukciji, već na upotrebi intuitivne energije, ali svejedno su forma jezika i geometrije važan dio njenog rada“. Róza El-Hassan tvrdi kako je geometrija prisutna kroz elemente snage i vektora-pravca njene unutarnje energije. Primjere za takve tvrdnje vidi u radovima iz serije *Stretched Objects* (El-Hassan 1995, [http](http://www.roza-el-hassan.com)), kao što su *Stretched Chair* ili *Stretched Glass*. Umjetnica ističe: „Različit pravac snage (mađarski *erő-vonal*) je prisutan u mojim djelima. Kreirala sam neku vrst promjenjive ravnoteže. Staklo se ne razbija, već pluta u zraku.“

Umjetnica je različite objekte kao što je to stolica, čaša, kamen i žica rastegnula pomoću metalnih sajli na galerijski zid (usp. El-Hassan 1995, [http](http://www.roza-el-hassan.com)). S jedne se strane, stvara privid napetosti i mogućeg pucanja objekata zbog njihove fragilnosti, a s druge strane otvara prostor ekstenzije tvari i promjenjivosti njihove strukture. Prostor je oko samog objekta potpuno geometriziran linijama sajli. Također te linije stvaraju privid dvodimenzionalnosti samog objekta bez obzira na njegovu veličinu. Róza El-Hassan serijom radova *Stretched Objects* preispituje ne samo simbolične geometrijske odnose već i koncept prostora unutar

umjetničkog djela. U kasnijim je figurativnim radovima (bilo da se radi o crtežima ili skulpturama) pravce snage u prostoru po riječima same umjetnice puno teže analizirati. Simbolički su geometrijski odnosi i promišljanje odnosa između prostora i svetih proporcija najvidljiviji u interdisciplinarnom projektu *The Breeze-Al Houa* iz 2014. godine (Slika 4.). Umjetnica je kreirala rad zasnovan na nasljeđu arhaičnih, kružnih kuća od zemlje ili nepečenih opeka koje umjesto krova imaju neku vrst kružnog svoda, kupole. Umjetnica je takve građevine prvi put u svom životu vidjela za vrijeme djetinjstva u Siriji, u bakinom selu.

Umjetnica u tom radu polazi i od istraživanja suvremenih inovacija, ali isto tako i prirodnih metoda ventilacije. Svjesna je da zalazi u područje primijenjenih umjetnosti i arhitekture. Kružne građevine, na koje se referira, predstavljaju najstariju formu kupole u povijesti čovječanstva. Na sjeveru Sirije, odakle je porijeklom umjetničina baka, takve se građevine nazivaju *fusha*, *Kub adobeja*, što na arapskom znači kupola sagrađena od zemljanih cigli. Na welškom se jeziku koristi izraz *colm*, a na mađarskom *kúp* (El-Hassan 2014, [http](#)). Za umjetnicu te građevine imaju simbolično značenje te smatra kako joj „njihova prisutnost u umjetničkom radu daje puno snage i mentalne stabilnosti u vremenima najvećih kriza“. Putem ovog rada umjetnica preispituje vlastito djetinjstvo, ali i modernističku arhitekturu iz Sirije sedamdesetih godina prošloga stoljeća. Bila je potaknuta i sudbinom sirijskih izbjeglica koji za vrijeme velikih ljetnih vrućina i hladnih zima borave u šatorima UNHCR-ovih kampova. Po njenom mišljenju tradicijska bi im forma (koju im i predlaže kao moguće novo obitavalište) *Kuba* omogućila bolje klimatske uvjete kako ljeti tako i zimi (usp. El-Hassan 2014, [http](#)). Jedan od pionira revitalizacije kružnih formi je iranski arhitekt Nader Khalili koji je primijenio gradnju od zemlje za siromašno stanovništvo u Iranu. Nakon toga je otišao i korak dalje konstruirajući kružnu kuću od vreća napunjenih pijeskom. Taj je materijal primjenjiv i u slučaju mogućih ljudskih kolonija na Mjesecu. Ovakav se način gradnje zasniva na onome što je prisutno, zemlja se nalazi pod našim nogama a Sunce iznad nas, dok se cigle moraju spaliti, a drvo odrezati (El-Hassan 2014, [http](#)) Umjetnici kružna forma predstavlja „visoko sofisticiranu geometrijsku harmoniju utjelovljenu u arhitektonskoj konstrukciji, a takve mjere, koje se mogu pronaći u Sirijskim građevinama ispunjavaju ju snagom“. Te nam arhaične građevine govore i o konceptu Idealnog grada. U dvije se slike Idealnog grada nalaze kružne građevine. Lauraninu ideju možemo pronaći jednako u tornjevima što se nalaze na Frankfurter Toru, završetku ulice Karl-Marx-Alle, ali isto tako u kupoli Speerove *Germanie*.

Isto tako bi se newyorški *Union* trg mogao iščitati kao mjesto gdje se nastavlja koncept Idealnog grada, ali i očituje renesansna paradigma linearne perspektive, istovjetna onoj u Lauraninoj slici (usp. Foster 1996:142). Svi nam ti primjeri pokazuju da je božanska

proporcija prisutna u modelu ulica i trgova idealnog grada transformirana kroz različite kulturološke obrasce. Mjere po kojima su rađene *Kub Adobeje* predstavljaju mjere uzete iz prirode, jednako kao što je i materijal koji se koristi za njihovu gradnju potpuno prirodan. Samim tim predstavljaju dio božanske proporcije po kojoj sve raste u jednakoj mjeri. Lokalne vrijednosti i kulturno nasljeđe inkorporiraju se u nove modele umjetničke prakse, kao što je to korištenje *Kuba Adobeje* u radu *The Breeze-Al Houa* Róze El-Hassan. Umjetnica mi je više puta istaknula važnost tih obrazaca, kao i potrebu za njihovom zaštitom.

To je jednako važno kao i pravo govora lokalnim jezikom. Isto tako ne možemo poreći činjenicu da živimo u vremenu interneta gdje se lokalne kulture ili plemenske kulture u sveprisutne u globalnom medijskom prostoru. Umjetnica smatra kako „lokalne vrijednosti trebaju emancipaciju od kolonijalizma, dok s druge strane mađarski folklorni motiv (ornament) može biti povezan i usporediv s mongolskim predloškom u jednom jedinom trenutku, zahvaljujući dominaciji globalnih medija“. Svi mi danas možemo uživati u sveprisutnosti i lokalnim vrijednostima bez romantičarskog patosa. Informaciju o lokalnim fenomenima ne dobivamo više pročišćene kroz mentalni okvir neokolonijalnog antropologa ili romantiziranog pustolova u potrazi za utopijskim svijetom divljaka. Po umjetnici danas nam jednako griju srce svjetska internetska mreža, priroda, kultura divljaka ili nacionalno.

U tom je kontekstu razumljivo i njeno korištenje internetskog bloga, fotografije, filma i videa kojima nadograđuje vlastite projekte. Internetska platforma omogućuje „radikalnu decentralizaciju estetskih kanona arhitekture i dizajna“ (El-Hassan 2014, [http](#)). Svi mogu biti u isto vrijeme i izdavači i pisci. Doba interneta predstavlja novu *kvalitetu* suvremenih umjetničkih praksi. U trenutku postavljanja informacija na internetsku mrežu one predstavljaju informaciju iz prošlosti. S druge strane postaju, dio svijeta u kojem imamo zadatak izmisliti „aluzije na zamislivo koje ne može biti prikazano“ (Lyotard 1984:81). Projekt *The Breeze-Al Houa* Róze El-Hassan predstavlja istovremeno univerzalnu formu povijesti jedne ideje ljudskog prostora namijenjenog stanovanju, one o kružnoj kući izgrađenoj od nepečenih opeka. Ideje koja govori o primordijalnoj tvari, zemlji koja se energijom sunca pretvara u promjenjivu, modelirajuću masu. Takvu ideju uvijek dovodimo u vezu s nomadskim kulturama. Gilles Deleuze i Félix Guattari pišu da arapska arhitektura organizira prostor koji je jako nizak i uzak, “postavljajući svjetlo i dovod zraka dolje a čvrste objekte gore“ (2005:494). To možemo vidjeti i na primjeru kuća iz projekta *The Breeze-Al Houa* (El-Hassan 2014, [http](#)). Negiranje i obrtanje zakona gravitacije u arapskim kućama transformira nedostatak regulacije i negaciju volumena u izgrađujuću silu. Kao forma nomadskog apsoluta zasnivaju se na stvaranju „fluidnih prostora u beskonačnoj sukcesiji

prostornih zakonitosti“ i tako postaju apsolutni prijelaz koji se „putem nomadske umjetnosti spaja sa svojom vlastitom manifestacijom; u njima je apsolutno lokalno, zato što mjesto samo po sebi nije ničim omeđeno“. (Deleuze, Guattari 2005:494). Upravo zbog toga Róza El-Hassan uvodi nomadsku arhitekturu u postmodernistički stvarnost u kojoj je nomadska umjetnost kao i nomadska kuća potpuno moguća. Isto tako pretpostavljamo vezu između svetih proporcija i građevina koje su nastale u arhajskim kulturama. Danas putem novih tehnologija i načina komunikacija imaju mogućnost konačno izmijeniti svijet.

Róza El-Hassan ističe kako su kuće od zemlje „uvijek prisutne u njenim mislima te joj stvaraju mentalno utočište i ravnotežu“. Njihova je prirodna funkcija pružiti utočište onima koji ga stvarno trebaju. Isto tako u svijetu umjetnosti otvaraju mogućnost komunikacije s drugim i drugačijim arhajskim svjetovima. Odnos između umjetničkog djela i novog oblika prostora kojeg medij interneta daje bitan je na strukturalnoj razini kao dio onoga što se događa u umu i društvu. Umjetnica navodi da novi prostor otvoren za umjetničku praksu i imaginaciju unutar internetskih mreža kod nje ne utječe na proces kreacije te dodaje: „Prisutna sam u slici jedino kad je stvaram“. Zanimljiv je način na koji taj prostor koristi u radu *Share*. Kad je počela takozvana sirijska revolucija svaki je dan bila aktivna na internetskoj stranici *Facebook* (El-Hassan 2013, [http](#)). Putem nje je dijelila umjetničke radove, dokumentarne snimke i najnovije vijesti o ratu. Izloženi rad prikazuje samo jedan jedini dan njene dokumentacijske aktivnosti u video lupu.

Svi su ostali dani nevidljivi i nalaze se na njenom *Facebook timelineu* (usp. El-Hassan 2013, [http](#)). Autorica smatra da su medij i slika u korelaciji s politikom i promjenama međuljudskih odnosa. Sve se to odvija putem e-maila, telefona i drugih sredstava komunikacije. Stvaranjem beskonačnog arhiva na internetu, koji postaje umjetničko djelo, u segmentu jednog jedinog dana umjetnica otvara nove modele umjetničke prakse zasnovane na interakciji s povijesnim događajima. Vrijeme povijesti sadrži svoju unutarnju geometriju i božanske proporcije, baš kao što ih sadrži i kupola kružne kuće od opeke. Taj omjer ne mora biti dio stvarnog prostora niti obične imaginacije. Róza El-Hassan prepoznaje važnost snova i intuicije u svome radu, koji se očituju u „povezanosti sa svijetom, podsvjesnim, metafizičkim dijalozima, vjerovanjima i senzacijama vremena i prostora“. Oni više nisu forme utjelovljene u formalnim razmatranjima ili mentalnim procesima putem kojih konstruiramo umjetnički rad kao reakciju na neku teoriju ili osobnu povijest. U sadašnjem se vremenu prikazuju u vidljivim i nevidljivim zakonitostima. Naslutiti ih možemo u drevnom broju koji je prošao put kroz vrijeme i prostor, od otoka Samosa do zazidanih balkonskih vrata.

4. KONCEPUALIZACIJA PROSTORA U *THANGKA* SLIKARSTVU

4.1. Nastanak, razvoj i škole *thangka* slikarstva

Nastanak *thangka* slikarstva vezan je uz razvoj i uspon buddhizma u Indiji te njegovo širenje na područje Kine, Nepala, Tibeta i drugih zemalja. Činjenice iz života povijesnog Buddhe ili Buddhe Śākyamunija poznate su. Ono što je u mitskoj priči o Buddhi najvažnije jest njegova pripadnost Śākya ratničkom klanu i to da je bio jedina osoba u povijesti koja je prešla u višu kastu duhovnim postignućima, a ne rođenjem. Svoje je učenje Buddha prenio učenicima u vidu prisposoba, *sūtri* koje su po njima prenošene u sav poznati svijet. Srž je učenja u *četiri plemenite istine* koje ljudsko biće trebaju osloboditi od težnje za postojanjem i nepostojanjem. Tibetski se buddhizam formirao unutar posebnih krajobraznih i društvenih zadanosti. Prije dolaska Padmasambhave na Tibetu je dominantna bila stara vjera bön, mješavina šamanskih i animističkih obreda. Nastavila je postojati i nakon dolaska buddhizma, a Per Kværne tvrdi da u puno elemenata može biti opisana i kao njegova *neortodoksna forma* (1996:10). Ona i dan danas predstavlja značajan dio tibetske tradicije i kulturnog sjećanja u okviru dislociranosti ove zajednice. Tibetski se budhizam sastoji od *Nyingma*, *Kagyū*, *Sakya* te *Gelug* reda, koji su osnova okupljanja monaških zajednica.

Kada su se razvili prvi likovni prikazi Buddhe, nije sasvim poznato. Iz I. i II. stoljeća prije Krista ostali su sačuvani samo simbolički prikazi Buddhe. Od prvog se do sedmog stoljeća na teritoriju današnjeg Pakistana i Afganistana razvio *gandhāra* stil. Buddhizam je u taj kraj došao na poticaj kralja Ashoke, ali ono što je najzanimljivije jest to da je to područje održavalo kontakte s Rimskim Carstvom. Činjenica je da se lice na skulpturama Buddhe iz ovog perioda može usporediti s licem Apolona, ali i drugih antičkih bogova. Uz *gandhāra* i *kushan* stil pokazuje značajan helenistički i rimski utjecaj. Gotovo istovremeno s *gandhāra* stilom, na području današnje države Uttar Pradesh u Indiji, razvio se stil *mathura*. Za razliku od *gandhāra* stila, koji je poznat po skulpturama Buddhe u stojećem položaju, unutar *mathura* stila najljepše su skulpture Buddhe koji prekrštenih nogu sjedi u meditaciji.

Činjenica je, također, da je vrlo mala razlika između buddhističkih i hinduističkih skulptura iz tog perioda, osim u ikonografskim postavkama. Oko nastanka prvog prikaza Buddhinog lika u vizualnoj umjetnosti vladaju velika razmimolaženja o tome je li isti nastao na poticaj helenističkih majstora ili unutar hinduističkog nasljeđa. U svome su mi kazivanju, u veljači 2013. godine., Majstor Locho i Sarika Singh iz *thangka* škole *Thangde Gatsal* rekli da je

„temeljne mjere Buddhinog lika dao grčki umjetnik i da je on kreirao 32 glavne i 80 sporednih osobina Buddhinog vizualnog oblikovanja“. U drugom su mi kazivanju iste godine tvrdili kako je moguće da su oba stila nastala neovisno jedan od drugog. Razvitak je buddhističkog slikarstva vezan uz jataka priče koje govore o prijašnjim inkarnacijama Buddhe. Primjer korištenja ikonografije jataka priča su freske u špiljama Ajante nastale između V. i VII. stoljeća, od kojih je najpoznatija ona s prikazom crne princeze koja u ruci drži lotos (Behl 2005:68-69). Većina od njih prikazuju Buddhu kao kralja u prošlim utjelovljenima.

Upravo te freske predstavljaju mogući najstariji model buddhističkog slikarstva iz kojeg će se vremenom razviti i ostale forme. Širenje buddhizma na Tibet, a samim time i umjetničkih djela inspiriranih tom religijskom praksom, vezan je za kralja Songtseng Gampu koji je oženivši kinesku princezu Kongjo u sedmom stoljeću omogućio širenje buddhizma. Legenda kaže da je ona donijela i prvu skulpturu Buddhe i umjetničke slike božanstava na područje Tibeta (Gega Lama 1988:46). Za vrijeme kralja Songtseng Gampo na Tibet dolazi Padmasambhava, poznat još kao Guru Rinpoche, koji širi novu religiju, nastojeći za nju pridobiti ne samo stanovnike visoravni već i stara božanstva, ali i različite demone. Djelujući na Tibetu zle je sile i legije demona Guru Padmasambhava podčinio i obavezao ih svečanom prisegom kako bi zaštitio tek uspostavljenju Buddha Dharmu .

*Čin mantr*e posvećene božanstvu, koja se izgovara za vrijeme meditacije, ali i različiti simboli podsjetnici su takvim duhovima na obećanu dužnost, a ako ih prekrše biti će potpuno uništeni moćima same *mantr*e (usp. Sherab, Jamling 2012:111). *Thangka* slikarstvo se u svim svojim ikonološkim premisama i specifičnim estetskim obrascima, kao dio jedinstvene tibetanske tradicije i nasljeđa, razvilo u periodu između XI. i XV. stoljeća. David P. Jackson i Janice A. Jackson pišu da je ikonometrija Buddhinog lika vezana „uz dolazak kruga Kālacakre na Tibet u kasnijem valu prihvaćanja buddhizma, kada su religijski tekstovi prevedeni na tibetski jezik“ (2006:144). Ikonografija *thangke* obiluje informacijama o religijskoj praksi buddhista, ali i o tradicijskom životu stanovnika tibetske visoravni. Sadržaji *thangka* slikarstva mogu biti različiti kao što su različite i škole unutar kojih se ova vrsta umjetnosti razvijala.

Thangka može prikazivati razne prizore: povijesnog Buddhu u svim svojim manifestacijama, reinkarnacijama i formama, *bodhisattve*, povijesne događaje iz života lama, kozmološke i astrološke slike, načine liječenja i predmete iz tradicionalne tibetske medicine i sveti krug *maṇḍale*. *Thangka* slike stvaraju gotovo beskonačan niz objekata pobožnosti. Na njima možemo vidjeti ne samo mirna i bijesna božanstva već i snove viših lama kao i vizije

samih majstora *thangke* što su ih primili u stanju duboke meditacije. Jedan je od njih Gong-dkar-ba Kung-dga'-rnam-rgyal imao viziju Mahākāle za vrijeme svoje meditacije kasno noću, te je odmah nakon toga napravio skicu božanstva upravo u onakvoj formi u kojoj mu se ukazao. Neke slike mogu nastati u čast preminulim osobama koje se nalaze u *bardo* razini, između smrti i ponovnog rođenja.

Također, postoje i slike koje nastaju u jednom danu, kreirane kao rezultat procesa meditacije samog slikara. Obično su posvećene božici Bijeloj Tāri i rade se kao zagovor dugom životu (usp. Jackson, Jackson 2006:12). Posebno poglavlje u nastanku i povijesti *thangka* slikarstva zauzima koncept prikazivanja Buddhinog lika. Većina mi je kazivača ispričala da se prije nastanka *učiteljevog lika* on prikazivao u četiri različita simbola. Majstor Locho mi je prilikom razgovora, koji smo vodili 2014. godine, ispričao kako nitko od slikara *nikad nije vidio Buddhu*. Zbog toga su u predstavljanju njegovog lika koristili samo simbole kao kišobran, otiske nogu, kotač ili stablo koji su se oblikovali u reljefu, gravirali ili slikali na platnu. Majstor Locho se reflektirao na poznatu legendu o nastanku *učiteljevog lika*. Ustvrdio je da je netko gledajući u vodu vidio Buddhin odraz u vodi. Po njegovom su sjećanju postavljene mjere koje su zapisane u *sutre* i dio su ikonometrije samog Buddhinog lika.

Razlog zbog čega se Buddha mogao vidjeti jedino u vodi, kao odraz, Locho nalazi u činjenici da mu se, zbog onog što on jest, u lice i tijelo ne može gledati. Majstor Locho je dugo bio monah. Njegova je priča dio religijske paradigme, ali funkcionira i kao zasebno metaforično učenje. Kao takva, ona je dio *svetog mita*, jer činjenica je da je sam Buddha vlastitim odrazom dao mjeru i postavio zakonitosti za sve buduće umjetničke prikaze svog lika.

Raspravljajući o povijesti, ikonografiji i ikonometriji tibetske buddhističke umjetnosti po načelima *karma gardri* škole, Gega-Lama iznosi gotovo istovjetnu priču o Buddhinom *odrazu u vodi* koja je nastala kad je kralj Sangyay Chok od slikarskog majstora Bimblsare naručio portret učitelja Buddhe. Po njemu je Buddha posjetio aleju kako bi bio portretiran, ali ga umjetnik nikako nije mogao izravno gledati u fizičko tijelo, već jedino putem njegova odraza u vodi (usp. Gega Lama 1988:42). U drugoj se arhetipskoj priči o nastanku lika *učitelja Buddhe* govori:

Za vrijeme Buddhina učenja u gradu Kapilavastu, supruga je kralja MahSname imala sobaricu Rohltu. Kraljica ju je poslala Buddhi sa zavjetnim darom, ogrlicom od dragulja. Na putu je ubije pastirica. Zbog predane vjere u Buddhina učenja, Rohlta se odlučila utjeloviti ponovo, ušavši u maternicu kraljice Šri Lanke. Dok se Rohlta ponovo rađala padala je kiša bisera te je zato

prijestolje kralja Šri Lanke nazvano bisernim (Mu.tig.khri.śiṅ). Kad je odrasla, čula je za Buddhina učenja i okrenula se pobožnosti. Učitelju je poslala dar od tri mjere bisera te pismo. Buddha joj je u zahvalu poslao svoj portret naslikan na platnu na kojemu je prikazan okružen vijencem svjetla. Vidjevši ga, princeza doživi duboko iskustvo. Ova je priča poznata kao *Blistava saga* (Gega Lama 1988:42).

Po Gega-Laminim navodima mjere su tijela nastale kad je kipar Visvakarma nakon molitve Buddhi uzašao k njemu na nebo te kreirao sliku Buddhe u dobi od osam, dvanaest i dvadeset i četiri godine (usp. 1988:43). Predgovor svoje knjige Gega-Lama završava *mantrom* o uzvišenoj osobnosti koja se može prosvijetliti dubinama jednog iskustva. Darove potrebne za meditacijsku praksu vidi u nasljeđivanju testamenta *usredotočenog uma* koji je rezultat *dobre transmisije*. Kraj *mantr*e je ujedno i poruka svim budućim *thangka* slikarima: “Bez takvih sam kvaliteta beznačajan objekt svog vremena. Samo sljedbenik tuđih stopa“ (Gega Lama 1988:8). Za svijet *thangke* uzvišena je osobnost postignuta slijedećem ucrtanog puta.

Stilske analize najstarijih statua Buddhe ili slikarija iz Ajante govore nam o grčkom, helenističkom utjecaju. Iako korijeni *thangka* slikarstva leže u indijskoj buddhističkoj umjetnosti, vremenom su se nepalski, kineski i kašmirski stilovi implementirali u tradiciju. Kako navode David P. Jackson i Janice A. Jackson, rezultat je bio „jedinствен stil, ikonometrijski dovršen u XVI. stoljeću kao rezultat uspona reda Gelug za vrijeme Dalaj-Lame Drugog i zaslugom slikara Phereng-kha-ba“ (1984:144). Razvoj je tibetskog *thangka* slikarstva vezan uz različite stilove koji su nastali i zbog utjecaja velikih kultura kojima je Tibet bio izvrgnut, ali i zbog nepristupačnosti samog Tibeta, što je omogućilo i kreiranje jedinstvenih kulturoloških paradigmi. Na samom su se Tibetu kristalizirala dva autentična stila: *menri* i *karma gadri*. Uz njih su se razvile i varijacije kao što su *khyenri* ili novi *menri* proizašli iz *menri* stila. Godine 1440., tisuću sto i osamdeset četiri ljeta nakon Buddhinog ulaska u *parinirvāṇu* u Lhodrak Mentangu u južnom Tibetu, rođen je Menla DBndrup. Nakon odlaska iz rodnog kraja u zreloj dobi na području provincije Tsang učio nepalski *thangka* slikarski stil od majstora Dhopa Tashi Gyatsa.

Nakon tog iskustva promijenio je proporcije raznih religijskih motiva, kompoziciju i oblikovanje elemenata krajobraza i božanstva te je uz to stvorio nove pigmente i teksture. Tako je nastao potpuno novi stil koji se nazva *menri* ili stil čovjeka, po njegovom imenu *menla* ili po provinciji Mentan odakle je bio porijeklom. Neki ga još nazivaju i *južnim stilom* aludirajući tako na smještaj njegove rodne pokrajine Mentang. Stil je nastavio razvijati njegov sin Jamyang, dok je na drugoj strani slikar Khyentse Chenmo modificirao njegova, ali i druga

učenja te izgradio stil koji će po njemu dobiti ime *khyenri*. Dva će stila postati različite forme iste tradicije. U XVII. će stoljeću inkarnirani majstor Chbying Gyatso donijeti inovacije u *menri* stil, pogotovo u korištenju pigmenata i teksturama. Škola *thangke*, koju je on izgradio, nazvat će se *mensar*, novi *menri* ili *tsangski* stil po mjestu njegova rođenja (Gega Lama 1988:46). Ovaj će stil postati naročito štovan u zapadnom Tibetu. Za *karma gadri* stil bitno je napomenuti da u sebi ujedinjuje elemente tradicije tri različite zemlje: formu po indijskim standardima, korištenje boja i teksture sukladno kineskim metodama i kompoziciju nastalu na tibetskim načelima (usp. Gega Lama 1988:47). Ovaj je stil i tradiciju kreirao inkarnirani majstor, *thangka* slikar Nanfca Tashi, a osim pod imenom *karma gadri* (*karma sgar.bris*) poznata je i pod imenom taborski stil *karme* (*kagyū* škola). Objašnjenje za ovaj naziv vezan je uz nomadski aspekt tibetskog života. Referira se na običaj iz ranih karmapa, posebno na postupke Chtdraka Gyatsoa, Sedmog Karmape koji je živio u XV. stoljeću. Putovao je od mjesta do mjesta zajedno s prtljagom koja se prenosila na mulama i konjima.

U mjestima odmora njegovi su šatori položeni u tabor služili i kao mjesto pobožnosti. Nazivali su se velikim taborištima karmape i velikim taborom koji krase svijet (usp. Gega Lama 1988:47). Najznačajniji umjetnici za širenje ovog stila bili su Chatt Tashi i Kashd Karma Tashi. Njih su dvojica zajedno s osnivačem stila Nanfchom poznati pod imenom tri Tashija, te su zaslužni za izgradnju kompletne tradicije *gadri* koja je opstala do današnjih dana. Osim ova dva autentična stila, na tibetske su slikare, ovisno o regiji u kojoj su živjeli, utjecale i druge slikarske škole. I danas se u *thangka* školama koje se nalaze u izgnanstvu na području Dharamshale, kao što je to ona Instituta *Norbulingka* ili *Thangde Gatsal*, mogu vidjeti i utjecaji kašmirskih, nepalskih ili kineskih stilskih premisa. Za *thangka* slikara oni ne predstavljaju povijesnu činjenicu dokinutu modernom već kreativni predložak vlastita stila.

U *thangka* je slikarstvu zato kopiranje po starijim majstorima ne samo učenje slikarskih postupaka od kompozicije do proporcije već utjelovljenje u materiju starih likova Božanstava putem novog zagovora. Za vrijeme mojih istraživanja u školi *Thangde Gatsal*, mogao sam se uvjeriti kako Majstor Locho i Sarika Singh kopiraju čuvene freske iz kašmirskih buddhističkih samostana. Svakako je najvažniji element u očuvanju tradicije *thangke* sam sustav školovanja, odnosno učenja slikanja *thangke*. Škole *thangke* su isprva djelovale isključivo u okviru samostana, a slikari su morali biti monasi. Tek su od XIX. stoljeća *thangka* slikari mogli postati i svjetovnjaci. Nakon progonstva s Tibeta 1959. godine i uništenja koje je tibetska kultura doživjela za vrijeme kineske kulturne revolucije, temeljno je pitanje bilo kako sačuvati ostatke ostataka ove jedinstvene kulturne paradigme. Odgovor na to pitanje dao je prethodni Karmapa Rangjung Rigpe Dorje, jedna od značajnijih figura tibetske

forme buddhizma. Upravo je on nakon progonstva s Tibeta i osnutka utjecajnog Rumtek samostana u Indijskoj državi Sikkim zaključio da je potrebno ideje tibetskog buddhizma ne samo sačuvati unutar izgnanstva u Indiji nego ih i proširiti na zapad. Tu je platformu intenzivirao nakon susreta s Papom Pavlom VI. O njegovoj dalekovidnosti govori činjenica da svi Tibećani i dalje imaju izbjeglički status. bez obzira na to što su se rodili u Indiji. U području Dharamshale osnovan je Institut *Norbulingka* unutar kojeg djeluje i *thangka* slikarska škola. Upravo je u tom Institutu napravljen prvi korak koji će omogućiti implementaciju tibetske *thangka* kulture u zapadni kulturni okvir. U svome je čuvenom predavanju o svojstvima heterotopije Michel Foucault (1986:27) istaknuo njihovu zadnju funkcija kao onu što nastaje u odnosu prema čitavom prostoru koji je preostao izvan njih.

Tibetska je kultura u Indiji kreirala drugi prostor, hetrotopijsku utopiju, baš kao što su bile vjerske kolonije. Na takvom principu funkcionira unutarnji prostor Instituta *Norbulingka*, od vrta koji oponaša planinski arhetip do malog vodopada koji se spušta sa platoa hrama. Čitav prostor instituta odgovara estetici jedne *thangke* i načinu kako ona prikazuje prirodu, on je odraz perfektne regulacije, baš kao što su to bile Paragvajske redukcije organizirane jezuitskom rukom (usp. Foucault 1986:27). Kada je Sarika Singh upitala Dalaj-Lamu zašto žene ne mogu upisati školu *thangke* na Institutu *Norbulingka*, on joj je odgovorio da za to nema prepreke. Nakon tog je razgovora Dalaj-Lama osobno preporučio Indijku Sariku Singh za upis u školu, zahvaljujući čemu je Sarika bila prva žena i prva osoba koja nije bila Tibećanka, a završila je *thangka* školu. Nekoliko godina poslije, jedna je osoba porijeklom s zapada upisala školu *thangke* u Norbulingki. Bila je to brazilska umjetnica Tiffani H. Rezende. Iskustvo školovanja je opisala u knjizi *Life and Thangka. Searching Truth through Scared Arts* (2006.). Direktorica Instituta *Norbulingka* je na pitanje Tiffani H. Rezende može li upisati njihovu *thangka* slikarsku školu, odgovorila da u „njihovom Institutu nikad nije studirao stranac i da su u zadnjih deset godina imali samo jednu ženu“ (Rezende 2006:11).

Slikarska škola *Thangde Gatsal* je svoj program utemeljila na drugačijem modelu, otvaranju studiranja *thangka* prema strancima. Tu su školu osnovali Sarika Singh i njen bivši učitelj Majstor Locho. Osim ovih škola, *thangka* radionice, ali i sustavi privatnih poduka djeluju na različitim mjestima kako u Indiji tako i u drugim zemljama. Sustav se znanja u *thangki* zasniva na učenju tehničkih postupaka pripreme pigmenata boje i platna, crteža i korištenja boje, geometrije i kompozicije te na učenju elementa krajobraza, božanstava i raznih ornamenata. Sama je izrada *thangke* podijeljena na osam koraka: kreiranje platna, ikonografija i crtež, transferiranje crteža na platno i tuširanje, aplikacija boje, obrisne linije i sjenčanje, ritual otvaranja očiju, rezanje *thangke* i ušivanje u brokatnu zastavu te blagoslov u

hramu. Posebna se pažnja posvećuje savladavanju osnova buddhističke filozofije, ali i meditacijskoj i ritualnoj praksi. *Thangka* slikarstvo se po formativnom korištenju boja unutar slikarskog postupka može podijeliti na sljedeće forme: višebojna *thangka*, *ser-thang*, *nag-thang*, *mar-thang*, srebrena *thangka* i izvezena aplicirana *thangka*. U *thangka* radionicama i školama slikari kreiraju umjetnička djela unutar takvih formi, ali u samom slikarskom postupku koriste različite povijesne stilove kao što su nepalski, kašmirski, *menri* ili novi *menri*. Višebojna *thangka*, kao što joj samo ime govori, zasniva se na korištenju svih boja jednakomjerno. Ova se *thangka* stvara na bijelom platnu. Skica se izvodi na papiru. Platno se postavlja na izvor svjetlosti, skica na njegovu poledinu te se olovkom kopira na platno. Nakon toga se linije iscrtane olovkom prekrivaju crnim tušem. Slikanje započinje korištenjem plave i zelene boje koje simboliziraju nebo i zemlju. U drugoj fazi slijedi oslikavanje ostalih površina u *thangki* kao što su: oblaci, slapovi, odjeća, haljine, nakit, cvijeće, lišće i sam lik božanstva. Po završetku slikarskih postupaka granulacije, sjenčanja i nanošenja obrisnih linija neki se detalji nastoje istaknuti uporabom zlata.

Važno je napomenuti da se u postupku kreiranja *thangke* koriste unaprijed definirani slikarski postupci koji se u nekim tehničkim elementima mogu povezati sa *zapadnim* nasljeđem, međutim, činjenica je ta da *thangka* slikar koristi isključivo kromatske vrijednosti boje te da izbjegava njihovo miješanje. Proces slikanja završava ritualom *otvaranja očiju* i izrezivanjem platna s okvira na kojemu je nategnuto. Nakon toga slijedi montaža na ručno tkani brokat. Slika se tada smatra završenom i blagoslivlja se u hramu kako bi mogla postati *sveti predmet* (Eliade 2002:11). *Nag-thang* se kreira koristeći mineralne pigmente i čisto zlato na crnom platnu. Crtež se izvodi izravno na platnu kredom ili se kopira s papira. Zlato se finim kistom nanosi izravno na platno. U nekim se *thangkama* cijela slika kreira čistim zlatom, dok se u drugima dijelovi poput nakita ili cvijeća oslikavaju bojama.

Ova se vrsta *thangke* također završava ritualnim radnjama. *Ser-thang* se kreira mineralnim pigmentima na čistom zlatu. Na početku se na platno nanosi 24 karatno zlato. Crtež se izvlači direktno olovkom na platnu ili se kopira sa skice te se potom tušira. Nakon toga se na platno nanose slojevi zlata, tako da je crtež vidljiv jedino pomoću dnevnog svjetla. Crvena se mineralna boja zatim pažljivo nanosi tankim kistom. U većini su *thangka* prisutne samo zlatna i crvena boja, dok se pak kod nekih određeni detalji oslikavaju i drugim bojama. *Mar-thang* se stvara korištenjem mineralnih pigmenata i zlata na crvenom platnu. Crtež se izvodi direktno na platnu pomoću krede ili se kopira s papira prislonjenog na pozadinu. Nakon tuširanja, čisto se zlato tankim kistom nanese izravno na crveno platno. Neke *thangke* sadrže samo ove dvije boje, dok se u drugima određeni detalji kreiraju i drugim bojama. Srebrena

thangka se kreira mineralnim pigmentima i čistim srebrom. Ova se forma *thangke* oslikava na bijelom platnu. Crtež se kopira ili izrađuje direktno na platnu te potom tušira. Tanka se srebrna baza vrlo strpljivo nanosi u slojevima preko cijelog platna. Ovaj proces može potrajati više dana. Nakon toga se tankim kistom slikaju likovi koristeći crne ili plave linije. Neki se detalji, kao i kod crvene i crne *thangke*, mogu izvesti višebojno. Izvezena, aplicirana *thangka* nastaje vezenjem komada manjih platna različitih boja na platno. Njima se kreiraju likovi i krajobraz, kao i u ostalim *thangkama*. Detalji se izrađuju nakon šivanja velikih ploha. I ova se *thangka* posvećuje u hramu. Učenje *thangke* u tradicionalnim školama zahtijeva puno strpljenja i odvija se pod patronatom majstora (Master Locho, Singh 2013:24, rkp). Majstor je najznačajnija osoba u školi i samo on ima pravo dovršiti *thangku*, izvesti ritual *otvaranja očiju* ili presuditi da je rad na slici završen. Učenici moraju slušati upute majstora bez protivljenja. Odnos između majstora i učenika istovjetan je odnosu između starijih lama i mlađih redovnika. U prve tri godine studija, budući slikari uče skicirati budistička božanstva pomoću geometrijskih predložaka zapisanih u buddhističkim svetim knjigama.

U sljedeće dvije godine uče tehnike brušenja i primjene mineralnih boja i plemenitih metala koji se koriste u slikama. U šestoj se godini moraju učiti religijski tekstovi koji se koriste u samom procesu slikanja. Najmanje je deset godina učenja potrebno pod stalnim nadzorom majstora da bi se postalo dobrim *thangka* slikarem. Nakon školovanja završen je prvi dio procesa, da bi se u idućih pet do deset godina steklo iskustvo koje bi slikarima pomoglo da postanuiskusni stručnjaci. I to je tek još jedan korak do stupnja majstorstva. Prema kazivanju Sarike Singh i Majstora Lochoa, nakon što se kandidat odluči učiti *thangka* slikarstvo petnaest je godina potrebno da bi se postalo majstor, dvadeset da bi se postalo umjetnik, a 30 da bi se postalo učitelj.

Upravo je zbog toga klasični studij *thangke* neprimjeren zapadnom načinu života. Asistent u školi *Thangde Gatsal Lobsang Tatsen* mi je u veljači 2014. ispričao: „Zapadni studenti dolaze kratko, ja ih razumijem. Oni plaćaju i žele što više naučiti za svoje novce, dok mi Tibećani imamo vremena čitav život.“ Lobsang temeljnu razliku vidi u činjenici da su tibetski studenti *thangke* buddhisti, a stranci nisu, te sve to potkrepljuje odnosom prema predlošcima lika Buddhe, bilo u formi skice ili u formi obične tiskane reprodukcije. Činjenica je da će svaki *thangka* slikar ili obični Tibećanin bilo kakav prikaz Buddhinog lika koji je odbačen odmah dignuti s poda i iskazati mu pobožnost *prostracijom* iznad tjemena i postavljanjem na neko prigodno mjesto. Podsjetio sam se događaja od prije nekoliko godina. Kad sam krajem devedesetih uređivao interijer svoje kuće u okolici Zadra odlučio sam u kuhinju postaviti reprodukciju Srca Isusovog koja me podsjećala na interijere prikazane u filmovima Pabla

Almadovara. Poslije više od deset godina čistio sam kuću od nepotrebnih stvari i sliku sam odložio u smeće. Dan nakon toga moja me je majka upozorila *kako sam to mogao Srce Isusovo baciti u smeće*. Za pučku religioznost, koju je čitavog svog života svjedočila, nije bila shvatljiva razlika između slike kao estetskog objekta koji ima svoju likovnu kvalitetu i predmeta nečije pobožnosti *utjelovljenog u sliku*. U takvom kulturološkom okviru lik na slici nije interpretacija Isusove osobnosti, već emanacija i *utjelovljenje* njegove svetosti putem *odraza njegova lika* zarobljenog u materiji slike i prisutnog kao *idoli predaka*. Takav odnos krije i temeljnu paradigmu *thangka* slike koju mi što dolazimo iz *zapadnih kultura* duboko utonutih u svijet iluzija ne možemo pojmiti. Odavno smo prešli iz cikličnog i nepovratnog vremena u vrijeme spektakla (usp. Debord 2006) i ne posjedujemo više spoznajni alat kojim bismo participirali u čudu *thangke*. Zbog toga je i kontinuitet *thangka* škola upitniji. O budućnosti *thangke* Sarike Singh mi je rekla: „*Thangka* je u opasnosti. Moramo razumjeti da je proces transmisije ove vrste umjetnosti traje čitavog života.“ To je i najveća prepreka zapadnjacima, ali i Tibećanima koji nakon pola stoljeća izgnanstva sve više odustaju od vlastite kulture bivajući uvučeni u globalizacijske procese i konzumeristički način života. Jer ako vrijeme brže teče, životna predanost višim ciljevima postaje *ideologija* prošlog doba.

4.2. Religijski aspekti *thangka* slike, konstrukcija prostora putem geometrije

Kada je 1982 godine pozvana konferenciju u Essexu pod naslovom „Europe and Its Others“, Gayatri Chakravorty Spivak (1999:199) je predložila organizatorima alternativni naslov *Europe as an Other*. Prezentirati Europu kao ono *drugo* i danas znači suočavanje s činjenicom da je zbog širenja tržišta upravo ona tretirala kolonije kao Druge. Ključni razlog prijedloga Gayatri Chakravorty Spivak ironično objašnjava: „Predložena promjena nostalgично pretpostavlja kako bi kritika imperijalizma mogla obnoviti vladavinu kolonijalnih samouprava pa bi tako Europa konačno bila stavljena na mjesto Drugog gdje je oduvijek i bila“ (Chakravorty Spivak 1999:199-200). Kada sam počeo istraživati tibetsko *thangka* slikarstvo, shvatio sam opravdanost prijedloga Gayatri Chakravorty Spivak, jer je moja pozicija mogla biti samo onog Drugog koji dokida binarni odnos kroz kritički koncept *Thirthing-as-Othering* (Soja 1996). Zbog svega toga, teško mi je koristiti termin *religijski* za sve ono što tibetska kulturni kontekst jest. U razgovoru koji sam vodio na *Central University of Tibetan Studies* u Sarnathu profesor Tashi Tsering jasno je definirao odgovor na pitanje o religijskom aspektu, ali i o smislu *thangka* slikarstva:

Kada počinjemo meditirati na zagovor određenog božanstva, trebamo imati njegovu sliku u umu. Početnici u meditacijskim praksama ne znaju na koji način trebaju vizualizirati božanstva. Zbog tog je razloga bitno imati *thangku* koja prikazuje to božanstvo, to praktikantu za vrijeme meditacije omogućuje stvaranje slike u umu. Kada si fokusiran na samu *thangku*, uvjeren si da ti se naslikano božanstvo prikazuje u umu. Tada izgovaraš i ponavljaš *mantru* namijenjenu toj utjelovljenoj manifestaciji. Obični ljudi ne meditiraju, oni samo prilažu različite darove liku božanstva utjelovljenom na *thangka* slici, kao što su to voda, mirisi ili cvijeće, i to je za njih dosta.

U ovoj je definiciji sadržana suština tradicije, nasljeđa i kulturološke forme *thangka* slikarstva. Ta je vrsta izražavanja oruđe za iskazivanje pobožnosti, religijska praksa koja se materijalizirala u svaki nivo postojanja. Umjetnička su djela tibetske kulture ritualni predmeti i zato ne samo da se zato koriste već se i zbog toga prema njima iskazuje poštovanje. Okvir je *thangka* slikarstva religijski, pobožan i ritualan. Zato sam u svom istraživanju bio svjestan da termini zapadne teorije umjetnosti i estetike u tibetskom *thangka* slikarstvu, spadaju u potpuno drugačiju kategoriju. Mircea Eliade navodi: „Neki predmet ili neka aktivnost dobivaju vrijednost i tako postaju stvarni zato što su na neki način uključeni u stvarnost koja ih nadilazi“ (2007:16).

U različitim se kulturama definira moguće prepoznavanje takvih predmeta, kao onih što predstavljaju objavu, bilo da se u njima nalazi mana, da se ističu simbolizmom ili da prizivaju u sjećanje mitski čin (usp. Eliade 2007:16). Likovi tibetskih božanstava na *thangkama* ujedinjaju sve te kvalitete. Ako prihvatimo činjenicu da arhajski čovjek čitavu svoju stvarnost „živi samo u onoj mjeri u kojoj ona sudjeluje u transcendentalnoj stvarnosti“ (Eliade 2007:17), možemo reći da on konceptualizira sav fizički prostor svog zemaljskog života po ovome svetom modelu. Za svakog je Tibećanina stvarnost u kojoj se rađa, živi i umire transcendentalna. I po tome on može biti dio arhajskog i arhetipskog svijeta. Stvarnost se može oblikovati kao imitacija nebeskog arhetipa, može biti izjednačena sa sudjelovanjem u simbolizmu središta ili se ritualno mogu ponavljati djela bogova heroja i predaka te se na taj način uvesti red u fizički svijet (usp. Eliade 2007:18). Upravo je *simbolizam središta* možda najvažniji oblik transcendentalne stvarnosti za paradigmu tibetske kulture. Os u kojem Tibećani vide svoje središte svijeta je planina Kailas. To je sveto mjesto ne samo za tantrički buddhizam već i za hinduizam, jainizam i bön. Po tibetskim je vjеровanjima ta gora dom Buddhe Cakrasamvare poznatog još po imenima Demchok i Demchong. Također su uz nju vezane još dvije važne osobe: Padmasambhava ili Guru Rinpoche i isposnik Milarepa.

Legenda kaže da Milarepa izazvao na dvoboj poznatog bön majstora. Njihov se boj odvijao dugo, ali nije bilo pobjednika te su odlučili da će to biti onaj koji prvi dođe do vrha Kailasa. Ovaj je koncept prisutan u svim religijama. Bitka dvaju bogova, od kojih će jedan zavladatai vrhom, a drugi će ostati zarobljen na zemlji, osnova je i staroslavenske vjere (usp. Katičić 2007:89-97). Dok je njegov suparnik uz pomoć magičnog bubnja dolazio prema vrhu, Milarepa je čitavo vrijeme meditirao na čuđenje svojih sljedbenika. Na samom je kraju Milarepa zajahao na zraku sunca i pobijedio. Centar je moći *prijašnje religije* preseljen i tako se nastavio kontinuitet starih i novih božanstava. Oko Kailasa Tibećani rade *koru*, ritualni ophod. Oko Kailasa *hodočasnici* postavljaju zastave, vrte molitvene mlinove, ostavljaju kamenje s *mantrama*, mole se i pale žrtve paljenice u *stūpama*. Na većini je ostavljenog kamenja ispisana mantra *Oṃ maṇi padme hūṃ* koja kao i većina tibetskih svetih rečenica ima puno različitih značenja, a najčešće se prijevodi kao *Dragulj je u lotosu*. Obilazak planine traje minimalno 15 sati i hodočasnik ga može prolaziti pješice ili jašući na jaku.

Tomo Vinšćak, jedini hrvatski etnolog koji je planinu Kailas posjetio više puta (usp. Vinšćak 2011b), kazivao mi je kako su mu hodočasnici, koji su obavljali *koru* oko ove svete planine, spomenuli kako će se onaj koji čitav put prijeđe obavljanjem *prostracije* sigurno prosvijetliti. To znači da bi njegovo tijelo dodirnulo i izmjerilo čitav sveti put i na taj bi se način ujedinilo s planinom. Ono što je zanimljivo kod ritualne ophodnje planine jest da je ona u smjeru kazaljke na satu, baš kao i kruženje oko *stūpa*. Također je činjenica da su sve ostale ritualne *kore* ili obredi povezani sa simbolikom stvarnog Kailasa. Na području Dharamshale hodočasnici se kreću oko brda na kojemu je izgrađena Dalaj-Lamina rezidencija ponavljajući iste radnje kao što ih čine njihovi sunarodnjaci na Tibetu. Sva su buddhistička ritualna kruženja povezana sa ophodom u Bodh Gayi pored Mahabodhi hrama.

Naime, hodočasnici tamo prolaze Buddhinim stopama, istim putem kojim je on prolazio oko stabla *bodhi* prije nego što je dostigao prosvjetljenje. *Kora* se po *simbolizmu središta i imitaciji nebeskog arhetipa* može izvoditi svugdje, čak i oko kućnog oltara. Tibećani vjeruju da molitvene zastave s *mantrama* odlaze uz pomoć vjetra na Kailas, bez obzira od kuda su puštene. U sredini je *maṇḍale* hram koji svojim oblikom asocira na planinu, isto kao što pravilna planina podsjeća na piramidu ili hram. Zbog toga se *maṇḍala* može napraviti i prstima te se tako praktikant meditacije može sjediniti s božanstvom kojemu ju je namijenio. U ovom simbolu vidimo totalitet religijske prakse Tibećana. Prema tvrdnji profesora Tashija Tseringa „svoje božanstvo moraš kao student pokazati u formi *maṇḍale*, i to je dio rituala inicijacije, kojeg su nekad mogli vidjeti samo inicirani“. Majstor Locho mi je u svom kazivanju definirao: „*Maṇḍala* je hram koji gledan odozgo ima četiri ulaza od kojih svaki

simbolizira jednu stranu svijeta. Ista je mjera za *maṇḍalu* od pijeska i za slikanu *maṇḍalu*, kao što je i motiv isti“. Božanstvo kao motiv *thangka*, pak, simbolizira središte, ono je istovjetno hramu koji simbolizira *Axis Mundi* i planinu Kailas; točka gdje se susreću *Nebo, Zemlja i Pakao* (usp. Eliade 2007:25). Čin stvaranja koji vrši prijelaz iz nemanifestiranog u manifestirano, kaosa u kozmos (Eliade 2007:33) može se ritualno ponavljati, upravo kao što se prilikom blagoslova *thangka* govore *mantra* na istim mjestima kao kod *prostracije*. Božanstvo na slici jednako je tako fizičkim mjestima na tijelu onog koji blagoslivlja, kao što je *stūpa* jednaka hramu, a hram je jednak planini. Tako se totalitet Tibećanina, kao dijela kozmičkog reda, stalno obnavlja. Za razliku od takvih unutarnjih i vanjskih prostora, Europa se, da parafraziramo Gayatri Chakravorty Spivak (1999:200), stvarno utjelovila u svoje Drugo. Proces je započeo u XIX. stoljeću, kad su groblja i mauzoleji, koja su do tada bila u centru grada i simbolizirala besmrtnost duše, preseljena u predgrađa gdje su s jedne strane spomenici postali simboli statusa, a sama smrt vezana uz koncept bolesti i zdravlja (usp. Foucault 1986:22).

Kada su mjesta transcendentalne stvarnosti postala mjesta kreirana za *društveno drugo*, Europa je izgubila svoje premise konceptualiziranja prostora u mitskom vremenu. Opisujući ritual posvećenja *thangka* slike, Donald S. Lopez Jr. piše: “Posvećena slika božanstva, dakle, nije njegov simbol, već je stvarno riječ o božanstvu, i mnogo nam priča u Tibetu govori o *thangkama* što su govorile svojim predanim vjernicima“ (1998:152). Da bismo razumjeli ovu tvrdnju, moramo razumjeti složenost tibetske kulture. Robert A. Paul u svojoj knjizi *The Tibetan Symbolic World. Psychoanalytic Explorations* zaključuje kako „esencijalna pitanja tibećanske kulture ostaju konstanta kako u strukturi tako i u sadržaju, ali i unutar simbola u kojima se ista rađa, iznova svježija i zapanjujuća u svojem bogatstvu, raznolikosti i estetskoj suptilnosti“ (1982:302). Upravo je simbolički svijet onaj koji je u *thangka* slikarstvu, kao dijelu tibetske kulture, ne samo konstanta već i sredstvo utjelovljenja nebeskog arhetipa (Eliade 2007). Isto tako je taj simbolički svijet stvarniji od same objektivne stvarnosti. Po kazivanju Majstora Lochoa „*maṇḍala* od pijeska mora se uništiti, a pijesak korišten za njenu gradnju baciti u rijeku, jer tako energija putem rijeke natapa polja te zatim odlazi u mora i oceane oplakujući tako čitav svijet“.

Upravo smo na ovom primjeru vidjeli presliku kozmičkog arhetipa putem transcendirajuće stvarnosti. Svaka *maṇḍala* je, bila ona slikana na *thangki* ili trodimenzionalna, prikaz hrama u čijem se središtu nalazi božanstvo kojem je posvećena. Svaka je *thangka* prikaz atribucije božanstva, njegov zagovor i njegovo utjelovljenje putem slike. Da bi se razumio čitav proces stvaranja *thangka*, i zbog čega se postupci kreiranja *thangka* prema božanskoj emanaciji

odnose kao nebeski Jeruzalem prema rukom izgrađenom Jeruzalemu (usp. Eliade 2007:21), potrebno je krenuti od konstrukcije prostora putem geometrije. Prije stvaranja *thangka* izrađuje se detaljna skica u originalnoj veličini budućeg platna. Skica se sastoji od lika božanstva i pozadine. Izgled, mjere i položaj božanstva određen je zadanim kanonom koji je zapisan u svetim *sūtrama*. Sarika Singh smatra da je kanon definiran spisom *Chitrasūtra iz Vishnudharmottare purana*, ali isto tako da se modificirao u različitim formama buddhizma. Prije crtanja božanstva na papir se prenosi mjera koja određuje njegovu proporciju. David P. Jackson i Janice A. Jackson tvrde da se većina škola zasniva na modelu proporcija koje je „utemeljio umjetnik iz XV. stoljeća Sman-thang-pa, a koji se sastoji od šest glavnih mjera, pet za božanstva i jedna za čovjeka“ (1984:50). U jednom sam od prvih dolaska u školu *thangka* slikarstva *Thangde Gatsal* mjerio odnose u geometrijskoj strukturi Buddhina lica. Tada sam uvidio da kod omjera lica Buddhe Śākyamunija (Master Locho, Singh 2013:37, rkp) zbroj određenih vodoravnih i okomitih jedinica odgovara odnosu zlatnog reza, bez obzira na tibetski sustav veličina koji se sastoji od drugačijih mjernih jedinica *sora*. U raspravi o značenju pojma magije renesansni filozof Giordano Bruno pod petom točkom govori o korištenju teksta, napjeva, računanja, slika, figura, simbola osoba i pisma te takvu magiju definira kao podrazinu između prirodnog, predprirodnog i natprirodnog, nazivajući je matematičkom *magijom* ili *okultnom filozofijom* (2004:105).

Giordano Bruno zaključuje da vrste matematičke magije nisu definirane činjenicom da se u njima spominju polja matematike, geometrije, aritmetike, astronomije, optike, muzike i drugih znanosti, već u njihovom odnosu spram ovih disciplina (usp. Bruno 2004:107-108). Kada razmišljamo o geometrijskim oblicima ili zakonitostima brojeva uočavamo ih u velikim djelima iz povijesti umjetnosti, ali i u kulturama raznih prostora. Brojčani odnosi svega što postoji predstavljaju odista magiju, misterij povezan s različitim znanstvenim disciplinama. Kao počelo svih nauka i mogućih misterija, koje se temelje na odnosima brojeva, stoji ime antičkog filozofa Pitagore. Na početku svoje knjige *Pythagoras and the Pythagoreans: A Brief History* Charles H. Kahn navodi misao matematičara i filozofa A. N. Whiteheada koji je utvrdio da je „Pitagora prvi mislilac koji je uvažio ulogu matematičkih ideja u apstraktnom mišljenju“ (Whitehead, prema Kahn 2001:1).

Upravo su Pitagorina učenja o redu uspostavljenom geometrijskim odnosima našla svoje odjeke u strukturi ne samo muzičke ljestvice u staroj Grčkoj već i u djelima likovnih umjetnika (usp. Mattéi 2009:78). Arhitekturu, kiparstvo i slikarstvo klasične Antike oblikovalo je Pitagorino učenje o mjeri zlatnog reza po kojem c odgovara zbroju a i b . Helenistička je kultura zajedno s Aleksandrom Makedonskim došla u Indiju. Je li tada i

donijela geometrijske kanone u predočavanju Buddhinog lika i odnose zlatnog reza u likovnom izražavanju, teško je reći. Taj je geometrijski kanon mogao prijeći na područje Tibeta postepenim utjecajima bliskih tradicija i kultura ili u vrijeme kad je Guru Rinpoche preobratio stanovništvo na buddhizam. U Sarnathu je, na mjestu gdje je Buddha dao svoje prvo učenje, kralj Ashoka dao sagraditi prvu *stūpu* u čijoj se ciglama ispunjenoj nutрини nalazi relikvija Buddhe. Činjenica je da su mjere *stūpe* također propisane u *sūtrama* i definirane su baš kao i one božanstava. U najstarije *stūpe* ugrađene su relikvije Buddhe nakon njegovog ulaska u *parinirvānu*. To nisu nikakvi ostaci materije, već duhovne esencije prosvijetljenog koje se putem stupe odašilju u čitav svijet. Te su esencije također dio simbolizma središta i imitacije nebeskog arhetipa (Eliade 2007). Zajedno sa tijelom osobe, slikom na koju meditira, *maṅḍalom*, hramom i planinom čine jedinstvo transcendentalne stvarnosti u kojoj su božanstva sveprisutna.

Dok promatramo božanstva na *thangkama*, vidjet ćemo da su svi detalji lica i tijela temelje ili na odnosima zlatnog reza ili na odnosima većih i manjih kvadrata i trokutnih struktura što se transformiraju u zvijezdu sa sedam krakova koja definira lice božanstva i u šesterokutnu zvijezdu koja definira tijelo (usp. Master Locho, Singh 2013:33-41, rkp). Raspravljajući o mjerama božanstva Sarika Singh je rekla: „Izgled Buddhinog lica i tijela kroz 32 glavne i 80 sporednih obilježja poštuju se i dan danas. One su vanjske manifestacije Buddhinog lica.“ U njenom odgovoru možemo vidjeti razliku između europske racionalne misli i tibetske *divlje misli* (Lévi-Strauss 2001). Ono što u zapadnom načinu mišljenja nazivamo estetskim principom, Sarika Singh definira kao vanjsku manifestaciju božanskog lika i time potvrđuje da se princip transcendentalne stvarnosti oprostoriuje ne kroz reprezentaciju već kroz *Treći prostor* (Soja 1996). Činjenica je da su likovi na *thangka* slikama za tibetskog buddhistu puno više od reprezentacije. Lik božanstva na *thangki* nije reprezentacija, već kanal kojim praktikant meditacije i običan čovjek posredno postižu druga stanja svijesti. Kada je skica, predložak za *thangku* završen slikar ga mora prenijeti na platno.

Kako bi ga prenio, mora najprije pronaći središte. Na poledini se razapetog platna s pomoću dva konca naprašena plavom bojom određuje sredina koja se sastoji od četiri linije koje čine šesterokutnu zvijezdu. Nakon toga se uzima šestar i opisuje krug. Krug na poledini *thangke* čini prvi prostor, dok se božanstvo na slici također nalazi u dvije kružnice: jedna simbolizira oltar, a druga aureolu božanstva. Kružnica se na poledini ne vidi. Kad se *thangka* ušije na platno, prekriva se brokatom. Međutim, njeno upisivanje označava ritualni čin početka *thangke*, ophod oko svetog mjesta na kojem će nastati slika, istovjetan ophodu oko Kailasa, hrama, *stūpe*, brda ili kućnog oltara. Platno tako simbolizira oltar, palaču u kojoj se

primaju darovi i vezu između unutarnjih prostora božanstava i ljudi postojanja, nepostojanja i oslobađanja od težnje prema istima. Obrazlažući svoju reprezentaciju prostora po načelu Borgesovog Alepha, Edward W. Soja ističe kako je to „jedino mjesto na svijetu gdje su sva ostala mjesta, mjesto bez ograničenja, mjesto simultanosti i paradoksa koje je moguće objasniti samo u drugačijem tipu jezika“ (Soja 1989:2). Prostor kojeg stvara sveta geometrija metafizički je prostor kojeg ne vidimo. On nije tu kako bi slikari učili mjere napamet i bili vjerni tradiciji, već zbog toga da bi ponovili ritual broja tri.

Jer kao što postoje tri *prostracije* kojima se Tibećani mole i kojima se blagoslivlja *thangka*, tako su tri kruga upisana na mjesta na kojima se *prostracije* izvode. Na truhu što simbolizira tijelo, na grlu što simbolizira glavu i iznad tjemena što simbolizira krunsku *čakru*, istu onu koja potvrđuje stanje prosvjetljenja. Taj je sveti prostor istovjetan Alephu, “u njemu su sva ostala mjesta na svijetu, on je ispunjen iluzijama i aluzijama, poput nezamislivog univerzuma: uobičajen nam je, ali ga nikad ne možemo potpuno vidjeti“ (Soja 1996:56). Jedna od polaznica škole *Thangde Gatsal* bila je Roanna Rahman koja se s ovom umjetnošću susrela prvi put. Svjedočio sam njenom crtanju Buddhe. U svojem mi je kazivanju istaknula: „Do sada sam nacrtala tri glave. Vidim razliku između prve i treće. Razumijem forme bolje i simetrija je savršenija, što mi pomaže u mom umjetničkom radu. Zato sam i usporila kako bih mogla razumjeti liniju i formu.“ *Thangka* slikar zna naslikati i po tisuću glava na slici. Dok umnožava lik božanstva, on stalno ponavlja *mantru* koja mu je namijenjena. To ne radi da bi bolje razumio liniju i formu već da bi boravio u prostoru *simultanosti, paradoksa i iluzija*.

4.3. Kopiranje po predlošcima, konstrukcija božanstva, konstrukcija krajobraza, konstrukcija ornamenta i različitih simbola

U *thangka* školama sve počinje od crtanja Buddhine glave koja se kopira po zadanim predlošcima (Slika 5.). Oni se predaju učenicima kopirani s majstorovih crteža. Svaka škola ima arhiv predložaka koji je podijeljen po ikonografiji. Najveća grupa predložaka po podjeli, koju navode Majstor Locho i Sarika Singh (2013:35-123, rkp), su buddhe i *bodhisattve*, zatim božice, *bharmapale* (bijesna božanstva), *yi-dams*, oči i *mudre*, elementi pejzaža, osam povoljnih simbola, mitska stvorenja, narativni elementi te, kao zasebna grupa, predlošci ritualnih darova. U grupi buddha i *bodhisattva* najznačajnije su figure Buddhe Śākyamunija, povijesnog Buddhe i Buddhe liječnika. Povijesni Buddha se prikazuje u ikonografskoj formi koja simbolizira prosvjetljenje, najznačajnija je za rad na *thangki* i na neki način definira ostala božanstva (Slika 6.). Najvažniji elementi Buddhinog lika su izdužene resice ušiju,

izduženi prsti, *urnisha* (kugla) na vrhu glave koja simbolizira duhovnu moć, urna (smotuljak kose) što simbolizira treće oko, kotač *čakre* na svakoj nozi i palma. Uz ove simbole važno je napomenuti da Buddha uvijek sjedi u *padmāsana*, lotus položaju obučen u redovničku haljinu koja mu je spala s jednog ili oba ramena. Desna mu ruka dotiče zemlju (*bhumisparsh mudra*) što simbolizira objavu prosvjetljenja, dok u drugoj drži zdjelu isposnika. U grupi božica najznačajnije su figure Bijele Tāre, Zelene Tāre, Sarasvatī i Prajñāpāramite. Dharmapale su Božanstva koja simboliziraju zaštitnike *dharme* i čuvaju zakone buddhizma. Božanstva iz ove grupe koja se najčešće slikaju su Vajrapāṇi i Mahākāla. *Yi-dams* su viša zaštitnička božanstva koja ljudi mogu prizvati za vrijeme određenog perioda svog života. Najznačajnije među njima je Kālacakra što u prijevodu znači *kotač vremena*. Kālacakra se izvodi u dvije moguće forme- tantričkoj gdje su prikazana dva lika u zagrljaju i u obliku *maṇḍale* (pješanog kruga). *Maṇḍala* se izvodi na poticaj lama, a uz izradu ove forme Kālacakre se daju i učenja tantričke filozofije. Oči simboliziraju određena stanja uma pa tako poluzatvorene oči znače duboku meditaciju. Mudre su simboličke geste ruku u kojima do izražaja dolaze različiti položaji prstiju. Redovnici ih obično koriste za vrijeme meditacije za prizivanje božanstava.

Elementi pejzaža su grupirani po elementima (Master Locho, Singh 2013:85-95, rkp). Oblaci simboliziraju element zraka. Led, rijeke, jezera i slapovi simboliziraju element vode. Planine, brda i stijene simboliziraju zemlju. Element vatre je prisutan ili kao prikaz plamena ili kao aureola što obasjava božanstvo. Biljke i cvjetovi simboliziraju život koji izlazi iz četiri elementa. Osmam povoljnih simbola ili *ashtamangala* označavaju dobro i bogatstvo. Najpoznatiji među njima je par zlatnih riba Suvarna Matsaya. Mitska stvorenja su nastala pod kineskim utjecajem i vezana su za četiri godišnja doba. Narativni elementi su prikazi koji nose duhovnu pouku. Najznačajniji među njima je onaj naslova *Harmonična braća*, a prikazuje četiri prijatelja. Ova je forma povezana s jataka pričama o ranijim Buddhinim utjelovljenjima. Predložci ritualnih darova prikazuju stvarne darove u obliku kolača, *torme* koji se obično rade od *tsampe*. Svi se predložci uče kopirati i uvijek se ide slijedom od onih jednostavnijih do kompliciranijih. Nakon kopiranja glave može se kopirati golo tijelo. Nakon njega crta se odjevena figura Buddhe pa se prelazi na druga božanstva (Slika 7.).

Kad sam 2013. godine započeo učenje *thangke* u školi *Thangde Gatsal*, prvog dana sam dobio crtaći pribor koji se sastoji od bloka papira, tehničke olovke, skalpela, šestara i dugačkih kartona. Nakon toga je Majstor Locho na stolu ostavio lice Buddhe koje je trebalo precrtavati. Tehnologija je jednostavna. Šestarom uzimate mjere geometrijske strukture unutar koje je iscrtano Buddhino lice i prenosite ga na papir. Nakon toga, po nacrtanim mjerama, crtate Buddhino lice počevši od kose, obraza, nosa, usnica, obrva, uha i na kraju očiju.

Govoreći o savladavanju Buddhina lika, asistent Lobsang Tatsen je istaknuo: „Radio sam Buddhinu glavu šest mjeseci svaki dan. Na početku je bilo teško, da bi poslije sve bilo daleko jednostavnije. Kada bih sada zatvorio oči mogao bih je nacrtati bez gledanja.“ Na isto pitanje Sarka Singh je odgovorila: „Na početku svog školovanja u Institutu *Norbulingka* nacrtala sam točno 200 Buddhinih glava.“

Treba razumjeti i jedan važan podatak: praktični je rad u Institutu *Norbulingka* bio organiziran od osam ujutro do devet navečer. Činjenica je, da se veliki dio rada u *thangka* školama zasniva na beskonačnom kopiranju skica božanstava. U razgovoru, koji sam vodio sa Lobsengom Tatsenom 2013. godine, Lobseng mi je potvrdio da se crtež božanstava uči putem stalnih ponavljanja predložaka uz korištenje mjera i geometrije. Te je godine asistent u školi bio i Tenzin Rabgyal. Stalno je isticao kako je koristeći ikonometriju volio kopirati sve likove po predlošcima. U svome je kazivanju istaknuo: „Osjećao sam da činim nešto za našu tradiciju, a to mi je rekao i učitelj. Bilo mi je teško, zato što je baš sve u pravilima. Ali kada si dobar u crtežu po mjerama, dobar si u svemu.“ Kroz vlastiti sam rad na crtežu temeljenom na kopiranju predložaka shvatio utemeljenost ovih tvrdnji.

Jedna slika božanstva govori kao tisuću priča, kao što tisuću božanstva govori samo jedno ime. Zato je beskonačno ponavljanje predložaka duboki religijski čin predanosti. Sarika Singh mi je o crtanju Buddhinog lica i tijela po zadanim mjerama nadahnuto rekla: „Učenje je takvo, da ni sami ne znamo što se događa zato što se događa slučajno. Mi samo nastavljamo praksu.“ Ovaj odgovor najbolje opisuje pravila po kojima je Sarika Singh ustrojila slikarsku školu, ali i vlastiti život. Za nju je najvažnija misija da se tradicionalna škola *thangka* slikarstva nastavi u novim okolnostima, do kojih je došlo *progonom tibetske zajednice iz njihove domovine*. U drugim mi je pričama također više puta ukazivala na snove, neobjašnjive događaje ili pak potpunu uvjetovanost po kojoj se neki događaj zbio.

Kada sam u veljači 2014. godine upitao majstora Lochoa o odnosu između geometrije, ponavljanja i znanja, on mi je odgovorio: „Na nekim se mojim slikama nalazi i po tisuću Buddha. Poslije svega mogu Buddhino lice nacrtati potpuno slobodno. Kada postavim lice na skicu s geometrijom vidim da je sve jednako. Dok crtam tijelo, koristim pet osnovnih mjera, ostalo znam napamet.“ Upravo je ovo odgovor na promjene tibetske tradicije koje su nastale od doba izgnanstva. Tradicija je opstala samo zahvaljujući potpunom slijeđenju kanona. Umjetnička djela tako predstavljaju utjelovljenja *nebeskog arhetipa* u materijalnim formama (Eliade 2007:18). Identični postupci kopiranja za svaku su figuru božanstva, bez obzira koliko ona kompleksna bila. Mjere simboliziraju idealne odnose i uvijek su iste. Sve su brojčane veličine izražene od jedan do dvanaest *sora*. Mjera veličina jedan dobije se na više načina.

Ako se *thangka* radi na platnu veličine od tri metra, platno se podjeli na pet jednakih dijelova. Jedna petina podijeljenog platna predstavlja mjeru dvanaest. Ova je veličina prenosiva na sve formate i suština je u odnosu između mjera, a ne u njihovim veličinama. Ovo je bitno jer se isti odnosi koriste za *thangka* slike i za skulpture, bez obzira na veličinu. Crtež Buddhe radio sam puno puta i svake bih ga godine ponavljao čim bih došao u školu. Govoreći o ponavljanju crteža Buddhine glave, Majstor Locho mi je objasnio da nije poanta u mehaničkom oponašanju glave Buddhe, već da se učenik mora dovesti u stanje meditacije i savršenstva poteza ruke, jer smisao *thangke* je i u putu prema samome sebi. U svojem sam boravku u školi 2013. godine kopirao crtež Buddhine glave, Buddhinu figuru, Buddhinu figuru s odjećom, Avalokitešvarinu figuru, Avalokitešvaru s tisuću ruku, Avalokitešvarinu glavu, Mahākālinu glavu, predložak lubanje koja se nalazi na glavi Mahākāle i Palden Lhamo na konju. Dnevno sam zbog puno detalja mogao kopirati samo jedan predložak, a za one kompleksnije trebalo mi je više dana. Kad sam završio crtež Avalokitešvarine figure, Majstor Locho mi je dopustio da radim po slobodnom izboru. Izabrao sam lik Avalokitešvare s tisuću ruku. U tom mi je radu presudna bila njegova pomoć, jer je *zapadnjačkom umu* neshvatljiva mogućnost crtanja tisuću istih ruku. Vizualne se umjetnosti u zapadnoj kulturnoj paradigmi zasnivaju isključivo na oblikovanju trodimenzionalnog prostora u dvodimenzionalnom i iluziji stvarnog svijetla u tonskoj skali na slici. Zapadno slikarstvo počiva na konceptu reprezentacije, otvarajući ponekad mogućnost ulaska u Aleph Trećeg prostora (usp. Soja 1996:54). U svome je predavanju o Manetovu slikarstvu Michel Foucault istaknuo kako je slikarstvo nastojalo reprezentirati unutarnju svjetlost na ravnini platna, ali isto tako i svjetlost koja dolazi van platna na način koji „poriče činjenicu da slika počiva na pravokutnom prostoru osvijetljenom stvarnim izvorom svijetla koje varira zavisno o položaju slike ili o dnevnom svijetlu“ (2009:30). Polazeći od ideje iluzije fizičkog prostora i reprezentacije stvarnosti, ja sam Avalokitešvari nacrtao osam glavnih ruku, trideset i dvije sporedne i deset malih. Devet stotina i pedeset ruku sam potpuno stilizirao. Okrugla mi je forma simbolizirala dlan, a četiri crtice iznad nje prste.

Ako se moj crtež božanstva suosjećanja, Avalokitešvare, gleda iz veće daljine učinit će se da sam nacrtao devet stotina i pedeset minijaturnih ruku. Međutim, kada se približi crtežu, uočava se da je to samo *iluzija očišta* iz kojeg se crtež može gledati. Svih devet stotina i pedeset ruku koje okružuju božanstvo potpuno su apstraktne, bez ikakvih anatomskih detalja (usp. Zanki 2015:87). Još sam veću pogrešku napravio kad sam 2014. godine naslikao svoju prvu *thangku* koja prikazuje samo kjobraz s cvijećem, bez božanstva. Naime, kad je jedan Tibećanin dizajner pogledao moju *thangku* rekao je da imam izvor svjetlosti s desne strane,

jer mi je lijeva strana svih objekata na slici tamnija. Obojica smo se počeli smijati, a ja sam shvatio svu apsurdnost školovanja kojeg sam prošao na Likovnoj Akademiji u Zagrebu. Kod većine se profesora u prve dvije godine mog školovanja transfer crtačkog i slikarskog znanja zasnivao na klasičnoj, akademskoj vještini i zanatu reprezentacije ljudskog tijela, krajobraza ili elemenata prostora. Ljudsko tijelo koje se nalazilo pred nama u *akt*-sali morali smo četiri godine crtati što vjernije realnom predlošku. U crtežu i slikarstvu poštuje se element likovnog jezika pod nazivom kontrast koji se bazira na estetici reprezentacije svjetla i tame izmišljenoj u manirizmu i baroku koja definira volumen, prostor i perspektivu. U svome se slikanju *thangke* nikako nisam mogao odmaknuti od reprezentacije prema svijetu simbola i modelu trećeprostornosti (Soja 1996). *Thangka* se ne zasniva na iluziji. Pošto je za Tibećane *thangka* ritualni i sveti predmet, izgled božanstva mora odgovarati istini. Ako je na *thangki* lik Avalokitešvare s tisuću ruku, on ih mora imati naslikanih tisuću. *Thangka* slikar ne slika iluziju, on slika božanstvo. Zbog toga broj ruku mora odgovarati činjeničnom stanju. Razgovarajući s pomoćnicima u školi Tenzinom Rabgyalom i Lobsangom Tatsenom 2013. godine počeo sam razumjeti na koji način *thangka* oblikuje njihove živote i pripadnost tibećanskoj kulturi kroz mali ritual beskonačnog ponavljanja predložaka *svetih emanacija*.

Referirajući se na moje pitanje o razlogu zbog kojeg je u sustavu učenja *thangke* važno slijediti pravila koja zahtijevaju veliki broj kopiranja Buddhinog lica, Tenzin Rabgyal je rekao: „Prije škole u Institutu *Norbulingka* nisam ni znao što je *thangka*. Volio sam dane kad sam skicirao Buddhino lice, tada sam osjećao da stvarno činim nešto za našu tradiciju. Tako mi je rekao i učitelj.“ Tenzin mi je priznao da je Buddhino lice nacrtao više od tisuću puta. Takva mi je informacija govorila dvije stvari: ili je riječ o pukom reproduciranju nastalom iz mehanike ponavljanja ili učeni stvarno shvaća milost božanstva kojeg slika te mu ono udjeljuje dar znanja. Na pitanje je li mu bilo teško naučiti geometriju božanstava napamet, drugi mi je učenik Lobsang Tatsen odgovorio: „Bilo je teško, ima puno bogova. Buddhina mjera važi za sve muške bogove, a mjera Zelene Tāre za ženske pa je zato malo lakše. Osim toga pet godina samo crtamo skice. Nakon toga se sve zna.“

Na isto je pitanje Tenzin Rabgyal odgovorio kako je to „bilo teško za njega, jer je apsolutno sve u pravilima, međutim, ako si dobar u skici dobar si u svemu“. Pomoćnici su mi tada spomenuli da je uobičajeno vremensko razdoblje od pet godina u kojem se sve kopiranje uči. Tek nakon toga se može preći na slikanje bojama, što se naravno opet izvodi pod patronatom samog majstora. Put do samostalnosti *thangka* slikara nekad traje i čitav život. Majstor Locho i Sarika Singh su savladavanje geometrije božanstava pripisali *nastavljanju prakse*. Upravo se na ovom odgovoru zasniva i razlika u percepciji učenja *thangke* Majstora

Locha i Sarike Singh u odnosu na njihove tadašnje pomoćnike. Dok pomoćnici osjećaju kako nešto čine za *samu tradiciju* Majstor i njegova supruga doživljavaju sebe kao *jedine autentične* nastavljače tradicije *thangka* slikarstva. Za razliku od nepromjenjivih mjera božanstva kojem je *thangka* posvećena, *thangka* je slikar u kreiranju pozadine nešto *slobodniji*, ako koristimo taj pojam u *zapadnom kulturnom konstrukt*. David P. Jackson i Janice A. Jackson to jasno definiraju: “Umjetnici imaju mogućnost izraziti svoj senzibilitet u dekorativnim dijelovima slike kao što je pejzaž ili detalji ornamenata“ (1984:42). Krajobraz se u pozadini ne radi po mjerama, međutim, u samim se elementima poštuju čvrsta pravila. Pravila po kojima je organiziran krajobraz u *thangki* utjelovljuju sveto, ono što stvara i čini da stvari traju (Eliade 2007:25). Na tom principu je u tibetskom buddhizmu organizirano sve, od hodočasničkih mjesta u prirodi, vrtova oko hramova, konstrukcije stupa i hramova, izgradnje oltara do prinosa darova u obliku ritualnih kolača *tormi*. Elementi krajobraza, osim što odgovaraju elementima iz prirode, simboliziraju godišnja doba, ali i arhetipski pejzaž u kojem stanuje ne samo božanstvo već i vjernik za vrijeme meditacije (Slika 8.). Prilikom rada u školi od 12. do 25. veljače 2014. godine proučio sam sve elemente konstrukcije krajobraza. Pri slikanju *thangke* počinje se od neba i oblaka, zato je važno shvatiti način njihove konstrukcije. Nebo je na *thangki* uvijek ispunjeno različitim oblacima. Oni se nalaze na čistom nebu i nikad ga ne prekrivaju.

Isto tako nikad se ne crtaju kišni oblaci. Izgled oblaka nastao je pod utjecajem kineske tradicije. Kod kreiranja oblaka važno je shvatiti da se oblak sastoji od tijela i ruku (Slika 9.). Tijelo je stilizirano sa kružnom formom, jednom ili dvije spirale, dok su ruke oblikovane u obliku traka. Ruke su formirane tako da podsjećaju na rep zmaja ili tijelo zmije (usp. Master Locho, Singh 2003:93, rkp). Oblaci se obavijaju oko vrhova planina i stvaraju maglu na vrhu. Ovaj je detalj simbol čitave konstrukcije krajobraza u *thangki*. Naime, oblaci na vrhu planine kondenziraju vlagu i iz njih pada snijeg. Na taj se način element zraka i element vode ujedanjuju kroz oblak, tijelo koje u sebi sadrži potenciju jednog i drugog. Odmah do neba nalaze se planine, najprije one s vječnim ledom, a nakon toga one na kojim se otapa snijeg.

Ovaj je element u pejzažu izrazito bitan, jer pokazuje kako nastaje voda. S vrhova se planina snijeg cijedi u špilje, iz kojih padaju vodopadi stvarajući tako potoke i rijeke koje se potom ulijevaju u jezera i mora. Voda je prisutna u sva tri svoja agregatna stanja. Nalazi se u formi oblaka kao para, stvrdnuta u ledu i u svojoj tekućoj formi u obliku potoka, rijeka i jezera. Led se crta kao amorfna masa na vrhu planina. Pipci leda također mogu podsjećati na rep zmaja ili zmiju. Tekuća voda se prikazuje u formi vodopada ili valova. Vodopadi izlaze iz planinskih špilja te prenose materiju vode u rijeke. Vodopad se crta u stiliziranoj formi gdje tri

ili pet unutarnjih vertikalnih linija označavaju spuštanje vode. Na mjestu gdje se voda spušta crtaju se mali mjehurići i pjena. Pjena se stilizira na kineski način, a sastoji se od tijela i jednog prsta koji se spiralno spušta prema rubu ili je ispružen prema naprijed. Valovi čine tvorbeni element rijeka i jezera. Valovi su blagi i najčešće poredani u tri reda. Po sredini, između dva vala nalaze se pjena i mjehurići. Kretanje vala izvedeno je jednostavnim elementom. Od svakog vrha vala izlaz jedna linija koja se kreće na desnu stranu paralelno sljedeći val, ali isto tako se od njega i odmiče. Osim što stvara iluziju kretanja, ova linija sugerira stvaranje novog vala ili odvajanje jednog vala na dva dijela. Uzburkanost vode naglašava se prema rubovima obale i na mjestima gdje vodopad dotiče rijeku nakupinama pjene i mjehurića.

Na nekim se predlošcima mogu vidjeti valovi koji se pretvaraju u spirale, što sugerira riječne struje i nastajanje vodenih virova. Idući element u konstrukciji krajobraza je zemlja, direktno povezana s elementom vode koja joj omogućuje plodnost, rast minerala, biljaka, životinja i ljudi. Element zemlje obuhvaća forme snježne planine, planine, brda, zemlje prekrivene travom i stijene. Snježna se planina uvijek nalazi na gornjem dijelu kompozicije i njeni su vrhovi spojeni s jednim ili više oblaka. Sastoji se od leda i tijela planine. Tijelo snježne planine uvijek se crta kao izdužena, piramidalna forma blago zaobljena na samom vrhu. Bočni rubovi planine su neravni i tako sugeriraju prirodni oblik. Kao i u slučaju valova, iz ruba se odvajaju kratke linije koje nepravilno slijede formu planine od podnožja prema vrhu. Na sličan je način riješena i struktura planine. Po sredini se izvlači kratka linija koja slijedi lijevu ili desnu stranu planinske forme. Ova linija također može biti postavljena od podnožja planine prema gore, što podsjeća na pukotinu u stijeni. Na početku, sredini ili kraju te linije povlači se druga linija u suprotnom pravcu, pod pravim kutom. Ovakvih linija može biti i više. Da bi se postigla razgranatost forme, uz ove linije, koje se naslanjaju jedna na drugu, pod pravim kutom izvlače se i linije koje slijede formu, kao u slučaju planinskog ruba ili valova. Obične planine se kreiraju po istom principu i obično nisu toliko šiljaste kao planine koje nose led. Brda zadržavaju istu unutarnju strukturu kao snježne i obične planine. Međutim, njihov vanjski rub umjesto paralelnih linija sadrži veliki broj sitnih linija, okomitih u odnosu na rub. Ove linije izgledaju kao da su nastale šrafranjem perom, ali njihova uloga nije u stvaranju kontrasta svijetlog i tamnog.

Na rubovima brda crta se trava koja se sastoji od srednje travke predstavljene ravnom crtom i travki oblikih oblika s lijeve i desne strane. Obična ravna zemlja kreira se na isti način. Stijene u *thangki* „reprezentiraju konstruktivno tijelo prirode“ (Beer 1999:83). Crtaju se na sličan način kao što se konstruira oblik planine, s nekim razlikama. Tijelo stijene nije

zaobljeno, već sugerira neku vrst ravne linije. Vrh stijene također može biti ravan, a čitava forma je pravokutnog oblika. Linija je deblja i isprekidana. Iz ruba stijene izlazi linija koja slijedi vanjsku formu prema gore. Od nje se odvajaju manje linije također tvoreći pravokutni mineralni oblik stijene. Stijene se uvijek crtaju u unutrašnjosti špilje i u podnožju stabala ili mogu biti samostalan element pejzaža, poput planinskog kuka. Vrlo često se pojavljuju kao postament na kojemu stoji lotos božanstva. Pošto se na njima nalaze gnjevna božanstva, njihov je izgled poznat pod nazivom *vajra* stijene. Izgled stijena rezultat je kineskog utjecaja, ali isto tako i djelovanja nepalskih i kašmirskih škola. Ponekad simboliziraju priče vezane uz poznate povijesne učitelje kao što je to Milarepa. Element vatre vezan je uz simbole aureole oko glave božanstva i oko njegovog tijela i plamen koji gori u krajobrazu. Plamen obično gori oko bijesnog božanstva, stvara njegovu aureolu i simbolizira svjesnost i unutarnju energiju. Ova se vrst vatre naziva *kalagni*, što znači plamen vremena ili plamen kraja vremena. Beskonačan je kao sunce koje se predstavlja kao ruka svemira. Plamen se crta na način vrlo sličan oblaku. Sastoji se od tijela i ruke. Tijelo je oblo i može tvoriti neku vrst spirale ili zavijutka, dok je ruka puno kraća od ruke oblaka i ima oštiji završetak. Forma plamena često se predstavlja kao zavojiti jezik.

Oko bijesnog božanstva aureola plamena može biti postavljena na vanjski krug ili jednostavno sami plamenovi čine čitavu aureolu. Drveće koje se pojavljuje na *thangkama* simbolizira stablo svijeta. Ovaj se simbol pojavljuje u svim religijama, od šamanskih religija gdje simbolizira os koja spaja nebo i zemlju pa do staroslavenske vjere gdje simbolizira drvo na čijem je vrhu Perun. Stablo je povezano sa cikličkim vremenom i *hodom kroz godinu*, od ranog proljeća do početka zime (Belaj 2007:456); u buddhizmu se naziva *parijata* ili stablo *ispunjenja* želja. Ovo se stablo najčešće crta kao magnolija. Grupa od šest stabala simbolizira pet univerzalnih i Śākyamuni Buddhu.

To su stabla ispod kojih je Buddha postigao prosvjetljenje: stablo bijelog lotosa, rascvjetano *ashoka* stablo, *banyan* stablo, *sala* stablo, smokva i najsvetije *bodhi* stablo Buddhe Śākyamunija. Buddha liječnika se prikazuje zajedno s stablom *myrobalam* koje je poznato po svojim terapeutskim svojstvima. U kreiranju debela stabala vlada najveća umjetnička sloboda i tu je dopušteno raditi određene eksperimente. Korijeni drveća vire iz zemlje, a na samom deblu su čvoruge i šupljine. Uz rub debela se povlači više paralelnih linija koje sugeriraju napetost forme. Grane se kreiraju po istom principu. Lišće drveća obično ima liniju po sredini koja presijeca list, a sa desne i lijeve strane kose linije stimuliraju žilice na listu. Na nekim se stablima šupljina između listova na krošnji ispunjava gustim okomitim linijama. To se čini ne zato da bi se sugerirala dubina niti iz estetskih razloga ritmičkih

obrazaca već zbog toga što takve linije doprinose meditativnom stanju kako samog slikara tako i promatrača. Cvjetovi u krajobrazu simboliziraju ljubav, suosjećanje i ljepotu. Po konceptu proizašlom iz kineskih utjecaja cvjetovi simboliziraju godišnja doba. Božur simbolizira proljeće, lotos ljeto, krinzatema jesen i rascvjetana šljiva zimu. Također su prisutni i drugi cvjetovi kao što su ljiljani, magnolije, jasmin, divlje ruže i makovi. Određene su vrste cvjetova vezane uz pripadajuća božanstva.

U kreiranju svih cvjetova osim lotosa može se napraviti odmak od predložaka. Cvijet se sastoji od latica i tučka. Zbog toga se izbjegava bilo kakva linijska struktura. Lotosov je cvijet jedan od najvažnijih simbola Buddhe. Može se pojaviti u krajobrazu u obliku cvijeta, ali i kao samo postolje na kojem božanstvo sjedi. U ruci ga drže likovi Mañjuśrīja, Avalokiteśvare i Zelene Tāre (Master Locho, Singh 2013, rkp). U formi prijestolja gotovo je jednak ornamentu. Prijestolje simbolizira čistoću božanstva i reprezentira božansko rođenje onoga koji sjedi na njemu. Tron može biti različit i sastojati se samo od jednog reda latica ili od više njih. Peteljke na vrhu simboliziraju sunce i mjesec. Klasični se ton sastoji od osam do šesnaest peteljki od kojih su šest u podnožju, a dvije na vrhu. Ornamenti se na crtežima predloščima *thangke* pojavljuju na tronu ili na odjeći božanstva i često predstavljaju repliku stvarnih ornamenata koji se mogu vidjeti na odjeći Tibećana. Svi elementi krajobraza, lica, tijela i gesta božanstava, ornamenti i simboli čine jedinstveni svijet *thangka* slikarstva.

Prostor je to u kojemu ništa nije zatvoreno niti otvoreno. U današnjem vremenu čitav svijet *thangke* predstavlja *hetrotopiju* u kojoj se ujedinjuju *različiti prostori*, kao što je kazalište ili orijentalni vrt tako i ova vrst umjetnosti sublimira različite prostore i akumulira vrijeme (Foucault 1996:25-26). Da bismo razumjeli ove fenomene moramo izići iz *kolonijalne matrice mišljenja*. Jedan od rituala nad kojim se Britanski imperij zgražao bio je *sati*. Činjenice kažu da taj ritual nije imao veze niti sa kastinskom niti klasnom uvjetovanosti. Argumentacija zabrane rituala temeljila se na tvrdnji da „bijeli muškarac spašava smeđu ženu“ (Chakravorty Spivak 1999:287), što je ujedno bila i tvrdnja o dobrohotnosti kolonijalne vlasti. Hindusi su to doživjeli kao gubitak tradicije uz iskaz da se radilo o *dobrovoljnoj smrti*. Glas se spaljene udovice, kao što znamo, nije nikad mogao čuti. I kao što je ovim ove dvjema tezama trebalo jako puno vremena da legitimiziraju jedna drugu tako i događaj koji krši riječ zakona istovremeno *oživljava njegov duh* (usp. Chakravorty Spivak 1999:287-288). Zabrana je rituala otvorila prostor ne samo dominaciji Britanskog imperija već i muškoj dominaciji. Ovaj primjer nam govori o dubokom nerazumijevanju kultura Drugih i njihovih simbola i tradicija. Upravo zbog toga moramo zamisliti i realizirati sami sebe kao ono Drugo.

4.4. Simboličke vrijednosti crteža i boje te načini njihove primjene

Mircea Eliade tvrdi kako za psihologa u slučaju kad neki Europljanin sanja listove kukuruza nije važna činjenica kad je kukuruz donesen u Europu, već da je list kukuruza kao onirički simbol samo jedan od varijanti zelenog lista, jer psiholog uzima u obzir simboličku vrijednost, a ne širenje kukuruza (2004a:248). Iz toga zaključujemo da se u takvoj istoj situaciji nalazi povjesničar religija kada izučava arhetipske simbole, izmijenjene *uslijed novih kulturnih utjecaja*. Simboli i geometrijski odnosi mijenjali su se u umjetničkim djelima različitih kultura. Upravo je u zapadnom civilizacijskom krugu znanje o simbolima i zlatnom rezu skoro potpuno nestalo iz suvremene umjetničke prakse. Unutar tibetske umjetnosti, gdje je možda i najkasnije interpolirano, živi još dan danas. Kad sam 2013. godine pitao Tenzina Rabgyala o emotivnom i mentalnom stanju u kojem se nalazi dok slika, ostao sam začuđen onime što mi je rekao nakon nekoliko općenitih fraza o svojoj ljubavi prema *thangki*. U maniri je buddhističkog redovnika istaknuo: „Ne mogu birati koji ću cvijet naslikati. U *thangki* ima šest cvjetova i svi oni imaju tibetsko ime. Svaki dio *thangke* ima ime, samo ga stijene i voda nemaju. Oni su samo stijene i voda.“

Upravo alegorija Tenzina Rabgyala objašnjava odnos *thangka* slikara prema samom činu kreacije i referira se na kukuruz (usp. Eliade 2004a:248). *Thangka* slikar ne može birati koji će cvijet slikati, u svijetu je *thangke* sve određeno. Postoji točno određena količina cvjetova i svih ostalih elemenata na *thangki*, međutim, to ne čini simboličku vrijednost. Nju čini spoznaja da stijene i voda nemaju imena, jer su one samo to i ništa više. Tenzinovo razmišljanje polazi od koncepta praznine s jedne strane i s druge strane od odbijanja mogućnosti da se stijenama i vodi da važnost koja nije ništa drugo do konstrukcija uma. Um je *ovisan* o proizvodnji konstrukcije, jednako kao što prirodno teži *nezavisnosti*. Ove dvije suprotnosti – zavisnost i nezavisnost isključuju jedna drugu i nema sredine. Stijene su različite od cvijeća. Dalaj-Lama XIV. o njima piše: „Iako su međusobno isključivi, postoje stvari koje nisu nijedno od ovo dvoje. Sredina postoji“ (1999:215). Ta sredina koja nije ni jedno ni drugo produkt je tibetske filozofije koja se uvijek zasniva na jednostavnim elementima iz prirode.

Za razliku od zapadne misli, koja je razvila normative, terminologiju i diskurse te se tako odmaknula od suštine stvari, tibetska misao uvijek polazi od kodova koji nisu binarni. Ono što nije ni stol ni cvijet doista postoji i ne treba mu ime da bi se znalo da postoji. Zbog toga ni Tenzinove stijene ni voda ne trebaju ime. Ako im pridodamo ime ući ćemo u binarni kôd postojanja ili nepostojanja i nećemo vidjeti mogućnost da postoji izlaz baš iz tog kruga. Jer sve stvari su „ujedinjene u univerzalnom duhu, kao sve i kao pojedinačne, jer i različita

svjetla spajaju se u isti prostor“, tako ovu paradigmu različitosti i mnoštva vidi Giordano Bruno (2004:115). Analogija je jednostavna, iz prirode, baš kao i ona Tenzina Rabgyala i Dalaj-Lame. U svijetu simbola stijene, cvijeće i svjetlo dio su istih kvaliteta. Ti kodovi spoznaje otvaraju put prema beskonačnom prostoru. Takav je put u Europi otvorio „Galileo ne u svome otkriću ili ponovnom otkriću da se zemlja vrti oko sunca već u svojoj tezi o beskonačnosti i o beskonačnom prostoru“ (Focault 1986:23). Treba razumjeti ove kulturološke razlike, razumjeti i pretpostavke kako bi mogli bolje uvidjeti tibetski odnos prema boji pomoću koje utjelovljuju svoja božanstva. Da bi mogli analizirati i dekonstruirati odnos prema crtežu i boji koji predstavljaju zajednički dio slike, bitno je obrazložiti tehničke procese crtanja i slikanja na platnu. Njih sam također proučio za vrijeme rada u školi od 12. do 25. veljače 2014. Nakon što učenik pomoćnik ili majstor završi i tušira crtež predložak za buduću *thangku*, može otpočeti priprema slikarskog platna. Za *thangku* se koristi čisto pamučno platno kojemu se šivanjem stvara utor u kojega se postavljaju bambusovi štapovi. Nakon toga platno se uz pomoć špage napinje na drveni okvir. Na njega se stavlja impregnacija za koju se koristi otopljena goveđa voštana masa pomiješana s ljepilom. Ona se kružnim pokretima čašom raspoređuje po platnu. Nakon što se impregnacija osuši, na poleđini se platna ucrtava simbolička sredina i kružnica.

Zatim se naljepljuje skica (predložak), platno se postavlja na prozor i skica se olovkom kopira na platno. Tek nakon ovoga slikar zauzima pravilan *thangka* položaj. Slikar sjedi u lotosu ispružene kičme, a okvir na kojem je razapeto platno mu je oslonjeno na noge. Vrh okvira je špagom vezan za zid, tako da je platno za vrijeme slikanja nepomično. Odmah do slikara nalazi se njegov radni stol u kojemu se nalaze skice i boje. Linije skice se tada podebljavaju tušem da bi se prekrilo olovku. Ove linije su obično izuzetno tanke, a potrebne su kako bi boja, koja se nanosi, precizno ispunila svaku poru platna. Idući je postupak pripremanje boje. Nekad su se koristile isključivo mineralne boje koje su se miješale s ljepilom, međutim, danas se koriste samo neke nijanse mineralnih boja, kao što je to zelena ili smeđa. Umjesto njih koriste se akrilne boje zbog toga što je njima lakše slikati.

Neke se nijanse prave od različitih biljaka i njihovih korijena i za te je postupke također potrebno jako puno vremena. Boje se u *thangki* nanose na tri različita načina: granulacijom, aplikacijom i mokrim te suhim sjenčanjem (usp. Master Locho, Singh 2003:27-28, rkp). Za razliku od zapadne tradicije, od renesanse do današnjih dana, gdje slikar radi sve dijelove slike istovremeno, *thangka* slikar radi u planovima. Pristup je u nekim dijelovima sličan slikanju na staklu. Slikar najprije slika stražnje planove, potom svjetlije dijelove slike, zatim tamne te naposljetku figuru božanstva. Zadnje u tom nizu je samo lice i njega može slikati

samo majstor. Sve počinje sa slikanjem neba za što se najčišće koriste mineralne boje koje su više transparentne od akrilnih. Sa širokim kistom se u tri velika pojasa boja kobalta nanese, tako da se postigne blaga tonska skala od tamnije do bljeđe nijanse plave. Prijelaz od najtamnijeg (gornjeg) dijela neba do najsvjetlijeg (donjeg) dobiven je postupkom granulacije.

U sljedećoj fazi uzima se tanji kist, koji je dobro natopljen vodom, te se nanosi boja u obliku crta koje se raspršuju prema rubu. Boje se nanose u tri pojasa tonske skale, od najtamnijih crta u prvom djelu, koje prema vrhu postavljamo gušće, a prema rubu rjeđe, preko srednjih pa do najbljeđih kojima niveliramo gustoću po istom principu. Tamna površina iznosi jednu četvrtinu slike, a svijetla tri četvrtine. Ovaj se proces ponavlja minimalno tri puta, s time da se nove crte polažu u prazan prostor između onih ranije povučenih. Na ovaj se način postiže tonska skala koja je puno preciznija, nego u zapadnom slikarstvu. Također, boja ostaje uvijek svježija, jednom položena ne razmazuje se ili ublažuje na bilo koji način. Ono što je još bitno jest da je ovakva tonska skala puno složenija i bogatija, nego na ijednoj *zapadnoj* slici. Naime, *zapadna* je tonska skala do impresionizma robovala reprezentaciji svjetla. U impresionizmu se transformirala zahvaljujući koncepciji ideje o titraju svjetlu. Na području gdje djeluje Golfska struja i gdje je veliki protok toplog zraka događaju se velike izmjene vremenskih prilika u jednom danu, od kiše, preko olujnog vjetra, do sunca.

Zbog toga je svjetlo sunca različito od onog na jugu ili sjeveru; fluidno, puno titraja i odsjaja. Uvijek je u pokretu, ali ostaje neizmijenjeno (Eliade 2002:96). Modelom granulacije se osim neba slikaju brda i prostor ravnice. Ta se dva elementa krajobraza slikaju mineralnom zelenom bojom. Primjenjuje se ista tehnika kao kod slikanja neba, osim načina tretmana samih rubova. Na mjestima gdje zemlja postaje obala rijeke ili jezera ili gdje se ravnica transformira u maleno brdo tankim se kistom povlače male vertikalne linije tamnozeleno mineralne boje. Aplikacija boje primjenjuje se na dijelovima *thangke* na kojima će se intervenirati s obrisnim linijama, ornamentima, suhim sjenčanjem ili nekim vrstima grafizama. Boja se nanosi širokim i tankim kistom na određenu površinu pravilnim potezima.

Ako je potrebno, može se nanositi i u više slojeva. Boja se aplicira na snježne planine, listove, deblo i grane drveća, stijene i odjeću božanstva. Kod planina bijela se boja nanosi najprije u vodoravnim potezima kista, zatim u okomitim, a ako je potrebno, dodaje se još jedan sloj. Kod listova se koristi tamnozeleno boja koja se nanosi u jednom sloju. Kod debela i granja drveća koristi se svjetlosmeđa boja. Na stijene se može aplicirati smeđa ili tamnoplava boja. Odjeća božanstva razlikuje se po bojama ovisno radi li se o muškom ili ženskom božanstvu i je li ono gnjevno ili mirotvorno. Na dijelove *thangke* gdje se aplicirala boja, kao što su snježne planine, deblo i grane drveća i stijene, može se koristiti tehnika suhog

sjenčanja. Za razliku od njih, na boju koja je aplicirana na lišća ili odjeće božanstava intervenira se isključivo sa ornamentima i crtežom. Majstor Locho mi je o aplikaciji rekao „kako nije potrebno previše paziti jer se sve to na kraju pokrije“. Tehnika mokrog i suhog sjenčanja (usp. Master Locho, Singh 2013:28, rkp) koristi se kod oblaka, cvijeća, stijena, drveća i božanstva. U mokrom se sjenčanju koriste dva tona: svjetliji i tamniji i tri kista. Važno je napomenuti da se koriste isključivo tonovi jedne boje i to oni po intenzitetu.

Dakle boja se miješa sa bijelom i tako se dobije svjetliji i tamniji ton. Da bi se dobio tamniji ton, nikada se ne miješa s crnom. Tibećani najveću vrijednost boje vide u njenom intenzitetu te je čitav koncept slikanja podređen tome. Tehnika mokrog sjenčanja zahtijeva preciznost i stvarni nadzor jesu li kistovi čisti ili ne. Kistovi, koji se koriste, moraju biti iste širine. Jedan se kist umače u svijetli ton boje, a drugi u tamniji. Treći je kist najvažniji u ovoj metodi. Njegova se lijeva strana umače u svjetliji ton, a desna u onaj tamniji. Nakon toga, na dio platna koji se oslikava polaže se svjetliji ton pa tamniji, i nakon toga trećim se kistom, u kojem se nalaze oba tona, pokretima s lijeva na desno spajaju ova dva tona. Kod ove metode bitno je da se tamniji ton nanese točno do mjesta gdje prestaje njegova granica, a svjetliji točno do mjesta gdje prestaje njegova. Na taj se način trećim kistom postiže precizni prijelaz i početak tonske skale koja se dovršava tehnikom suhog sjenčanja. Nakon što se položena boja osušila, tamniji ton iste boje ili neki kompatibilan njemu razrjeđujemo vodom te granulacijom polažemo u obliku točaka ili crta na željeni detalj, također, u tri različita tona. Slikarska metoda je ista kao kod neba, uvijek se popunjavaju praznine između crta ili točaka i vodi se računa o skalama istih, da bi se dobio najbolji prijelaz od tamnije ka svjetlijoj nijansi. Tehnika suhog sjenčanja s formama crte koristi se kod vode, snježnih planina, drveća i debela stabala i stijena. Tehnika u kojoj se koriste točke primjenjuje se kod cvjetova i oblaka. Za tehniku je sjenčanja Sarika Singh, pregledavajući moj rad u veljači 2014., rekla: „Ako želite čitav dan potrošiti na jedan oblak ili more, budite strpljivi i zadovoljni. Ponekad mislim da je ovo izmislio netko tko je imao jako puno vremena.“ Nakon što se dovrši suho sjenčanje, pristupa se idućem koraku, a to su različite vrste linijskog crteža. Pri tome *thangka* se slikar koristi tamnijim nijansama zelene, kobaltne, crvene i crne. Linijski se crtež koristi kod kreiranja ruba zelenih brda i tla općenito, u vidu obrisnih i kratkih vertikalnih linija u slijedu.

Kod lišća se također uz obrisne koriste kratke linije u slijedu, koje okomite jedna na drugu, prate zadanu formu samog lista. Svi se ostali elementi u *thangki*, kao što su božanstvo, njegova draperija ili aureola, drveće, oblaci, voda, snježne planine i cvijeće, također završavaju vanjskom obrisnom linijom. Nakon što se ovaj proces dovrši, na nekim se mjestima, kao što su to valovi i pjena vode, upotrebljava bijela boja koja ima zadaću da

naglasiti samu formu elementa *thangke*. Ako to slikar želi, na određene se elemente može intervenirati zlatnom bojom, kao u slučaju ornamenata na odjeći ili različitih efekata na lišću. Kao odvojeni dio, u čitavoj upotrebi boje i crteža nalazi se završetak rada na slikanju očiju i sam *ritual otvaranja očiju* (Master Locho, Singh 2013:28, rkp). Ono što sam na većini *thangka* mogao primijetiti jest da Buddha, ali isto tako i ostala muška i ženska božanstva, ima isključivo plave oči.

Razgovarajući o ovoj problematici, Tenzin Rabgyal (nekadašnji pomoćnik u školi *Thangde Gatsal* koji je prešao u *thangka* školu Dalaj-Laminog hrama) u veljači 2014. mi je rekao: „Niti u jednom kanonu ne piše da Buddha ima plave oči. Ono što piše jest da se za Buddha koristi zlatna boja, jer ona znači blagoslov.“ Na primjeru Tenzinovog odgovora možemo vidjeti kako se *thangka* slikar uvijek poziva na tradiciju ili na *sūtre* u svim tumačenjima. Rečenicu nikad ne počinje na način da istakne da on misli tako ili da je došao do tog zaključka. Simboličke vrijednosti boje i crteža dio su kanona izrade *thangke* i kao takvi moraju biti poznati majstoru i pomoćnicima koji su ih dobili učenjem svetih kanona i *sūtri*. Različite boje se i različito definiraju u svojoj simboličkoj vrijednosti.

Dok boje korištene u krajobrazu na objektima, kao što su drveće, cvijeće, stijene ili more, odgovaraju *realnom* krajobrazu, koji predstavlja sliku *nebeskog prototipa* (Eliade 2007:20), one korištene u odjeći božanstva, njegovu tronu ili ornamentima moraju odgovarati isključivo zadanim simboličkim matricama. U tibetskom *thangka* slikarstvu smatra se da postoji sedam osnovnih boja, a to su tamno plava (kobalt), zelena, crvena, indigo, žuta, narančasta i bijela. Miješanjem ovih osnovnih nijansi dobivaju se ostale boje. Za *thangka* slikara boja predstavlja *transcendentalnu svjetlost*, vrstu primordijalne svijesti, što je vidljivo iz načina kako se u školama boja radi iz minerala ili biljaka, kako se skladišti, kako se koristi u slikanju i kako se on osobno prema njoj odnosi. Iz tog razloga boja se nikad ne miješa s crnom kako bi se dobila tamnija ili zagasita nijansa. Kako boja utjelovljuje svjetlost, njen intenzitet, ali i njena kromatska vrijednost moraju odgovarati takvoj postavci. Boja mora biti čista, jer tako zaista reprezentira primordijalnu svijest. Bijela boja koju *thangka* slikar koristi kako bi dobio svjetliju nijansu, koja se koristi u mokrom sjenčanju, za njega simbolizira *majčinsku* boju. Isto tako se prije prelaska na akrilne boje crna boja dobivala isključivo iz pepela. Ovdje se također suočavamo sa simboličkom razinom. Vatra je ta koja čini aureolu gnjevnih božanstva, ali je isto tako i element koji dezintegrira fizičko tijelo umrloga. Zbog toga je korištenje crne boje u *thangki* vrlo ograničeno i određeno. Svi crteži likova i geometrije rade se u olovci. Crna boja se koristi isključivo u predlošcima za slike i služi zato da bi prekrila olovku. Važno je napomenuti i to da u *thangki* skice kao takve gotovo ne postoje. Naime, sve skice i svi

predložci koji nisu dobri se spaljuju. Najznačajnija boja po svojoj simboličkoj vrijednosti jest kobalt plava. Kada se koristi kod slikanja odjeće, ona simbolizira *dharmakāyu* (istinito tijelo), jedno od tri Buddhina tijela u *mahāyāna* buddhizmu, “nemanifestirani aspekt prirode uma iz kojeg se manifestiraju pet mudrosti, Buddha, elemenata, osjeta, smjerova i boja“ kako mi je to u svome kazivanju u ožujku 2012. godine istaknuo Dragutin Šmalcelj, predsjednik Hrvatskog buddhističkog društva *Padmasana*.

Kada sam s Majstora Lochom razgovarao o bojama u *thangkama* Kālacakre prikazanih u formi *maṇḍale*, istaknuo mi je kako su u slikanju krajobraza i božanstva najvažnije upravo simboličke vrijednosti boje. *Maṇḍala* reprezentira hram u čijem se središtu nalazi božanstvo. Hram ima četiri ulaza koji simboliziraju strane svijeta. Tako je istočni ulaz bijeli, zapad crveni, sjever zeleni a jug žuti. Ove četiri boje uz plavu čine pet glavnih simboličkih boja. I dok bijela, crvena, zelena i žuta čine strukturu ulaza i kreiraju predvorje tijela palače, plava se boja koristi u središnjem dijelu hrama, bližem božanstvu ili u njegovoj odjeći. Tako pet boja simboliziraju samu *dharmakāyu*, *istinito tijelo*. Njena se manifestacija u prostoru opredmećuje putem *thangka* slikarstva. *Do istinitog se tijela i počela boja* ne može doprijeti putem forme, kao što Buddhu nećemo pronaći pokušamo li saznati je li um Buddhe sam Buddha. Kako navodi Dalaj-Lama XIV. naše se jastvo pojavljuje kao čvrsto i postojeće samo po sebi, a tako se i Buddha pojavljuje kao postojeći sam po sebi (usp. 1999:99).

Ove nam misli govore o simbolici boje unutar svijeta tibetskog *thangka* slikarstva. Boja i njena vrijednost, bilo u vidu intenziteta ili u vidu neke druge realne kvalitete, mogu funkcionirati unutar zapadne kulturne matrice, gdje su svjetlost i boja činjenice koje odgovaraju stvarnom svijetu. Takva je konstrukcija izgrađena još u renesansi i čini temelj ne samo spoznaje o bojama već i modela njihove primjene u sistemu školovanja na umjetničkim akademijama. Zbog toga je i zapadna umjetnost izgubljena u „drugom prostoru, u svijetu slika subjektivne imaginacije“ (Soja 1996:79). Interpretacija kao osnova tog modela prostora završava na njegovim granicama; ne samo zemljopisnim ili vremenskim već prvenstveno onima ljudskog uma, koji da parafraziramo Dalaj-Lamu XIV. *jedino sam po sebi jest* (1999:99). Za razliku od takvog kulturnog obrasca i umjetničke prakse, *thangka* slikarstvo boravi u Trećem prostoru, poput Foucaultovih heterologija ono je „čudesna inkunabula putovanja u treći prostor, u prostor kojeg čini razlika, u prostor geopovijesti drugog“ (Soja 1996:162). Upravo se na tumačenju značenja *putovanja* u različitu stvarnost otkriva simbolika vizualnih elemenata koji mogu graditi svijet ovog *slikarstva Trećeg prostora*.

4.5. Konceptualizacija prostora kao odraza kozmosa u *thangki*

Devetog veljače 2014. godine, u večernjim satima bio dio velikog festivala *Nyingma Monlam Chenmo* koji se održavao u Bodh Gayi pored *Mahabodhi* hrama. Ovaj je čudesni festival dio proslave velike obljetnice *Nygmapa* forme, ali i reda tibetskog buddhizma. Hodočasnici su ritualno ophodili tri *kore* u smjeru s lijeva na desno. Pošto je sam hram i sveto *bodhi* stablo smješteno u blagoj udolini, krajobraz je organiziran u tri različita kvadratna platoa. Na prvom se platou nalazi sam ulaz u svetište i s njega se ulazi na prvi ophod. Ovaj ophod vodi i do velikog jezera na čijoj se sredini nalazi statua Buddhe u meditaciji, dok se nad njega nadvila kobra.

Drugi plato vodi ophod do malenog brežuljka na kojemu se nalazi hram koji označava mjesto na kojemu je Buddha proveo sedam dana nakon dostizanja stanja prosvjetljenja. Treći plato vodi u ophod oko *Mahabodhi* hrama i *bodhi* stabla. Samo se drvo nalazi dva metra od stražnjeg zida hrama, ograđeno kamenom ogradom, a nasuprot njega nalazi se i prostor za sjedenje. Oko samog drva nije moguće vršiti ritualni ophod. Naime, treći ritualni ophod markira Buddhino kružno putovanje u smjeru kretanja Sunca oko *bodhi* stabla prije postizanja *prosvjetljenja* i po sredini je tog ophoda sagrađen veličanstveni hram.

Samim tim, drvo i hram predstavljaju unutarnje središte, ono do kojeg se dolazi ophodnom vrtnjom, mjesto gdje ista više nije potrebna, jer je ispunila svoj plemeniti cilj. Na kraju sam dana u svoj etnografski dnevnik zapisao kako se „povratak buddhizma u Indiju preklapa s izgonom Tibećana u Indiju te kako je njihova misija zaista bila prenijeti forme buddhističke filozofije i premisu suosjećanja ostatku svijeta“. Znao sam svakako da se ni ja osobno ne bih tu večer nalazio u sobi prenoćišta u Bodh Gayi da tog događaja 1959. godine nije bilo. Često sam razmišljao o konceptualizaciji prostora kako u samoj Bodh Gayi, odnosno u vrtu *Mahabodhi* hrama, tako i u *thangka* slikarstvu. *Thangka* slikarstvo je „više od umjetničkog djela“ (Master Locho, Singh 2013:23, rkp), forma u kojoj se ništa ne događa slučajno, od procesa pripremanja platna i boja, mjera, skice, aplikacije boje na platno, rasporeda elemenata u krajobrazu do posljednjeg rituala, a to je onaj *otvaranja očiju*. Kada je Buddha ophodio *bodhi* stablo on je svojim postupcima prenosio poredak kozmosa u fizički svijet.

Njegovi su postupci transformirani kroz prostor i vrijeme ne samo u organizaciji krajobraza unutar *Mahabodhi* svetišta već i unutar ponavljanja sličnih ritualnih radnji. Pravila po kojima se uspostavlja sveti kozmički red unutar prostora *thangka* slikarstva vrlo vjerojatno odražavaju iste arhetipske, obredne radnje koje ponavljaju Buddhine postupke. Bilo da se radi o formativnom redu po kojem su posloženi svi geometrijski odnosi i strukture te likovni i

simbolični elementi u slici, od figure božanstva do cvjetova, planina i vode ili o unutarnjem redu koji nastaje u interakciji između slikara, pobožnosti te manifestaciji koju uprizoruje. Likovi tibetskih božanstava na *thangkama* ujedinjuju sve kvalitete *predmeta što nadilazi stvarnost* (usp. Eliade 2007:16). Isto tako sama *thangka* slika ne samo da priziva u sjećanje *mitski čin* već predstavlja permanentnu objavu kozmičkog reda. U svome mi je kazivanju o filozofskim pretpostavkama uključenim u konstrukciju same kozmologije na *thangki* Drago Šmalcelj istaknuo kako u „prosvjetljenju nema spola, boja niti zvuka i da se primordijalna svijest nalazi u praznini te kako u simbolici božanstava žensko predstavlja transcendentálnu mudrost, a muško metodu“. Ako analiziramo postupke nastajanja *thangka* slike, vidjet ćemo koji to postupci oponašaju nebeski arhetip, izjednačuju neku formu sa središtem ili ritualnim ponavljanjem transformiraju fizičku stvarnost u mitsko vrijeme (Eliade 2007:18). Sam proces kreiranja i postojanja *thangke* kao estetskog i religijskog objekta možemo podijeliti na: izradu predloška korištenjem geometrijskih pravila i mjera, tehničke postupke pripreme boje i platna te kopiranja skice, zatim, na čin slikanja unutar kojeg umjetnik boraveći u meditacijskim stanjima kreira odnose simboličkog svijeta, ritual otvorenja očiju, šivanje *thangke* u platnu, posvetu u hramu, oblike pobožnosti prema božanstvu koje se nalazi na slici i odnose prema slici kao tradicijskom artefaktu ili činu estetike.

Prvi dio tog procesa bazira se na ritualnom ponavljanju geometrijskih modela i likova božanstva kojim učenik zadobiva znanje potrebno za *thangku*, a majstor potvrđuje usvojena pravila. Vrlo su česte *thangke* u kojima se mogu multiplicirati dijelovi tijela poput glave ili ruku božanstva. U slučaju Avalokitešvare s tisuću ruku može se umnožiti sam lik božanstva ili detalj iz krajobraza poput cvjetova. Majstor Locho mi je, raspravljajući o ovom problemu, odgovorio: „U slici Zelene Tāre napravio sam 1101 figuru, iako je uobičajeno da ih ima tisuću. To je kao da pereš svoju dušu od tisuću grijeha. U prinosu božanstvima također ostavljaš tisuću svijeća ili cvjetova.“ Po njegovoj je tezi vidljivo da je slikanje *thangke* ne samo dio uređenog svijeta religioznosti već i duboki čin spajanja čovjekovog unutarnjeg središta s onim božanstva, koje te otkupljuje putem činjenice da ga upravo ti slikaš ili mu samo prinosiš žrtvene darove poput svijeća.

Također možemo reći da se sama ikonometrija, ali i znanje o pojedinom liku božanstva bazira na ritualnom ponavljanju koje je za *thangka* slikara jednako pobožnosti. U drugom dijelu procesa *thangka* slikar, njegov učenik ili pomoćnik izvode fizičke radnje pripreme platne i boje koje, s jedne strane služe za samo slikanje, a s druge omogućuju izgradnju koncentriranog uma i prostora praznine. Premazivanjem platna ili kuhanjem boje *thangka* slikar ne dokazuje samo vlastito tehničko savršenstvo već i prenosi jednu tradiciju koja je spoj

normativnih znanja, ali i osobnih iskustava što se usmeno prenose iz generacije u generaciju. Čin slikanja predstavlja najvažniji element kreacije *thangke* kao objekta koji omogućuje ulazak u *mitsko vrijeme*. Ovaj dio procesa sadrži u sebi sva tri elementa potrebna da bi neki objekt *nadilazio postojeću stvarnost* (Eliade 2007:16).

Maṅḍala, kao motiv *thangka* slike, u potpunosti oponaša nebeski arhetip. Postavljanjem lika božanstva u geometrijski centar *thangke*, ali isto tako konstruiranjem pejzaža kao onog što oblikuje utjelovljeno središte, čitav se fizički prostor slike uvodi u kozmičko središte. U samom korištenju boja odvija se meditativno ritualno ponavljanje. Naime, u suhom sjenčanju slikar ponavlja tisuće i tisuće istovjetnih crtica ili točaka kako bi dobio tonski prijelaz. Na taj način zadržava čistoću boje, ali i ponavlja svoj prinos božanstvima. Ritualno ponavljanje je apsolutno najprisutnije u svim procesima postojanja *thangke*. U samom se slikarskom činu očituje kroz ponavljanje određenih boja, figura, ornamenata, dijelova krajobraza ili simbola te linija i točaka.

Neki se simboli ponavljaju u svim *thangkama*. Ako pogledamo u nebo, vidjet ćemo minijturni Mjesec s lijeve i Sunce s desne strane neba. Na pitanje o korištenju i ponavljanju simbola sunca i mjeseca Majstor Locho je odgovorio: „Sunce se obično postavlja na desnoj strani božanstva, jer desnu ruku koristimo kad nekome nešto dajemo. Pozovemo li ga da sjedne do nas, smještamo ga s desne strane. Također kad ste blizu učitelja sjedate mu s desne strane.“ Odgovor Majstora Lochoa pokazuje razlog i simboličku važnost ritualnog ponavljanja. Učitelj je kao sunce, središte do kojeg moramo sjesti s njegove desne strane.

O važnosti detalja krajobraza kao dijela metafizičkog središta Lobsang Tatsen je rekao: „Za mene je sve važno: i drveće, i stijene, i voda. Od prvog elementa kojeg slikaš - neba, do zadnjeg - lica božanstva, sve je važno, a najvažnija je čistoća tvoga srca.“ Lobsangov odgovor također potvrđuje svrhu *thangke*, baš kao i Lochova usporedba tisuću likova Tāre s pranjem tisuću grijehova. Za slikara je to put ka određenim spiritualnim kvalitetama koje ga približavaju prosvjetljenju. Ritualna ponavljanja koja se baziraju na repetitiji pokreta ruke i pogleda slikarevog oka uvode umjetnika u srž odnosa između moguće objektivne stvarnosti koja postoji jedino po umu koji je prepoznaje. Dalaj-Lama XIV. je to stanje opisao sljedećim primjerom:

Kad konačno dođemo do točke u kojoj uvidamo da se ništa ne može pronaći, narasta pitanje znači li to da stvari uopće ne postoje? No zaključiti da ništa ne postoji jest u kontradikciji s našim vlastitim iskustvom, jer naše iskustvo pokazuje da postoji osoba koja ne može pronaći suštinu i umjesto toga pronalazi konačnu nenalazivost stvari. Valjano spoznavanje osobe koja

traga za suštinom stvari i otkriva njihovu nenalazivost dovodi u kontradikciju pretpostavku da stvari uopće ne postoje. Zato stvari postoje. No kada ih istražujemo, ne možemo ih pronaći (Dalai Lama XIV. 1999:216).

Ovaj Dalaj-Lamin silogizam govori o temeljnoj istini tibetske duhovnosti, a to je odnos između iluzije subjekta i objektivne stvarnosti koju on pretpostavlja. *Thangka* slikar ulazi u to stanje svaki dan beskonačnim ponavljanjem crtica, točkica ili nekih drugih elemenata. On je siguran da će, ako to zasluži nastaviti isto to u idućem životu kao što je to možda radio u prošlom. Raspravljajući o temi reinkarnacije i o svom mogućem idućem utjelovljenju u sudbinu *thangka* slikara, Majstor Locho mi je istaknuo: „To ovisi o tome kakva sam dobra djela u ovom životu učinio da budem ponovo rođen kao *thangka* slikar. To ne može biti moja želja. U prošlom sam životu vjerojatno nešto dobro učinio kad sam u ovom postao *thangka* slikar.“

Ritual otvaranja očiju zadnji je čin kojim završava sam slikarski rad na *thangki*. Njega izvodi sam slikar, kao jednu od varijanti mogućeg rituala posvećenja različitih obrednih predmeta (usp. Bentor 1996:287). Kod ovog se rituala također ponavljaju djela bogova, ali se i sama *thangka*, kao dovršen sveti predmet po svome bivanju, postavlja u središte kozmosa. Kad je *thangka* potpuno gotova, izrezuje se iz okvira u kojeg je napeta i ušiva se u brokatnu podlogu. Ta se podloga postavlja na drvene šipke koje omogućuju da *thangka* visi na zidu, ali da se isto tako može smotati. Na gornjoj se šipci nalazi narančasto crvena tkanina koja može prekriti čitavu *thangku*. Tkanina je zaštita prilikom transportiranja, ali i simbolizira svetost samog sadržaja. Naime, u mnogim se hramovima nalaze *thangke* koje su pokrivene te se otvaraju samo za vrijeme posebnih svečanosti ili inicijacija. Samim tim, predstavljaju sveti predmet koji služi kao nosač, odnosno pomagalo za ulazak u *mitsko vrijeme*. Analogiju s ovakvim formama možemo naći ne samo u srednjovjekovnoj kulturi ikona na koje je nadodan iskucani reljef koji predstavlja odjeću svetog lika, oltarskih slika, koje sadrže vratnice koje mogu zatvoriti centralni prizor, već i u tradicijama oltarskih slika preko kojih se postavlja zastor ili pregrada. Posveta *thangke* u hramu završni je dio samog procesa nastajanja slike. Po iskazu Majstora Lochoa, koji je i sam bio monah, lame blagoslivljaju *thangku* izgovarajući tri *mantr*e za tri određena mjesta na tijelu božanstva. Prva se *mantra* polaže na čelo, druga na grlo, a treća na trbuh, dakle na identične simboličke dijelove tijela koje vjernik koristi za prostraciju. Nakon posvete, *thangka* završava svoj put stvaranja unutar fizičke materije i postaje esencija, nosač za moguće utjelovljenje božanstva. Oblici pobožnosti i odnos spram *thangka* slike zadnji su dijelovi procesa nastanka i postojanja svijeta *thangka* slike.

Definirani su ne samo religijskim ili kulturološkim aspektima već i državnim i društvenim okruženjem u kojima tibetska zajednica živi i djeluje posebno od vremena izgnanstva. Upravo su rituali i žrtveni prinosi te iskazi pobožnosti spram *thangke*, za sve one koji ne pripadaju tibetskoj kulturi, potpuno nerazumljivi. Kada sam studenticu Roannu Rahman upitao o njenom odnosu prema *thangki*, s obzirom da ne pripada buddhističkom svjetonazoru i da dolazi iz islamske kulture gdje je odnos prema liku na slici kao utjelovljenju božanskog potpuno heretičan, odgovorila mi je: „Možeš razumjeti filozofsku razinu *thangke*, ali mislim da je najvažnija ljubav koju unosiš u ovaj rad. Mi iz drugih kultura želimo postići perfekciju u slikanju zato što volimo slikati, a za tibetske je *thangka* slikare to oblik pobožnosti.“

Njen nam odgovor najbolje definira razliku između kulture Drugih i svijeta *thangka* slikara, lama i pobožnih Tibećana. Za razliku od Tibećana, u uvodu svoje čuvene knjige *Paralaksa* Slavoj Žižek prenosi nam priču o prvoj upotrebi moderne umjetnosti kao oblika promišljenog mučenja te koju je razotkrio španjolski povjesničar umjetnosti i po kojoj su Kandinsky i Klee, kao i Buñuel i Dalí, bili inspiracija za cijeli niz tajnih ćelija i mučilišta sagrađenih u Barceloni 1938. godine (2008:9). Možda se u ovom primjeru ogleda najveća razlika dvaju različitih aspekata vizualne umjetnosti. Prvi je aspekt onaj tradicijske umjetnosti, koju predstavlja *thangka*, gdje je slika, kao ritualni predmet i objekt pobožnosti, model ulaska u trećeprorstnost (Soja 1996).

Drugi je aspekt ono što nazivamo suvremenim umjetničkim praksama. One su potaknule ne samo drugačiju recepciju umjetničkog djela već i različite modele njegovog nastanka i djelovanja. Na početku moderne sama je bit vizualnih umjetnosti izmijenjena razvitkom novih tehnologija. To je omogućilo razvitak umjetnosti kao prostora mnoštva i različitosti. Zato je bilo moguće da kao prilog borbi republikanskih snaga u Barceloni francuski anarhist slovenskog podrijetla Alphons Laurenčić izumi oblik mučenja u kojem je su glavnu ulogu igrale obojene ćelije nadahnute idejama geometrijske apstrakcije i nadrealizma, kao i avangardnim teorijama umjetnosti o psihološkim svojstvima boja. U njima su različitim postupcima postignuti pomaci u perspektivi, što je izazivalo mentalnu smušenost i tjeskobu, dok je primjenom zelene boje autor istih nastojao izazvati melankoliju i tugu (usp. Žižek 2008:9). Iako ne možemo utvrditi je li mu to bila namjera, Alphons Laurenčić je također stvorio vrstu prostora koji možemo nazvati drugačijom stvarnošću. Upravo zbog ovakvih primjera možemo reći da umjetnost, od moderne do danas, polazi od heterogeničnosti izražavanja i teorijskih ideja na kojima je utemeljena. Za razliku od umjetničkog objekta, u *zapadnom kulturnom kontekstu* štovanje je *thangka* slika definirano religijskom namjenom, ali i smještajem unutar određenog prostora koji može biti stvarni ili unutarnji. U konceptu

stvarnog prostora *thangka* može biti izvješena u centralnom dijelu hrama nasuprot glavnog oltara, može se nalaziti u prostoriji za molitvu, radnoj prostoriji, biti sredstvo za učenje tibetske filozofije ili se nalaziti u privatnom prostoru gdje predstavlja neku vrst oltara božanstva zaštitnika. *Thangka* se unutar tibetskog kulturnog konteksta nikad nije naručivala kao estetski objekt. Njena je narudžba zasnovana ili na zavjetu ili na velikom događaju poput rođenja djeteta ili ozdravljenja od bolesti što će uslijediti u životu naručitelja. Sve do izгона iz Tibeta 1959. nije bila dio tržišta umjetničkih djela međutim od tada „postaje dostupna kolekcionarima i dilerima umjetnina“ (Lopez 1998:137). *Thangka* se slikarstvo bazira na mitskom činu provedenom na *tri moguća procesa* (usp. Eliade 2007:18).

Osim što ta tri procesa konceptualiziraju sam vanjski, formativni dio prostora u *thangki* definiran elementima krajobraza i božanstva, oni određuju i odnose prema unutarnjem svijetu slikara, vjernika i božanskih utjelovljenja. Prostor tako postaje neodvojivi dio mitskog vremena koje dokida *profano vrijeme*. Taj se proces događa „samo u bitnim intervalima, kada je čovjek uistinu on sam: u trenutku obreda ili važnih djela“ (Eliade 2007:52). Svi elementi krajobraza, ornamenti i lik božanstva na *thangki* konceptualiziraju prostor kako bi se omogućio prolaz u mitsko vrijeme. U tom je vremenu sve moguće, baš kao i u priči o mladom trgovcu na putu za Indiju kojeg je majka zamolila da joj donese relikviju Buddhe. Zaboravivši obećanje, na kraju je puta naišao na kosti psa, skinuo mu zube i odnio ih majci kao moguću relikviju. Vrlo brzo su iz zubi počeli izlaziti biseri te se oko njih stvarati duga, kao oko stvarnih relikvija. U ovoj priči možemo prepoznati ne samo pojam predmeta, koji uvodi u transcendentalnu stvarnost, već i ulazak u mitsko vrijeme putem prostora mladićeva putovanja. U drugoj se verziji ove priče mladić osjetio krivim pa je otišao na ispovijest skulpturi Buddhe pod imenom Jowo, koja se nalazi u Lashi.

Utjelovljeni Buddha priopćio mu je kroz formu skulpture, da je osobno podmetnuo kosti psa na njegov put, jer je on imao vjeru, i da je relikvija stvarna (usp. Lopez 1986:150-151). Kad se vratio doma, mladić je naišao na kanonske znakove stvarne relikvije, bisere i dugu. Donald S. Lopez Jr. piše: „Varijacija ove priče nudi poseban uvid u unutrašnjost tibetskog shvaćanja simbolizma i utjelovljenja“ (1986:151). Upravo ona najbolje pokazuje odraz kozmosa u stvarnom svijetu, ali isto tako pretvaranje nereda u red kroz simbol pretvaranja zubi psa u utjelovljenu svetost, sveti predmet činom vjere. Princip utjelovljenja i stvaranja odraza kozmosa prisutan je u svim elementima nastajanja i postojanja *thangka* slikarstva. Pišući o važnosti slike Božanstva u meditaciji i njegovom utjelovljenom prisustvu, Mircea Eliade spominje kako su jednom prilikom te prakse božanstva prisutna na slici izišla iz nje, obišla oko nje te se vratila u sliku te se moglo ustanoviti da je odjeća i drugi predmeti na slici

u neredu (Eliade 1991b:235). Za običnog je Tibećanina najvažniji oblik utjelovljenja božanstva suosjećanja u stvarnom svijetu Dalaj-Lama. Kada sam Lobsangu Tatsenu postavio pitanje što će se desiti kad sadašnji Dalaj-Lama napusti ovaj svijet i je li moguće da se inkarnira negdje drugdje, odgovorio mi je pokazujući rukom prema predvorju Himalaja: “Iako Dalaj-Lama živi u Indiji, mi Tibećani zajedno s njim svjesni smo da je naša domovina iza planina. Tamo su naše obitelji koje nas čekaju. Iako ne znamo hoćemo li se vratiti na Tibet, još uvijek imamo nadu.“ Drugi su mi kazivači, a među njima i Majstor Locho, odgovorili da se Dalaj-Lama može utjeloviti i negdje drugdje, a ne samo na Tibetu. Iz njihovih sam odgovora mogao zaključiti da je Tibet i dalje mitska, sveta zemlja gdje pripada i Dalaj-Lama i njegov narod, dok Indija i sve ostale zemlje predstavljaju samo simulaciju, trenutni odraz kozmičkog reda. Njih je moguće zaposjesti kontinuiranim ponavljanjem svetih radnji i obreda, što u najvećem dijelu tibetska zajednica čini u svom izgnanstvu.

Da bismo potpuno razumjeli ovu paradigmu moramo usporediti sve slojeve *nadilaženja stvarnosti* u kreiranju i postojanju *thangke*, najmanjem obliku tibetskog makrokozmosa. U izradi predložka za *thangku* korištenjem geometrijskih pravila i mjera se kroz ponavljanje geometrijskih predložaka i beskonačnom kopiranju figura božanstva ponavlja mitski čin stvaranja prvog Buddhinog lika iz kojeg su onda iznikli svi ostali likovi. Umjetnik na taj način evocira Buddhin odraz u vodi koji je pomogao slikaru da ga uprizori, ali isto tako i vjerovanje nekadašnje sluškinje koja je u svojoj novoj inkarnaciji primila učiteljevu milost upravo kroz njegov portret (Gega Lama 1988:42). Precrtavajući Buddhinu glavu, koju su stotinama godina prije njega precrtavali monasi tisućama i tisućama puta, *thangka* slikar gleda u svoj vlastiti odraz. Buddhino se lice pretvara doista u odraz njegove volje, one iste koja mu omogućuje beskrajno kopiranje.

Sve skice koje se spaljuju prije finalnog predložka samo potvrđuju istinitost prvog prikaza. Njihovo je nestajanje u plamenu čista transmisija energije, koja je nastala putem znanja prenošenog kroz vrijeme, i materije crteža, da bi se pretvorila utjelovljeni pralik koji stanuje u *arhetipskom vremenu*. U tehničkim se postupcima pripreme boje i platna i kopiranju skice odvija čin preobrazbe obične materije u sveti predmet, baš kao što su se zubi psa mogli pretvoriti u relikviju učitelja (Lopez 1986:150-151) ili kao što pijesak *maṇḍale* bačen u rijeku grli čitav svijet. Čin slikanja, unutar kojeg se putem meditativnih stanja kreiraju odnosi boja, zasniva se na beskonačnom ponavljanju bilo figurativnih elemenata na samoj slici bilo stilskih elemenata u sjenčanju, kao što su crtice i točke. Sve to omogućuje život u *thangki*, oko nje i posredstvom nje, kako za onoga koji ju stvara tako za onog što u nju vjeruje. Oblaci imaju glavu, ruke i osobnost veću nego beskrajni sklopovi baroknih ili impresionističkih pejzaža u

zapadnoj umjetnosti. Visoke su planine okovane vječnim ledom dok se na onim nižim led otapa i tako omogućuje nastajanje vode. Voda je ta koja prolazi krajobrazom i dolazi do samog postolja božanstva. Ono je to koje putem vode predaje milost svijetu i opredmećuje stalni tok vremena, nepovratnog u činjenicama trenutka koji je prošao i cikličnog u stalnoj formi svojega toka. Voda je ta koja daje život mineralima, cvijeću, drveću i životinjama. Položaj ruku božanstva, njegove oči i predmeti koje drži u rukama nisu samo njegove atribucije već su i dijelovi milosti kojom ono obasjava slikara, lame u meditaciji, ali i običnog vjernika.

Prostor su i vrijeme u *thangka* slikarstvu neodvojivi od transcendentalne stvarnosti, a ona je ta koja stvara materiju Alepha kao mjesta gdje su moguća sva vremena i svi prostori se u njemu ogledaju (Soja 1996). Aleph je mjesto iz kojeg dolazi ne samo opetovani prvi odraz učitelja, zubi psa pretvoreni u relikviju (usp. Lopez 1986:150-151), sluškinja koja čeka svoju novu inkarnaciju u maternici princeze (usp. Gega Lama 1988:42), božanstvo koje izlazi iz svoje slike (usp. Eliade 1991b:235), već svi oblici transcendentalne stvarnosti koji konceptualiziraju metafizički u realni kozmos. U ritualu otvorenja očiju, šivanju *thangke* u platnu i posveti u hramu svjedočimo završetku jednog ciklusa vremena ugrađenog u *mitski čin*. Taj ciklus služi prevođenju *thangke* u istinsko središte svijeta koji se dogodio centriranjem božanstva kao geometrijskog, ikonografskog i simboličkog središta slike, organizacijom krajobraza kao transcendentalne stvarnosti, u kojoj se ogleda milost božanstva u slici, i postavljanjem slike na mjesto oltara gdje će se prema njoj vršiti pobožnost. U čitavom su mozaiku nastanka ove vrste umjetnosti najvažnije *thangka* škole koje omogućuju nastavak tradicije i kontinuitet u ponavljanju mitskih radnji.

One se izvode u školi kreacijama novih, utjelovljenih božanstava, ali i odnosom majstora prema pomoćnicima i učenicima u kojem se ogleda simbolizam središta (usp. Eliade 2007:18). Na pitanje o ulozi škola *thangka* slikarstva u današnjem svijetu Sarika Singh mi je odgovorila: „Mislim da mora postojati mjesto transmisije gdje se *thangka* slikarstvo može prenositi s jedne generacije na drugu i gdje će se stvarati umjetnička djela. Kada kažem transmisija, mislim na onu koja traje čitav život, ali i na onu putem kratkih poduka.“ Upravo sam u školi *Thangde Gatsal* pronašao takve kvalitetu koja praksu *thangke* čini primjerenom za *suvremeno doba*. Upravo su škole nakon odlaska *thangka* umijeća iz samostana predstavljale sjeme pomoću kojeg se svijet *thangka* umjetnosti proširio po čitavom svijetu. O odnosu *thangke* i svijeta oko nje govore nam oblici pobožnosti prema božanstvu koje se nalazi na slici, ali i odnosi prema slici kao nasljeđu ili činu estetike. Oni su dijametralno različiti i ovise o svijetu iz kojeg dolaze. Kako to navodi Eliade samo su „djelatnosti bez

mitskog značenja profane a svaka odgovorna aktivnost koja teži k jasno određenom cilju za arhajski svijet pripada svetome i predstavlja obred“ (Eliade 2007:43). *Thangka* slikarstvo pripada svetoj formi ne samo po svom nastajanju već i iz razloga oblika štovanja. *Thangka* slikar mu pristupa kao svetom činu. Za vrijeme slikanja on se moli božanstvu kojeg bojom utjelovljuje u materiju. Svojim činom kreacije on vrši prijelaz iz *nemanifestiranog* u *manifestirano*, iz *kaosa* u *kozmos* (usp. Eliade 2007:33). Isti taj proces prolazi i vjernik kroz prinose žrtvenih darova, molitvom ili meditacijom upućenom božanstvu na slici. Mi koji pripadamo profanom vremenu, u kojem se znanje prenosi zapisanim podacima i jasnim normativima, izgubili smo mogućnost spoznaje *divlje misli* (Lévi-Strauss 2001). One koja se zasniva transmisiji znanja putem usmene predaje, ali i uvidima u druga stanja svijesti. Austrijska umjetnica Luise Kloos, koja već godinama prolazi poduke u slikarskoj školi *Thangde Gatsal*, raspravljajući o ovoj temi zaključila je kako „ne možeš razumjeti rituale ni u zapadnoj kulturi, ako ih ne poznaješ“, te da je za nju „drugačije poimanje vremena najdragocjenije što se iz tibetske kulture može preuzeti“. Prijelaz iz *nemanifestiranog* u *manifestirano*, iz profanog u sveto događa se kroz *drugačije dimenzije vremena*.

4.6. Ritualni aspekti konceptualizacije prostora u *thangki* i *pješčanom* krugu

Prostor slike i prostor *maṇḍale* reprezentiraju svu slojevitost koju kultura preseljena s planinskih visoravni Tibeta još danas živi. *Thangka* slikarstvo i *pješčani* krug (*maṇḍala*) čine mali dio puno većeg okvira ritualne konceptualizacije prostora koju iščitavamo u izgledima hramova, *stūpa*, kao i profanih mjesta. Upravo su rituali posvećenja *stūpa*, knjiga i hramova dio svete prirode tibetske kulturne paradigme. Analizirajući svijet snova u šamanskom aspektu tibetskog buddhizma, Angela Sumegi definira ritual kao „proces kojim se neka osoba profilira, osposobljava i vezuje s različitim bićima ili realitetima u svemiru“ (2008:23). Njezina definicija najbolje opisuje svijet *thangka* slikarstva u kojem je umjetnik onaj koji *thangku* stvara, onaj koji je posvećuje te onaj koji joj se moli. Umjetnici se osposobljavaju i spajaju ne samo s različitim realitetima već pomiču granice običnog vremena i prostora u transcendentalnu stvarnost. Putem buddhističkih tantričkih rituala transformacije postiže se da praktikanti svoje tijelo, govor i um pretvaraju u prosvijetljeno tijelo, govor i um izabranog Buddhe (Bentor 1996:1), kao i da se božanstvo utjelovljuje u slici ili skulpturi.

Sam početak kreiranja prostora *thangke* i time konceptualizacije istog, počinje ritualnim određivanjem središta plavim obojenim koncem. Nakon toga su dva najvažnija rituala onaj otvaranja očiju, kojim se završava slikanje, i blagoslov *thangke* u hramu. Osim ova tri rituala,

može se reći da je čitav proces slikanja *thangke* protkan i prožet ritualnim elementima, baš kao što su prožeti svi elementi vizualnog jezika na samoj *thangki*. Većina je likova božanstva u *thangkama* smještena u sjedeći piramidalan položaj, analogan formi svete planine Kailas osi svijeta za sve Tibećane. U istom piramidalnom lotos položaju sjedi i *thangka* slikar stavljajući tako samog sebe u koncept rituala utjelovljenja božanstva samim položajem tijela. Ispred *thangke*, kao i oko svete planine, posvećenog brda, hrama, *stūpe* ili oltara vjernici i hodočasnici ponavljaju ritualni ophod u smjeru sunca postavljajući zastave, vrteći molitvene mlinove i ostavljajući kamenje s ugraviranim *mantrama*. Svakom je Tibećaninu božanstvo utjelovljeno na *thangki* njegovo unutarnje središte, ono u kojemu meditira, ophodi ga, izvodi obred ili prema kojemu prinosi darove.

Kada govorimo o simbolizmu središta kozmičke osi, nebeskog hrama, božanstva ili svete planine, možemo reći da se jednako manifestira u *maṅḍali* i *thangki*. Palača, hram ili krajobraz predstavljaju kuće u kojima se nalazi božanstvo i samim tim ritualni prolaz u transcendentalnu stvarnost (Eliade 2007) i Treći prostor (Soja 1996). Takvoj definiciji svjedoče svakog dana lame u samostanima, slikari *thangke*, ali isto tako i obični Tibećani u Dharamshali. Krajobraz, palača ili hram nalaze se u fizičkom prostoru i definirani su stranama svijeta, elementima od kojih su izgrađeni i prisutnošću uma koji ih stvara. Da bi se kvalitete božanstva utjelovljenog u materiji *thangke* utisnule u materiju svijeta, treba se završiti slikanje očiju i postaviti zadnje zrno pijeska na *maṅḍalu*. Tek tada otpočinje obred koji potpuno dovršava ono što je započeto u fizičkom. Smisao obreda jest u određenoj radnji koja praktikanta i objekt stvarnosti vezuje za mitski svijet. Ta se radnja u tibetskoj paradigmi izvršava u točno određenim uvjetima i praćena je svetim tekstovima. Po kazivanju Majstora Lochoa slikanje *thangke* završava *ritualom otvaranja očiju* kojeg može izvoditi jedino majstor. Sam je ritual nastao prilikom slikanja velikih kompozicija u hramovima, kad su samo majstori mogli izvesti složene detalje lica ili odjeće. Otvaranje se sastoji od slikanja vanjskih linija, postavljanja bijele boje u sljepoočnice i plave u centar oka. U svom iskazu majstor Locho tvrdi: „U svemu je na *thangki* jednaki broj detalja, osim kod očiju koje imaju previše detalja, i samim se tim moraju raditi zadnje.“ Sarika Singh smatra da je odgovor dan u spisu *Chitrasūtra iz Vishnudharmottare purana* gdje po njenoj interpretaciji piše da oči *reprezentiraju dušu* i tek kad slikar otvori oči, božanstvo ima dušu. Osnovno i jedino značenje *rituala otvaranja očiju* je oživjeti objekt posvećenja i utjeloviti božanstvo kojemu je slika namijenjena kako bi se unio red u fizički svijet. U trenutku kad joj je podaren osjećaj i znanje, slika više nije komad metala ili drva. Pokrenuta je iz svoje stvarnosti. Oko nije samo u korelaciji sa životom već i sa znanjem i mudrošću. Otvaranje očiju reprezentira po

buddhističkom nazoru prosvjetljenje (usp. Bentor 1996:36). U ovim se navodima jasno vidi činjenica, koju sam već spomenuo, da za tibetanskog buddhistu slika nikad ne predstavlja estetsku interpretaciju božanstva, već njegovo opredmećenje u materijalnom svijetu. Svi postupci koji se procesu slikanja *thangka* događaju kreiraju točno uređen simbolički svijet odnosa između likova u slici, boja i linija. Sve je to oduhovljenje male fizičke razine *thangka* te posredstvom nje – puno većeg prostora. Činjenica je također da najvjerojatnije postoje dva različita rituala otvaranja očiju (Bentor 1996:287). Po jednom mogućem ritualu, kakvog mi opisuju Majstor Locho i Sarika Singh, slikanje nezavršenih očiju završava trenutkom u kojem ih umjetnik sa znanjem i umijećem majstora slika.

Drugi se oblik rituala zasniva na radnjama micanja voska s očiju na slici ili pak na perforiranju očiju, a izvodi ga lama ili svećenik (usp. Bentor 1996:287). Otvaranje očiju u tibetanskom posvećenju je sasvim drugačija vrsta aktivnosti od dovršenja slikanja očiju od strane majstora *thangka*. Moguće je dakle da otvaranje očiju izvodi umjetnik kao oblikovanu *amantraku*, formu rituala bez *mantra* ili se ono izvodi kao *samantraka*, sa *mantram* (usp. Bentor 1996:287). Majstor Locho i Sarika Singh u svome su mi kazivanju potvrdili isključivo tehnički okvir *otvaranja očiju* koji se bazira na vještini i zanatu majstora, bez ikakvog *tajnog rituala* ili upotrebe ikakve specijalne *mantra*. Međutim isto tako sam se više puta uvjerio da *thangka* slikari mole i *mantraju* čitavo vrijeme kreacije *thangka*, što ih ne priječi da izgovaraju svete riječi i za vrijeme dovršenja očiju.

Yael Bentor o *ritualu otvorenja očiju* piše: „Svrha je posvećenja izgraditi nosač, *Iha* (utjelovljenje forme Buddhe) koji će izvoditi sve aktivnosti Buddhe (1996:39). To uključuje djelovanje s prosvjetljenom mudrošću i suosjećanjem prema svim osjetilnim bićima. Otvaranjem se očiju nosača povećava takva aktivnost i raste potencija tantričkog posvećenja“. Upravo o težnji za postizanje prosvjetljenja na dobrobit svih osjetilnih bića, koja je zasnovana na stanju uma jednakom prema svima, govori i Dalaj-Lama XIV. (1999:162). Temeljna pretpostavka tibetskog buddhizma o prakticiranju nesebičnog suosjećanja prema svim postojećim bićima, pogotovo onim osjetilnima, nalazi se u temelju *rituala otvaranja očiju*. On nije namijenjen božanstvu kojeg se utjelovljuje već prvenstveno vrlinama koje će putem njega običan čovjek dobiti. Osim rituala koji se zasniva na očima, postoje i drugi analogni oblici ili posvećenja koja sadrže i otvorenje drugih subjekata poput ušiju, nosa, zubiju i usta. Ovakva ritualna djelovanja „vrsta su ekstenzije otvaranja očiju koja pak nose mnogo manja značenja“ (Bentor 1996:288). Sve vrste rituala posvećenja predstavljaju jedinstvenu esenciju koja nadilazi ikakvu objektivnu stvarnost. Za vrijeme svog istraživanja u školi *Thangde Gatsal*, u veljači 2014., naslikao sam prvu *thangku*. Taj mi je rad omogućio razumijevanje kreativnog

procesa i uvid u posvećena stanja i obrede koji se prolaze za vrijeme slikanja. U svim sam elementima rada na *thangki* shvatio pojmove oživljavanja materije i transmisije metafizičkog. Kako ritual, zatvara linearno vrijeme i otvara mitsko tako i kreiranje *thangke* omogućuje izlazak iz nepovratnog vremena putem uvida u pokretljivost uma. Naš napredak doista ovisi o totalitetu djelovanja i *voljenju drugih* (Dalai Lama XIV. 1999:168-169). Tu je premisu *potvrdio* i Slavoj Žižek tvrdnjom kako je buddhistički stav, na kraju, stav Ravnodušnosti, obuzdavanja svih strasti koje nastoje uspostaviti razlike (2008:344). *Ritual Otvaranja očiju* koji sadrži *mantru* vrlo je jednostavne forme. Lama drži mast u maloj posudi te posebnu žlicu kojom prinosi poklon *nosaču* ili njegovoj reprezentaciji te izgovara sljedeću *mantru*:

Iako si ti sveznajući, obdaren okom prosvijetljene mudrosti i tako oslobođen od grešaka, ovim pobožnim činom otvaranja uzvišenog oka omogućuješ svim osjetilnim bićima uspon do granica neba i zadobivanje oka prosvijetljene mudrosti Buddhe. U ime uspjeha djelovanja, koje će započeti ostvarenjem smirenosti, možeš obzirno pogledati u svog patrona, ali i druga bića prosvijetljenom mudročću (Bentor 1996:288-289).

Nakon tih riječi, oči su ritualno otvorene. Ispred *nosača*, putem kojeg je utjelovljenja jedna od formi Buddhe, s poštovanjem se prinosi posuda napunjena žitom. Posuda je oblikovana kao cvijet lotosa, *pad-sder* (usp Bentor 1996:288-289). Nakon što je posvećenje izvršeno, *thangka* je bačena u materiju svijeta gdje mora djelovati kao zrno znanja. Širenje tog znanja zavisi o svakom čovjeku ponaosob, ali u tibetskoj je tradiciji jedna od glavnih postavki da se čitav svijet treba energizirati i posvetiti. Na istim premisama zasniva se postavljanje prvog i zadnjeg zrna pijeska na sveti krug *maṇḍale*. Posvećenu formu *maṇḍale* najbolje je definirati kao nacrt, *dijagram kozmosa, ali i vodič* za duhovnu i fizičku praksu praktikanta meditacije (Leidy 2004:508). Taj nacrt može biti naslikan na *thangki* ili sagrađen zrnima pijeska.

Maṇḍala (*dkyil-'khor*) građena od pijeska predstavlja skulptorski, reljefni prikaz palače božanstva i prostora oko nje. Ona naslikana na platnu reprezentira daljnju redukciju dimenzija u mediju *thangke*. Centar *maṇḍale* reprezentira primordijalnu suštinu praznine i obično se na njemu i završava gradnja. Suštinu praznine najbolje opisuje Dalaj-Lama XIV. u uputi o *meditaciji na prazninu* riječima: „Da bismo mogli meditirati na prazninu, moramo identificirati prazninu onoga na što meditiramo“ (1999:197-198). Ova misao ne samo da najbolje definira prazninu, jer polazi od otkrovenja opsjene i projekcije uma koji definiramo kao jastvo, već pokazuje način konstruiranja misli slobodan od bilo kakve determiniranosti. Glavno božanstvo, koje je ujedno i pokretačka snaga kozmosa, je obično

postavljeno u sam centar ili jezgro *maṇḍale*. Druge emanacije, koje predstavljaju manifestaciju esencije i snage centralnog prizora, „smještene su tako da ilustriraju vlastiti odnos spram glavnog božanstva“ (Leidy 2004:508.). Četiri pojasa boje, koje vode prema centru, simboliziraju prostor koji stvara sve pojavnosti kroz vrijeme. Krugovi i kvadrati temelje se na ikonometriji analognoj *thangka* i predstavljaju uređeni svijet, manifestirani kozmos koji je nastao iz onog nemanifestiranog.

Dijagram kozmosa se u *maṇḍali* konceptualizira kao kvadratna palača s vratima koja se prostiru na sve četiri strane svijeta. Prostor palače omeđen je troslojnim prstenom koji simbolizira drugi kraj horizonta. Za praktikanta u meditaciji prsten predstavlja nerazorivu prirodu mudrosti, suosjećanja i ljubavi. Dijagram kozmosa u *maṇḍali* usklađen je s pet primarnih elemenata koji čine nosivu tvar manifestiranog svijeta. Boje u plohama *maṇḍale* simboliziraju četiri strane svijeta i pet uzvišenih stanja mentalnog tijela. Mogu označavati i pet vitalnih organa u ljudskom tijelu u kojima je postignuta ravnoteža energetskih kvaliteta pet elemenata. Kreirati mandalu u transcendentalnoj stvarnosti znači prikazati nastanak svemira.

Razgraditi, dekonstruirati *maṇḍalu* znači prikazati nestalnost kozmosa i svih pojavnosti u dimenzijama prostora i vremena. U tibetskoj se kulturi posebna važnost pridaje *maṇḍali* koja prikazuje krug Kālacakre *tantr*e (kotač *tantr*e vremena). Ova vrst *maṇḍale* *elaborira* kozmologiju i pokazuje proročanstva apokaliptičnog rata koji završava trijumfom Shambale, skrivenog buddhističkog kraljevstva i iluminacijom svemira. Centralni je prizor u njoj podijeljen na tri strukture. Prva simbolizira tijelo, druga um, a treća govor (usp. Leidy 2004:511). Te tri strukture simboliziraju i tri djela *trikāye*, tripartitne prirode Buddhe. *Trikāyu* čine oblik *dharmakāye* koji simbolizira beskonačno tijelo prosvjetljenja, *sambhogakāye* koji označava tijelo želja i *nirmānakāye* koji simbolizira tijelo koje se manifestira u vremenu i prostoru.

Smisao postojanja *maṇḍale* je stvaranje energetskog tijela (*lha*) koje se utjelovljuje samom gradnjom *maṇḍale*, ali i obredima koje prate stvaranje arhitekture u materiji pijeska. U različitim se obredima posvećenja ističe *sadhana* (forma provedbe tantričkog rituala) kao sredstvo realizacije ne-dualističke prirode svih bića. Ona je ta koja zadaje metode sudjelovanja u meditaciji na prazninu. Upravo je praznina ta koja predstavlja ultimativno počelo svih pojavnosti, kao što je *maṇḍala* i energetsko tijelo (*lha*), koje će biti generirano za vrijeme *sādhane* (usp. Bentor 1996:3). Jedan od ključnih rituala vezanih uz *maṇḍalu*, koji govore o transcendentalnosti prostora i prevođenju kaosa u kozmos, je ritual *Ulaza u maṇḍalu* (*dkyil-'khor gzhus-pa*) koja se zasniva na samoinicijaciji praktikanta. Izvodi se za vrijeme

posvećenja, a sastoji se od dvije faze: pripreme rituala i glavne inicijacije. Pripremni ritual započinje molbom za prijenos inicijacije i žrtvenim prinosom u obliku pšenice ili cvijeća mandali u ime posvećenog energetskeg tijela *lha*. Za vrijeme inicijacije praktikanti nose povez preko očiju ili ruho *sambhogakāye*. Transformacija i silazak prosvijećene mudrosti glavni je dio *inicijacije učenika* (Bentor 1996:137). U obrednom se tekstu posvećenja ne navodi puno o inicijaciji, radnje znaju praktikanti napamet. Najvažnije za njih jest dobiti milost samog energetskeg tijela utjelovljenog u *maṇḍali*. Na ovom primjeru vidimo da je energetskeg tijelo utjelovljeno u samom prostoru *maṇḍale* forma koja omogućuje ne samo transformaciju lama koji grade *maṇḍalu* već i drugih praktikanata. Svaki je dio *izrade maṇḍale sveti čin*. Zato se i najsitnije zrno pijeska tretira kao dio posvećene materije. Kada se rad na *maṇḍali* završi, pijesak se mora ukloniti kako netko ne bi desakralizirao sam proces.

Maṇḍala se reže obrednim oruđem *vajrom* koja simbolizira neuništivost dijamanta i silu munje. Majstor Locho je opisao taj proces: „*Maṇḍala* od pijeska se mora uništiti. Njen se pijesak baca u rijeku. Samim tim energija ide u rijeku, u more, u polja i na kraju svim životinjama. Slikana *maṇḍala* služi prvenstveno molitvi.“ Lochov navod najbolje opisuje što energetskeg tijelo stvara u materiji svijeta. Smisao *maṇḍale* je i da svojim energetskeg tijelom razbije linearno vrijeme i utjelovi kozmički red. Kao što jedno zrno pijeska započinje dolazak svih ostalih zrna koja grade arhitekturu *maṇḍale*, tako i energetskeg tijelo najprije dolazi putem lama, svih ostalih praktikanata te se na kraju rijekama, jezerima i drugim elemenata krajobraza ulijeva u materiju svijeta. Tako se potencija kozmičke energije sadržana u jednom jedinom zrnu, širi u čitav svijet. To jedno zrno akumulira beskonačno vrijeme, ali i model *Trećeg prostora* gdje su svi prostori sadržani (Soja 1996). Na taj način mi kao ljudska bića možemo dohvatiti dio vječnosti koja nam je u običnom životu nedostižna. Jedino emocionalna stanja nas kao ljudska bića povezuje s neodređenim i dalekim konceptom vječnosti.

Borges ga detektira kao strast, i po njoj se sjećanje priklanja bezvremenosti: „Sretne trenutke iz neke prošlosti sakupljamo u jednu jedinu sliku sreće; različito crveni zalasci koje gledam svakog popodneva bit će u mojem sjećanju jedan jedini zalazak“ (2000:33). U konceptu linearnog, pojavnog vremena postoje tri Buddhe: Buddha prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Oni dolaze kao objava u dimenziji vremena kojeg svojim ulaskom u nirvanu dokidaju. Vječnost ne samo da dokida različitost stapajući ga u jednost objekta već dokida i koncept same sebe koji je izveden iz ograničene forme postojanja. Zbog toga jedno zrno pijeska predstavlja vrijeme koje teče u formi prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, ali i točku koja dokida pojavno vrijeme. Ono predstavlja istinsku prazninu po sebi ili po meni i nama

koji ga u pojavnom vremenu opažamo ili mislimo. Gradnja *maṇḍale* započinje jednim zrnom koje se rukom polaže u centar buduće *maṇḍale*. Sva ostala zrna što se postavljaju u arhitekturu *maṇḍale* puštaju se u slobodnom padu poput vode iz perforiranih tuljaka. Jedno zrno samo po sebi sadrži potenciju arhitekture *maṇḍale*. Tako nastaju boje, likovi i priče o božanstvu. U trenutku kad se mandala presječe vajrom sav se pojavni svijet *maṇḍale*, koji je omogućio invokaciju energetskog tijela, rasiječe.

Pijesak postaje poput blata, bezoblična masa koja je izgradila pojavni oblik, a sada sadrži samo energiju oslobođenu te iste pojavnosti. Ona je ta koja će se uliti vodom u materiju čitavog svijeta, kao što će oči utjelovljenog božanstva pomoći vjerniku u molitvi da doživi milosti uma prosvjetljenja. *Thangka* i *maṇḍala* se putem rituala transformiraju ne samo u sveti predmet već i stvaraju transcendentalno vrijeme. Ove dvije grane tibetske umjetnosti to čine ponavljanjem arhetipskog kozmičkog čina utjelovljenja svetog u običnu fizičku materiju. Godine 2012. sam zajedno sa Dragom Šmalceljom i Tomom Vinščakom organizirao postavljanje *maṇḍale* Buddhe Shri Vajrabhairave Yamāntake, koju su ritualno izgradili lame iz samostana Spituk, u kružnom prostoru Doma hrvatskih likovnih umjetnika. *Maṇḍalu* su gradili ispod velike Meštrovićeve kupole sagrađene od betona i staklenih leća. Svjetlost koja je osvjetljavala svako zrno pijeska kroz staklo na kupoli dokidala je različitost pojavnosti. Tako se mogao otvoriti prolaz u *sretne trenutke bezvremenosti*.

4.7. Meditacijske i šamanske prakse u usvajanju geometrijskih simbola i pravila

Vjerovanje u *šamane*, ljude nadnaravnih sposobnosti, provlači se kroz nomadske kulture u različitim dijelovima svijeta. Najbolja definicija paradigme svijeta gledanog kroz šamansku dimenziju kaže: „Šamanizam implicira svjetonazor koji poima svemir i njegove dijelove kao međusobno povezane i prožete duhovnom snagom koja je u interakciji s ljudskim bićima u pozitivnom ili negativnom obliku“ (Sumegi 2008:11-12). Poznati su nam plesovi i rituali kojima šamani ulaze u druga stanja svijesti i uzimaju životinjska obličja, kako bi služeći se njihovim moćima, došli do *istinitih odgovora* na pitanja postavljena u stvarnom svijetu. Analizirajući simbole u običajima i plesovima Hopi Indijanaca, povjesničar umjetnosti Aby Warburg piše: “Indijanac se u svojoj nutрини postavlja prema životinji posve drugačije nego Europljanin. On životinju drži višim bićem, koje je, zahvaljujući kompaktnom karakteru svoje životinjske naravi, nadarenije od slabijeg čovjeka“ (1996:38). Zato što „ljudska bića nemaju urođenu superiornost nad prirodom i sudjeluju u složenim interakcijama svemira na jednak način kao i sva ostala bića“ (Sumegi 2008:11-12), ona koriste pomoć i savezništvo duhovnih

snaga, ali i životinjskih oblika. Raspravljajući u eseju „Buddhism, Shamanism and Thangka Paintings“ o nebu, mjesecu, zvijezdama te o svemu onome što u *thangki* simbolizira gornji svijet, Claudia Mueller i Christian Raetsch navode kako „gornji svijet predstavlja budućnost, u njega šaman putuje, kako bi tamo pronašao rješenja za pitanja života i smrti“ (2001:75). Tibetska se kultura razvila na izoliranoj planinskoj visoravni. Osim drugačijih uvjeta življenja, koje bismo realnom geografijom mogli opisati kao složenost biljnog i životinjskog svijeta, na visoravni su postavljeni i drugačiji mitski obrasci. Oni su temeljeni na transcendentnom svijetu granica između neba i zemlje simboliziranih mitskim planinama, arhitekturom gradova što prizivaju kraljevstvo Shambhale i drugačijom idejom svjetla. Ona je nastala zbog *drugačije fizičke stvarnosti*. O šamanskom okviru njihove kulture Angela Sumegi piše: „Tibećani kao i drugi pripadnici šamanskih kultura dosižu svoje drevno porijeklo uspinjući se prema božanskom carstvu, nudeći same sebe kao nosače silaska Bogova u materiju i odajući počast precima što su vezali generaciju s generacijom i smrt sa životom“ (2008:23).

Po šamanskoj podjeli svijeta – donji svijet predstavlja vidljivu i budnu realnost u kojoj većina ljudi živi. Tek u stanjima spavanja, transa, snova i blizine smrti dolazimo u stanje u kojem se možemo susresti s nevidljivim svijetom i gdje nam on postaje dostupan. Njega mogu naseljavati naši preci, ali i druge ljudskom oku nevidljive emanacije. Većina ljudi koja se susretne s tim svijetom ne može impresiju o njemu prenijeti u fizičku realnost. Claude Lévi-Strauss je zaključio kako bi razlika između magije i znanosti bila ta da „jedna iziskuje opći i potpuni determinizam, dok druga razlikuje razine kod kojih samo neke pretpostavljaju oblike determinizma koji se ne mogu primijeniti na druge razine“ (Lévi-Strauss 2001:24). Stanja u kojima se susrećemo s nevidljivim svijetom zasnivaju se upravo na drugim oblicima determinizma koji se ne mogu ponijeti na drugu razinu, u fizički svijet.

Proces posjećivanja svjetova može biti obostran. Sva stanja duboke meditacije, nesvijesti, sanjanja, bolesti ili magnovenja povezana su sa separacijom ljudskog duha od tijela. Kad jedna osoba u stanju transa otpuše u nevidljivi svijet i samim tim je odvojena od svog fizičkog tijela, neka od emanacija iz tog svijeta može naseliti njeno tijelo. Na ovoj se premisi ne zasniva samo odlazak šamana u nevidljivi svijet već i njegova licenca da neželjene posjetitelje iz istog svijeta otjera iz obuzete osobe. Angela Sumegi navodi da su to „opasna stanja tijekom kojih duša osobe luta po svijetu duhova te se mora znati vratiti u život“ (2008:27). O tim sam stanjima razgovarao za vrijeme rada i istraživanja u *thangka* slikarskoj školi *Thangde Gatsal* 2013 i 2014. godine. Majstor Locho smatra da se mora meditirati pola sata, izgovoriti *mantru* i moliti prije početka slikanja, a tijelo slikara čitavo vrijeme slikanja

mora biti opušteno. Položaj lotosa u kojem se sjedi omogućuje koncentraciju na rad, ali i stanje misli koje Locho naziva *čistima*. Proces se nastavlja tako da se meditacija produžuje u samom slikanju, što sam i osobno doživio. To se postiže mnogobrojnim ponavljanjima ne samo *mantr*e ili molitve već i drugih elemenata rada na slici.

Tako se beskonačno ponavljaju predlošci likova i njihova geometrija, crtice i točkice za vrijeme suhog sjenčanja, likovi božanstva, ali i elementi krajobraza kao što su cvijeće, trava, voda i stijene. U stvaranju *thangke* posebna se važnost pridodaje gledanju i radu na detaljima. Oni najbolje produžuju meditativno stanje. Detalji s jedne strane razvijaju tehničku perfekciju, a s druge usporavaju tijelo uma. Zahvaljujući meditacijskim stanjima, uče se i sveti geometrijski simboli i ikonometrijska pravila-mjere po kojima se izrađuju predlošci za *thangke*. O učenju geometrijskih simbola i njihovom usvajanju putem meditacijskih stanja razgovarao sam i s polaznicama škole Luise Kloos i Roanom Rahman.

Posebno su mi bili značajni uvidi Luise Kloos s obzirom na činjenicu da dolazi iz zapadne kulture. Također je kao i ja dolazila na tečajeve u školu svakih godinu dana. O tome mi je rekla: „Iako godinu dana nisam koristila ovaj način rada, kada sam počela crtati, činilo mi se kao da sam jučer prestala.“ U njenom odgovoru može se iščitati činjenica da su tibetski kulturni okvir i aktivno sudjelovanje u njemu te zapadni kulturni okvir dvije različite stvarnosti. Možemo ih nazivati realnim ili transcendentnim, ali svakako između njih stoji prag ne samo daljine već i osjećaja vremena. O razumijevanju i načinu pridodavanja u sam proces rada na *thangki* Luise Kloos je rekla: „Mislím da moramo razumjeti svaku formu. Tek onda se može ponavljati i vježbati. Svaka od njih ima određenu informaciju, ali i određenu emociju. Zato ih je bitno razumjeti, inače ih ne možeš reproducirati.“

Upravo je prepoznavanje forme kao emocije, a ne samo kao informacije, put kojim se slikar *thangke* uvodi u meditativna stanja. On to čini svojim položajem tijela koji je istovjetan onome božanstva, *mantranjem* i molitvom prije i za vrijeme slikanja i u beskonačnim ponavljanju različitih *elemenata vizualnog jezika*. U zapadnom konceptu umjetnosti, koji se ponavlja od osnovnih škola do doktorata, elementi vizualnog jezika čine posebnost svakog umjetnika i detektiraju njegovu pripadnost ili otklon od stila. Za razliku od takvog koncepta, u tibetskoj su *thangka* umjetnosti elementi vizualnog jezika ne samo unaprijed zadani i određeni već su dijelovi svetog čina utjelovljenja *energetskog tijela* (usp. Bentor 1996:3). Ti su elementi dio meditativnih stanja koja slikara uvode u manifestiranje kozmosa u materiju svijeta. Za vrijeme svojih boravaka u školi *Thangde Gatsal* nastojao sam ispravno sjediti i truditi se da pomoću ponavljanja detalja dokinem svaku aktivnost uma kako bi ušao i shvatio meditacijska stanja koja se događaju za vrijeme slikanja *thangke*. Slikanje u lotosu mi je

predstavljalo problem u hladnim i kišovitim danima. Također sam mijenjao položaj tijela u trenucima kad nisam mogao nacrtati neki detalj ili sam jednostavno morao pomicati papir pa sam to pokretom tijela pratio. Majstor Locho mi je pokazao i jednostavne monaške vježbe koje pomažu kod sjedenja i problema s kralježnicom. Uz njihovu sam pomoć mogao sjediti u lotosu. Već sam u svom trećem boravku u školi *Thangde Gatsal* uspio puno više izdržati crtajući i slikajući u ispravnom položaju. Ono što je činjenica jest da koncentracija na jedan tjelesni položaj smiruje um na vrlo jednostavan način. Pošto početniku sjedenje u tom položaju pravi problem, um se bavi ili mukom koju tijelo prolazi ili idejama kako se iz takvog položaja pomaknuti. Nakon određenog vremena um jednostavno staje i gubi se u detalju na samom crtežu ili slici. Kada smo priučeni sjediti u tom položaju, tijelo se samo prisjeća zaustavljanja uma. Čim sjednemo daje informaciju umu koji se zaustavlja i gubimo su ili u ponavljanjima ili u detaljima. Na isti način tijelo pamti i položaje olovke prilikom crteža najsitnijih detalja ili vršak prstiju na ruci Buddhje.

Zato je svejedno koliku pauzu učenik *thangke* radi između tečaja ili školovanja. Njegov je povratak svijetu *thangke* jednak *prolazu u nevidljivu razinu*. Baš kao šaman, on ne pamti umom, nego tjelesnim iskustvom i emocijama koje su rezultat tog iskustva. Ono što sam u svojim boravcima u školi shvatio jest i problem kolonijalnog diskursa koji je na zapadu, a pogotovo Europi, još poprilično prisutan. Činjenica je da živimo u svijetu gdje je „stereotip primarna točka subjektifikacije u kolonijalnom diskursu te kolonizatoru i koloniziranom predstavlja prizor istovjetne mašte, obrane i žudnje za originalnošću“, koja može biti ugrožena „različitošću rase, boje i kulture“ (Bhabha 2009:107). U slučaju je tibetske kulture najveća razlika upravo ona kulturna. Slojevi tibetske kulture često za nas predstavljaju metafizički svijet kojeg vrlo teško poimamo te se onda osjećamo ugroženima i često ističemo originalnost upravo svoje kulture. Moji su tibetski domaćini iz tih razloga vrlo često određene aspekte samog slikanja ili shvaćanja ikonometrije pojednostavili. Činili su to kako bi prag razlike između dvije kulture bio smanjen.

U jednom smo razgovoru Luise Kloos i ja tematizirali međusobnu uvjetovanost svih stvari, premisa na kojoj se zasniva buddhistička filozofija, ali i svakodnevni život Tibećana. Luise Kloos smatra da su „svi objekti u *thangki* povezani i organski, ali ipak različiti“. Upravo je tu vezu između svih pojedinačnih i skupnih elemenata u *thangki* zapadnom umu gotovo nemoguće shvatiti. Ne samo što ne posjeduje alat kojim bih ga shvatio već i zbog činjenice da su između njegovog i tibetskog svijeta velike naslage ne samo nevidljivih sila koje brane takvu komunikaciju već i zbog razlike u najmanjim događajima i oblicima svakodnevnog života. Kad sam s pomoćnikom Lobsangom Tatsenom pričao o čuvenoj sceni iz filma *Sedam*

godina u Tibetu, kada radnici odnose gliste iz iskopane zemlje na drugo mjesto uz molitvu lama, uvjerio sam se u to. Upitao sam ga kako postupa u slučaju kad prilikom kopanja pronade glistu ili je slučajno ubije. On mi je odgovorio da ne pazi baš na svaku glistu, i ako neku pronade živu u zemlji koju kopa, premjesti je uz molitvu na drugo mjesto. Ovakva je vrst suosjećanja prema svim bićima neshvatljiva zapadnom specističkom umu. Ugrađena je i u način kako *thangka* slikar tretira najsitniji detalj, upravo kako pazi na svako biće. Prijenos se predložaka i njihova analiza korištenjem determiniranog, racionalnog uma zamjenjuje *drugim oblicima* misli i stanja. Majstor Locho također smatra da se može meditirati u hodu, ali i na neke druge načine. Njegove upute o meditativnim stanjima najbolje definiraju čitavu kompleksnost svijeta *thangke*. A taj je svijet, kao što smo na primjerima vidjeli, preslika nebeskog arhetipa, stvarnija od obične stvarnosti i hram u čijem se središtu nalazi zrno svijesti čovjeka koje se može oblikovati u stanje *budnosti*. Do tog će cilja doći *objavljenim putem*, čiji je dio meditacija oblikovana u božansku kreaciju *thangke*. Položaj lotosa u kojem *thangka* slikar sjedi, osim što omogućuje meditativno stanje, poboljšava zdravlje tijela. Majstor Locho smatra da „krv bolje cirkulira kad sjediš u lotosu, tijelo je opušteno jednako kao kad spavaš noću, a ruka se ne miče i možeš biti koncentriran na slikanje“.

Osim što tim položajem postavljaju sebe u piramidalnu formu božanstva, *thangka* slikari na neki način postaju odrazi *nosača* prije stvarnog *utjelovljenja božanske energije u sliku* (usp. Bentor 1996:39). *Thangka* slikari tako izlaze van okvira definiranja što je to u njihovom radu meditacija, a što slikanje. Majstor Locho mi je takvu tezu potvrdio svojim riječima i iskustvom: „Prije sam nastavljao moliti i *mantrati* za vrijeme slikanja. Međutim sada nakon toliko iskustva dolazi samo i ne razmišljam o tome da li meditiram ili slikam.“ Kad sam Majstora Lochoa jednom zamolio da ispravi moj crtež Buddhe, uvjerio sam se da svaka veličina detalja kojeg je nacrtao kao ispravak mog lošeg crteža odgovara propisanim mjerama i ikonometriji. Postavio sam njegov crtež na isti takav nacrtan na predlošku svete geometrije te sam ih postavio na izvor svjetlosti.

Potpuno su odgovarali jedan drugome. Više puta su mi Majstor Locho, Sarika Singh i drugi *thangka* slikari/ice ponovili kako se nakon velikog broja ponavljanja i meditacije, mjere na neki način nauče napamet. Nisu mogli definirati kakav je to proces, bazira li se na slijepom oponašanju, na bezbrojnom ponavljanju nakon kojeg ruka jednostavno mehanički pamti zadane mjere ili se mjere usvajaju kao znanje ravno hodanju ili govoru putem objave transcendentalne stvarnosti. Jednako se tako otvara pitanje je li to usvajanje rezultat milosti božanstva prikazanog na jednoj od *thangki* ili neke od emanacije kojoj se *thangka* slikar moli ili joj prinosi žrtvene darove. Sarika Singh mi je pojasnila da se netko može priznati kao

majstor tek kada se vidi da barata mjerama bez korištenja ravnala ili korištenja predložaka. Kad sam je upitao na koji način on to zna jednostavno mi je odgovorila: "On je majstor." U postizanju stupnja majstora u *thangka* slikarstvu ogleda se karakter tibetske kulturne paradigme. Ona se još uvijek zasniva na prijenosu znanja putem oralne tradiciji i osobnom uvidu. Bez obzira što ikonometrija božanstava, predstavlja stupanj normativa; njihov je prijenos i transmisija prepušten procesima koji proizlaze iz arhajskih kultura i na čijim su modelima zasnovani sustavi učenja. Škola *Thangde Gatsal* na tradicijskim sustavima stvara novi put prijenosa znanja o *thangki*. Tibetska se kultura, nekad zatvorena u sebe, promijenila i globalizirala dolaskom zajednice u Indiju. Slični modeli prijenosa znanja o slici postoje već stoljećima. Nastali su jednom u Indiji i proširili su se po čitavom istočnom dijelu svijeta. Činjenica je da je tibetska kultura bila jako zatvorena i prožeta monaškim načinom života sve do dolaska u Indiju. U njoj nije bilo velikih pomaka, promjena ili bilo kakve razmjene sa drugim i drugačijim kulturnim formama. Sarika Singh mi je, referirajući se na boravak Dalaj-Lame u Indiji, o procesima opstanka tradicijskog sustava *thangka* slikarstva rekla: „Dolaskom Njegove svetosti nastao je povratak buddhizma. To je dar. Zbog činjenice da se to dogodilo nakon mnogo stoljeća, preuzimamo odgovornost da tradiciju *thangke* naučimo, sačuvamo i prenesemo idućoj generaciji onako kako se prenosila u Indiji i drugim zemljama.“ Svaki je od oblika učenja i usvajanja znanja povezan s buddhističkom duhovnošću (Master Locho, Singh 2013:23, rkp) i religijskim svjetonazorom.

Meditacijska praksa se osim dostizanja drugih stanja svijesti aplicira kao forma buddhističke pobožnosti. Na pitanje kako mu iskustvo *thangka* slikara pomaže kod meditacije i pobožnosti, Lobsang Tatsen je odgovorio: „Kada si unutar nekog hrama, možeš vidjeti slike i statue raznih božanstava. Tada se osjećaš lijepo. Pošto sam buddhist i *thangka* slikar, znam sva značenja viđenih prizora, što mi naravno pomaže da ih razumijem bolje.“ Njegov odgovor najbolje simbolizira nasljeđe koje u izgnanstvu traži novi model vlastitog očuvanja. Nasljeđe *thangka* slikarstva putem transmisije znanja iz generacije u generaciju dolazi sve više u opasnost zbog činjenice prihvaćanja *zapadnog* načina života utopljenog u konzumerističku, globalnu kulturu.

Sve više Tibećana izabiru zanimanja koja će im omogućiti posao ili odlazak u treće zemlje. Na taj se način razbija i folklorizira lamaistička kultura i njeni šamanski izvori. Sarika Singh o tim činjenicama kaže: „Puno je to jednostavnije, nego izabrati tradiciju kojoj moraš posvetiti čitav svoj život.“ Vrijeme je jedna od formi koja čini najvažniju razliku između arhajskog čovjeka i onog koji sebe proglašava suvremenim. Dok ovaj prvi ima vremena čitav život, jer je njegov smisao u postojanju omeđenom svetim vremenom, onaj drugi živi u vječnoj

projekciji. Život je suvremenog čovjeka potpuno rascijepan u binarnom kodu. S jedne strane, on živi u sadašnjosti, ali njegov um konstantno planira u budućnost. Tibećanin živi u stalnom prisustvu svetog, a to je vječno sada bez obzira je li običan čovjek, monah ili *thangka* slikar. Razumijevanje je u tibetskom univerzumu shvaćeno kao oblik meditacijskih praksi. One omogućuju ne samo iskustvo obične pobožnosti, duboke meditacije već i razumijevanja sadašnjih i prošlih života putem stanja obuzetosti. Osobe koje su postigle najviše duhovne darove, i samim time mogu imati svjesnost o prošlim i budućim reinkarnacijama i mogućnost dosizanja stanja obuzetosti, nazivaju se *tulku*.

O njihovim stanjima Angela Sumegi piše: „Biti *tulku* je dar ili sadašnja reinkarnacija. On može biti obuzet da ignorira fizičku realnost i podržava sam koncept obuzimanja i reinkarnacije. Reinkarnacija implicira nastavak jedne struje uma, dok obuzetost sugerira onu drugu“ (2008:77). Osim meditacijskih stanja, spavanje i snovi drugi su oblici naše veze s nevidljivom stvarnošću. Po tibetskoj buddhističkoj misli snovi mogu biti nosač za *projekciju obmanuta uma* ili transmisiju *autentičnog duhovnog učenja* te prolaza u direktnu percepciju *apsolutne, istinite prirode uma*. Ovaj je koncept povezan s tibetskim doktrinarnim objašnjenjem po kojem stanja opsjene i iluminacije te patnja i spasenje jesu *dvije ultimativno neodvojive realnosti* (usp Sumegi 2008:109-110). Slijedom toga su mi u mom istraživanju naročito bili bitni primjeri koji pokazuju transmisiju znanja ili upliv nevidljivog svijeta putem stanja snova. O toj sam temi razgovarao jako puno sa Sarikom Singh nastojeći doznati zbog kojih je razloga ona kao prva Indijka u povijesti upisala *thangka* školu Instituta *Norbulingka*. Ono što je zanimljivo u njenoj osobnoj povijesti jest činjenica da je Sarika Singh rođena u kasti *nedodirljivih*. Međutim, još je njen otac potaknut učenjem političkog i vjerskog vođe *nedodirljivih* antropologa Bhimrao Ramji Ambedkara zvanog Babasaheb prešao na buddhizam.

Pošto pripadnici kaste *nedodirljivih* žive izvan gradova i sela, ne smiju imati nikakav kontakt s pripadnicima drugih kasta niti mogu ući u hinduistički hram, veliki je broj njih prihvatio učenje Babasaheba po kojem je *nedodirljivima* bolje biti vjerska manjina nego biti *Hindusima*. Također je važno napomenuti da je jedan djed Sarike Singh bio ministar u indijskoj vladi. Sarika Singh je u svom kazivanju o svojoj odluci da krene putem *thangke* istakla: „Kad sam bila mala, često bih u sanjarenju zatvorila oči. I onda bi vidjela platno napeto na drveni okvir, To je bilo platno za *thangku*.“ Prije dolaska u Dharamshalu studirala je medicinu u Delhiju, ali kako je to nije zanimalo prešla je na studij sociologije i antropologije. Na drugoj je godini studija dobila stipendiju od Dalaj-Lame koja joj je omogućila da posjeti Dharamshalu. U svome drugom dolasku došla je posjetiti Institut *Norbulingka*. Taj je trenutak

opisala riječima: „U trenutku ulaza na vrata Instituta *Norbulingka* doživjela sam drugi trenutak intuicije u životu. Par koraka dalje sreća sam Lochoa koji je sjedio na stijeni u vrtu. Nešto se u meni?? prelomilo.“ Temeljem preporuke Dalaj-Lame Sarika Singh je upisala školu *thangka*. Svoj životni put Sarika Singh definira znakovima koje je dobivala putem snova i koji su je usmjerili prema misiji *thangka* slikarice. Ova nam priča govori o važnosti ne samo tumačenja snova već i njihovog slijeđenja od strane pripadnice buddhističke duhovnosti i *thangka* slikarice.

U tibetskim se kulturnim obrascima imaginacija smrti, spavanja, transa, snova i meditacije, kao i njihova veza sa različitim oblicima karme, povezuje s djelovanjima osobe koju nazivaju *delok* (onaj koji se vraća iz svijeta mrtvih). On posjeduje sposobnost kretanja liminalnim, graničnim bardo *svijetom* što je dostupno ne samo onima koji su ga zaslužili reinkarnacijom već i drugačijim ljudima koji imaju mogućnost stvaranja posebnog tijela koje ih oblikuje u stanje podesno za putovanje *bardo ravni*. Ovaj nam primjer govori o prisutnosti graničnih stanja u svim aspektima tibetske duhovnosti i tradicijske predaje. Ako pokušamo pronaći analogiju s *delokom* u zapadnoj kulturi, upast ćemo u zamku narodnih predaja i etnografije onoga što je nekad bilo selo, a sad predstavlja besprizornu konglomeraciju.

U svojoj knjizi *Shaman in the World of Experience. A Journey Exploring Consciousness* Håkon Fyhn piše: „Mitsko nas ne ostavlja samima. Čini nas da se krećemo, u stvarnosti i umu, u potrazi naših mitskih snova i pred horizontom nepoznatog. Mit ima sposobnost izgraditi nas osjetljivijim spram misterija egzistencije, ali i učiniti ga prisutnim“ (2001:179). Jer u tibetskom je svijetu mit prisutan svugdje. Naracije o *deloku* su priče, predaje i legende koje opisuju stanja u kojima se nevidljivi svijet spaja s vidljivom realnošću. Ona su nalik meditaciji, snovima, transu i smrti fizičkog tijela. Angela Sumagi ih opisuje: „To su uvjeti tijekom kojih osoba doživljava iskustvo dramatičnih vizija susreta s bićima *bardoa* te Gospodarom smrti koji obznanjuje sudbinu svakog ovisno o njegovim dobrim ili lošim djelima u životu“ (2008:83). Upravo na ovakvim primjerima se vidi paralelizam između *stare vjere Tibećana i buddhizma* (Kværne 1996:10). I jedna i druga se zasnivaju na stanjima transa do kojih se dolazi ritualnim riječima, *mantrama*, molitvama i oblicima meditacije.

Odlazak u liminalne svjetove snova, transa, imaginacije i *bardo* ravni te povratak u stvarni svijet, u kojeg putnik kroz nevidljivi svijet donosi iskustvo, nije samo povezan s usvajanjem načela rada u *thangka* slikarstvu već i sa konceptualizacijom prostora. Čitav je prostor *thangke*, od najsitnijeg detalja na slici, materije platna, boja, tijela slikara koji je slika i njegovog uma po kojoj ista postoji, određen i omeđen mitskim, nevidljivim svijetom. On za Tibećanina predstavlja sveti prostor i to je za njega jedini realitet koji može postojati. Sve

drugo predstavlja opsjenu uma i svijet privida. U takvim se kategorijama nastavlja učenje *thangka* slikarstva. Sarika Singh je o budućnosti *thangke* rekla „Danas postoje studenti/ice koji zaista žele održati nasljeđe živim. Oni posvećuju svoj život učenju *thangke*, i upravo takvi studenti/ice jesu potvrda našeg rada. Zahvaljujući njima uspjeh ćemo najkvalitetnije prenijeti znanje novoj generaciji“. Iako sam mnogo puta svjedočio osjećaju straha hoće li tibetska kultura i nasljeđe *thangke* nestati ili biti utopljeni u globalnu kulturu, povijesno iskustvo govori potpuno drugačije.

Kad je 1959. godine Dalaj-Lama došao u Indiju, s njim je došlo 60000 Tibećana. Godine 1962. i 1963. su se doselili u Dharamshalu. U to je vrijeme, kako to kaže Majstor Locho, Dharamshala bila *obična džungla*. U gradu su se nalazile samo tri trgovine. U godinama nakon toga počelo se doseljavati sve više Tibećana i otvaralo se sve više trgovina. Uskoro se doselila i tibetska vlada. Svake se godine u Indiju prosječno doseli od dvije do tri tisuće Tibećana. Najprije dođu vidjeti svog duhovnog vođu Dalaj-Lamu, onda se sele u druga mjesta. Majstor Locho o tom putu iz tibetske visoravni u svijet kaže: „Ja mislim da će povratak na Tibet jednom biti moguć. Od 1959. do danas promijenilo se mnogo toga u Kini. Vidjeli smo 1989. godine protest na Tianenmenu. Kina ide naprijed. Jedan će se dan dogoditi velika promjena.“ Kad Majstor Locho govori o mogućoj budućnosti, koristi koncept uvida, upravo onakvog kakvog smo vidjeli na primjeru snova o platnu Sarike Singh. Nju su ti snovi vodili do unaprijed zacrtanog puta. Bez obzira na prepreke koje je mogao postavljati vlastiti um, ali i društveni okvir.

Kada govore o svojoj vjeri u povratak, Tibećani uzimaju jezik šamana. Ne mogu to racionalno zaključiti, ali imaju uvide u nevidljive svjetove. Hoće li taj povratak biti mitski, kao *dolazak u kraljevstvo Shambhale*, teško je reći (usp. Leidy 2004:511). Ono što možemo učiniti jest stati pored *thangke* ili skulpture i meditirati - tako možda pronađemo dogovor. Svi ovi primjeri nam mogu objasniti stalnu fasciniranost *zapada* tibetskom kulturom i *thangka* slikarstvom. Prizori iz *thangka* slikarstva otvaraju doista *nepoznatu stvarnost*, onu ritualnu stvarnost mitskog, svetog vremena koja je od dolaska tehnološke revolucije i masovnih medija potpuno zamijenjena umnažanjem slika kao jedinog oblika pojavnosti. Reprodukcijska slika se nekad davno zasnivala isključivo na tiskanim medijima, fotografiji i filmu. Danas putem televizijskog programa, računalne mreže te industrije zabave, otvaramo prostor dominaciji slika i virtualnoj stvarnosti. Dobra nas i gnjevna božanstva, koja izranjaju iz arhetipskih pejzaža *thangke*, zbog toga odvede na mjesta za koja smo odavno zaboravili da postoje. Baš kao u putovanjima šamana, predstavljaju nam vodiče za *nevidljivi svijet*.

5. KONCEPTUALIZACIJA PROSTORA U SUVREMENIM UMJETNIČKIM PRAKSAMA

5.1. Foucaultovo čitanje prostora u Manetovom slikarstvu

Predavanje „Manet i objekt slikarstva“, održano 1971. godine u Tunisu, uz članak „O drugim prostorima“ (1986.), jedno je od važnijih radova Michela Foucaulta u kojem se istražuje problem prostora u umjetničkom djelu. U Tunisu je Foucault napisao *Arheologiju znanja* (objavljenu 1969. godine), djelo u kojem se odvojio od koncepta strukturalizma (usp. Foucault 2002). Uz Maneta, Foucault je u svom radu posebnu pažnju posvetio slici *Las Meninas* Diega Velázqueza (1656.), kao i umjetničkoj praksi René Magrittea i Paula Kleea i Vasilija Kandinskog. Michel Foucault u svom radu polazi od činjenice da Manet predstavlja ključno ime u povijesti slikarstva 19. stoljeća koje je „modificiralo tehniku i način slikovne reprezentacije te tako otvorio mogućnost dolaska impresionizma“ (2009:27). Francuski slikar Édouard Manet je u svojoj ranoj dobi (1832.-1883.) bio učenik Thomasa Couturea. Kao i svi slikari u sustavu školovanja 19. stoljeća, kopirao je djela velikih majstora u Louvreu. Na putovanjima kroz Njemačku, Italiju i Nizozemsku susreo se s djelima Frans Halsa, Diega Velázqueza i Franciscisa Goye koji su na njega ostavili veliki utjecaj.

U francusku je javnost ušao na velika vrata slikama *Olimpija* i *Doručak na travi*. Nakon izlaganja *Olimpije* na Pariškom salonu 1865. godine Manet je izazvao kulturni skandal, više zbog *uloge* umjetnosti, nego zbog prikazanog na slici (usp. Belting 2001:168). Zato je proglašen vođom mladih umjetnika te postaje središnja figura u sporu između akademizma i buntovničke grupe slikara. Emil Zola je 1866. godine objavio pozitivne kritike o Manetovom slikarstvu u listu *Figaro* čime počinje njihovo prijateljstvo. U kasnijoj se dobi Manet družio s Degasom, Monetom, Renoirom, Sisleyem, Cézanneom te Pissarrom, iako nikad nije službeno postao dio impresionističkog kruga, zbog svog prijezira prema kolektivnim istupima. Michel Foucault također smatra da je Manet otvorio put prema svom slikarstvu (usp. 2009:27), koje dolazi nakon impresionizma, iz čega se razvila suvremena umjetnost. Manet je modificirao uporabu boje i koristio posebne oblike svjetlosti.

Bio je prvi umjetnik *zapadne tradicije* koji je počeo igru s materijalnim svojstvima prostora kojeg „slika bilo da se radi o interijeru unutar slika ili o interijeru kojeg reprezentiraju“ (Foucault 2009:29). Foucault u svojoj analizi Manetovog slikarstva polazi od činjenica *iluzije prostora*. Od izuma geometrijske i atmosfere perspektive u renesansi,

zapadna je umjetnost stalno nastojala sugerirati promatraču da je prostor u slici jednako trodimenzionalan, kao i onaj iz kojeg ga isti gleda. Međutim u stvarnosti svako se slikarstvo zasniva na ravnoj dvodimenzionalnoj plohi. U renesansi je iluzija prostora zamijenila reprezentaciju (utjelovljenje) božanstva koje se nekad nalazilo u centru slike, a sav je prostor koji ga je okruživao imao svojstvo metafizičkog. U takvoj se iluziji božansko projiciralo u sam prostor pa je krajobraz postao okupan *duhom*. Barokni svodovi i kupole uvode nas u beskonačne prostore i pokazuju namjeru ne samo iluzije trodimenzionalnog prostora već i onog koji dokida ograničenja manifestiranog i nemanifestiranog. Umjetnik se izjednačava s univerzalnim činom kreacije. U dvodimenzionalni se prostor pohranjuje koncept beskonačnosti. Po Foucaultu Manet polazi i od ograničenja samog platna, kao što je pravokutnost površine ili stvarno svjetlo platna. Foucault je svoje predavanje podijelio na tri dijela. U prvom govori o načinu na koji se Manet igrao s prostorom, materijalnim svojstvima, visinom i širinom samog platna. U drugom dijelu govori o problemu svjetla na Manetovim slikama, ne samo o onom prikazanom unutar interijera slike već i o onom što dolazi izvan slike. U trećem dijelu govori o mjestu promatrača (usp. Foucault 2009:31-32). U svakom od dijelova analizira više poznatih slika iz Manetovog opusa, s iznimkom trećeg dijela gdje se posvećuje analizi jedne jedine slike, *Bar u Folies-Bergère*. U prvom poglavlju Foucault prostor na platnu analizira na primjerima slika: *Muzika na Tuileriesu* (1862.), *Bal pod maskama u operi* (1873.-4.), *Egzekucija Maximiliena* (1868.), *Luka u Bordeauxu* (1871.), *Argenteuil* (1874.), *U zelenoj kući* (1879.), *Konobarica* (1879.), *Željeznička stanica Saint-Lazare* (1872.-3.).

Slika *Muzika na Tuileriesu* je po Foucaultu organizirana na jednostavne horizontalne i vertikalne elemente kompozicije. U analizi slike on posebno ističe korištenje vertikalnih linija kao u elementima debla drveća. Horizontalni dio kompozicije završava glavama ljudi, a vertikalni malim trokutom svjetla što se probija kroz krošnje drveća. Čitava je scena u parku gledana „iz zračnog rakursa, ali isto tako sadrži reducirani koncept dubine prostora“ (Foucault 2009:33-35). U idućem platnu *Bal pod maskama u operi* Foucault pretpostavlja gotovo identičnu organizaciju prostora kao u prethodnoj slici. Ono po čemu je ova slika jedinstvena jest da ne posjeduje nikakvu iluziju dubine. Umjesto toga prostor se pretvara u fenomen reljefnosti ili se pojavljuje u malim pojasevima (krpicama prostora).

Na isti je način koncipiran volumen, ali i površina, koji se projiciraju naprijed, izvan materije platna prema promatračevim očima. Svjetlost se pojavljuje u nizanju detalja te se tako postiže *efekt tapiserije* (usp. Foucault 2009:36-37). U *Egzekuciji Maximiliena* prostor je slike omeđen i zatvoren zidom koji se nalazi iza prizora pogubljena. Zid predstavlja *repeticiju*

samog slikarskog platna. Michel Foucault posebno pridaje pažnju jednom elementu *scene*, a to su figure „pogubljenih koje su mnogo manje od egzekutora“, iako među njima nema distance te se nalaze u gotovo istom planu (2009:38-39). Igru s prostorom možemo vidjeti i u položaju pušaka u odnosu na pogubljene. Naime, puške su okrenute na lijevu stranu, za razliku od položaja pogubljenih koji stoje točno nasuprot egzekutora. Manet u ovoj slici namjerno preispituje *model* slikovne percepcije u *zapadnoj umjetnosti* prije Quattrocenta.

Foucault iznosi načela tog modela: „Slikovna percepcija treba biti nalik ponavljanju, udvostručenju i reproduciranju percepcije iz svakodnevnog života“ (2009:41). Manetovo djelo *Egzekucija Maximiliema* negira tradicijsku zakonitost i otvara čudne prostore u kojima više nema iluzije dubine niti uređenih prostornih odnosa između likova na platnu. U analizi slike *Luka u Bordeauxu* Foucault odlazi još dalje. U lijevom kutu slike, koji se sastoji od prikaza jarbola brodova, iščitava odnose vertikalnih i horizontalnih linija koji ne *samo da* negiraju bilo kakvu dubinu prostora već i otvaraju put prema apstraktnom slikarstvu. U ovoj slici Foucault vidi uzor za Mondrianove varijacije na temu drveća, ali isto tako i za svjetove Kandinskog (usp. 2009:44). U slici *Argenteuil* on također primjećuje odnose vertikalnih i horizontalnih linija te smatra da su svi elementi prizora na slici Manetu *poput dijelova igre*. U njima on reprezentira čista svojstva valova, ali i *prepletanje i sjedinjenje vertikalnog i horizontalnog* (usp. Foucault 2009:44-47). Analizirajući sliku *U zelenoj kući*, Foucault primjećuje pozadinu koju Manet tretira kao tapiseriju. U figurama žene i muškarca naslonjenog na klupu ne primjenjuje iluziju dubine. Umjesto toga određenim vizualnim elementima postiže igru horizontalnih i vertikalnih linija kao u slučaju kišobrana kojeg drži figura žene na slici. Centar se slike po Foucaultu nalazi u lijevoj ruci žene naslonjenoj na klupu i u ruci muškarca tik do njene. Platno se po njemu zasniva na različitim sadržajima od brisanja, poništavanja do komprimiranja prostora u formi dubine, ali i vertikalnih i horizontalnih linija (Foucault 2009:47-49). U analizi slike *Konobarica* Foucault nas suočava s još jednim začudnim elementom Manetovog slikarstva. Slika je vrlo jednostavna; prikazuje muškarca koji puši lulu i okrenut je prema lijevo, konobarici u drugom planu, koja nosi kriglu piva i okrenuta je blago udesno, figuri s cilindrom na glavi kojemu je ruka iz prvog plana prekrila lice te neodređenu pozadinu. Po Foucaultu se ne može točno odrediti u kakvu senzaciju figure na slici gledaju.

Kao usporedbu Foucault navodi Masacciov rad *Porezni novčić* u kojoj sve figure na slici gledaju u određenom pravcu. Pogled im je usmjeren prema Svetom Petru i mornaru. Za razliku od tog primjera, ovdje baratamo s dvije nepoznanice, jer ne vidimo gdje dvije figure gledaju. Foucault spominje i drugu verziju ove slike gdje se vidi da likovi gledaju u

kabaretskog pjevača. Međutim na ovom platnu „nema spektakla, sve je nevidljivo, iako znamo da se to isto nalazi u zamišljenom prostoru ispred platna“ (Foucault 2009:49-53). Zanimljivo je primijetiti da je u svojoj analizi Foucault krenuo od jednostavnijih primjera, koje iščitava klasičnim jezikom teorije vizualnih umjetnosti, da bi prelazeći na kompliciranije primjere ne samo promijenio metodologiju gledanja već i diskurs analize. Posljednja slika u kojoj Foucault iščitava problem prostora je *Željeznička stanica Saint-Lazare*. Na slici se nalaze dvije figure: žena koja sjedi i djevojčica koja gleda u daljinu. I u ovoj se slici Manet igra na vrlo sličan način kao što je to činio u *Konobarici*. U što gleda žena koja sjedi ne možemo znati, jer to ne vidimo. S druge strane, djevojčica koja nam je okrenuta leđima gleda u nešto što je pokriveno dimom pa navedeno ne možemo identificirati (usp. Foucault 2009:53-55).

U drugom poglavlju Foucault analizira problem svjetla na primjerima slika *Svirač frule* (1866.), *Doručak na travi* (1865.), *Olympia* (1863.) i *Balkon* (1868.-9.). U analizi slike *Svirač frule* Foucault ukazuje na potpunu odsutnost ikakvog stvarnog prostora. Figura svirača se nalazi na sivoj površini koja je potpuno plošna i ne sugerira ikakvu dubinu ili interijer. Jedina simulacija prostora je mala sjenka koja se pojavljuje iza lijeve noge svirača. Upravo ova slika predstavlja manifestni primjer Manetovog razmatranja problema svjetla. Tradicija je zapadnog slikarstva još od renesanse, da su objekti na slici osvjetljeni iz jednog izvora svjetla, bilo da se on nalazi naslikan na slici bilo da je van slike. Taj izvor, bez obzira radilo se o suncu, mjesecu ili svijeći, osvjetljava sve objekte na slici pod određenim kutom i intenzitetom. U slici *Svirač frule* takav izvor ne postoji. Naime, kako Foucault primjećuje, osim sjene iza lijeve noge pojavljuju se još sjena iza lijeve ruke, koja dira perforacije na fruli i sjena koju frula baca na dlan desne ruke. Sve su ove sjene naslikane u potpuno različitim pravcima te su suprotne jedna drugoj. Foucaultov je zaključak da Manet polazi od koncepta po kojem platno sadrži svoje vlastito svjetlo. Slikar ne stvara iluziju svjetla, već svjetlo nastaje kao da je samo platno izloženo direktnoj svjetlosti s prozora, koja ne osvjetljava samo ono naslikano, već i kreira zajedno sa slikarom način osvjetljenja objekta na slici (usp. Foucault 2009:57-59). Analizirajući sliku *Doručak na travi*, Foucault polazi od koncepta osvjetljenja centralnih figura. Svjetlost po njemu dolazi s lijeve donje strane i iluminira nagu ženu koja sjedi do dva muškarca od kojih onaj desni ima turban na glavi. Uz tu se svjetlost pojavljuju i druge vrste svjetlosti koje osvjetljavaju različite objekte na slici, od figura do krajobraza. Foucault takav koncept naziva *unutarnjom heterogenošću* (2009:60-63). Na početku čitanja svjetla u slici *Olympia* Foucault se dotiče i skandala kojeg je ista izazvala u pariškoj javnosti. Slika je nastala kao svojevrsna posveta Tizianovoj *Veneri iz Urbina* (1538.).

Danas je možemo sagledavati i iz perspektive postkolonijalnih i feminističkih teorija, s obzirom da se na pozadini slike nalazi *sluškinja* crne boje kože. Analizirajući svjetlost na slici, Foucault dolazi do zaključka da je izvor svjetlosti u stvari u nama, onima koji sliku gledaju (u promatračima same slike). Mi se nalazimo u svjetlu samom ili smo tijelo koje svjetlo proizvodi (usp. Foucault 2009:63-66). Upravo na ovom zaključku vidimo glavnu polugu Foucaultove teorije. Manetove slike ne samo da dokidaju tradicionalni koncept iluzije realnog prostora u plohi slike već stvaraju proširenu sliku koja živi, ne samo u prostoru van slike već i u društvenom okviru koji je proizvodi i puni značenjima. U konceptu slike *Balkon* Foucault prepoznaje horizontalne i vertikalne dijelove kompozicije koje u samom platnu, kao u slučaju balkonskih vrata, stvaraju novi prostor ili ga na neki način povećavaju. Svjetlo je u ovoj slici po Foucaultu vanjsko, podnevno sunce koje obasjava balkon.

U unutrašnjosti stana kojeg vidimo kroz otvorena vrata postoji i prostor tame. Figure gledaju u različitim pravcima i ne zna se kojeg su spektakla dio. Foucault u njima prepoznaje odnose života i smrti, potkrepljujući to radom René Magrittea *Manetov balkon* (1950.) u kojem se figure s balkona pretvaraju u kovčege. Uz aspekt svjetlosti Foucaultu je zanimljiv i govor ruku samih figura (2009:67-71). Zadnji problem u Manetovom slikarstvu, kojeg Foucault analizira, jest *mjesto promatrača*. Ovdje je važno napomenuti da se problemi svjetlosti i mjesta promatrača također vezuju uz koncept prostora i neodvojivi su dio njega. Razlog zašto je Foucault odvojio jednu grupu slika da u samo njima analizira *problem prostora* jest činjenica da se radi o jednostavnijim slikama i da pitanja prostora koja te slike otvaraju reprezentiraju osnovne zadatke takozvanog *vizualnog jezika*.

Svi drugi elementi i problemi otvaraju puno šira pitanja. Analizirajući koncept *mjesto promatrača* na jedinom primjeru *Bara u Folies-Bergère*, Foucault počinje opisom elemenata kompozicije. Na slici se nalazi jedna stvarna figura; riječ je o konobarici naslonjenoj na šank na kojem se uz boce različitih pića nalazi i vaza s cvijećem te zdjela s narančama. Sve ostalo vidimo kao odraz na velikom ogledalu koje se nalazi iza šanka. Odraz je na nekim mjestima jasan, a u nekim ga dijelovima Manet očito namjerno ostavlja nedefiniranim i maglovitim. Ideja ogledala, kao mjesta koje može sadržavati beskonačan ili vječno obnavljajući prostor, provlači se kroz povijest umjetnosti još od renesanse. Na slici Jana van Eycka *Giovanni Arnolfini sa suprugom* (1434.) ogledalo na zidu iza mladog para otvara potpuno novu dimenziju *zapadne umjetnosti*. U odrazu vidimo slikara koji slika scenu, ali i prizor viđen kroz prozor kojeg ne možemo percipirati u *stvarnom prostoru* platna. Temeljem ovakve tradicije Manet stvara svoj koncept prostora. Figuru konobarice Manet je naslikao od sprijeda, (*en face*) i pretpostavljamo da ju je na taj način i gledao. Ako dobro promotrimo konobarčin

odraz u ogledalu, vidjet ćemo pomak u konceptu očišta. Konobaričin bi se odraz, s obzirom na očište, trebao nalaziti iza nje tako da ga ne bismo mogli vidjeti. Međutim na slici se on nalazi desno od nje. Takav bi odraz mogli vidjeti jedino da konobaricu gledamo u poluprofilu s lijeve strane. U desnom kutu slike vidimo i odraz muškarca u ogledalu koji je svoje lice usmjerio prema konobarici. Foucault dobro primjećuje kako „na samom šanku nema njegove sjene“ (2009:73-75). Isto tako se nijedan dio lica konobarice ne nalazi pokriven sjenom. Možemo se zapitati da li taj lik doista postoji. Većina je prostora u ovoj slici odraz u ogledalu, jednako nestvaran kao što je nestvarna naša koncepcija prostora utjelovljenog u sliku. Upravo je o stvarnosti prostora unutar i van ogledala Foucault napisao:

Ogledalo je na kraju svega utopija te predstavlja mjesto bez mjesta. U njemu se vidim tamo gdje nisam, u nestvarnom prostoru koji se otvara s onu stranu vlastite površine. Nalazim se ondje gdje me u stvarnosti nema, poput sjenke koja mi vlastitu pojavu čini vidljivom omogućujući da se vidim tamo gdje ne postojim. Takva je utopija ogledala. Istodobno uočavamo heterotopiju, jer ono postoji u realnosti i ima neku vrstu povratnog učinka na mjesto koje zauziram. Spoznajući od točke ogledala, zamjećujem da sam odsutan s mjesta na kojemu jesam, jer se vidim tamo u njemu. (Foucault 1986:24)

Svoju teoriju o heterotopijama, prostorima drugačijima od drugih koji postoje u realnosti Foucault započinje poetskim prikazom ogledala. Ovaj je tekst nastao 1967. godine, dakle četiri godine prije predavanja o Manetu i s pravom se može reći da je Foucaultovo čitanje prostora u Manetovom slikarstvu i posebno prostora u slici *Bar u Folies-Bergère* utemeljeno na idejama iznesenim u njemu. Jer kao što ogledalo otvara prostor odsutnosti i nove stvarnosti, tako i Foucault objekte na Manetovoj slici vidi ne samo kao moguću igru, umjetničku slobodu već i ozbiljno tematiziranje aspekta prostora. U pogledu koji mu se u određenoj mjeri vraća iz „dubine virtualnog prostora, s druge strane zrcala“, Foucault vidi temeljni obrat iluzije zrcala, „vraća se sebi, polako okreće oči ka sebi i rekonstruira se upravo ondje gdje jest“ (1986:24).

Ogledalo na Manetovoj slici, likovi u njemu i oni ispred njega otvaraju pitanje iz kojeg je kuta slikar gledao u objekte koji se nalaze na slici. Zbog činjenice da mnoge uzroke pojava na ovoj slici ne vidimo, Foucault navodi da se u njoj prezentira odsutnost sadržajnosti. Slika je također zasnovana na tri koncepta inkompatibilnosti. Po prvom slikar može biti *ovdje i ondje*. Po drugom slikar može u samoj kompoziciji slike postaviti nekakav objekt *ovdje i ondje*. A po trećem na slici postoje *ulazno i izlazno očište*. Za razliku od *klasičnog akademskog slikarstva*,

u kojemu postoji točno određeno očište slikara pomoću kojeg on promatra i stvara prostor na slici te promatrača iste, u ovom se Manetovom radu ne može odrediti niti očište slikara niti onih koji sliku promatraju. Na taj način Manet *negira normativni prostor* gdje nas model reprezentacije postavlja u mjesto *promatrača* (Foucault 2009:73-79). Ako prostor u ogledalu ne reprezentira stvarni prostor već predstavlja stvarnost u kojem nas kako to kaže Foucault *nema* (usp. 1986:24), prostor nas slike i ogledala kreiranog u istoj uistinu odvodi u koncept heterotopije. Postoji *šest točaka po kojima heterotopije* (drugačiji prostori) definiraju konceptualizaciju stvarnog prostora. Po prvom se principu heterotopije mogu realizirati kao oblik krize ili devijacija. U drugom principu se govori o društvenim zadatostima koje mijenjaju funkciju same heterotopije. Treći princip govori o prostorima koji unutar sebe reprezentiraju mnoge druge prostore poput orijentalnog vrta, dok četvrti postavlja koncept heterotopija povezanih ili s dijelovima vremena ili s beskonačno akumuliranim vremenom (kao u slučaju muzeja). Peti princip govori o heterotopijama kao nedostupnim mjestima izolacije i obrednog pročišćenja, a šesti govori o njihovom odnosu prema svom ostalom prostoru što ih okružuje, a prema kojem se kao u slučaju puritanskih kolonija ili isusovačkih redukcija mogu odnositi kao drugo (Foucault 1986:22-27).

Slika *Bara* prikazuje jedan oblik devijacije. Sama funkcija prostora bara mijenja se sukladno društvenim zadatostima pa tako možemo svjedočiti promjenu koncepta bara, od mjesta sastajališta i inkubatora novih ideja u devetnaestom stoljeću do mjesta na početku dvadeset i prvog stoljeća u kojem većina posjetilaca više komunicira sa svojim elektronskim napravama, nego s drugim ljudima. Također svaka slika sama po sebi može reprezentirati sve druge prostore u malom prostoru platna, bilo da je riječ o iluziji stvarnog prostora u umanjenoj formi bilo da se stvara iluzija prostora koji objedinjuju različitosti. Kada promatramo sliku, ne vidimo samo zaleđeno vrijeme koje ona prikazuje ili vrijeme koje je utrošeno u radu na slici već i sve vrijeme u kojemu je ista promatrana. To vrijeme predstavlja istinsko akumulirano vrijeme u kojem se stvara *povijest slike*, ali i *legenda* o njenoj važnosti.

Čin stvaranja svakog umjetničkog djela predstavlja neku vrstu unutarnjeg pročišćenja, kao što to predstavlja i onima na koje to isto djelo doživljavaju ne samo kao estetski objekt, kulturološku paradigmu već i kao mogućnost transcendentalne *stvarnosti* (Eliade 2007:17). Ako analiziramo sliku *Bar u Folies-Bergère* vodeći se Foucaultovim konceptom heterotopije kao mjesta koja predstavljaju utopiju u odnosu na mjesta koja ih okružuju, možemo govoriti o prostoru ogledala na samoj slici, ali i o prostoru ispred slike. Kada pogledamo ogledalo u slici, vidjet ćemo da mjesto koje zauzima konobaričin odraz u njemu *biva sasvim stvarnim*. To je mjesto po Foucaultu „u vezi s cjelokupnim okolnim prostorom, ali i isto tako sasvim

nestvarno, jer da bi bilo primijećeno mora proći kroz virtualnu točku koja se u ogledalu i nalazi“ (1986:24). Pozicija je heterotopije da je istovremeno stvarna i nestvarna, stvarna je jer postoji u fizičkom prostoru, a nestvarna jer postoji tek onda kada je mi primjećujemo kao drugačiji prostor. Prostor heterotopije je jednako virtualan kao i prostor u materiji ogledala. Kada na primjeru *Bara u Folies-Bergèru* govori o prostoru ispred slike, Foucault smatra kako u toj slici Manet otvara prostor ispred slike po kojemu se mogu *kretati promatrač, ali i svjetlo* koje osvjetljava prostor u slici. Po njemu ova slika predstavlja materiju platna kao nešto potpuno realno, materijalno i fizičko te s čijim se svojstvima i formom reprezentacije možemo opetovano igrati. Manet je ovim platnom stvorio igru reprezentacije koja započinje s činjenicom fundamentalne materije platna. Foucault zaključuje kako je „Manet stvorio sliku-objekt kao osnovnu premisu po kojoj bismo jednog dana ukinuli ikakav model same reprezentacije te dozvolili prostoru igru s njegovim najjednostavnijim svojstvima, a to su ona materijalna“ (2009:79). Na analizi ove slike Foucault potvrđuje svoju tezu da je Manet svojim radom utjecao na razvitak suvremene umjetnosti. Ako rezimiramo njegovo predavanje, možemo reći da Manet u slikama *Muzika na Tuileriesu, Bal pod maskama u operi, Egzekucija Maximiliena, Luka u Bordeauxu, Argenteuil, U zelenoj kući, Konobarica i Željeznička stanica Saint-Lazare* analizira iluziju dubine prostora i prostor koji se nalazi ispred figura na slici, a kojeg mi ne vidimo. On smatra da u tim slikama Manet namjerno reducira prostor, igra se s konceptom geometrijske perspektive uvriježenim u nasljeđu *zapadne umjetnosti* i otvara mogućnost postojanja prostora ispred likova na slici. U radovima *Svirač frule, Doručak na travi, Olympia* i *Balkon* Foucault propituje ulogu svjetlosti, drugog važnog koncepta na kojemu je sazdana cjelokupna tradicija *zapadne umjetnosti*. Najvažnija Foucaultova teza jest da Manetov koncept svjetlosti dopušta tretiranje svjetlosti kao djela materijalnosti samog platna, promjenjivog oblika neovisnog o fizičkim izvorima svjetlosti te svojevrsnog transformatora univerzalne ideje svjetla.

Isto tako on uočava mogućnost vanjskog osvjetljavanja prizora na slici čime ta svjetlost ne iluminira samo materiju platna već postaje integrativni dio kompozicije koja je na njemu naslikana. Na kraju u slikarskoj metodologiji rada na slici *Bar u Folies-Bergèru* Foucault pronalazi konačnu transformaciju povijesnih stilova u ono što će postati jezik moderne i postmoderne. Prostor u slici koji je predstavljao reprezentaciju stvarnog prostora po njemu to rješenjima danim u ovoj slici prestaje biti. Manet je ne samo pomaknuo očište iz kojeg se gledaju figure na slici već je i dislocirao mjesto samog promatrača. Promatrač postaje svjestan da je zarobljen u iluziji prostora, baš kao u materiji ogledala. U slici se vidi tamo gdje u stvarnosti nije. Foucaultove teze nisu samo potvrđene Kleinovim *Monokromima*, perforiranim

platnima koje autor, Lucio Fontana naziva prostornim konceptima – *Concetto spaziale*, već i organskim površinama Anselma Kiefera. Ideja ogledala nastavila se u radu Michaelangela Pistoleta koji je većinu svog opusa posvetio ideji ogledala. U instalaciji *Ogledalo kavez-dvostruki kvadrat* (1976.-2007.) postavlja dva spojena ogledala koja okrenuta jedna prema drugom stoje pod pravim kutom. Ogledala reflektiraju jedno drugo, ali i dijelove odraza jednog i drugog. Poput poluzatvorene knjige ostavljaju mogućnost prostora potpunog zrcaljenja, u kojem ništa osim samog odraza ne bi ni postojalo. Takav je virtualni i materijalni prostor Foucault iščitao u Manetovom slikarstvu. Pišući o čuvenoj Magritteovoj *Obmani slika*, Foucault navodi kako je slikarstvom dugo vladao postulat ekvivalentnosti između činjenica sličnosti i afirmacije zajamčene reprezentacije (usp. 1982:34). Figure su mogle nalikovati objektima i suprotno, što je predstavljano kao igra u kojoj je *ono što vidiš to što jest*. Bez obzira odgovara li reprezentacija vidljivom svijetu ili ona pokazuje nevidljivi svijet koji odgovara samom sebi. Prekid s ovom tradicijom po Foucaultu počinje s Vasilijem Kandinskim koji u svome radu „briše simultanost sličnosti i zajamčene reprezentacije linijama i bojom koje naziva stvarima što predstavljaju jednake objekte kao što su to crkva, most, vitez ili luk“ (Foucault 1982:34). Upravo su objekti na Manetovim slikama započeli pomicati granice reprezentacije vidljivog i nevidljivog svijeta van okvira *iluzije prostora*. Oslobođeni značenja u budućem su vremenu postali ono što zaista jesu.

5.2. Čitanje prostora kod Waltera Benjamina i Hansa Beltinga

Esej Waltera Benjamina koji problematizira *umjetničko djelo u razdoblju tehničke reproducibilnosti* napisan je u osvit Drugog svjetskog rata. Događaji su se izmjenjivali filmskom brzinom i samo nekoliko godina poslije Benjamin je po službenim verzijama počinio samoubojstvo na španjolskoj granici, prilikom neuspjelog pokušaja emigriranja u Ameriku. Svoj rad Benjamin započinje marksističkim terminima *baze i nadgradnje*, navodeći da se više od pola stoljeća nakon preobrazbe baze (sredstva za proizvodnju, snage i odnosi) dogodila preobrazba nadgradnje. Razvojne tendencije u umjetnosti konačno odgovaraju uvjetima proizvodnje (usp. Benjamin 1986:126). Na samom početku svojih teza Benjamin opisuje povijest tehničke reprodukcije koja je neosporno izmijenila karakter umjetničkog djela. U vizualnim je umjetnostima reprodukcija započela odljevima bronce, nastavila se izumom dubokog tiska i litografije, da bi u osvit moderne kulminirala izumom fotografije i filma. Benjaminova je teza da se i kod najsavršenije reprodukcije „gubi ovdje i sada umjetničkog djela i njegova jednokratna egzistencija na mjestu gdje se nalazi“ (Benjamin

1986:127-128). Svako je umjetničko djelo u povijesti bilo podložno različitim utjecajima koji su ostavili traga na samom djelu. Bilo da se radi o materijalu od kojeg je kreirano ili o značenjima koje je s vremenom poprimalo s obzirom na mjesto na kojem se nalazi. Benjamin sav totalitet i jedinstvenost originalnog umjetničkog djela sažima u pojam *aure*. U slučaju prirodnih tvorevina Benjamin auru definira kao *jednokratnu pojavu daljine*. Aura je za njega vezana uz osjećaje prirode. Udisanje aure je promatranje elemenata krajobraza koji na nas djeluju. Samim tim aura predstavlja interakciju između određenog mjesta i utjelovljenja neke osobe u njemu. U umjetničkom je djelu aura neodvojiva od njegove ritualne funkcije. Jedinstvena je vrijednost autentičnog umjetničkog djela *utemeljena upravo u ritualu*. U njemu je umjetničko djelo posjedovalo svoju izvornu i prvu uporabnu vrijednost. Benjamin tu prvu uporabnu vrijednost prepoznaje kao *posvjetovljeni ritual* (1986:131). Mircea Eliade tvrdi da svaka djelatnost koja teži jasno određenom cilju za arhaiski svijet predstavlja obred (usp. 2007:43-44). Profane su djelatnosti one koje su oslobođene mitskog značenja, ali u kojima možemo vidjeti tragove arhaiskog svijeta.

Na tom se mjestu Benjaminove i Eliadeove teze podudaraju bez obzira na različitu terminologiju i diskurs unutar kojeg su obje teorije nastale. I kod Benjaminova i kod Eliadea umjetničko djelo prepoznaje se kao dio rituala ili njegov odbljesak. Po Benjaminu je aura umjetničkog djela spremište ljudske povijesti i različitih značenja. U takvom čitanju prostora umjetničkog djela je – bilo da se radi o prostoru reprezentacije unutar samog djela ili o prostoru u kojem se djelo nalazi, – važno upisivanje elemenata društvenog nasljeđa. Taj proces stvara originalnost umjetničkog djela kao kulturalne forme. Benjamin smatra da izumima novih reproducibilnih medija u devetnaestom stoljeću, kao što su to fotografija i film, definitivno „prestaje utemeljenje umjetničkog djela u ritualu, odnosno njegova parazitska egzistencija u istom, a počinje utemeljenje u politici“ (Benjamin 1986:132). Kontekst u kojem je Benjamin došao do ovog zaključka nam je više nego poznat. Na međunarodnoj su izložbi u Parizu 1937 godine jedan do drugog stajali njemački i sovjetski paviljon gdje se jasno moglo vidjeti utemeljenje umjetnosti u politici. U godinama kad su dva velika totalitarizma počela dominirati svijetom jasno je zašto u Benjaminovom modelu umjetnosti više nije bilo mjesta za mitska značenja. Kao prijelomnu točku u razvoju koncepta tehničke reprodukcije Benjamin navodi stvaranje umjetničkih djela koja su namijenjena isključivo za reprodukciju. Ova teza se potvrdila kroz vrijeme. Naime, nastanak umjetničkog formata *web-arta* isključivo je vezan za taj medij, ali isto tako i za prijenos i multipliciranje informacija umjetničkog djela putem mreže. Za razliku od posvećenih objekata u hramovima, crkvama ili muzejima, umjetnička djela reprodukcijom postaju dostupna svima. Time počinje

dominacija njihove *izložbene*, ali i prezentacijske *vrijednosti* (usp. Benjamin 1986:134). Proces transformacije je dovršen i umjetničko djelo izlazi iz posvećenih mjesta. Danas smo međutim svjedoci da prikazivanje filma Andreja Tarkovskog u kino dvorani može itekako biti *posvećeni ritual*. Benjamin napominje kako je kult predaka iskazan u slikarstvu, posebno u portretu, zamijenjen fotografijom lica. Na taj se kako tvrdi Benjamin način nastavila aura i kulturna je vrijednost slike našla svoje posljednje utočište (usp. 1986:134). Benjamin se dotiče i razlike između glumca na filmu i glumca u kazalištu. Glumca na filmu prezentira aparatura koja oblikuje i njegovu glumu. Samim tim se negira kulturna vrijednost, jer aparatura posreduje između gledatelja i glumca. Po Benjaminu položaj glumca se referira na komunikaciju s publikom, a to je publika kupaca koji tvore tržište (1986:136-139). Benjamin je ovom tezom predvidio ulogu umjetnosti od kraja dvadesetog stoljeća. Od tada možemo svjedočiti potpunoj estradizaciji umjetnosti, ali isto tako i transformaciji iste u robu za široku potrošnju. Potvrdu ovoj tezi naći ćemo u izložbi nove britanske umjetnosti pod nazivom *Sensation* koja je realizirana početkom devedesetih godina prošlog stoljeća.

Tu je izložbu organizirao čuveni marketinški stručnjak Charles Saatchi. Drugi aspekt suvremene umjetničke prakse, koji je predvidio na primjeru književnog stvaralaštva, jest pretvaranje umjetničke publike u kreatore umjetnosti. Tako se gubi razlika između autora i publike (Benjamin 1986:140). Ako analiziramo kontributivne prakse suvremene umjetnosti, vidjet ćemo opravdanost Benjaminovih teza. U takvoj vrsti rada autori polaze od suradnje s određenom zajednicom ili grupom koja zajedno s umjetnikom oblikuje sadržaj umjetničkog djela. Dobar primjer takve vrste rada je projekt *Distributivna pravda* (2001.-2005.) Andreje Kulunčić. Svijet tržišta i novi oblik participacije u kreaciji umjetničkog djela potvrdili su Benjaminovu viziju, a to je vizija koja je nastala unutar konstrukcija moderne.

Medij filma, prema Benjaminu, pruža nove oblike realnosti, zbog fragmentarnosti slika i nevidljivosti aparata koji ih stvara (usp. 1986:142). Stanje nevidljivosti omogućava promatraču uživanje u događaju na filmskom platnu kao da ih on svojim očima gleda. Promatrači se filma postavljaju kao kreatori novog prostora ne samo onog što se odvija na ravnini filmskog platna već i ispred njega. Filmska je umjetnost od svog početka bila bliža svim vrstama publike. Prema Benjaminu, film može masi prenijeti naprednije umjetničke ideje, za razliku od slikarstva koje ostaje zarobljeno u elitizmu. To je po njemu povezano s činjenicom rasta ili smanjivanja društvene važnosti umjetnosti.

Što se više smanjuje društvena važnost neke umjetnosti to se na razini publike više razilaze kritički i uživalački stav. Kod filma je „presudan element mase i stoga se i kritička i uvaživalačka mišljenja potpuno podudaraju“ (Benjamin 1986:143). Film je po Benjaminu

proširio element percepcije vizualnog svijeta (usp. 1986:144). Svijet tridesetih godina otvara put prema zasićenosti slikama. Izum televizije, interneta te društvenih mreža potpuno odvodi ljudsku svijest u mjesto gdje vladaju slike. Benjamin se dotiče stvaranja novih umjetničkih oblika zbog zahtijeva koji ne mogu biti udovoljeni u postojećim modelima. Dadaizam je umjetničko djelo pretvorio u središte skandala, ali isto tako otvorio put stvaranju novih oblika. Međutim u filmu se šok oslobađa i postaje „dio pokretnih slika koje se ionako stalno izmjenjuju“ (Benjamin 1986:147). Osjetilna recepcija, prema Benjaminu, ljudske aparate za opažanje uvodi u stanje navike. To je stanje povezano s *rastresenošću*. Upravo recepcija u stanju rastresenosti nalazi u filmu svoj instrument djelovanja. Film po njemu potiskuje kulturnu vrijednost i dovodi publiku u položaj ocjenjivača bez pažnje, samim time u stanje rastresenosti (usp. Benjamin 1986:149). Takvo je stanje u konačnici jednako stanju transa i obliku rituala. Ritualna je funkcija umjetničkog djela po Benjaminu nestala razvojem tehničke reprodukcije. Činjenica je da je umjetničko djelo prestalo biti dio ritualnog svetog prostora, ali samo onog koji egzistira na točnom i određenom mjestu.

Putem filma, računalnih mreža i novih medija uopće, taj se prostor *heterotopije* akumuliranog vremena ili purifikacije (Foucault 1986:26) modificirao u novi ritualni prostor. Film postaje ritual dostupan svima. Stoga je bila razumljiva njegova važnost u retorici komunizma i fašizma. Upravo po dolasku fašizma, Benjamin predviđa buduće stanje rata. To će stanje donijeti umjetničko zadovoljenje osjetilnih opažanja. Benjamin ovu tezu potkrepljuje Marinettijevim manifestom u kojem on ističe *ljepotu rata*. Fašizam će tako u vremenu što dolazi provoditi „estetizaciju politike, a komunizam politizaciju umjetnosti“ (Benjamin 1986:150-151). Upravo je u tom rascjepu između dva dominantna narativa umjetnost postala ono što je Benjamin predvidio; masovno reproducirana roba koja se uživa u stanju rastresenosti i obrednog transa. Nakon završetka rata estetizacija će politike i politizacija umjetnosti u zemljama liberalne demokracije biti zamijenjena dogmom o umjetničkoj slobodi. Umjetničko će djelo završiti kao obična roba u konzumerističkoj kulturi neoliberalnog imperija. Pierre Guilet de Monthoux donosi završetak procesa transformacije umjetničkog djela: „Damien Hirst i Jeff Koons uspješno su zamijenili brendove poput Coca Cole i McDonaldsa“ (2004:341).

Nova klasa umjetnika, kupaca i umjetničke publike dovela je do kraja Marinettijevu viziju. U takvom se kulturalnom i političkom okruženju formirao teorijski rad Hansa Beltinga. Pišući o povijesti medija, Belting navodi kako diskontinuitet između starije i suvremene umjetničke prakse vodi do teze da je „umjetnost izum određenih kultura i društava“ (2010a:273). Pošto takvu pojavu ne nalazimo svugdje, ona se u budućnosti može transformirati u neki drugi

oblik, ali isto tako i prestati postojati. Po Beltingu riječ je o starom Benjaminovom pitanju o promjeni umjetnosti u tehničkoj eri. Tekst Waltera Benjamina („Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije“, u: *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1936.) pisan je u razdoblju modernizma i kao takav je potpuno eurocentričan. Belting dobro primjećuje kako današnja kultura više nije samo zapadna te se pokušava otrgnuti od postkolonijalističkih formi. U današnjem bi svijetu Benjaminove teze trebale poprimiti novu dimenziju (usp. Belting 2010a:273-274). Činjenica je da se marksistička podjela na bazu i nadgradnju kojom se Benjamin služi u međuvremenu pokazala nedovoljnom da obuhvati nove oblike procesa proizvodnje, a upravo su one u današnjem društvu povezane sa kreativnim industrijama, hibridom IT tehnologije, *show* biznisa i segmenata kulture. Prevladavanje industrija zabave i kulturnih industrija nad ostalim proces je koji se unutar marksističkog koncepta nije mogao predvidjeti. Kao što se uporno negirala činjenica koju je jasno iznio Antonio Negri na svome gostovanju na *Subversive* festivalu 2012. godine, a to je postojanje državnog kapitalizma. Na istu se temu nadovezala katalonska aktivistica Teresa Forcades na Festivalu alternative i ljevice (FALIŠ) u Šibeniku 2014. godine, rekavši kako je jasno da je iluzija kako je kapitalizam vezan uz političke slobode i slobodno tržište, zbog toga što kapitalizam najbolje uspijeva u Kini gdje je najveća državna regulacija. Jedan od aspekata umjetničkog djela kojeg se Belting dotiče je utjelovljenje odnosno ne-fizičko prisustvo u drugom mjestu.

Taj problem Belting analizira kroz primjer *utjelovljenja predaka* u objektu ili portretu. Pišući o *vremenu i slici* Belting navodi primjer indijskog bračnog para koji se fotografirao na dan vjenčanja (2011:154-156). Ta je fotografija bila predložak za ulje na platnu s istovjetnim motivom. Slika je trebala komemorirati vjenčanje da bi kroz nju par mogao živjeti zauvijek. Fotografija predstavlja predložak za sliku koja će mladence transferirati u vječni život (usp. Belting 2011:156-157). Na ovom se primjeru vidi kako u nekim drugim kulturama fotografija nije dokinula važnost slike. Iako je Benjamin u prvim fotografskim portretima vidio „posljednje kultno utočište svijeta predaka“, taj je svijet nastavio živjeti u drugim paradigmama (1986:134). Za njih je slikar i dalje osoba koja u ritualnom činu utjelovljuje vidljive i nevidljive energije ljudi i Božanstava te ovjekovječuje sjećanje na ljude i događaje.

Takav je oblik kulturne paradigme bio prisutan u ljudskoj povijesti još od najranijih dana. Belting piše o lubanji iz Jerihona i njenoj vezi s kultom mrtvih. Pitanje svrhe te lubanje on je definirao kao ponovnu uspostavu prisutnosti mrtvog. Novo lice sadrži „društvene znakove živog tijela, iako pripada strancu, jer svjedoči nedohvatljivoj transformaciji, kao što je to smrt,“ (Belting 2011:87). Svjedoci smo da se arhajski svijet može redefinirati na mnogo načina, ali isto tako može poprimiti razne oblike. Primjer kako se kult predaka može nastaviti

jesu *Facebook* stranice osoba koje više nisu žive. Vrlo često te stranice nastavljaju postojati sa zaleđenim statusima i lajkovima predstavljajući ne samo zaleđeno vrijeme već i nedefinirani prostor interneta u kojem je sloboda izlaska informacija ograničena. Kult predaka je samo jedan od oblika ritualnih praksi koji se transformira novim tehnologijama. Drugi je sasvim sigurno film koji je, prema Benjaminu, nastao iz svijeta tehničke reprodukcije (1986:132). Virtualni prostor, koji je zbog iluzije stvarnih događaja u prostoru i vremenu otvorio film, razvio se u nove forme postojanja napretkom računalne tehnologije – iste one koja je spojila proizvodne snage, sredstva za proizvodnju i proizvodne odnose u jedan oblik, osobu koja putem računala sudjeluje u igri. Film je po Beltingu otvorio prostor *fikcionalizacije svijeta* (2011:56). Ta je fikcionalizacija usko vezana s tehnološkim inovacijama.

Prelazak iz crno-bijelog filma u onaj u boji te zatim u četverodimenzionalni film nije samo donio novu vrstu publike već je isto tako omogućio stvaranje drugačije fikcije. Danas je svijet filma dostupan u svim formatima i oblicima, od ekrana pametnog telefona, tableta, računala, plazme do najboljeg filmskog platna. Svaki oblik uz sebe vezuje i razinu pažnje, ali i emocionalnog uživljanja gledatelja. Medij interneta otvorio nam je mogućnost ulaska u svjetove u kojima više nismo sami. Susrećemo se s različitim putnicima u zajedničkoj imaginaciji. Baš kao i mi, „oni se nalaze u svojoj dnevnoj sobi zarobljeni ispred tipkovnice kompjutera“ (Belting 2011:60). Suprotno realnom stanju stvari i mi i oni živimo u svijetu uzbudljivijem od stvarnog života (usp. Belting 2011:60-61). Svijet kompjuterskih igara nudi različite *avatare*. Više to nisu oblici shizofrenije ili umjetničke slobode, kao u slučaju heteronima Fernanda Pessoae odvojeni od realnosti već legitimni oblici društvenog života.. Avatari su naša utjelovljenja u drugoj stvarnosti. Taj drugi ja nalazi se s drugim igračima u imaginarnom krajobrazu i sudjeluje u imaginarnim događanjima. Većina aktivnih igrača u kompjuterskoj igri *Second life* potvrdila mi je činjenicu zamjene stvarnog svijeta virtualnim. Oblici samog igranja su različiti, od onih gdje je to bila samo povremena vrsta zabave, do osoba koje su igrale i po dvanaest sati dnevno, što predstavlja ozbiljnu ovisnost.

Neki od igrača iz Hrvatske sklopili su prijateljstva s igračima iz europskih i drugih zemalja. Sretali su se i u stvarnom životu te su nekad planski posjećivali jedni druge čineći *zajednicu gamera*. Međutim ono što je zanimljivo jest činjenica da su prilikom stvarnih susreta pričali o prekrasnim teksturama krajobraza u kojima su se njihovi avatari susretali u virtualnom svijetu. Kad je Walter Benjamin pisao o „fragmentarnosti filmskih slika i nevidljivosti aparata koji ih stvara,“ (Benjamin 1986:142), a Hans Belting o onima što „sjede u dnevnoj sobi zarobljeni ispred tipkovnice kompjutera“, ni jedan ni drugi nisu mogli predvidjeti sljedeći korak, a to je spajanje čovjeka i aparata koji stvara slike čime njihovo

zajedničko tijelo „postaje živući locus slike“ (Belting 2011:60-61). Tehnička je civilizacija zamijenjena onom računalnom na razini upravljanja i kontroliranja proizvodnje. Kod mehaničkih su radnji ostali zakoni tehničke prirode, ali njih sad obavlja automatizirani stroj ili robot pod nadzorom upravitelja. Živimo u svijetu gdje rad više nije marksistički rečeno alijeniran već postaje kreativan i spaja se s onim što zovemo slobodno vrijeme. Da bude apsurdnije i profili radnih mjesta su uvjetovani korporacijskim sustavima koji stvaraju nove industrije. Kako to navode Hardt i Negri, proces se postmodernizacije ili informatizacije u vladajućim kapitalističkim zemljama iskazuje „seljenjem iz industrije u uslužna radna mjesta koja pokrivaju široki opseg djelatnosti od zdravstvene skrbi, obrazovanja i financija do prijevoza, zabave i oglašavanja“ (2003:241). U takvom konceptu proizvodnje radna mjesta postaju pokretna i uključuju *elastične* komunikacijske vještine te zasebne oblike kreativnosti. Kad je Walter Benjamin predvidio stanje rastresenosti prilikom recepcije filma (1986:149) nije mogao predvidjeti do kakvih će *industrija zabave* rastresenost danas dovesti. Teksture iz igre *drugog života* predstavljaju nastavak prakse zamjene tijela i slike putem modela virtualnog svijeta. Tijelo igrača živi u *slici avatara* te nadilazi vrijeme i prostor običnog života. Stvarnost koja nastaje više nije paralelna niti druga stvarnost, već novi oblik koji negira uvjetovanost *realnog svijeta*. U dimenziji života vladaju posve drugačiji zakoni. Postojanje tijela igrača uvjet je *slike* i nove forme stvarnosti.

5.3. Kritičko promišljanje problema konceptualizacije prostora u suvremenoj umjetnosti na primjeru izložbenih projekata Marka Gisbournea

Mark Gisbourne britanski je povjesničar umjetnosti koji nešto više od desetljeća živi i djeluje u Berlinu. Rođen je u Stratfordu-on-Avonu, u obitelji normanskog porijekla. Prvi mu je posao bio u prometnoj policiji da bi kroz život mijenjao zanimanja. Za vrijeme boravka u Indiji upoznao je Majku Terezu što mu je iz korijena promijenilo život. Nakon studija katoličke teologije u Canterburyu, zaredio se i postao franjevac. U samostanu je boravio šest godina nakon čega odlazi iz reda i studira povijest umjetnosti na Institutu *Courtland*. Predavao je na *Slade School of Fine Art* u Londonu i vodio doktorski studij na Sveučilištu u Manchesteru. Bio je i predsjednik AICA-e Velike Britanije. Nemoguće je pobrojati sve izložbe koje je kurirao te publikacije u kojima je autor predgovora ili stručnih tekstova. Gisbourne je u svojem radu posebno obrađivao i binarni model (*Double Act*) umjetničkih djela (vidi Gisbourne, Meyer Zu Kueingdorf 2007). Osobno sam ga upoznao u Berlinu 2008. godine. Zajedno smo radili na organizaciji više izložbi, radionica i predavanja u Hrvatskoj,

Njemačkoj te drugim zemljama. Mark Gisbourne je od 2004. godine kustos izložbenog ciklusa *Rohkunstbau* koji se odvija na povijesnim lokacijama u Brandenburgu. Izložbe se obično organiziraju u starim obiteljskim zgradama, plemićkim kućama i dvorcima koje baštine ne samo dio osobne, obiteljske već često i nacionalne njemačke povijesti. S Markom Gisbourneom razgovarao sam u više navrata u jesen 2014. godine i tijekom zime 2015. godine. U istraživanju njegovog rada koristio sam iskustva evokativne etnografije koja se temelje na bilježenju i interpretaciji osobnog iskustva istraživača (Ellis, Bochner 2006). Iskustvo kuriranja izložbi u povijesnom ambijentu iznimno mi je važno radi više aspekata konceptualizacije prostora. U razgovorima koje sam vodio s njim fokusirao sam se na kritičko promišljanje triju elemenata: povijest samih prostora, umjetnička djela koja komuniciraju s prostorom te način na koji je koncipiran obilazak izložbenog prostora. Upravo ta tri aspekta predstavljaju najvažnije elemente *site-specific* umjetničkih praksi. Kada se kreira *site-specific* rad u povijesnoj zgradi, tada se, prema kazivanju Gisbournea, *radi s idejom palimpsesta*.

Mjesta oblikovana ljudskom rukom koja dugo postoje ne samo da imaju vlastitu povijest već i mnogo razina. To nije samo imaginarni prostor ili konceptualni prostor, to je prostor koji postoji od prije. Kad radiš s takvim prostorom, kako to navodi Gisbourne, “moraš misliti na prirodu palimpsesta s kojim barataš“. Meni je ova postavka bila bliska zato što sam odrastao u okolici Zadra, grada čija je kultura utemeljena na palimpsestu. U fasadi su zadarske crkve svetog Donata mogu vidjeti rimski elementi arhitekture, srednjovjekovni sloj i intervencije iz tridesetih godina prošlog stoljeća. Kad je Mark Gisbourne otpočeo svoj rad na konceptu *Rokhunstbaua*, 2004. godine radio je na izložbi *Europäische Portraits II* koja je tematizirala čitanje odnosa Europe i Drugog. Problemsko se pitanje bavilo činjenicom odnosa Europljana za vrijeme imperijalne i kolonijalne prošlosti prema različitim kulturama o kojima su razmišljali kao o *Drugima*. Umjetnici koji su izabrani za tu izložbu gledali su na Europljane kao na druge. Mark Gisbourne ističe kako „ono što nama predstavlja normativ ne mora biti normativ nekome drugom“. Osim kineskog umjetnika Chen Shaofeng, nigerijsko-engleskog umjetnika Yinka Shonibare i mnogih drugih neeuropskih umjetnika, na izložbi su sudjelovali i europski umjetnici. Oni su postavljali pitanja, kako jedan dio Europe vidi drugi. Upravo je Gisbourne došao iz drugog kraja Europe i svojim radom *dao važnost berlinskoj art sceni* (usp. Gisbourne 2006). Izložba se odvijala u dvorcu *Groß Leuthen* koji je potpuni palimpsest. Dvorac je građen u XVIII. stoljeću, s krilom iz XIX. stoljeća. U sklopu dvorca je i toranj koji izgleda kao toranj iz XVI. stoljeća. Radi se o foliji izgrađenoj kao njemački renesansni toranj. Gisbourne tvrdi da je priroda samog „prostora kojim barataš u takvoj situaciji diktirana prirodom lokacija soba u dvorcu“. Izložbeni je prostor organizirao u temporalnom konceptu,

što znači da posjetilac izložbe putuje iz sobe u sobu i tako obilazi krug kroz čitavu kuću. Gisbourneu je bilo važno uspostaviti odnos između *unutarnjeg* i *vanjskog prostora*. Kad se izložba postavlja u krajobrazu ili ruralnom okružju, postavlja se pitanje doticaja s vanjskim prostorima. U okviru izložbe postavljen je rad Mirosława Bałke *Untitled* (2004.). Instalacija je imala formu stalaka za sapun. Nalazila se u jezeru, tako da je sapun plutao na površini. Ako je netko sjedio u dvorcu, mogao je vidjeti plutajući sapun na jezeru (vidi Booellert 2004:52-55). Korištenje koncepta palimpsesta po Gisbourneu „određene je kvalitete samo na posebnim mjestima –u zgradama u kojima barataš referencama na povijest“. Palimpsest je tvornica koja objedinjuje nevidljivo i predegzistencijalno, u kojoj možemo biti svjedoci neprekinute povijesti. Zgrada dvorca *Groß Leuthen* bila je dom za nezbrinutu djecu u vrijeme DDR-a. Poznato je kako se u podrumu nalazila prostorija gdje su kažnjavali djecu.

Mark Gisbourne mi je napomenuo kako je organizacijski tim izložbe pokušao „pronaći nekog lokalnog povjesničara da to istraži, ali apsolutno nitko u selu nije htio govoriti o tome“. U pedesetim je godinama zgrada postala dom za djecu koja su oduzeta problematičnim roditeljima. Po birokratskim uzusima tamo je postojala knjiga ulazaka i izlazaka iz doma. U njoj su se nalazile različite odrednice, kao na primjer *dijete nepodesno za odgoj* i slično. Sve što su djeca jela bilo je striktno evidentirano i mjereno. U takvom je sistemu sve bilo vrlo formulirano, normativno te djecu nisu razlikovali s obzirom na njihovu osobnost. Dom je postojao do početka devedesetih godina i ujedinjenja Njemačke. Gisbourne se fokusirao upravo na taj „dio vremenskog hoda palimpsesta, jer predstavlja estetiku traga povijesti i skriveno vidljivo što se ne može odmah primijetiti“.

Novi palimpsest gdje se *Rohkunstbau* organizirao tri godine bio je dvorac *Sacrow* gdje je 2007. godine održan *Rohkunstbau XIV* pod nazivom *Drei Farben Weiss*. Pošto se *Rohkunstbau* uvijek organizira u ciklusima, tako je Gisbourne kreirao ciklus posvećen trima bojama – plavoj bijeloj i crvenoj čime se jasno referirao na trilogiju Krzysztofa Kieślowskog. Tema je obrađivala stanje nakon kraja velikih narativa, kao što su nacizam ili komunizam. Po Gisbourneu problemsko je pitanje bilo kako nešto može postojati u *heterotopiji* (usp. Foucault 1986). Zgrada je dvorca iznutra bila u užasnom stanju. Izvana je, kako to cinično navodi Gisbourne, izgledala kao *eksterijer soap opere*. Za vrijeme Drugog svjetskog rata dvorac je po nekim podacima služio kao polazna točka odlaska u lov Hermanna Wilhelma Göringa i njegovih *prijatelja*. Uz povijest dvorca vezan je i Friedrich de la Motte Fouque koji je napisao *Ondine*, djelo po kojem je nastao istoimeni balet. Upravo je njegov rad, kako navodi Gisbourne, označio povratak teme Ninbelunga koju je poslije prisvojio sam Richard Wagner. Dvorac ima puno razina. U njemu je i Felix Mendelssohn običavao svirati klavir. Ono što je

za promišljanje konceptualizacije prostora zanimljivo jest situacija poslije Drugog svjetskog rata. Pokraj dvorca, uz crkvu *Svetog Spasa*, koju je u XIX. stoljeću projektirao Ludwig Persius, nalazila se granica istočnog i zapadnog Berlina. U vrijeme hladnog rata crkva je služila kao javni toalet, a u dvorcu *Sacrow* je bio centar za treniranje pasa. Mark Gisbourne navodi: „Ako se nalaziš u tom dvorcu, znaš da zid koji je išao okolo više ne postoji, iako ga još možeš osjetiti.“ Malo dalje od dvorca nalazi se most *Glienicker* gdje su istočni i zapadni blok razmjenjivali uhićene špijune. Gisbourne navodi kako se u samom izložbenom konceptu, “s jedne strane referirao na muzičku povijest dvorca, a s druge strane na događaje za vrijeme DDR-a“. Na izložbi *Rohkunstbau XIV*. bio je predstavljen i monokrom *Fingermalerai* (1969.) Gerharda Richtera (vidi Boellert 2007:86-89). Po Gisbourneu taj rad je postavljen zbog povijesti dvorca, ali i zbog činjenice da je Gerhard Richter bio zadnji umjetnik koji je napustio DDR i emigrirao na Zapad.

U drugoj je sobi bio rad Thomasa Demanda *Attempt* (2005.), fotografija bazirana na kiparskom modelu koji iščitava grupu *Baader Meinhof* (vidi Boellert 2007:66-69). Gisbourne polazi od „činjenice da ta grupa ne bi nastala da Njemačka nije bila podijeljena“. U radovima Gerharda Richtera i Thomasa Demanda prisutna je povijesna komponenta. U nekim se instalacijama koristila Wagnerova glazba, ali i ideje njemačkoga romantizma. Gisbourne ističe podatak kako se u blizini nalazi i najstariji hrast u Europi, star preko tisuću godina. U konceptu izložbe moglo se iščitati mnoštvo referenci, od melankolije pa do njemačkog romantizma. Te je godine Njemačka organizirala svjetsko prvenstvo u nogometu. Nijemci su tada, prvi put nakon Drugog svjetskog rata počeli nositi nacionalne zastave, što je šokiralo mnoge umjetnike koji su sudjelovali na izložbi. Zaključujući temu nevidljivih slojeva Gisbourne ističe: „Kada pričam o estetici nevidljivog, govorim o estetici tragova. Možeš obojiti neki zid plavom bojom, ali bijela će i dalje biti ispod nje.“ Ova tvrdnja najbolje opisuje njegovo biranje radova za ciklus *Rohkunstbau*. Izloženi radovi ne samo da moraju korespondirati s palimpsestom građevine već i s poviješću prostora u kojem se ona nalazi.

Po Gisbourneu „živjeti u ovom dijelu Europe, na području Berlina i Potsdama, znači biti svjestan da boraviš u mjestu gdje bi se (da se ikad desio) dogodio početak trećeg svjetskog rata“. Takvo ispreplitanje različitih povijesnih događaja na malom prostoru pojačava osjećaj palimpsesta, ali i tragova vremena, čime se otvara prostor i umjetničkom odgovoru na takva pitanja. Ako idemo dalje kroz vrijeme, nastavlja Gisbourne, “događaji i prostor postaju sve više historicizirani i zbog toga se ne možemo osloboditi niti jednog djela povijesti, jer se ona vraća na čudan način i ako je nisi svjestan, ne možeš znati tko si“. Od 2013. godine *Rohkunstbau* se organizira u dvorcu *Roskow*. Dvorac je izgrađen je 1650. godine. Bio je

vlasništvo obitelji von Katte od početka osamnestog stoljeća. Najvažniji događaj vezan uz dvorac je svakako sudbina Hermanna von Kattea, mladog oficira u pruskoj vojsci. On je dvadesetih godina XVII. stoljeća održavao *zabranjenu vezu* s prijestolonasljednikom pruske krune princem Friederichom koji će poslije postati kralj Friederich II. Veliki. Princ Friederich je pobjegao s osamnaestogodišnjim Hermannom kako bi dobili egzil u Engleskoj, no uhapšeni su i zatočeni u tamnicu. Friederichov je otac, Friederich William I., stvorio vojnu organizaciju i na neki način kreirao prusku militarističku kulturu. Htio je smaknuti i sina i njegova ljubavnika, ali ga je ministar savjetovao da to ne učini. Princa su držali zarobljenog u tvrđavi, odakle je kroz prozor gledao odrubljivanje glave svog ljubavnika. Friederich se poslije oženio, ali taj brak u stvarnosti nikad nije bio konzumiran. Friederich II. je bio veliki pruski car, ali i promicatelj tolerancije. Dopustio je protestantima iz Francuske da se usele u Prusiju i dao je Židovima građanska prava. Gisbourne ističe kako „danas možemo reći da je bio gay, iako to službena njemačka povijest uporno negira“. U dvorcu *Roskow* je 2013. godine organiziran *XIX. Rohkunstbau* pod nazivom *Moral*. Izložba se referirala na temu *Walküre* Richarda Wagnera i jednim dijelom se svakako naslanjala i na događaje iz dramatične obiteljske povijesti von Katteovih.

Gisbourne navodi kako je u *Walkürama* prisutan motiv incesta brata i sestre, ali i mnoštvo drugih oblika veze. U fokusu izložbe bio je konflikt između privatnog i javnog koncepta morala. Po Gisbourneu i danas „svatko od nas ima svoje žudnje i moral koji se razlikuje od normativne moralnosti države, i te dvije stvari dolaze u konflikt“. Na izložbi je izlagala i švicarska umjetnica Annelis Štrba. Predstavila se radom *33 Madonna* (2009.-2010.) koji je posvećen odnosu između nje i kćeri. Umjetnica svaki dan slika po jednu Madonnu. Za ovu je izložbu odabrala 33 slike Madonne koje je instalirala u neku vrstu oltara. Kao predložak za Madonne umjetnica je fotografirala prostitutke koje žele izgledati kao Madonna. Uz taj je rad izložila i platno *Nyima 535* (2009.). Na platnu je u gotovo preraphaelitskom stilu naslikana žena koja leži na tepihu, neka vrst Shakespeareove Ofelije (vidi Boellert 2013:44-51).

Ovaj rad polazi od sudbine obitelji vezane uz dvorac, koncepta morala i od osobne povijesti. Prostori palimpsesta, u kojima se odvija *Rohkunstbau*, nasljeđuju i prostore mitskog svijeta. Mark Gisbourne je u svom eseju „From Present Futur to Future Past“ napisao: „Čovječanstvo je uvijek sanjalo o izgubljenom i budućem svijetu mogućeg i to može biti razlog zašto je mit o Atlantidi ostao u svijesti običnih imaginacija“ (2010:46). Slojevi mita ili nevidljive prošlosti prostora ostaju u ljudskoj svijesti kao dio modela *Trećeg prostora* (Soja 1996) koji ispisuje novu geografiju. Gisbourne je istakao rad Luise Bourgeois *Trauma of Abandonment* (2001.) kao djelo koje najbolje komunicira s vidljivim i nevidljivim prostorom.

Izložen je zajedno s radom *Umbilical Cord* (2003.) na projektu *Rohkunstbau XII. Kinderszenen* (vidi Bozellert 2005:70-73). Rad *Trauma of Abandonment* instaliran je u posebnu sobu u renesansnom tornju dvorca *Groß Leuthen* koji je u stvari *folia* s početka XX. stoljeća. Bourgeoisin rad na neki način prevodi, transformira osobnu fotografiju koja prikazuje umjetnicu dok je bila djevojčica (zajedno s ocem) na površinu tkanine. Na dijelu fotografije, gdje djevojčica drži oca za ruku, umjetnica je izvezla crveni krug. Rad je posvećen njenom ocu koji je otišao u Prvi svjetski rat. Mark Gisbourne ga je u dogovoru s umjetnicom postavio u toranj. Naime, ta je soba u tornju gdje se rad izložio bila neka vrst spremišta za odjeću žena, ali i mjesto gdje su one vezle. Toranj je izgrađen od 1911. do 1914. godine dakle uoči Prvog svjetskog rata. Po Gisbournovom kazivanju to su „dvije točke koje se tiču umjetnice, jer se ona rodila 1911., a rat (u kojeg je njezin otac otišao) je počeo 1914“. Umjetnica je bila svjesna svih ovih detalja, iako zadnje 24 godine života nikad nije napustila svoj studio u New Yorku. Gisbourne navodi da „gotovo nikad nije išla van, susrete s drugim ljudima imala je svake subote, a on ju je sreo godinu dana prije“ (2004. godine). Tada joj je ispričao o povijesti prostora u dvorcu *Groß Leuthen*, što je ona iskoristila u svom radu. Gisbourne ističe kako je napravila taj rad, iako nikad nije bila u dvorcu. Bila je suočena isključivo sa svojim sjećanjima na ranu mladost. Prva stvar koje se mala djevojčica mogla sjećati u svom životu bio je otac koji ide u rat.

Gisbourne zaključuje „kako nikad nije bila u prostoru, ali postoje tragovi povijesti u njoj samoj“. Takvi događaji vezani uz prostor u dimenziji vremena mogu biti vrsta Alepha (Borges 1985:82-92). To je mjesto gdje se u jednoj točki vidljivog i nevidljivog prostora mogu spojiti prošlost i budućnost. Gisbourne smatra da je koncept Trećeg prostora (Soja 1966) „ono što razlikuje ljudsku životinju od drugih životinja, a zovemo ga još i trećim okom“. Koncept trećeg oka nalazimo i u radovima nadrealista. Po Gisbourneu nadrealisti „su govorili o lovu na slike koje nikad prije nisu bile viđene, a one pripadaju takvom drugačijem prostoru“. Na primjeru veze između rada i prostora u koji je isti postavljen (u kojem Bourgeois nikad nije bila) vidimo aspekt Trećeg prostora.

Gisbourne tvrdi da on jednako postoji u našem svjesnom biću, snovima, ali i u projekciji. Rad, koji se osim unutarnjeg prostora umjetničkog djela i prostorije u kojoj je izložen oprostoriše u krajobrazu, jest instalacija Markusa Keibela *Untitled Brockhaus Band 1-18* (2014.) izložena u okviru *XX. Rohkunstbau-Revolution*. Umjetnik je u unutarnjem prostoru dvorca postavio apstraktne slike naslikane pepelom, a u vanjskom 18. staklenih objekata u obliku tuba ispunjenih pepelom (vidi Bozellert 2014:44-47). Treba znati da je to pepeo *Enciklopedije Brockhaus* od 18. svezaka, spaljenih za potrebe instalacije. Na neki se način

radi o zapaljenom znanju. Gisbourne ističe kako u radu „nalazimo reference na povijesne događaje, kao što je nacističko paljenje knjiga ili zakone u DDR-u, po kojima država izdaje sve enciklopedije“. Rad ima mnogo referenci i u više svojih aspekata korespondira s unutarnjim i vanjskim fizičkim prostorom. Gisbourne ističe kako se „vatru pali u vanjskom prostoru i tamo su spaljene knjige, dok se u unutarnjem nalaze slike“. Rad ima dvije razine koje iščitavaju simbol knjige unutar povijesnog vremena.

Kako to navodi Gisbourne, “polazimo od činjenice da za vrijeme studiranja čitamo enciklopedije u unutarnjem prostoru vlastite sobe ili biblioteke i to je razina znanja, dok paljenje knjige izvodimo vani“. Na ovim su primjerima vidljivi modeli trećeprstornosti koju umjetnici primjenjuju u instalaciji rada u prostor palimpsesta. Zadnji aspekt o kojem sam razgovarao s Markom Gisbourneom bio je koncept kretanja kroz izložbeni postav. Kod instalacija izložbi Rokkunstbau često je koristio cirkularni koncept kretanja. Međutim na primjeru izložbe *Rokkunstbau XII: Kinderszenen* pokazao mi je i drugačiji model. Pošto se izložba postavljala u dvorcu *Groß Leuthen*, koji je nekoć bio dječji dom, Gisbourne je odlučio koristiti elemente iz povijesti prostora. Posjetitelj izložbe kreće od radova Laure Ford *Sleepwalker* (2005.) i *Headthinker* (2003.). Za Gisbournea u „dječjem svijetu putuješ na način događanja u slikovnici, priči ili bajki koje su djeca jedino razumjela prije doba televizije“. Skulpture Laure Ford prikazivale su djecu odjevenu u pidžame koje podsjećaju na zatvoreničko odijelo (vidi Boellert 2005:94-97). Rad barata i elementom metamorfoze. Naime, kad se posjetitelj približi djeci, vidi da imaju noge vuka ili neke druge životinje. Nakon toga se prolazi kroz radove koje dovodimo u vezu s običnim danom djeteta.

U jednom djelu dvorca bila je za vrijeme *Doma* spavaonica. Tamo se nalazilo više radova Corneliusa Volkera, slike koje prikazuju usnulu djecu (vidi Boellert 2005:118-121). Gisbourne dodaje da nakon te sobe „odlaziš u sjećanje, sjećanja ranijeg života, jer ulaziš u svlačionicu gdje se nalazi rad Luise Bourgeois“. Posljednja soba u koju se moglo ući bila je kupatilo u XVIII. stoljeću. Tamo su se nalazili radovi ukrajinskog umjetnika Sergeja Bratkova iz serije *Bedtime Stories* (1998.) i *Zhenna* (2000.), *poštanske dopisnice* bazirane na sudbini Andreja Chikatila, masovnog ubojice djece (vidi Boellert 2005:74-77). Rad predstavlja dječju osvetu ubojici. Mark Gisbourne definira završetak izložbe: „Iz traume odlaziš u noćnu moru. Na kraju dolaziš do slijepe ulice. Izlazna vrata smo zazidali tako da ne možeš dalje. Moraš se nazad vraćati istim putem, što u životu radiš svaki dan kad se budiš iz snova.“ Svi mi odlazimo u realnost dana da bismo se opet navečer vratili svijetu snova. Gisbourne ističe kako „ideš naprijed i natrag, putuješ od jedne do druge točke ne u krugu drugim putem već istim putem“. Kružno kretanje predstavlja kozmološki koncept u svim

kulturama i u mnogim religijskim obredima. Gisbourne ističe kako je kružna forma dobra za ispričati priču, za *tradicijski storytelling*. Posebno je važna kad govorimo o dječjim ili arhajskim pričama gdje postoji sretan kraj, jer se junak vraća na točku s koje je pošao na putovanje. Kretanje naprijed natrag po jednom jedinom pravcu ne samo da simbolizira linearno vrijeme u kojem je ljudski život utjelovljen već i druge modele shvaćanja prostora. Kroz razgovore s Gisbourneom shvatio sam koliko mu je za kreiranje ideja vidljivog i nevidljivog prostora ili modela kretanja kroz izložbu bilo važno njegovo iskustvo života u franjevačkom samostanu.

Franjevački način života za mene je bio bitan iz još jednog razloga. Naime, Majstor Locho imao je identično iskustvo. On je bio buddhistički redovnik prije nego što je sreo Sariku Singh i tako ušao u profani život. Njihovi primjeri bili su mi bitni kako bi mogao djelomično analizirati zatvoreni svijet monaške predaje te stvarni svijet zasnovan na zapadnom pozitivizmu koji su utjecali i utječu na oblikovanje prostora umjetničkog djela. Ta je dva svijeta teško uspoređivati. Gisbourne smatra da u „sekularnom svijetu živiš u svijetu projekcije, stalno si postavljajući pitanja o tome što ćeš raditi idući tjedan ili odjenuti idući dan“. Čitavo poslanje religijskog života zasniva se na sadašnjosti i Božjem prisustvu, utjelovljenju u svetom vremenu. Iako redovnik živi u vječnom sada, koje je oslobođeno projekcije, postoje i vanjske dužnosti.

Svako jutro mora prisustvovati obredu, tijekom dana ima obaveze, a večer završava molitvom. Mark Gisbourne zaključuje kako je „između tih obaveza sve kružno, ali s jednom iznimkom, radi se o životu u Kristu“. Zadnje riječi koje franjevački redovnik govori svakog dana prije spavanja jesu metafora smrti. Na latinskom jeziku predaju samog sebe Bogu. Po Gisbourneu spavanje za redovnika „predstavlja metaforu Kristovog boravka u grobu, a svaki je dan mikro slika života Kristovoga i svaki je kružan“. Model redovničkog života zasnovan je na prisustvu svetoga. On predstavlja koncept svih religija i razlikuje se jedino u terminima. Gisbourne smatra kako „onaj drugi svijet ne primjećuje takav život i ne može vjerovati da postoji, zato što je sazdan isključivo na projekcijama i svakodnevnim obavezama“. Upravo je model prisustva zajednički redovnicima, *thangka* slikarima, ali i ikonopiscima. Međutim, zapadni je kapitalistički model, koji se zasniva na projekciji, zavladao svijetom. Iskustvo redovničkog života u prolasku svakog dana kroz iste forme događaja Gisbourne je prenio u organizaciju izložbenog prostora u projektu *Rohkunstbau XII. Kinderszenen* (vidi Boellert 2005). Kao još jedan mogući koncept, naveo mi je organizaciju prostora u dvorcu *Sacrow* koju je interpolirao u koncept prolaska kroz izložbu. U dvorcu se centralno stubište sastoji od lijevog i desnog kraka. Samim tim, posjetilac može ići na jednu ili drugu stranu. Takva vrsta

prostora je po Gisbourneu metafora realnog prostora i fizičkih oblika, jer na primjer mozak ima dvije strane lijevu i desnu. U tom je slučaju prostor ovisniji o promatraču i njegovim odlukama na koju će stranu otići. Svi mi svakog dana imamo ovakva binarna stanja u kojima odlučujemo između dvije mogućnosti. Kad prvi put uđemo u neku zgradu, moramo izabrati stranu (lijevu ili desnu) kojom ćemo ići. U sadašnjosti se stalno postavljamo u mogućnost izbora čime nas konzumistička kultura uvjerava u dogmu slobode i individualnosti. Gisbourne kazuje kako je „*shopping* centar, vrh i mjesto ekstaze konzumerističkog kapitalizma u kojem ne znamo kamo trebamo ići, dakle imamo izbor biranja smjera i trgovina“.

Postoji statistika koja kaže da većina ljudi, ako ima izbor idu na lijevu stranu, zato što je to kretanja kazaljki sata. A upravo je na kružnom kretanju u smjeru sata zasnovan dan redovnika, oblik bajke, ali i ophod hodočasnika. Godine 2015. XX. *Rohkunstbau* obradio je temu Apokalipse. Kada razmišljamo o Apokalipsi, promatramo je kao formu prestanka linearnog vremena i prostora. Kao takva proizišla je iz kultura koje se zasnivaju na linearnom vremenu. Gisbourne je sagledava kroz jednoznačnost pojmova kraja i početka. Svaka Apokalipsa odgovara danu i kretanju jednog redovnika. Kako bogovi nakon Apokalipsi mogu mijenjati jedni druge tako se i naša svijest može izmijeniti. Jedni idoli mogu biti zamijenjeni drugima koji će po Gisbourneu također trajati sto godina. Simbol Apokalipse je vatra, prvi gradivni element prirode. Četiri elementa su za Gisbournea „mentalni koncepti koji uistinu postoje i njih trebamo da bismo živjeli“. Svaki život počinje vodom, a završava u vatri. U svim religijama postoji narativ potopa, ali isto tako posljednji sud i narativ vatre.

Na iznesenim primjerima pamišljanja prostora vidi se odmak Marka Gisbournea od dominantnih tokova koji su kroz nasljeđe kolonijalizma i pozitivizma kreirali europsku misao. Iz njih je po Gisbourneu izašla druga opsesija *zapadnog uma i dijete pozitivizma*, a to je *statistika*. Najveća zabluda koju je pozitivizam donio u zapadnu civilizaciju jest tvrdnja da je činjenica istina. Činjenica, kako to kazuje Gisbourne, „jest da svakih dvadeset minuta autobus stane na stanici, ali ako se ja nikad ne ukrcam na njega, ta činjenica nema vrijednost istine za mene, ama baš nikako“. Iz toga proizlazi samo jedna premisa: činjenice nisu istine. Ako odbacimo relativnost istine s obzirom na interpretaciju iste, ostaje nam *veliki narativ* (Lyotard 1984). U njemu postoji koncept vjere. Prije činjenica ili istine stoji uvjetovanost vjere. Mark Gisbuorne na kraju mi je ponovio riječi Tome Akvinskog o tome da bez obzira na razložnost ili nerazložnost vjerovanja u Boga moraš imati pretpostavku vjere. To je mišljenje *velikog narativa* koje ne postoji samo u formi religije već i u vizualnim umjetnostima uopće. *Pretpostavkom stvaranja* možemo otvoriti palimpseste nevidljivih stvarnosti.

5.4. Konceptualizacija prostora kao svetog prostora u radovima Kazimira Maljeviča, Josepha Beuysa, Marine Abramović, Olafura Eliassona i Mirosława Balke

Početak nove konceptualizacije prostora u zapadnoj je umjetnosti vrlo teško definirati. Ako krenemo od Foucaultovih ideja o transformaciji modela perspektive, mjesta promatrača i konstrukcije slike kao objekta iščitanih u Manetovom radu (usp. Foucault 1986), doći ćemo do samo jednog imena u povijesti umjetnosti. Kazimir Maljevič, punim imenom Kazimir Severinovič Maljevič, stvorio je nove modele prostora unutar umjetničkog djela, ali i unutar reprezentacije istog. Umjetnik je bio osoba multiidentiteta ne samo po svom porijeklu već i po djelovanju. Pionir geometrijske apstrakcije i jedan od glavnih predstavnika ruske avangarde postao je ikona eksperimentalnih modela koji će uslijediti u umjetnosti druge polovice XX. stoljeća. Kreiranje novog modela prostora možemo iščitati kroz dva antologijska djela – *Crni kvadra na bijeloj površini* (1915.) i *Supermatistička kompozicija* (1918.) kojeg još nazivaju *Bijeli kvadrat na bijeloj površini*. U svom teorijskom iskazu *Nepredmetni svijet* Kazimir Maljevič polazi od formi koje više nisu *reprezentacija* objekta iz stvarnosti *te* daje prednost samom činu slikanja pred konceptom *prikaza* (usp. Maljevič 1981).

Prema ironičnom iskazu filozofa Slavoj Žižeka (2008:42), Maljevičev *Crni kvadrat na bijeloj površini* predstavlja „minimalno obilježavanje distance između dva okvira“. Međutim činjenica je da Maljevičev manifest proizlazi iz nasljeđa ikonopisaca i odnosa prema ikoni u istočnoslavenskim zemljama. Na *Posljednjoj futurističkoj izložbi 0.10.*, održanoj 1915. godine u Sankt Peterburgu, Kazimir Maljevič je na uglu između dva zida izložio svoj *Crni kvadrat*. Radi se o mjestu na kojem u istočnoslavenskim kulturama postavljaju ikonu sveca zaštitnika obitelji. Postavom vlastite slike na sveto mjesto Maljevič se referira na odnos prema ikoni kao svetom objektu i na koncept Mandiliona, prauzora svih ikona. Zajednička im je i „bijela pozadina koja u starim ruskim ikonama simbolizira beskonačni prostor“ (Belting 2001:303). Isto tako, svaki ikonopisac nastoji dohvatiti duh svetosti sveca kojeg prikazuje da bi se na taj način ikona upisala u kolektivnu memoriju. Koliko je taj aspekt jak u ruskoj kulturi u to sam se i osobno uvjerio. Kad sam u jesen 2009. godine posjetio *Tretjakovsku* galeriju u Moskvi, vidio sam mladi bračni par koji stoji pred ikonom *Svetog trojstva* Andreja Rubljova.

Par nije sliku gledao, nego se pred njom molio i križao. Drugi Maljevičev čin odnosio se na staro pitanje je li slika utjelovljenje božanstva koje se doživljava kao zarobljavanje u materiji ili samo njegova reprezentacija. Činjenica je da je za istočnoslavenski kulturni krug slika i dalje imala element utjelovljenja božanskog i stoga su se ikonama prepisivale čudesne moći. Maljevič u *Crnom kvadratu* odustaje od bilo kakve reprezentacije i tako staje uz

koncept utjelovljenja. *Crni kvadrat* i *Suprematistička kompozicija* predstavljaju obredne predmete koji utjelovljuju božansku esenciju ne u liku već u simbolu. Na taj se način ponovo stvara aura umjetničkog djela i novi sveti prostor slike za kojeg se u jeku moderne i industrijske revolucije mislilo da je nepovratno izgubljen (Benjamin 1986:32). Kao što su simboli Buddhinog lika poput kišobrana, otiska nogu, kotača ili stabla zamijenjeni prikazom lika tako su ikone pravoslavnih svetaca zamijenjene geometrijskim tijelima. Ne samo da se aura slike transformirala u novu formu već je i drugi aspekt umjetnosti, a to je onaj ritualni (usp Benjamin 1986:32), nastavio postojati. Dvadeset i četiri godine nakon Benjaminovog eseja, Yves Klein 1960. godine kreira *Antropometrije*, rad koji se temelji na otiskivanju nagih ženskih tijela prethodno uvaljanih u plavu boju (monokrom) na platno. Za vrijeme performansa Yves Klein daje upute za otiskivanje, mijenjajući na taj način pojam oruđa kojim umjetnik stvara djelo. Nakon otiska Buddhinog stopala pojavljuju se otisci čitavog tijela čime se model reprezentacije svetog spaja s obrednom formom otiskivanja u materiju slike. Upravo se na takvu poetiku kreiranja drugačijeg prostora nastavlja rad njemačkog umjetnika Josepha Beuysa. Uz njegovo umjetničko djelovanje se dugo vremena vezivala *izmišljena* priča iz Drugog svjetskog rata. Avion Josepha Beuysa (Luftwaffe pilota) navodno je pao na teritorij krimskih šamana.

Oni su ga od posljedica avionske nesreće izliječili korištenjem životinjskog loja. Terapija je bila *alkemijska*; Beuysa su zamatali u pust (filc) i loj koji su mu obnovili *vitalitet*. Upravo su loj i filc bili osnovni materijali Beuysovih skulptura i objekata što je on naravno dovodio u vezu sa (*izmišljenom*) šamanskom praksom na Krimu. Beuys se u svom umjetničkom djelovanju često referirao na šamanizam i druge prakse transa. Jedan od njegovih najpoznatijih radova u kojem se svjesno poigrava utjelovljenjem čovjekovog duha u fizičko obličje životinje je akcija *I Like America and America Likes Me* izveden u Galeriji *René Block* u New Yorku 1974. godine. U tom radu Beuys provodi četiri dana u prostoru Galerije s nedavno ulovljenim tekšaškim kojotom Malim Johnom (Little John). Bolnička su kola dovezla Beuysa omotanog poput šamana u filc direktno s aerodroma J. F. Kennedy u Galeriju, jer nije želio nogom stupiti na američko tlo (Ameriku je vidio kao Boga Novca). Kojot je pak odabran kao simbol jedinog živućeg-autohtonog Amerikanca, sjevernoameričkog Indijanca.

Tek došavši u zatvoreni prostor Beuys se oslobađa zaštite od vanjskog prostora i ulazi u prostor inicijacijskog. U Galeriji je bilo pedeset primjeraka *Wall Street Journala*, simbola američke financijske nadmoći po kojima je kojot vršio nuždu. Beuys je uz filc imao komade slanine kojima je hranio životinju, ali i svoj štap koji je kojot povremeno grizao. Komunikacija između Beuysa i kojota bila je različita, a varirala je od promatranja do igre i

agresije. Nakon što je boravak u Galeriji završen, ponavlja se isti postupak izolacije. Beuysa zaštićuju filcom od djelovanja vanjskog svijeta i vraćaju ga na aerodrom. Akcija *I Like America and America Likes Me* ima elemente različitih obreda prijelaza (usp. van Genneep 1960:11), kao što su obredi separacije, tranzicije i prijenosa iskustva u društveni okvir.

Demosthenes Davvetas piše: „Središnja ideja *Kojota* sugerira transformaciju. Ona prenosi metamorfozu ideologije u ideju o okrutnosti; metamorfozu jezika u energičnu praksu; metamorfozu monologa volje u dijalog onih o kojima se radi i metamorfozu nepovjerenja u koegzistenciju komunalnog i kreativnog“ (Davvetas 2003:175). Međutim činjenica je da Joseph Beuys kreira sveti prostor u kojem se ostvaruje transcendentalna stvarnost (usp. Eliade 2007:17). Davvetas (2003:174-175) pak navodi kako je Beuysova ideja „nadići posljedice krize pozitivističkog i materijalističkog mišljenja te stvoriti čvrstu cjelinu koja prebiva u razvijenijoj svijesti“. Upravo je sveti prostor koji postoji samo u transcendentalnoj stvarnosti način mijenjanja strukture pozitivističkog mišljenja. Da je tako govori i primjer kako je Beuysov rad djelovao na društveni okvir. Jimmy Boyle, Škot zatočen zbog ubojstva nakon što je vidio fotografije performansa, potpuno se uživio u ulogu kojota te se sprijatelji s Beuysom i nakon svega postao pisac (usp. Davvetas 2003:175). Iako je realizirao još niz radova u kojima se referira na šamanska iskustva, upravo ovaj rad predstavlja najčišći oblik spajanja umjetničke prakse i mističnih obrednih formi. Na rad Josepha Beuysa nadovezala se umjetnica performansa Marina Abramović. Svoj je djelovanje započela u vrijeme socijalističke Jugoslavije čije su joj društvene i političke transformacije, ali isto tako i bogato nasljeđe tradicijske kulture bili uporišne točke. Tim se temama vraćala i u kasnijim djelima, kao što su *Balkan Baroque* iz 1999. godine i *Count On Us* iz 2004. godine. Marina Abramović je u ranim radovima iz sedamdesetih godina prošlog stoljeća postavila temelje svoje buduće poetike. U *Ritmu 5* (1974.), izvedenom na *Trećem aprilskom susretu* u Beogradu, umjetnica markira drvenu zvijezdu petokraku promjera šest metara na podu. Zatim pali zvijezdu i obilazi oko nje. Nakon što odsiječe kosu i baci je u vatru, ulazi u obod zvijezde i ugrađuje se u nju. U plamtećoj zvijezdi umjetnica stoji u položaju Leonardova kanona čovjeka raširenih ruku i nogu oponašajući tako formu pentagrama, te nakon nekog vremena gubi svijest.

Ritam 2 je izveden prvi put u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1974. godine (Slika 10.). Umjetnica sjedi na stolici okrenuta publici te uzima tabletu za liječenje shizofrenije i ispituje njeno djelovanje. Zatim pali tranzistor i mijenja stanice. Nakon toga uzima drugu tabletu. Akciju je završila čim je druga tableta prestala djelovati. U *Ritmu 0*, izvedenom u Galeriji *Studio Morra* u Napulju 1975. godine, umjetnica dopušta posjetiteljima intervenciju na vlastitom tijelu. Posjetioци su mogli upotrijebiti 72 predmeta, koji su se nalazili na stolu u

galeriji, od ruže, lanaca, ogledala do užeta. Performans je trajao šest sati. U katalogu koji prati seriju radova pod nazivom *Ritam* Davor Matičević je napisao: „Marina Abramović nastoji upoznati vlastito ponašanje uvjetovano silama izvan kontrole volje, upoznati magijske simbole i nevidljive pritiske razornog djelovanja unutar ili izvan tijela i ličnosti“ (Matičević 1974, http). Jedan od najpoznatijih radova Marine Abramović svakako je *The Artist Is Present* izveden u Muzeju moderne umjetnosti u New Yorku 2010. godine za vrijeme istoimene retrospektive, kada je više od 736 sati provela sjedeći za stolom, dok su se nasuprot nje izmjenjivali posjetioci muzeja. Umjetnica je s njima razmjenjivala poglede stvarajući tako umjetničko djelo koje funkcionira unutar dva suprotstavljena doživljaja.

Prostor galerije na taj način uistinu postaje Treći prostor (Soja 1996). Davor Matičević je istaknuo kako se Marina Abramović „po upotrebi specifičnih sredstava izdvaja od većine autora srodnog područja, u kojih su učestale privatne mitologije formirane na individualnim iskustvima“ (Matičević 1974, http). Osim kreiranja osobne mitologije Marina Abramović mijenja dotadašnji koncept galerijskog prostora. U slučaju radova *The Artist is Present*, *Ritam 2* i *Ritam 5* Marina Abramović transformira prostor nastajanja i postojanja umjetničkog djela. Naime, posjetioce u galeriji postavlja u položaj svojevrsnih sudionika u magijskom činu ili njihovim zurenjem kreira ne samo novi društveni prostor (beuysovski rečeno *socijalnu plastiku*) već i transformira fizički prostor u kojem djelo nastaje. Rad *Ritam 0*, osim te dimenzije koristi i djelovanje posjetilaca na samo fizičko tijelo umjetnice. Na taj ih način Marina Abramović uvodi u sam sveti obredni čin mitologije koju sama kreira. Umjetnica je u svom radu nastavila problematizirati prostor umjetničkog djela kao oblika svetog prostora. Na taj je način otvorila vrata formama koje će otvoriti prostor nove intermedijalnosti. Tehnička dostignuća i posebno novi građevinski materijali omogućili su i stvaranje novih formi umjetničkih djela. Velika se promjena u percepciji izložbenog prostora, umjetničkog djela i recepcije publike dogodila postavljanjem umjetničkog djela dansko-islandskog autora Olafura Eliassona *The Weather Project*. Umjetnik je ovaj manifestni rad realizirao u londonskom muzeju *Tate Modern* 2003. godine, unutar prostora *Turbine Hall*. Muzej je izgrađen od 1995. do 2000. godine. Nastao je transformiranjem zgrade nekadašnje električne centrale po idejnom projektu čuvenih švicarskih arhitekata Jacquesa Herzoga i Pierre de Meurona. Muzej *Tate Modern* je smješten na lijevoj obali Temze, nasuprot katedrale *St Paul* koju s muzejom povezuje Milenijski most. Ovakav raspored u prostoru govori o konceptu muzeja kao *hrama umjetnosti* naspram katedrale kao *hrama religije*, koji zajedno čine raster *Idealnog grada*. Zbog tog razloga dimnjak *Tate Modern* muzeja iščitavamo kao imaginarni zvonik, dok nas *Turbine Hall* podsjeća na široki brod romaničke bazilike. Svi ulazi u zgradu muzeja vode kroz

prostor *Turbine Halla* koji svojim oblikom i monumentalnošću podsjeća na religioznost industrijalističko futurističkih vizija. U *Turbine Hallu* su od izgradnje muzeja nastale neke od najznačajnijih monumentalnih instalacija i *site-specific* (prostorom određenih) radova suvremene umjetnosti. Bilo da se radi o instalacijama autora čija se retrospektiva održava u *Tateu* bilo da se radi o djelima nastalim isključivo za taj prostor. Olafur Eliasson je svoj rad *The Weather Project* u *Tate Modernu* realizirao koristeći sljedeće materijale: ogledalo, svjetlost stotinu lampu i vodenu paru pomiješanu sa šećerom. Rezultat je bila *vizija zalazećeg sunca*, ogromna svjetleće-lebdeća kružna površina na istočnom zidu *Turbine Halla*.

Ogledalima pokriveni strop dvorane i sitna izmaglica u zraku, koju je stvarala para u kombinaciji sa šećerom, pojačavali su impresije višedimenzionalnosti dvorane. Umjetnik je stvorio različite prostorne oblike, *zalazeće Sunce* zarobljeno na istočnom zidu muzeja, eterični međuprostor i beskonačnost dubine. Ogledalo na stropu povećavalo je iluziju dekonstrukcije stvarnog prostora određenog odnosima pojedinačnih predmeta, objekata, i uvriježenih mentalnih koncepcija. Novostvoreni prostor nije imao ni kraj ni početak, niste mogli znati nalazite li se vani u krajobrazu ili u muzeju. Umjetnikova je imaginacija „splela zajedno vrijeme i prostor“ (Massey 2003:111). Prvi je put posjetitelj boravio u unutrašnjosti umjetničkog djela, koja je istovremeno njegov sadržaj, reprezentacija i oblik inkubacije novih značenja.

Transformacija se događala na tri razine: razini samog prostora *Turbine Halla*, posjetitelja koji borave u samom radu i novostvorenog modela prostornosti. Na većinu posjetitelja *Tatea*, pa i na mene osobno, ova je instalacija imala potpuno obredni učinak. Posjetioци su ležali na podu i dugo gledali u svoje odraze i novostvoreno sunce. Neki su se fotografirali, bilježeći tako sami sebe u odrazu na stropu, dok su drugi meditirali i spavali. Rad Olafura Eliassona stvorio je post-postmodernistički oblik srednjovjekovnoga kabineta čudesa. Njegovo je djelo mijenjalo svijest i objektivno utjecalo na svakog pojedinca, bez obzira iz kojeg je razloga ušao u prostor *Turbine Halla*, bilo da se radilo o prolazniku, posjetitelju izložbe ili likovnom kritičaru. Materija šećera, ogledala, pare i lampi pretvorila je fizički prostor Muzeja u najčišću duhovnu esenciju. Na neki je način transformacijom negirala vlastito materijalno podrijetlo. Djelovala je na tisuće posjetitelja *Tate Moderna* mijenjajući percepciju umjetničkog djela i prostora u kojemu je nastalo. U istom je prostoru *Turbine Halla* 2009. godine postavljen rad poljskog umjetnika Mirosława Balke *How It Is*. Rad se sastoji od ogromnog kontejnera visokog trinaest metara, a širokog trideset koji podsjeća na prikolicu kamiona ili željeznički vagon. Istočni je dio kontejnera otvoren i naslonjen na pod. Tako je stvorena platforma za ulazak posjetitelja u sam rad. Unutrašnjost kontejnera bila je prekrivena crnim plišem. Rad se

reflektira na traumatične dijelove poljske povijesti: rampu koja je bila ulaz u Varšavski geto ili kamione (odnosno vagone) koji su poljske Židove odvozili u Treblinku ili Auschwitz. Rad sam imao priliku vidjeti i doživjeti 2010. godine. Nakon što sam se popeo u sam kontejner, odjednom sam pred sobom vidio samo crninu. Prevladavši osjećaj straha, ušao sam „ravno u srce tame“ (Cumming 2009, <http>). Prvo čega sam se sjetio bila je instalacija *Blind Light* Antonya Gormlya iz 2007. godine postavljena u londonskoj Galeriji *Hayward*.

Naime, Gormlyov se rad zasnivao na kubusu ispunjenom gustom maglom. Ušavši u njega, osjetio sam strah i prvo što sam učinio bilo je traženje čvrstog oslonca. Baš kao i svi drugi posjetiooci, pokušavao sam se držati za zid. Isto sam učinio i u Bałkinom radu. Držao sam se za zid i pokušavao sam što dublje prodrijeti u tamu koja mi se činila kao bezdan. Pred mnom se otvorio beskonačan prostor, kao u monokromnim plavim objektima Anisha Kapoora. Rad Mirosława Bałke sadržavao je jedan važan element. Prolazeći kontejnerom u susret tami, svaki se posjetilac Galerije mogao prisjetiti sudbine poljskih Židova koje su internirali u logor. Bałkin rad sadrži najvažniji elemente komemoracijskih ceremonije, a to je ritualno ponovno odigravanje koje je temelj u oblikovanju *sjećanja zajednica* (Connerton 2004:91). Ceremonije se odnose na kolektivne traume i kao takve nisu važne samo za zajednicu koja ih je proživjela već i za sve one koji na povijesti mogu učiti. Rad je Mirosława Bałke postavljen u muzej izgrađen od cigle, bivšu elektranu što također pojačava ne samo doživljaj ceremonije već i analogije koje sadrži.

Kad sam nastavio koračati kroz tamu, strah se od beskonačnosti prostora zamijenio osjećajem bestežinskoga stanja. Odjednom sam se osjećao kao da boravim u dimenzijama onkraj fizičkog prostora, baš kao što sam se osjećao i u instalaciji Olafura Eliassona. Kontejner je ispunio alkemiju *trećeprorstnosti* (Soja 1996) koju mu je namijenio autor. Baš kao i iznemogli putnik u stočnom vagonu svjestan da ga odvede u neumitnu smrt, mogao sam osjetiti djelić slobode u samoj tami. Smrt je odista značila slobodu od straha i patnje koju su nosili nacistički logori. Stoga je osjećaj ljepote u ništavilu smrti kojeg je u prostoru tmine postigao Mirosław Bałka, s jedne strane predstavljao vrhunski umjetnički cinizam, a s druge jedinu moguću realnost onkraj patnje. Za razliku od Eliassonovoga rada, koji je ne samo izazivao masovnu histeriju već i zadržavao posjetitelje satima u *Turbine Hallu*, ovaj je rad imao suprotan učinak. Posjetitelji su vrlo brzo bez riječi izlazili iz instalacije. Gotovo se nitko nije fotografirao. Mirosław Bałka je prenio dio *prostora tuge* u galerijski prostor koji je tako postao *prostor Drugog*. Njegovim je radom *prostor tuge* postao dostupan svima nama. Iako u njemu nismo bili, možemo ga čulima osjetiti.

6. ODNOS PREMA SLICI U TIBETSKOJ I SUVREMENOJ KULTURI

6.1. Kreiranje i percepcija slike u *thangka* slikarskim školama i suvremenim umjetničkim praksama

U svojoj sam se umjetničkoj praksi godinama doticao odnosa između različitih kulturnih konteksta i prirodnog okruženja u kojem su nastali. Veliki je dio mojih projekata nastao na temelju direktnih iskustava na Velebitu. S vremenom su se umjetničke forme transformirale u znanstvena istraživanja. Bilježenje velebitskih fenomena kao što su to *mirila* crtežima, video radovima ili performansom (usp. Gagić, Zanki 2009) nadopunjavao sam etnografskim zapisima i skupljanjem građe. Zajedno sam s austrijskom umjetnicom Luise Kloos došao do ideje o kreiranju umjetničkog projekta koji bi, s jedne strane polazio od današnjeg odnosa umjetnika prema pejzažu, a s druge bi se bavio nasljeđem romantizma. Projekt pod nazivom *Organizacija društva, organizacija planine* realizirali smo 2010. godine na tri lokacije: u južnim Alpama, na južnom Velebitu i na planini Black Mountain u Walesu. Temeljna je vizija tog projekta bila postavka kako različitost u strukturi i organizaciji pejzaža uvjetuje različite kulturalne kontekste, a samim tim i način kao umjetnici stvaraju svoj rad.

Naše smo istraživanje nastavili 2011. godine u regiji Dharamshali, poznatoj po tibetskoj zajednici koja se tamo nalazi godinama. Zanimala nas je ideja izmještene kulture, koja jednim dijelom funkcionira kao utopijska zajednica, a drugim kao prostor nepromijenjene religijske dogme. U svom projektu, nazvanom *Dosegnute utopije*, smo se odlučili služiti metodama bilježenja, dokumentiranja usmene i pisane tradicije, ali i stvaranja novih vrijednosti za nasljeđe iz kojega sami izlazimo. Tada sam došao u kontakt s *thangka* slikarstvom i uočio dvije veze sa zapadnom kulturom – nasljeđe Pitagorine geometrije te kreiranje i percepciju slike gotovo istovjetnu tradiciji ikone. Odlučio sam naučiti osnove *thangka* slikarstva u školi *Thangde Gatsal*. Svoje sam boravke u školi koristio za istraživanje kojim sam sve dublje ulazio u problem konceptualizacije prostora. S druge sam pak strane pokušao istražiti, analizirati i sintetizirati tradicijske okvire tibetske religioznosti koji su usko povezani s kreiranjem i percepcijom *thangka* slikarstva.

Istovremeno sam boravio u dvije različite ličnosti, onoj slikara i onoj istraživača. Kao budući *thangka* slikar naravno da sam nastojao savladati učenje bolje, ali samim tim sam morao prihvaćati i zadane kulturološke mode. Razumio sam da takav put može uvijek voditi prema odbacivanju mog prijašnjeg iskustva i potpunoj transformaciji u *thangka* slikara.

Najbolji primjer transformacije istraživača u drugog je sudbina Carlosa Castanede koji je samo htio bolje upoznati svijet vračeva meksičkih Indijanaca (usp. Castaneda 1988:16). Castaneda nije vjerovao u ideju o vračevim znanjima niti je imao mogućnost *uvida* u postojanje istog. Takav bi uvid omogućio prihvaćanje tradicijskog okvira *thangka* slikarstva i tibetske kulturne paradigme. Umjesto takvog puta odlučio sam u vlastitom umjetničkom radu iskoristiti znanja *thangka* slikarstva, a istraživački rad odvojiti od mogućnosti osobne preobrazbe u sljedbenika tradicijskog okvira *thangke*. U svemu mi je pomoglo vođenje etnografskog dnevnika koji mi je omogućio ispričati vlastitih emocija i verzija događaja, ali isto tako i nabranje činjenica. Paradoksalno je reći, ali upravo mi je rutinsko nabranje činjenica pomoglo kako bih izbjegao opasnosti sljedbeništva svijeta *thangke*. Shvatio sam da je temeljna zadaća svake kreacije *thangka* slike unutar tibetskog modela samo jedna jedina. Slikar utjelovljuje božanstvo u *privremeni nosač*, a to je slika koju izrađuje (usp. Bentor 1996:39). Viši lama u meditaciji ili običan vjernik koji se slici moli komunicira s tim božanstvom putem nosača i tako mijenja svoj svakodnevni život Kao što njih dvojica izgovaraju *mantr*e i molitve, na isti način ih izgovara *thangka* slikar za vrijeme slikanja. Ne samo to, ritmičkim ponavljanjem on savladava proporcije likova bogova i njihove zadane mjere. Takvi su odnosi ne samo suprotni zapadnoj umjetnosti od renesanse do danas već su joj i neshvatljivi. Dok se potonja zasniva na individualizmu tibetska slijedi drevna pravila.

Veljače 2015. godine Luise Kloos je odlučila nastaviti tečaj *thangke* u školi *Thangde Gatsal*. Njezina je želja bila naučiti slikanje figure božanstva. Nakon što joj je asistent Lobsang Tatsen pripremio platno, trebala je kopirati skicu božanstva na njega. Odlučila je naslikati lik Buddhe Śākyamunija koji drži ruke u poziciji *bhumisparsh mudre*. Taj položaj opisuje trenutak u kojem je Buddha odlučio sjediti ispod drveta u Bodh Gayi, sve dok ne riješi problem patnje, “uzevši zemlju kao svjedočanstvo prestanka zasluga koje je akumulirao za vrijeme prijašnjih inkarnacija“ (Frédéric 1995:44). Sarika Singh joj je predala fotokopiju predloška Buddhe koju je morala olovkom precrtati na platno. Luise Kloos je odmah započela precrtavanje. Nakon što je precrtala gotovo čitav predložak, Luise Kloos je sa zakašnjenjem ustanovila da se radi o liku Buddhe medicine, a ne Buddhe Śākyamunija.

Požalila se Sarika Singh i pitala je što da sada radi te hoće li izbrisati skicu. Događaji koji su uslijedili možda najbolje objašnjavaju tradicijski svijet *thangka* slikarstva i religijske postulate tibetskog buddhizma. Po mišljenu Sarike Singh Buddha medicine joj je očito trebao doći i tako bi trebalo ostati. Luise Kloos je odlučila poslušati savjet te završiti skicu. Međutim smatrala je da na samoj slici treba biti još nešto osim Buddhe i pozadine u vidu laganog prijelaza tonova između neba i zemlje. Predložci *thangke* Buddhe medicine što ih je vidjela u

školi nisu joj se sviđjeli. Sjetila se *thangke* koju je vidjela kod svog sina. U centralnom se prizoru slike nalazi Buddha medicine. Oko njega se u više različitih okvira nalaze ornamenti i simboli. Luise Kloos je oko Buddhe medicine napravila samo jedan okvir.

Njega je podijelila na jednostavne kvadrate u koje je ucrtavala različite simbole iz svijeta *thangke*, kao što su par zlatnih riba ili beskonačni vez. Odlučila je svoj rad pokazati Sariki Singh i Majstoru Lochou, jer je u njega unijela element koji do tada u *thangki* nije postojao. Kad su Sarika Singh i Majstor Locho vidjeli predložak oduševili su se s činjenicom da je dodala baš takav okvir. Naime jedino su slike Buddhe na *thangkama* velikih formata imale naslikane okvire. Na malim se *thangkama* okvir nikada nije pojavljivao. Za njih je rad Luise Kloos bio velika invencija i prostor individualne kreacije. Luise Kloos mi je čitav događaj prokomentirala riječima: „Suvremena se umjetnost na zapadu zasniva na individualnosti i slobodi. U *thangki* nema velikih inovacija. Možda je činjenica što štite svoju tradiciju i kvalitetu rada inovacija.“ U čitavoj priči najveću važnost imaju dva elementa: prepoznavanje božje volje u slučajnom događaju i drugačiji koncept izgradnje umjetničkog stila. Ako *thangka* slikar doziva privremeni nosač božanstva u sliku, onda je potpuno prirodno da božanstvo može djelovati na ljudske misli, emocije i djela kako bi se čovjeka navelo da postane dio *mitskog vremena* (usp. Eliade 2007:52). To mitsko vrijeme je za *thangka* slikara njegov svakodnevni život. Naravno, mitsko vrijeme odgovara i religijskom narativu kojeg Tibećanin živi. *Thangka* slikarstvo se zasniva na školama *thangke*. Ne postoji *thangka* slikar koji je sliku započeo i završio do kraja sam. Predlošci za likove božanstava *thangkama* zadani su. Ako slikar kreira nove predloške, citira elemente iz onih starih. Također svaki slikar započinje svoje učenje u *thangka* školi. Najprije slika vježbe koje mu preporučuje Majstor. Nakon toga kad dovoljno nauči, on izrađuje veći dio krajobraza u *thangki*, kao i dijelove lika božanstva. Kada postane dovoljno vješt, slika čitavu *thangku* osim očiju božanstva koje slika Majstor. Ako ta osoba jednog dana stasa u majstora *thangke*, za njega rade drugi slikari i tako u krug. Iz ovog je vidljivo da je stvaranje *thangke* dio uređenog tradicijskog svijeta u kojem je individualnost bespotrebna.

Čitav je svijet kreacije jedne *thangke* u svim svojim dijelovima, kao što su čin skiciranja i slikanja, meditacija prilikom slikanja te obredi vezani uz otvaranje očiju, zasnovan na pobožnosti spram svijeta božanstava. Prosuđivati o djelima *thangka* slikara kroz dioptriju zapadnog povjesničara umjetnosti bilo bi potpuno besmisleno. Većina mi je *thangka* slikara potvrdila kako je *thangka* dobra, ako slikar slijedi zadane kanone, ako je slika naslikana s pažnjom i strpljivošću i ako je za vrijeme slikanja slikar bio pobožan spram božanstva kojeg utjelovljuje. Umjetničko djelo zapadne kulturne paradigme ili iz *thangka* slikarstva može biti

dobro ili loše. Međutim kvaliteta *thangka* se procjenjuje po kanonu, pažnji, strpljivosti i pobožnosti, a kvaliteta suvremenog umjetničkog djela *isključivo* po inovativnosti u odnosu na sve ono što je bilo prije njega. Suvremena umjetnost, kao i znanstveni rad, nastoji pomicati granice spoznaje dok *thangka* slikarstvo samo otvara put prema već utvrđenim spoznajama. Vrijeme u kojemu žive tibetski buddhisti različito je od suvremenog vremena. Oni žive u cikličkom vremenu u kojem „vječnost pripada unutrašnjosti, ona je vraćanje istog, ovdje, na zemlji“ (Debord 2006:44-45).

Ako je vječnost prisutna sada i ovdje, nema pomicanja granica spoznaje već samo dosizanja istine osobnim uvidima. Pomicanje granica spoznaje osnova je pozitivističke zapadne kulture. Tibetska se kulture zasniva na osobnim iskustvima koje potvrđuju boravak vječnosti u dimenziji prostora i vremena. Luise Kloos je dobila predložak Buddhe medicine, zato što je on *doktor duše i tijela* (usp. Master Locho, Singh 2013:35, rkp) i dio božanskog reda, a ne pogrešno fotokopirana skica. Sve je dio jedne stvarnosti, zato Tibećanin ne odvaja naslikanu sliku božanstva od skice, fotografije, fotokopije ili zaslona na mobitelu. Za njega su sve to dijelovi svetog vremena. Kao što Tibećanin shvaća moć i važnost svijeta slike tako i suvremene umjetničke prakse na zapadu polaze od preispitivanja istih. Naravno, ne iz pozicije (lokalnih) tradicijskih okvira već iz različitih teorijskih pretpostavki. One su se s vremenom inkorporirale ne samo u problemska pitanja umjetničkih radova već i u njihovu poetiku. Također neki od suvremenih umjetnika ulaze u direktnu konfrontaciju s filozofskim idejama, kao što je to učinio švicarski arhitekt Bernard Tschumi. On je intervenirajući u prostor pariškog *Parc de la Vilette* od 1984. do 1987. realizirao ambijentalni urbanistički projekt utemeljen na ideji dijaloga s dekonstruktivističkom filozofijom Jacquesa Derridaea. Unutar projekta *Folie* 2014. godine surađivao sam s njemačkom umjetnicom Sarah Lüdemann. U njenom sam radu ustanovio važnost *slika* ali i njihovu vezu s idejama *svijeta spektakla* Guya Deborda (usp. Debord 2006). Vođeni idejom imitacije predgrađa gradova smo pretvorili u trgovačke centre izgrađene kao replike neoklasicističkih građevina. Stvaraju se i umanjene kopije ulica ili najvažnijih trgova koji zamjenjuju potrebu za putovanjem u stvarna mjesta. U trgovačkim centrima „stvarni je svijet zamijenjen svijetom slika“ (Debord 2006:13). Jedino što one pokazuju jesu roba, predmeti koji imaju tržišnu vrijednost. Roba nije samo proizvod u trgovačkom centru već i vrijeme kojeg će konzumenti hedonističke stvarnosti utrošiti u njega.

Povijesne su jezgre gradova postale isprazna ljuštura turističkih aranžmana. Gradovi s jakim industrijskim nasljeđem u zapadnoj Europi su lančano bankrotirali odumiranjem metalurgije i tekstilne industrije. U njima ostaju prazne i devastirane tvorničke hale, pogoni i skladišta. Bez obzira na postojeće stanje, nekretnine imaju svoju vrijednost. Nakon perioda

propadanja, u te se gradove zbog jeftinog života doseljavaju umjetnici. Od tog trenutka postat će poligon za novu kreativnu ekonomiju. Na taj način svijet iluzije i tržišnih vrijednosti zaposjeda prostore kulturnih okvira i umjetničkih praksi. U novim prostorima nastalim na mjestima industrijske arheologije naši odnosi s drugim ljudima postaju otuđeni, virtualni i nestvarni. Zbog toga se i veliki broj radova u suvremenim umjetničkim praksama referira ne samo na probleme komunikacije već i na stanja otuđenosti u društvu.

Sarah Lüdemann i argentinski umjetnik Adrian Brun izveli su 2013. godine interaktivni performans *Blind Spot* u Galeriji *Momentum* u Berlinu. U desnom se uglu Galerije, pored prozora, nalazila skulptura od kartona, dva i pol metara visok i metar i pol širok toranj. Lijevo od tornja, pored zida, bila je postavljena stolica. Desno od nje na zid je postavljena uokvirena slika, digitalni otisak koji pokazuje slijepu točku, formu križa i kružnice. Ti simboli se koriste kod provjere vida i dokazano je da kad pokrijemo lijevo oko, ne možemo vidjeti krug. Performans je trajao pet sati i posjetioци su čitavo vrijeme mogli prilaziti izvođačima te prolaziti između objekata (Lüdemann 2013, <http>). Dvoje umjetnika se izmjenjivalo u ulogama. Kad je Sarah Lüdemann sjedila na vrhu tornja, Adrian Brunn je nepomično sjedio na stolici i obrnuto. Posjetitelji su mogli vidjeti što radi osoba koja sjedi na stolici.

Zbog veličine prostora, nikako nisu mogli vidjeti što radi osoba na vrhu tornja. Rad se temelji na odnosu između dvije osobe. Jedna gleda, a druga biva gledana. Jedna je dominantna, a druga podređena. Rad također polazi od ideje o zamjeni oblika kontrole čime se mijenja i društveni okvir. Sarah Lüdemann mi je prilikom razgovora istaknula: „Toranj ima više značenja. Može predstavljati studenta umjetničke akademije koji čitavo vrijeme studija radi na papirima dok ga netko gleda.“ Papir unutar takvog konteksta označava akumulirano iskustvo. Isto tako toranj može označavati oblik političke kontrole i državne moći koji je također podložan izmjenama. Autorica mi je u razgovoru izložila vezu ovog rada s elementima rituala. Kao i svi rituali, tako se i ovaj sastoji od vidljivog, dostupnog javnosti, ali i onog nevidljivog u kojem sudjeluje osoba na vrhu tornja. Pošto nitko ne vidi o kakvoj je radnji riječ, smisao i sadržaj je ostavljen kreaciji izvođača, ali isto tako i imaginaciji posjetitelja. O svojim mi je pripremama za izvođenje ovako zahtijevnih performansa Sarah Lüdemann rekla: „Prije nastupa u performansu nastojim biti prazna, sjedim i duboko dišem. Radim vježbe istezanja kako bih opustila tijelo, a nekad pak stojim u jednom položaju nastojeći povezati tijelo s zemljom.“ Iz ova je dva elementa vidljivo da autorica barata s više različitih koncepata prostora. U ovom radu nalazimo element reprezentacije u vidu objekta-sliku na zidu i *trećeprorstnosti* u vidu prostorije galerije *kao mjesta gdje se sve spaja* (Soja 1996:56). Posjetitelji tako dolaze u interaktivni odnos s radom, akumulirajući vlastite emocije

te primajući one nove od autora. Sarah Lüdemann je pojasnila: „Gledatelji su mogli ući u samu instalaciju, u rad. Naša energija je proizvela nešto meditativno u tom radu, ali isto je tako stvorila element frustracije. Fascinantno je da smo stvorili dvije različite emocije u istom prostoru.“ Rad se, kao što smo to vidjeli, zasniva i na određenim ritualnim elementima koji s jedne strane pripremaju tijelo i um umjetnice za izvedbu, ali s druge strane omogućuju dijeljenje onoga što autorica naziva energija s posjetiteljima galerije.

Nije li upravo to primjer za povratak onoga što je Walter Benjamin mislio da će izumrijeti s tehničkom reprodukcijom (usp. 1986:132), a zasniva se na direktnom kontaktu s originalnim umjetničkim djelom. Ovdje se možemo zapitati o moći svijeta slika, kako *sljepe točke* na zidu tako i slika stvorenih u umu svakog posjetitelja. Činjenica je da su one neponovljive i ne mogu se prenijeti nikom drugome. Sarah Lüdemann mi je objasnila kako joj je teško dokumentirati performans: „Nekad je bolje imati jednu fotografiju koja može funkcionirati kao posebni rad. Njome mogu prenijeti dio atmosfere. To je kao da gledaš sliku slapova Nijagare; može biti lijepa, ali nikad ti neće donijeti osjećaj kao kad bi tamo bio.“ Njene riječi upravo potvrđuju neponovljivost umjetničkog djela. Reproducirana slika ili dokumentacija ne mogu biti isto što i slika-objekt ili viđena slika u umu posjetitelja oblikovana emocijama prilikom izvedbe umjetničkog djela. Ono što je još zanimljivije, Sarah Lüdemann primjenjuje koncept originalnosti umjetničkog djela i na video sliku. Spomenula mi je kako bi „najradije izmjestila sve svoje video radove koji joj se nalaze na internetskoj stranici u maloj rezoluciji“. Činjenica je da se sadržaji na stranicama razgledavaju površno.

Njen je zaključak sljedeći: „Internet je kao brza hrana. Slika na internetu ili na *iPadu* nije ista kao video slika u galeriji. Tamo gledaš sliku, performans ili video, upleten si u događaje i ne možeš otići. S web-stranica se jednostavno isključiš.“ Sarah Lüdemann je umjetnica koja pripada mlađoj generaciji i koja je već u svojoj adolescentskoj dobi koristila kompjuter i bila povezana s internetskom mrežom. Samim tim, ne pripada analognoj generaciji umjetnika odraslog uz televiziju i tiskane medije koja je u kontakt s kompjuterima došla u kasnim dvadesetima. Zbog toga njen iskaz govori o važnosti tijela i direktnog iskustva, kao prostora suprotnog *virtualnoj stvarnosti*. Kao takav, mijenja našu predodžbu o generaciji umjetnika koju bismo smjestili u okvire virtualne stvarnosti. Sarah Lüdemann i Adrian Brun u radu *Blind Spot* poigravaju se s više elemenata svijeta spektakla. Guy Debord je definirajući spektakl kao društveni odnos između ljudi *posredovan slikama* ustvrdio: „Spektakl ne može biti shvaćen kao puka vizualna obmana koju stvaraju masovni mediji. To je pogled na svijet koji se materijalizirao“ (2006:7). Interaktivni performans *Blind Spot* iščitava ideju društvenog odnosa između ljudi *posredovanog slikama* kroz tri elementa. Prvi čini slika na zidu, istinska

slijepa točka koji simbolizira društveni odnos kao formu u kojem individua neke stvari vidi, a neke jednostavno ne može vidjeti. Drugi govori o pogledu na svijet u vidu spektakla. Naime, Sarah Lüdemann i Adrian Brun stvorili su u prostoru galerije prizor spektakla za sve gledatelje. On se sastoji od jedne radnje na vrhu tornja koju posjetitelji ne mogu dešifrirati, koja ne samo da otvara prostor frustracije, kako je navela umjetnica, već i ljudske znatiželje. Većina publike koja dolazi na projekte suvremenih umjetnika ne samo u Berlinu nego i bilo gdje u svijetu na njih dolazi, ne samo radi kvalitete umjetničkog djela već i mogućeg šoka ili elementa voajerizma koji im određeni radovi omogućavaju. Masovni mediji su već odavno spojili prostor privatne i javne sfere, a društvene mreže na Internetu otišle su i korak dalje. Unutar društvenih mreža privatni prostor ne postoji.

Aplikacije na pametnim telefonima otišle su još dalje pa onima zainteresiranima za osobne kontakte nude vrlo detaljne podatke o osobi koju dotični korisnik susreće u stvarnom prostoru. Upravo je to problemsko pitanje kojeg ovaj rad otvara. Slika performansa u galeriji koju doživljavaju posjetitelji za njih predstavlja dijeljenje nečijeg privatnog prostora, bez obzira na moguću nerazumljivost ili nevidljivost radnji koje umjetnici obavljaju. Za publiku izgrađenu na estetici *Velikog brata*, gdje se trivijalni sukobi između ukućana *reality showa* prikazuju kao ozbiljni povijesni događaji, interakcija između dvoje umjetnika predstavlja još jedan u nizu spektakla. Zbog toga se i čitav performans bazira na ponavljanju jedne te iste radnje, gledanju dvoje umjetnika, onoga koji sjedi na stolici i one koja sjedi na tornju.

Treći element čini video dokumentacija samog performansa i slike postavljene na internet. S jedne strane, one obavještavaju likovnu publiku o kvaliteti umjetničkog rada, a s druge strane koriste formu *vizualne obmane* masovnih medija. Guy Debord ističe kako je „spektakl koji falsificira stvarnost proizvod same stvarnosti, a stvarni se život materijalno prožet kontemplacijom spektakla potpuno ravna po njemu“, što na kraju uvjetuje da se „stvarnost pojavljuje u granicama spektakla, a spektakl postaje stvarnost“ (Debord 2006:8). Fotografije performansa polaze od te ideje, prikazuju nepostojeću stvarnost, rad koji postoji samo kada se izvodi tijelima umjetnika transferirajući je u model spektakla koji postoji u masovnim medijima. Iz tog su razloga fotografije rada stilizirane i podsjećaju na kadrove nekakve komorne drame. Slike tako stvaraju sasvim novi privid rada postavivši ga u okvir moći slike u mediju interneta.

Sarah Lüdemann mi je predstavila i svoj rad *on y danse* izveden u prostoru Le Lavoir Public kao dio programa Biennale de la Danse u Lyonu 2014. godine. U tom dvadeset-minutnom performansu umjetnica zatvorenih očiju vrti kolut oko svoga tijela ponavljajući jedne te iste stihove francuske pjesme *Sur le pont d'Avignon* (Lüdemann 2014, [http](#)). Istaknula

je važnost svjesnosti tijela kod takve vrste rada, ali i mogućnosti stanja transa. Nalazila se u situaciji da mora dugo pjevati, što inače ne čini, te se morala izdići iznad granica. Navela mi je jasnu definiciju procesa koji se tada događa: „Tijelo ti uvijek daje signal prirodnih potreba kao što je glad ili žeđ, ali to možeš prekinuti i koncentrirati se na rad.“ I u ovom radu možemo iščitati elemente voajerizma, tretiranje obične ritmičke radnje kao spektakularnog čina i važnost utjelovljenja kao temelja izvedbenog umjetničkog rada. Svakako je u umjetničnom radu zanimljiv i aspekt kontrole tijela kroz rizične i rubne situacije. Činjenica je i da *thangka* slikari u svome radu često polaze od stanja meditacije kojima nadilaze ograničenja i potrebe tijela. Međutim kao što je za njihovu kulturnu paradigmu neshvatljivo dvadeset minutno ponavljanje *Sur le pont d'Avignon* (Lüdemann 2014, [http](http://)), tako su za nas neshvatljivi ritualni oblici koji čine njihov svjetonazor. U veljači 2015. godine Majstor Locho me je zajedno s grupom polaznika škole Thangde Gatsal pozvao na obilježavanje tibetske nove godine, *Losar* u svetom mjestu hrama Dalaj-Lame. Nova godina se obilježava minimalno tri dana. Kada smo došli na donji plato hrama, stali smo u red. Upitao sam Majstora Lochoa zašto čekamo red, a on mi je rekao kako ćemo se popeti na krov hrama te posjetiti posebnu prostoriju koja je otvorena samo jednom godišnje gdje možemo dobiti *puju*. Taj dan je bio izuzetno hladan, padala je kiša nošena vjetrom, a na obroncima Himalaje gust snijeg. Kad smo počeli čekati ni slutio nisam koliko će sve trajati. Kolona je bila živopisna: Tibećani, djeca u tradicijskim nošnjama, turisti, Indijci i japanski buddhisti.

Nakon jednosatnog čekanja popeli smo se na drugi plato na kojemu smo čekali još dodatni sat. Već smo bili potpuno iscrpljeni. Na kraju platoa nalazila se neka vrsta male kućice ispred kojeg su se nalazile manje figure *torme* i dvije veće od koji su postavljeni kao prinos božanstvima. Popevši se metalnim prostorijama u hram, nakon dva i pol sata čekanja, očekivao sam u njemu vidjeti ili posebno lijepu *thangku* ili sresti nekog redovnika koji će mi dati blagoslov. Kad sam ušao u malu prostoriju našao sam se u još jednom redu. Tibećani su prilazili sasvim običnim oltarima ispred kojih su bili postavljeni prinosi božanstvima. Uzimali su komadiće *tsampe* tri puta.

Prva dva su bacili u zrak bogovima i učiteljima, a treći bi namijenili svim ljudima i pojeli. S oltara su uzimali hranu, a neki su na njih ostavljali šalove. Također su ostavljali i novce koje je s vremena na vrijeme lama kupio i prebrojavao. Iz te se prostorije ulazilo u jednu manju gdje se također mogla ostaviti novčana donacija, a na oltar postaviti darove božanstvima. Od tuda su stepenice vodile natrag na prvi plato. Trudio sam se ponavljati iste radnje kao i svi ostali hodočasnici. Kad je sve završilo, promrznut sam otišao na čaj. Sjetio sam se događaja s Kijevskog trga 1999. godine. Tamo sam uočio ogroman red koji stoji pred

ulazom u crkvu. Nisam čekao, ušao sam u crkvu preko reda. Za stolom je sjedio svećenik koji je iz ogromne posude nalijevao *svetu vodicu* vjernicima u male bočice. Pored njega je bio pladanj s velikom piramidom novčanica. Kao što mi je običaj ukrajinskog pravoslavlja bio neshvatljiv, takav mi je bio i ovaj tibetski. Oba su bili dio tradicijskog okvira kojemu nikad nisam pripadao. Nisam posjedovao predaju ili pripadnost tradiciji putem koje bi za mene mala betonska prostorija ispunjena skulpturama i *thangkama* sasvim prosječne umjetničke kvalitete bila dio *svetog prostora*. Na kraju svega uvijek sam u *thangkama* gledao ljepotu izvedbe slike, kad do svijeta *utjelovljenog nosača* (Bentor 1996:39) nisam moga doprijeti. Za razliku od mene Tibećani su sliku arhetipskog božanskog tijela mogli iskoristiti u “stvarnosti sanjanja i svjesnom putovanju kroz fluidne pejzaže nesvjesnog kojima mogu otkriti dublju realnost i potencijal samog sebe“ (Rhie, Thurman 1999:27). Ta je slika mogla biti stvorena bojama ili maslacem. Jedino što je činilo razliku jest *percepcija božanskog*.

6.2. Pobožnost i meditacijske tehnike vezane uz *thangka* slike, ritualne radnje u suvremenim umjetničkim praksama

Pobožnost i meditacijske tehnike u svijetu *thangka* slikara predstavljaju čin neprekinute stvarnosti. U svojim sam razgovorima s *thangka* slikarima 2013., 2014. i 2015. godine postavljao indirektno pitanje o ovom značajnom aspektu. Moje je pitanje glasil: *Kako se pripremaju za sam rad i kako održavaju koncentraciju u radu?* Kao i na sva moja druga pitanja i ovi su se odgovori razlikovali po hijerarhiji pitanoga. Više informacija sam dobio od Majstora Lochoa i Sarike Singh koji su isticali, ne samo meditaciju već i izgovaranje mantrije prije i za vrijeme slikanja. Pomoćnici u školama *thangke* su mi uvijek isticali učitelja, ali isto tako naglašavali da je to za njih dio buddhističke pobožnosti Tenzin Rabgyal mi je u veljači 2015. iznio svoje iskustvo: „Uvijek dodirnem kist rukama i provjerim ga prije slikanja. Tako usmjerim svoju svijest na ono što ću sada raditi. Za mene je meditacija kada moj um misli na to što će slikati u narednom trenutku ili što upravo sad slika.“ Njegova definicija najbolje opisuje svijet pobožnosti *thangka* slikarstva. Taj je svijet istovjetan za onog koji *thangku* stvara kao i za onog koji joj se moli ili meditira uz nju.

U suvremenim se umjetničkim praksama, kao što smo to već naveli, vratila ne samo važnost originalnog umjetničkog djela i njegove aure već i ritualnog aspekta samog rada (Benjamin 1986:132). Naravno taj ritualni aspekt više nije vezan uz obredna posvećenja ikone ili izradu slika ili skulptura za ophod Križnog puta kao u prošlim stoljećima. Umjetnik je taj koji postaje neka vrsta izvođača ritualnog čina koji je istovremeno i umjetničko djelo samo po

sebi. Zajedno s Bojanom Gagićem kreirao sam interaktivni performans *Mirila* koji uključuje dva različita elementa: rad je rezultat mojih istraživanja fenomena mirila na planini Velebit i predstavlja umjetničku reinterpretaciju stvarnog rituala koji se izvodio za mrtve. Da bi mogli iščitati različite kulturne paradigme otvorene ovim radom bitno je objasniti fenomen mirila u čijem je kontekstu nastao. Kako bismo stekli uvid o samom običaju, mjestu i spomeniku mirila, moramo posegnuti za etnografskim podacima. Duboko u planini Velebit ili u njenom podnožju postojala su mjesta, zaseoci i pastirski stanovi bez crkve i groblja. Tijelo se pokojnika tamo držalo u kući nekoliko dana od trenutka smrti.

Pokraj njega se bdjelo, naricalo i prepričavale su se zgrade iz života. Nakon bdijenja i počasti, kako to govore kazivači, tijelo se zamatalo u platnenu ponjavu i stavljalo na drvena nosila te se prenosilo do udaljenog groblja. Pogrebna povorka stala bi samo na jednom, posebnom mjestu koje se najčešće nalazilo na prijevojima. Nosači bi potom uzeli ravne, pravilnije kamene ploče, položivši ih na zemlju. Na to bi postavili tijelo pokojnika. Uz glavu bi se tada uspravno položio jedan veći pravilniji kamen, a do stopala manji kamen. Ta dva kamena uzimala su *miru* (mjeru) pokojnika i činila njegovo *mirilo*. Glava pokojnika gledala je prema istoku, prema izlazećem suncu. Nakon toga se tijelo odnosilo do groblja gdje je pokapano uz crkveni obred. Nekoliko dana poslije, na mjesto zaglavnog kamena postavljao se još pravilniji, u novijim vremenima klesani kamen s urezanim različitim simbolom (Slika 11.). *Mirila* su poredana po rodu i porodici pokojnika, bez socijalnih ili spolnih odvajanja. *Mirila* su nastala zbog pastirskog načina života koji je bio tipičan za podvelebitski kraj. Općenito u velebitskom i podvelebitskom kraju gdje su rasprostranjena poštovana su puno više od groblja.

Na *mirilima* se ostavljalo cvijeće u spomen duši pokojnika. Mirjana Trošelj u članku „Mirila – spomenici dušama“ navodi: „Okolo mirila su u zimskom razdoblju pastiri napasali svoje blago. Često su kraj njih zastajali i prisjećali se *izmirenih duša*“ (2013:35). Ispod *mirila* nikad nije bilo grobova, mrtva tijela dodirnula su ih jednom, za vrijeme *mjerenja*, gledajući prema Suncu. Po starim vjerovanjima to su bila mjesta gdje se odvede duše mrtvih od svijeta živih i duše pastira počivaju uz bok duša svojeg ovčjeg stada, sjećajući se svojeg proživljenog života (usp. Trošelj 2012:19). Odatle i drugi naziv za *mirilo* – počivalo. Starost i porijeklo *mirila* nemoguće je točno odrediti; analogni rituali gotovo da i ne postoje. Tomo Vinšćak mi je kazivao kako su nešto slično vidjeli za vrijeme ekspedicije na Tibetu. Međutim nikakvu dokumentaciju o tome nije imao; samo je spominjao mjere u stijeni. Ornamenti na zaglavnom kamenju mirila različiti su, od polumjeseca, križa, zvijezda, sunčanog križa, spirala, do jednostavnih inicijala pokojnika, punog imena i prezimena i natpisa *Faljen Isus* ili

Boga pomilova. Starija mirila vrlo su nevješto gravirana, tupim predmetom, dok su ona mlađa klesana na način nadgrobni spomenika. Oblik zaglavnog kamena također se mijenjao od potpuno prirodnog, koji izgleda kao dio masiva nekog od kukova ili materijal za gradnju mocire do potpuno pravilnog klesanog kamena izduženog oblika. Natpis *Boga pomilova* jest rečenica kojoj nedostaje jedna jedina riječ. Natpis tako zadobiva sasvim drugačije značenje, jer govori o ljudskoj duši koja na svom prolazu kroz *razine čistilišta* biva *Pomilovana bogom*. Ono što je u stvarnosti trebalo pisati na kamenu jest *Bog ga pomilova*. Bog je po toj sintagmi onaj koji dijeli milost.

On je taj koji je pravedan i koji jest iznad živog i umrlog. Običaj je *mirila* potpuno izumro dolaskom cesta, razvitkom turizma i mijenjanjem polunomadskog načina života u planini za onaj *primorski*. Posljednji spomen o *mirilima* jest u godinama nakon Drugog svjetskog rata. Prva objašnjenja o načinu gradnje *mirila* i o njihovim značenjima dobio sam od svog oca. On je bio jedan od graditelja posljednjeg *mirila* u Privlaci, mjestu gdje sam odrastao. *Mirilo* je izgrađeno za mučki ubijenog svećenika don Eugena Šutrina čije je tijelo pronađeno u moru. Ono što je svom mom budućem interdisciplinarnom istraživanju samog fenomena *mirila* dalo drugačiji smisao jest činjenica da sam bio sin onog tko je još baštiniio tu tradiciju. Moj je otac bio jedan od graditelja *mirila*, ali i jedan od mojih prvih kazivača.

Fenomen *mirila* sam prvi put interpretirao u grafičkoj mapi *Compsso* koja je nastajala od 1994. do 1996. godine. Od 1997. godine počeo sam intenzivno istraživati poznate i nepoznate lokalitete *mirila*, od Dokoza preko Jasenara do Renjevca. Na licu sam mjesta skicirao same simbole, zapisivao natpise i razgovarao s kazivačima. Interaktivni performans *Mirila* nastao je upravo kao rezultat tog rada. Bojan Gagić i ja smo ga prvi puta izveli 2001. godine u kripti napuštenog franjevačkog samostana blizu mjestu Forli u Italiji. Uslijedile su izvedbe u galerijama *Studio Tomasseo*, u Trstu i *Neon*, u Bologni da bismo 2002. godine performans izveli i u Centru *Mobius*, u Bostonu. Godine 2008. odlučili smo ga izvesti posljednji put odabravši sedam sudionika koje smo uveli u ritual za vrijeme izlaska sunca na zagrebačkom Bundecku. Upravo su nam njihova kazivanja o onome što se u njihovim mislima događalo za vrijeme sudjelovanja u samom radu bili jedan od najvažnijih materijala za knjigu *Mirila: Dokumentacija performansa 2001.-2008.* u kojoj smo sabrali tekstove, članke i foto-dokumentaciju (Gagić, Zanki 2009). Bez obzira na čvrstu odluku, performans smo odlučili izvesti još jednom u sklopu izložbe *Mirila – nematerijalna kulturna baština* koja je održana u Galeriji *Klovićevi dvori* 2013. godine, a na jednom je mjestu okupila gotovo sve koji su tom fenomenu posvetili svoj znanstveni ili umjetnički rad. Performans *Mirila* u svakoj je svojoj izvedbi dobivao nove elemente; ponekad smo ga izvodili sami, a ponekad su nam pomagali

asistenti. Osnovna forma je bila vrlo jednostavna. U prostoru gdje smo ga izvodili napravili bismo repliku *mirila*, sagrađenu od zemlje, trave i kamenja prikupljenih na lokalitetima u blizini. Prije same izvedbe zainteresirana publika je dobila upute o ponašanju za vrijeme sudjelovanja. Sudionik rituala ulazio je u prostor gdje se nalazilo *mirilo*, bez cipela i nakita. Nakon toga bi uz našu pomoć legao na repliku *mirila*. Onaj od nas dvojice koji se nalazio do zaglavniog kamena zatvorio bi mu oči i opustio ruke. Zaglavni kamen se morao držati, dok je podnožni kamen hvatao mjeru osobe koja leži na *mirilu*.

Nakon toga udaljili bismo se od samog *mirila* i neko vrijeme šuteći meditirali o mogućem trenutku smrti osobe što leži na *mirilu*. Poslije nekog vremena prišli bismo osobi što leži, otvorili bismo joj oči i pomogli da se ustane. Kada bi osoba napustila prostor rituala, u njega je ulazila druga. Kod prve četiri izvedbe performansa u Forliju, Bolonji, Trstu i Bostonu postavljali smo gorski kristal na područje ispod pupka osobi što je ležala na *mirilu*. Uz to smo na podu ili zidu ucrtavali simbol koji bismo vidjeli za vrijeme meditacije, a smatrali smo da je povezan s osobom koja leži na *mirilu*. U zadnje dvije izvedbe na Bundeku i *Galeriji Klovićevi* dvori potpuno smo očistili rad od elemenata koji nisu pripadali samom običaju *mirila*. Po načinu kako je strukturiran potpuno je jasno da se performans referira na *obrede prijelaza*. Preliminalni obredi (separacija) mogu se prepoznati u pripremi sudionika prije ulaska u prostoriju. Liminalni obredi (tranzicija) vidljivi su kod ležanja sudionika na *mirilu* i meditacije koja je usmjerena prema njemu. Postliminalni obredi (inkorporacija) očituju se u njegovu povratku u zajednicu kojoj prenosi iskustvo *mirila* (usp. van Gennep 1960:10-11).

Naravno da smo nastojali čitav jezik performansa modelirati tako da posjetitelj ima osjećaj da prolazi neku vrstu obreda *inicijacije*. Nije nam bila namjera referirati se na inicijaciju u spolnost, posvećenje redovnika ili druge vrste inicijacija već smo namjerno aludirali na obrede ulaska u tajna društva (van Gennep 1960:65). Upravo zato smo koristili poznate elemente kao što su zatvorene oči ili ležeći položaj. S druge strane, neki su od tih elemenata postojali u stvarnom obredu *mirila*, i rađeni su za pokojnike. Veza je između umjetničkog djela i rituala očigledna. Bruce Kepferer smatra da i „umjetnost i ritual objedinjuju partikularno i univerzalno te da ih transformiraju bilo u procesu umjetničkog djela bilo u procesu rituala“ (Kepferer 1986:191). Na primjeru performansa *Mirila* mogu reći da se jedan lokalni fenomen može transformirati u univerzalni jezik koji je bio jasan svima od Bolonje preko Zagreba do Bostona. Možemo samo nagađati čemu je služio ritual mjerenja tijela, bez obzira na kazivače i interpretacije etnologa. Međutim i taj se obred sastojao od elemenata istovjetnih umjetničkom djelu. Ti elementi nisu bili samo prisutni kod *mjerenja* tijela već i u svim običajima vezanim za štovanje spomenika *mirila*, ali i sjećanja na preminule duše

(Trošelj 2013:35). Bruce Kepferer navodi: „Veliki broj rituala koje su antropolozi zabilježili sadrži elemente u kojima se (nabrojani ovdje zbog praktičnih razloga) isprepliću oblici plastičnog oblikovanja, liturgije, glazbe, pjevanja, pričanja priča, drame i još mnogi drugi“ (1986:191). Kao umjetnici iskoristili smo mogućnost uključivanja živih ljudi u iskustvo mirila. Njihovi su doživljaji za vrijeme ležanja na *mirilu* bili vrlo različiti koliko god su to iskustvo dobro pamtili. Upravo je jezik medija performansa mogao najbolje transformirati oblik drevnog obreda u suvremenu umjetnost. Upravo je taj medij strukturiran kao ritual i stvara značenja ritualnog. Performans otvara vrata komunikacije, stvara vezu svih sudionika u jednom jedinom iskustvu (usp. Kepferer 1986:193). *Mirila* su se zasnivala na podijeljenom iskustvu izvođača i sudionika. Osobno su mi kazivanja o doživljenom za vrijeme ležanja na *mirilu* bila dragocjena.

Mišljena sam da ta iskustva daju jednim dijelom odgovore na pitanja o značenju samog rituala, ali isto tako o procesu kojeg smo ja i Bojan Gagić otvorili reinterpretacijom istog. Isto tako nam njihova iskustva otvaraju moguću vezu i s pobožnošću *thangka* slikarstva. Jedan je od sudionika performansa *Mirila* na Bundeku u ranu jesen 2008. godine bio i Žarko Bošnjak. On je u svome iskustvu ležanja na *mirilu* vidio vrtlog koji otvara dugački kanjon kojim je možda jednom i putovao te zaključuje: „Da, to je put kojim sam jednom dolazio i otišao u utrobu svoje majke. Je li to put kojim ću se vratiti kada tijelo, odijelo moje duše ne prime više u čistionicu?“ (Bošnjak, prema Gagić, Zanki 2009:71-72). Iskustva su drugih sudionika/ca vrlo slična njegovom. Alessandra Nicolini navodi kako je „prodrla u mogućnost jedne unutarnje stvarnosti da zaboravlja sve drugo“ (Nicolini, prema Gagić, Zanki 2009:48).

David Škerlj se osjetio „dislociran iz vremena i prostora“ (Škerlj, prema Gagić, Zanki 2009:61). Marko Pašalić u svom poetskom tekstu o mogućem iskustvu smrti zaključuje kako je „taj prijelaz nezamjetan a duša posljednji i prvi put gleda ka istoku“ (Pašalić, prema Gagić, Zanki 2009:68). Anja Schwairghat govori „da je vidjela vlastito tijelo kako sjedi u onom automobilu i nije osjećala ništa što joj pokazuje da je uistinu ovdje“ (Schwairghat, prema Gagić, Zanki 2009:55). Kao što je iz ovih navoda vidljivo, većina se sudionika/ca performansa *Mirila* izvedenog na jezeru Bundek prvi dan jeseni 21. rujna 2008. godine (koji je ujedno i ravnodnevnica) referirala na iskustvo mističke smrti. Na neki su način nastojali proživjeti trenutak vlastite smrti. Tako Žarko Bošnjak „vidi prolaz“ (Bošnjak, prema Gagić, Zanki 2009:71), Alessandra Nicolini „doživljava unutarnju stvarnost“ (Nicolini, prema Gagić, Zanki 2009:48), David Škerlj je „van prostora i vremena“ (Škerlj, prema Gagić, Zanki 2009:61), Marko Pašalić „gleda ka istoku“ (Pašalić, prema Gagić, Zanki 2009:68), a Anja Schwairghat se već „odvojila od vlastitog tijela“ (Schwairghat, prema Gagić, Zanki 2009:55).

To im je iskustvo moglo omogućiti unutarnju promjenu, ali i transformaciju doživljenog u stvaralačku ili životnu energiju. Na vrlo se sličnim principima zasnivaju obredne radnje i pobožnosti vezane uz *thangka* slikarstvo. Jedna od polaznica škole *Thangde Gatsal* 2015. godine bila je i Britanka Naomi Dalton. Po zanimanju je učiteljica razredne nastave i već dugo je željela naučiti osnove *thangke*. Tek je otpočela s učenjem i kada sam je prvi put vidio precrtavala je glavu Zelene Tāre. S obzirom da je i praktikantica joge, posebno me je zanimalo na koji se način povezuje s božanstvima na slici. Naomi Dalton je svako jutro prije tečaja radila vježbe. Za nju je to bila priprema tijela i uma što joj je posebno bilo važno i zbog položaja u kojem se sjedi dok se radi u *thangka* školi. Istaknula mi je kako za vrijeme vježbi vizualizira lik božanstva kojeg će taj dan crtati.

Na taj se način pokušava povezati s ljepotom Zelene Tāre, Buddhē, Avalokitešvare i drugih emanacija. U jednom me je trenutku ozbiljno pogledala i dodala: „Za vrijeme joge pitam za dozvolu mogu li rekreirati takvu ljepotu.“ Ja sam joj na to spomenuo iskustva drugih zapadnih studenata, ali i Tibećana na što mi je potvrdila kako je sve to za nju uistinu jako. Za vrijeme slikanja sjedio sam do nje tako da sam se mogao uvjeriti i da čitavo vrijeme crtanja sluša *mantru*. Izgovaranje *mantrē* i stanje meditacije mi je potvrdio i Majstor Locho, pogotovo kad stvara *thangke* u kojima se više puta ponavljaju isti likovi. Tenzin Rabgyal mi je govorio o običajima za vrijeme školovanja u Institutu *Norbulingki*. Majstor iz *Norbulingke* mu je savjetovao da izgovara molitvu posvećenu Mañjuśrīju prije nego što ga ide slikati. Obavezno bi ga poslušao i svaki bi put izgovarao molitvu. Isto je tako bio običaj da se svi studenti Instituta *Norbulingka* okupe prije slikanja te da izgovaraju *mantrē* zajedno. Iskustva Tenzina Rabgyala, Majstora Lochoa, ali i Sarike Singh te Lobsanga Tatsena koji su mi potvrdili pobožnost samog čina slikanja govore ne samo o obrednom modelu *thangka* slikarstva već i važnosti osobnog iskustva u samom svetom činu.

Nasuprot njihovom iskustvu stoje ona zapadnih studenata. Švicarsko-austrijska umjetnica Silvia Maria Grossmann mi je u razgovoru istaknula kako je prvi put u svom životu crtala ljudsko tijelo kao ikonu. Veljače 2015. godine započela je dvotjedni tečaj u školi *Thangde Gatsal*. Studirala je skulpturu pet godina na Likovnoj akademiji i tada je morala nacrtati puno figurativnih crteža ljudskog tijela. Međutim u slučaju *thangke* radilo se o *stiliziranom tijelu* u određenim mjerama (usp. Master Locho, Singh 2013:31). Shvaćala je važnost koncentracije, meditativnih stanja i energije linija. Za nju je ponavljanje linija po predlošcima božanstva predstavljalo kopiranje energije što ih nose predlošci. Trudila se unijeti duhovnost u svaku liniju što povlači. U svome umjetničkom radu nije nikad imala takav osjećaj. Smatra da on dolazi upravo iz ponavljanja. Na svim ovim primjerima vidimo kako *thangka* otvara prostor

iskustva svetog putem ponavljanja mitskih radnji (usp. Eliade 2007: 18). Da bi se to ostvarilo, potreban je uvjet predanja. Većina je sudionika performansa *Mirila* prije ulaska u prostor izvedbe dobila dva uvjeta. Trebali su poštivati svetost običaja i slijediti pravila ponašanja. U trenutku lijeganja na *mirilo* sve se mijenjalo te je ponašanje postalo drugačije. Je li to bilo uvjetovano strahopoštovanjem prema činjenici da su se mirila radila za mrtve ili smo Bojan Gagić i ja uspjeli stvoriti transcendentalnu stvarnost, teško je reći. Činjenica je da su svi doživjeli iskustvo nadilaženja vremena i prostora. Uvijek smo nakon izvedbe performansa *Mirila* razgovarali sa sudionicima i svi su nam potvrdili takvo stanje. Ono je jednako stanju *thangka* slikara ili senzibilnog *zapadnog studenta* za vrijeme doticaja s predlošcima božanstva ili samim činom slikanja. Za obje forme treba *pristanak*. O svome je iskustvu na *mirilu* Anja Schwaighat napisala: „Nikad nisam bila ovako sigurna u odgovor na pitanje koje sam si rano jutros postavila: jesam li spremna danas umrijeti bez imalo žaljenja? Da“ (Schwaighat, prema Gagić, Zanki 2009:55). Na drugom je kraju svijeta i vremena Luise Kloos istaknula da moraš donijeti odluku i promijeniti svoj život, ako želiš biti dobar *thangka* slikar. Odluka je prvi preduvjet za nastanak rituala, prekidaš s dosadašnjim životom kako bi svjedočio čudesnom.

6.3. Usporedba slike kao umjetničkog djela u suvremenoj umjetnosti i *thangka* slike; odnos prema slici, meditacija ispred slike, slika kao dekoracija i slika kao objekt

U veljači 2015. godine boravio sam u školi *Thangde Gatsal* zajedno s petero *stranaca/kinja*. Osim Luise Kloos (uz koju sam započeo svoj rad na savladavanju *thangka* umijeća), tamo su kraće boravile Silvia Maria Grossmann i Naomi Dalton. Jared Milbank iz Bostona planirao je u školi ostati godinu i pol dana, dok je Daniel Greindl iz Hamburga upisao tromjesečni tečaj. Iskustvo suvremenih umjetničkih praksi bilo je važno Luisi Kloos, Silviji Mariji Grossmann i meni osobno. Ostali su studenti/ice imali posve drugačije zaleđe. Prije dolaska u školu *Thangde Gatsal* Naomi Dalton slikala je samo u slobodno vrijeme. Jared Milbank završio je filmsku školu, a Daniel Greindl zarađivao je kao tattoo majstor. Upravo sam na analizi rada i kazivanja tih studenata/ica mogao uspoređivati odnos prema slici u zapadnim kulturnim kontekstima i (tradicijom) svijetu *thangka* slikarstva. Nakon svega što sam vidio mogu reći da je nepoznavanje povijesti, načina kreacije i sadašnjosti *thangka* slikarstva prisutno u *drugim* (zapadnim) kulturama istovjetno nepoznavanju suvremene umjetnosti unutar tibetske kulture. Obični *thangka* slikar nikad nije čuo za instalacije Mirosława Bałke, ali isto tako i prosječni (zapadni) suvremeni umjetnik ne poznaje važnost Chbyinga Gyatsoa (usp. Gega Lama 1986:46). I to nije jedini segment koji čini razliku. Kada

boravite u Dharamsali ili na bilo kojem drugom buddhističkom mjestu u Indiji, vidjet ćete puno redovnika. Njihov je broj u odnosu na broj stanovnika otprilike jednak omjeru koji je u Europi zadnji put postojao u srednjem vijeku. Upravo zbog svih tih činjenica sva prožimanja dvaju različitih kultura dovode ne samo do novih kvaliteta u osobnom iskustvu već i do novih kulturnih obrazaca. Ono što mogu potvrditi na temelju svog osobnog iskustva je da je i jedna i druga strana željna dodira i prožimanja. Početkom svibnja 2014. godine bio sam gostujući profesor na slikarskoj katedri Instituta likovnih umjetnosti Sveučilišta *Jan Długosz* u poljskom gradu Częstochowi. Pošto je većina gostujućih profesora držala isključivo teorijske satove, domaćini su me zamolili da sa studentima radim praktične slikarske vježbe.

Kad sam im predložio da bih ih podučavao nekim aspektima *thangke*, moji su domaćini to radosno prihvatili. Studenti su bili podijeljeni u dvije grupe s obzirom na godinu školovanja. Na početku sam za obje grupe održao uvodno predavanje o *thangki* i njenim korijenima. Neki su mi studenti postavljali pitanja o tome jesam li buddhist i da li sam pročitao knjigu *Prisoners of Shangri-La. Tibetan Buddhism and the West* (Lopez 1998.). Kad smo počeli s praktičnim radom, uvidio sam da su baš ti studenti zainteresiraniji za drugačiju vrstu slikarstva, nego što je to zapadno. I s obje sam grupe radio osnovne vježbe kopiranja predloška Buddhine glave, tijela i konstrukcije krajobraza. Nakon toga svi su morali kreirati svoj predložak za krajobraz koji je bio neka vrsta slobodne varijacije na *thangku*. Većina je studenata vrlo aktivno sudjelovala u čitavom procesu. Nastojali su poštovati mjere i pridržavati se pravila crtanja. Isto tako su vrlo precizno savladali granulaciju, kao i mokro i suho sjenčanje.

Na kraju su po svom predlošku naslikali krajobraz koji je sadržavao elemente konceptualizacije prostora u *thangki*, kao što je to odnos planina, zemlje i vode. Iako su tu vrst rada doživjeli kao nešto posve različito od umjetnika i umjetnica kakvim bi htjeli biti, ono što ih je najviše privuklo bila je spoznaja novih iskustava. Naravno najviše ih je fascinirala sama slikarska tehnologija koja se zasniva na sasvim drugačijim postulatima, nego što je to zapadna umjetnost. Sve ostalo, kao što je to odnos prema fotokopiji-predlošku Buddhinog lica koja za Tibećanina predstavlja sveti objekt, bilo im je totalna nepoznanica. Isto tako niti jedan od njih nije slijedio pravila crtanja i slikanja *thangke* do kraja. Svi su u jednom trenutku otišli u prostor onoga što nazivamo interpretacija i osobni umjetnički stil. Isto tako, moram reći da je identičan problem bio i kod *thangka* slikara koji su željeli stvarati zapadnjačko slikarstvo.

Ono što mi je većina njih pokazala bile su ili najgore forme akademizma ili loše kompozicije sastavljene od elemenata *thangke* koje su podsjećale na psihodelične svjetove viktorijanskog slikara Richarda Dadda. Kao što većina njih zamišlja zapadnu umjetnost kao

akademsko slikarstvo, tako i većina zapadnjaka u *thangka* slikarstvu vidi tajanstveni čin *hijerofanije* (usp. Eliade 2002:10). Bez obzira na rezultate jednih ili drugih, prijenos dva tipa znanja otvorio je put drugačijem pogledu na kreaciju. Luise Kloos je granulaciju kojom se u *thangki* isključivo slika nebo primijenila na svoje minimalističke crteže. Iako nije mogla dobiti istu teksturu na papiru kao što bi je dobila na lanenom platnu na kojem se slika *thangka*, izuzetno je bila zadovoljna rezultatom. Za nju je ponavljanje linija meditativan proces i nikad nije razmišljala o tome koliko ih je napravila, već koliko ih dana može ponavljati.

U radu koji se bazira na elementima meditacije svakako joj je pomogla činjenica da je dugogodišnja praktikantica joge. Osim nje u grupi koja je u *Thangde Gatsal* boravila u veljači 2015. godine i Daniel Greindl i Naomi Dalton su mi potvrdili kako svakodnevno vježbaju. Za razliku od njih troje Jared Milbank mi je priznao kako je vrlo malo meditirao. Međutim već za vrijeme studija pokazivao je interes za okultizam i židovski misticizam. Nakon nekog vremena došao je u kontakt s buddhističkom zajednicom u Bostonu te tako po prvi put vidio *thangka* slikarstvo. Za *Thangde Gatsal* doznao je zahvaljujući internetu. Brzo je napredovao i kad sam ga ja sreo već je dovršavao izuzetno detaljan crtež *Yamāntake*. Jared Milbank mi je istaknuo kako je za njega „sve u *thangka* umjetnosti vrlo čisto, linije su jasne“ i to ga fascinira. Zahvaljujući takvim linijama, postiže se iluzija trodimenzionalnosti u svim elementima *thangke*.

Budući da je proučavao židovski misticizam koji se zasniva na simboličkom jeziku kabale, pitao sam kakav je njegov odnos prema simbolima u *thangki* i što je u toj umjetnosti različito od one zapadne. Njegov je odgovor bio vrlo direktan: „Opsesivno sam vezan za simbole i simbolički jezik. U zapadnoj je umjetnosti tako nešto teško naći. Da bi kreirao takvo bogatstvo simbola, kao što je u *thangki*, moraš imati bogatu kulturu.“ Uistinu svaki je tibetski buddhistički hram šuma simbola za sebe. Za našu je kulturu nepojmljivo da se uz *torne* nalaze i posebne slike izgrađene isključivo od maslaca koje predstavljaju darove božanstvima, a kreirane su u istim mjerama kao što su to *thangka* slike ili skulpture izlivena u bronci. Sama činjenica da skulptura napravljena od obojanog maslaca može sadržavati toliko religioznih informacija drugim je kulturnim kontekstima nepojmljiva.

Ono što nam više nije nepojmljivo jest činjenica da smo od vremena Josepha Beuysa prihvatili druge materijale, kao što su mast i filc kao moguću materiju skulpture. Još od početka dvadesetog stoljeća vizualne su umjetnosti usvojile pojam objekta kao umjetničkog djela koje se može opredmetiti u bilo kojem materijalu. Stoga nam i tibetske slike od maslaca mogu biti razumljive. Radovi Silvie Marie Grossmann zasnivaju se upravo na odnosu između

materijalnog objekta koji uvjetno može biti element skulpture i fotografije. S njenim sam se radom bliže upoznao surađujući na zajedničkom rezidencijalnom projektu i izložbi *Prostori između zemlje i vode* (2014.). U njenom su radu važne dvije činjenice. Autorica je aktivna jedriličarka i zbog toga mora poznavati morski, kopneni i liminalni svijet kroz mijene plima, oseka, ali i ruže vjetrova. Njena umjetnička praksa polazi od osobnog znanja o promjenjivim vezama mora i kopna (Höpler 2013:11). Silvia Maria Grossmann u svojim objektima i fotografijama opisuje krajolike u kojima se susreću kontinent i more, rijeke utječu u mora, ali i kulturne prostore kojima se stapaju alpsko i maritimno. Svi ti oblici predstavljaju mjesta gdje se voda sastaje sa zemljom.

Oni su istinski granični liminalni svjetovi. Bića koja u njima žive: alge, ribe, stijene i pomorci predstavljaju vezu ne samo između materije zemlje i mora. U takvim se graničnim prostorima događa prijelaz iz nemanifestiranog u manifestirano, iz kaosa u kozmos. Odrastao sam u kraju na morskoj obali gdje je čitav krajobraz definiran kao granični liminalni oblik. U mjesecu veljači granični prostor morske obale zbog oseke postaje nepregledan stvarajući nove oblike života koji su kao dio *morskog ili zemljanog svijeta* nesretno prepušteni umiranju nakon povlačenja materije vode. Krajem kolovoza 2014. godine Silvia Maria Grossmann je u svojoj kući u Svetom Jakovu na otoku Lošinju ugostila grupu umjetnika iz Austrije i Hrvatske na radionici kako bi na *izvoru graničnog* otvorili prostor imaginacije. Izložba *Prostori između zemlje i vode* nastala ne samo kao rezultat radionice održane u Svetom Jakovu, na otoku Lošinju, već i radovima drugih pozvanih umjetnika otvorena je u galerijskom prostoru *Künstlerhaus*a, u Beču 18. prosinca 2014. godine. Koncept izložbe zasnivao se upravo na preispitivanju ne samo granica mitskog svijeta već i različitih oblika stvarnosti u kojima dominira imaginacija.

Imaginacija je ta koja omogućava viđenje graničnog svijeta koji je najvidljiviji u razmeđima plime i oseke. Na izložbi *Prostori između zemlje i vode* Silvia Maria Grossmann se predstavila serijom fotografija i jednom instalacijom, *Otok* (2014.) koja sadrži stijenu pronađenu na morskoj obali. Fotografije prikazuju strukture stijena iz različitih uvala i rtova na otoku Lošinju nastale djelovanjem plime i oseke. Zbog jakih valova koje stvara bura, većina je stijena oštra i sadrži gotovo geometrijski raster linija rasprostranjenih po čitavoj teksturi. Autorica stijene sustavno arhivira te od stotine fotografija izabire najzanimljivije oblike. Kao što bira prirodne reljefe koje prepoznaje te ih pretače u medij fotografije, isto tako u samim oblicima stijena nalazi gotove skulpture. Na taj način nastavlja tradiciju prve polovice XX. stoljeća kad su predmeti iz svakodnevnice postupkom *ready-madea* prepoznati kao moguća umjetnička djela. Upravo na takvom, kao i na principu drugih materijala, stvaraju

neki od suvremenih kipara. Njene snimke polaze od „koncepta promjenljive nepromjenljivosti: struktura koje valovi ostavljaju na pješčanoj obali i na površini vode, zemlje što izranja i ponovno nestaje s plimom i osekom i ptica koje povezuju vodu i nebo“ (Höpler 2013:11). Umjetnica mi je u razgovoru što smo ga vodili u školi *Thangde Gatsal* potvrdila kako u „svom umjetničkom radu polazi iz materije vode, zemlje i zraka“. Posebno je interesira kako se ti elementi ujedinjuju i koja to sila njih sjedinjuje u jedno. Uz to je interesira i konfrontacija samih elemenata, jer se u sudaru inače oslobađa velika energija. Instalacija *Otok* sastoji se od stijene trokutasta oblika i transparentne fotografije otisnute na akrilnom staklu. Fotografiju je snimila na lokalitetu Ljubljana pored Ljubča 2012. godine. Budući da se fotografija nalazi točno po sredini stijene, djelovanjem svjetla možemo vidjeti sjenu valova na zidu. Isto tako sjena stijene postaje oblik otoka na valovitom moru. Kada instalaciju gledamo bočno izgleda kao da je dio otoka ispod površine mora (Grossmann 2015:37).

O tom mi je radu rekla: „Fascinirana sam fenomenom otoka. Taj objekt možeš nazvati ikonom. Naime, u njemu je kamen okružen aurom vode, zato i koristim kružnu formu.“ Kada je razmišljala o početnoj ideji rada, shvatila je da je to za nju ideja svijeta. Zbog toga je i odabrala kružnu formu. Otok za nju predstavlja svijet u malom. Svoj je koncept otoka definirala analogijom: „Uvijek moraš ići preko vode da dođeš na otok. Ako je u pitanju oaza, ideš preko pijeska. Prolaziš element u kojem čovjek ne može živjeti da dođeš na otok. To je inicijacija, možda se mijenjaš kad dolaziš na otok.“ Silvia Maria Grossmann također mi je potvrdila kako je za nju svaki dobar umjetnički rad neka vrsta magijskog objekta. Upravo zbog toga nastoji iščitavati granične svjetove koji su oduvijek imali aspekt magijskog.

Umjetnica smatra da njene fotografije strukture stijena mogu bolje reprezentirati strukturu, nego da se u galeriju *in situ* postavi dio stijena s morske obale (Grossmann 2015:36). Nakon biranja između mnoštva fotografija struktura, Silvia Maria Grossmann pronalazi fotografiju strukture koja je na neki način arhetipska forma i ideja strukture. Fotografije su u njenom radu uvijek vezane uz putovanje ili boravak na jedrilici i predstavljaju početnu točku od kojeg rad može nastati. Druga razina fotografije, koja umjetnicu zanima, jesu različiti slojevi prirode. Njih postiže transparentnošću materijala koji koristi. I oni se na neki način referiraju na liminalno, granično stanje materije. U toj se vrsti rada poigrava sa strukturom vode kao u radu *Trotakt* iz 2012. godine. Taj se rad sastoji od više slojeva fotografija vode. U središnjem se dijelu kompozicije nalazi lik romaničkog Krista i Salomonov hram.

Raspravljajući o fenomenu slikarstva Gerharda Richtera kao nedokučivog i nezamjetljivog, u kojem se opetovano nalazimo na dvije suprotne strane Möbiusove trake realizma ili apstrakcije, Slavoj Žižek tvrdi da je „nesuvisao intenzitet nereprezentativnih

oblika posljednji ostatak stvarnosti prezentiran tako da u prijelazu s njih na jasno prepoznatljivu reprezentaciju, ulazimo u eterični prostor fantazije u kojem je stvarnost nepovratno izgubljena“ (2008:189). Ulazeći u prostore između zemlje i vode, plime i oseke, kontinenta i primorja, fizičke stvarnosti i reprezentacije o kojima govore fotografije struktura i objekti Silvie Marie Grossmann doista ulazimo u eterični prostor fantazije. A taj je prostor odista posljednji ostatak stvarnosti (usp. Žižek 2008:189). Njeni nam radovi govore ne samo o odnosu prema slici u suvremenoj umjetničkoj praksi već i o modelima njena značenja. S jedne strane, donose ideju o tome kako slika može bolje reprezentirati stvarnost nego li sama stvarnost, a s druge nam strane govore i o slici kao objektu.

Upravo je zbog takvog koncepta njenog rada izuzetno važna činjenica umjetničina studiranja u školi *thangka* slikarstva *Thangde Gatsal*. Tamo je na neki način nastavila svoj boravak u graničnim, liminalnim svjetovima. Kao i svi početnici svoj je rad započela s crtežom Buddhine glave, da bi nastavila s njegovim tijelom i na kraju likom Zelene Tāre. Danima sam pratio njen rad i koncentraciju s kojom je pristupala crtanju figura. Kroz njena sam promišljanja mogao pratiti razliku u odnosu prema slici koja se događa kad zapadnjak utone u svijet *thangka* slikarstva. Umjetničino mi je iskustvo najviše pomoglo da shvatim proces transformacije jednog oblika umjetnosti u onaj drugi kojeg nazivamo *tradicijskim*. Prva ideja koju mi je Silvia Maria Grossmann izložila bila je o njenom shvaćanju *thangke* kao otoka. Smatrala je da svi studenti i slikari *thangke* crtaju figuru čovjeka koja u stvari nije čovjek, što je samo po sebi već stanje razmeđe. Olovkom na papiru *thangka* slikari i studenti moraju izraziti nešto što je spiritualno, boraveći tako u raskoraku između materije i transcendentalnog. O tome mi je rekla:

Dok crtam u školi *Thangde Gatsal*, ja napuštam svoju umjetničku praksu i želju da se uopće izrazim u umjetnosti. Samu sebe isporučujem nepoznatoj, stranoj religiji i njenoj ikonometriji. Tada se nešto u meni događa. Dolazim do fluidne granice između slike i čiste duhovnosti. Osjećam da lice i pokreti tijela božanstva koje stvaram utječu na mene, čine me potpuno mirnom i staloženom. Čim ih oblikujem, vraćaju mi se u krugu.

Iz njenih se riječi može iščitati upravo ono što je naglasila Luise Kloos, a to je da za potpuno predanje *thangka* svijetu moramo donijeti odluku. Međutim, već je i kratki uvid u svijet *thangke* dovoljan za promjenu zapadnog modela umjetničke osobnosti. Umjetnica mi je naglasila kako u „svojoj umjetnosti nikad ne izražava samu sebe već osjećaj kako je biti potaknut nečim kao što je na primjer fenomen otoka“. Kod *thangke* primjećuje kako se „sve

zasniva na svijetu simbola te nema nikakve ekspresije“. Kod svih sam studenata uočio jednaku fascinaciju svijetom simbola u *thangki*, bez obzira što ga nisu mogli razumjeti. Ono što je bilo još interesantnije jest činjenica da ih nisu privlačili pojedinačni simboli, već su svi bili zaprepašteni složenošću cjelokupnog simboličkog svijeta. I to je ono što čini kulturnu razliku, zato što bi na isti način *thangka* slikari mogli gledati u prizore Giottovih fresaka. Za Silviu Mariu Grossmann njezine fotografije također predstavljaju simbole, valova ili struktura stijena ili pak drugih graničnih prostora. Na taj se način simbolički svijet *thangke* i onaj iz umjetničke autorske poetike ujedinjaju. U razgovoru smo se dotaknuli i odnosa između slike kao reprezentacije i slike u kojoj se događa moguće utjelovljenje božanstva ili neke druge emanacije. Kako je odrasla u protestantskoj tradiciji umjetnica se sjetila spora o temeljnoj dogmi Crkve. Utjelovljuju li se Kristovo tijelo i krv u hostiji i u vinu za vrijeme mise ili se pak radi o simboličnom činu reprezentacije?

Umjetnica je istaknula kako dok gleda predloške božanstva „razmišlja o tome jesu li i oni samo simboli ili se u njima ipak nešto utjelovljuje“. Mircea Eliade piše kako „očitujući sveto kamen postaje nečim drugim“, što ne mijena njegovu pravu fizičku prirodu međutim „za onoga komu je kamen svet njegova se neposredna stvarnost pretvara u nadnaravnu“ (2002:11). Upravo se to događa kod percipiranja crteža-predložaka i *thangka* slika. Papir i platno i dalje ostaju dio materije međutim ono što se mijenja jesu značenja i stvarnost onoga tko u to vjeruje. Njegovo slijeđenje narativa može nam biti strano ili neshvatljivo međutim činjenica je da mu to predstavlja životnu os. Silvia Maria Grossmann to potvrđuje riječima kako je pitanje u stvari „što se događa u nama a ne na papiru“. Tako ostajemo na Eliadeovoj tezi o nadnaravnoj stvarnosti *koja je u pojedincu* (usp. Eliade 2002:11), što nikako ne može odgovoriti na pitanje je li se sam proces utjelovljenja, bilo božanstva u *thangku* bilo krvi u vino događa u realnosti.

Umjetnica misterij objašnjava riječima: „Za mene je zanimljivo da radim nešto što ne razumijem i to što ne razumijem ima utjecaj na mene. Zašto, ne znam.“ O istoj sam temi razgovarao i s Jaredom Milbankom. On tvrdi kako je „smisao *thangke* kad ju gledamo ili meditiramo na nju da utjelovi duhovnu esenciju koju poslije želimo primiti u sami sebe“. Jared Milbank je odrastao na istočnoj obali Sjedinjenih američkih država. Svjestan je da u zapadnom društvu religioznost ne postoji ili je dio totalnog fanatizma. Zbog svega toga mu je susret s tibetskim buddhizmom otvorio novi pogled na religioznost čovjeka. Mircea Eliade piše kako u modernom društvu „čovjek postao subjekt i pokretač povijesti koji sam sebe može potpuno ostvariti, samo ako sebe i svijet desakralizira“ (2002:124). Upravo su moderna društva, kako mi je u svom kazivanju istaknuo bivši franjevački redovnik Mark Gisbourne,

zasnovana „na binarnosti i na projekcijama, dok se religijski čovjek ostvaruje u prisustvu svetog“. Modernom je zapadnom čovjeku sveto „zapreka slobodi, on će dostići osobni identitet samo ako se korjenito demistificira, bit će zaista slobodan tek u trenutku kada ubije i posljednjeg boga“ (Eliade 2002:124). Zbog toga je razloga i obnovljeni osjećaj zapadnog čovjeka svetosti mogući model za razumijevanje fenomena kao što su utjelovljenje ili reprezentacije. Jared Milbank također tvrdi da je smisao utjelovljenja u *thangka* slici sjedinjenje nas osobno i same slike. Za njega se temeljne vrijednosti tibetske buddhističke filozofije, kao što je suosjećanje, „mogu bolje spoznati putem onoga što naziva terminom podsvijesti, a putem kojeg se gubimo u *thangki*“.

Gledanjem se *thangke*, prema njemu, dostiže najviša forma suosjećanja. Roger R. Jackson pojam suosjećanja, *karuṃu* definira kao „težnju da se drugi oslobode patnje koja je suprotstavljena ljubavi-težnji da se drugog učini sretnim“ (2004:419). Upravo je Avalokitešvara, Buddha suosjećanja, jedan od najčešćih motiva *thangka* slikarstva. U razgovoru s tibetskim *thangka* slikarima uočio sam koliko su predani ovom božanstvu i darovima suosjećanja.

Bilo mi je i potpuno jasno zašto je Jared Milbank započeo upravo od suosjećanja. Radi se i o etičkoj normi koja je u svijetu biopolitike odavno izumrla ustupivši mjesto borbi za moć i različitost od drugih ljudi. Mircea Eliade tvrdi: „Moderni čovjek koji sebe vidi i označuje nereligioznim još uvijek raspolaže čitavom jednom skrivenom mitologijom i brojnim istrošenim obredima“ (2002:125). Elemente te mitologije on nalazi u filmskim spektaklima, ali i diskursu velikih političkih ideologija dvadesetog stoljeća (usp. Eliade 2002:125-126). Činjenica je da je današnje vrijeme u proizvodnji mitskog herojskog spektakla otišlo još korak dalje, do univerzalnog junaka koji nam uvijek prenosi „nauk preporođenog života“ (Campbell 2009:31). U 3D filmskim spektaklima i kompjuterskim igrama tako se nudi običnom čovjeku ulazak u virtualni svijet bogova, a putem društvenih mreža on počinje vjerovati u mogućnost totalne komunikacije, a samim tim i uspostavom nove virtualne zajednice.

U trgovačkim se centrima nudi ideja blagostanja kroz posjedovanje ne samo predmeta već i čitavog stila života koji uz njega vezuju markentiške kompanije. Isto se tako veliki politički narativ opet utjelovljuje kroz ideju o Velikoj Rusiji, Islamskoj državi ili pak predodžbi o Europskoj uniji kao mjestu novog raja i utjelovljena političke slobode. Suprotno takvom svijetu, Jared Milbank je svjesno uronio u svijet simbola. Važnost simbola za današnjeg zapadnog postreligijskog čovjeka. Mircea Eliade definira riječima: „Simboli bude individualno iskustvo i pretvaraju ga u duhovni čin, u metafizičko poimanje Svijeta“ (2002:129). Čovjek predmodernih društava ima sposobnost čitati bilo koju vrstu stabla

simbolom Stabla Svijeta i kozmičkog Života. On je sposoban doprijeti do najviših duhovnosti, jer kako razumije simbol, on će uspijeti doživjeti univerzalno (usp Eliade 2002:129). U modernom svijetu simboli su se transformirali u područja umjetnosti, snova, ali i masovne kulture spektakla. Za Jareda Milbanka simboli su i dan danas put do konačnog ujedinjenja čovjeka i energije koja živi u *thangka* slici. Simboli žive tisućama godinama u različitim kulturama i religijama, ali samo mijenjaju forme. Milbank ne polazi od čitanja simbola u knjigama već od činjenice što jedan simbol čini za njega i kako na njega može djelovati sada i ovdje. O svijetu simbola na *thangkama* mi je rekao: „Kada nisi iniciran u znanje o simbolima *thangka* slikarstva, možeš gledati samo ka površini slike, međutim, ako sliku gledaš sve više i više, simboli će ti početi pričati na sasvim različite načine“. Kvalitetom suosjećanja po njemu pak možemo „doći do toga da mi sami postanemo slika“.

Više puta mi je potvrdio kako, ako se *thangka* gleda spontano, može se osjetiti utjelovljenje božanskog suosjećanja u njoj. Isto tako je svjestan da se čitav proces odvija preko nas kao subjekta koji onda anticipira realnost, međutim taj se proces odvija i obrnuto. Objektivna realnost, utjelovljenje suosjećanja postaje svjesno sebe kroz nas. Jared Milbank je ovo potvrdio i sjemenom Buddhe koji živi u svima nama. Reinterpretirao mi je osnovnu postavku buddhističke filozofije po kojoj postoji pojavna realnost i objektivna realnost. Pojavna se sastoji od fenomena koji nas okružuju. Objektivna realnost je sveti red u kojem su objekti ono što jesu, a ne ono što nam se može činiti da jesu.

Naravno da je za sve one koje sudjeluju u Trećem prostoru *thangka* slikarstva *objektivna* realnost jedino moguće stanje i kvaliteta koja im pomaže da se izdignu iznad svijeta pojavnosti. Kada je tibetski buddhizam izašao iz arkadijske visoravni na kraju svijeta što je godinama bila zabranjena zemlja, nepovratno je počeo proces transfera znanja u svijet ne samo buddhistima već i svim ljudima iz drugih kultura. Na taj su način svi koji reprezentiraju Druge ušli u model Trećeg prostora i dijelom dodirnuli narativ. Neki će možda kako to kaže Luise Kloos morati donijeti konačnu odluku. Na neke će pak, kako je to primijetila Silvia Maria Grossmann, ono što ne razumiju imati utjecaj. Na taj se način granični svjetovi vidljivi u njenim instalacijama i fotografijama otvaraju u svijetu slika. Kao što žive u oblicima otoka, strukturama kamena i mijenama plima i oseka tako se kroz svijet simbola utjelovljuju u drugi tip stvarnosti. A ta je stvarnost ono što predstavlja dio izgubljenog mita. Riječ je o univerzalnom mitu iz kojeg su svi drugi nastali. Kada ga više ne možemo ispričati narodnom predajama, pričama ili pjesmama, ostaju nam riječi *mantra*. Kada nestane riječ, ostaju omjeri slova; kada nestanu slova, ostaje samo *zlatni omjer* između dva broja.

7. NOVA PLATFORMA PROMIŠLJANJA SLIKE

7.1. Utjelovljenje i slika, koncept mjesta i snovi

Svako je moje istraživanje *thangka* slikarstva počinjalo dolaskom u područje Dharamshale. Bez obzira na komunikaciju *e-mailovima* i telefonima, istraživanje sam uvijek počinjao direktnim iskustvom. Kako to piše Hans Belting, slike i mjesta su povezani na način da „moraju naći svog interpreta, tako da možemo govoriti o tijelu kao locusu slike i mjestu kao locusu slike“ (2011:40). S druge strane, ja nisam bio samo interpret, moj me je boravak u *thangka* školi *Thangde Gatsal* dovodio u model Trećeg prostora. U mom su se boravku miješali „realno i imaginarno, svjesno i nesvjesno te svakodnevni život i neprekinuta povijest“ (Soja 1996:56-57). Znao sam da moram izbjeći narativnu formu prijenosa mog iskustva i oblike pričanja osobne povijesti, dakle ulogu svojevrsnog interpreta. To naravno nikako nisam ni mogao biti, jer sam osobno bio student škole te sam prošao sve faze školovanja kakve prolaze i studenti Tibećani. One su naravno u mom slučaju bile ubrzane zbog poznavanja nekih crtačkih i slikarskih osnova koje sam dobio po *zapadnom* modelu.

S druge mi je strane, moje predznanje predstavljalo užasan problem. Model koji se uči na Akademiji likovnih umjetnosti zasniva se na reprezentaciji stvarnosti ili na reprezentaciji imaginarnih ili geometrijskih oblika u slici. Taj oblik nastave, s jedne strane, pokriva probleme s kojima se nekoć davno bavio Manet, kao što je pravokutnost površine ili stvarno svjetlo platna (usp. Foucault 2009:31) ili otkriva pretpostavke Kandinskog koji briše „simultanost sličnosti i zajamčene reprezentacije linijama i bojom koje naziva stvarima što predstavljaju objekte“ (Foucault 1982:34). Ono što me je povezalo s takvim sustavom rada bile su potpuno paradoksalno suvremene umjetničke prakse. Naime, moje mi je iskustvo u interaktivnim instalacijama i ambijentima kao što su to *Mirila* (2001.-2013.), *Dijak* (2004.) i *Child Harold* (2014.) pomoglo da uđem ne samo u sustav školovanja *thangka* slikarstva već i oblik trećeprorstnosti kao kulturne paradigme koju isto oprostuje.

Naime, svi oni koji su sudjelovali u interaktivnom performansu *Mirila*, bilo da su postavljali posjetitelje na mirilo ili da su ležali na kamenom *mirilu*, doživjeli su iskustvo nadilaženja vremena i prostora (usp. Gagić, Zanki 2009:47-72). U interaktivnom ambijentu *Dijak* kreirao sam instalaciju humka na kojem se nalazi stećak. Pored njega je bio drveni kovčeg napunjen ugljenom. Rad je nastao na temelju običaja u Ramskoj dolinu gdje su se bolesne ovce liječile tako da su morale istrčati sedam krugova oko stećka (Schwaner

2004:34). Posjetitelj ambijenta morao je nakon istrčavanja sedam krugova oko stećka skinuti odjeću te ležati na ugljenu. Na taj se način reinterpreterirao šamanski element u narodnoj medicini, ali isto tako je rad omogućavao posjetiteljima ulaz u drugu vrst prostornosti. Instalacija *Child Harold* sadrži video dokumentaciju akcije u kojoj sam koristio ribarski čamac pokojnog oca. Veslao sam prema ribarskim poštama gdje smo u vrijeme mog djetinjstva zajedno ribarili (Zanki 2014a, video). Rad se osim videa sastoji od karata pošta mojeg oca i različitih ribarskih artefakata. Ideja je tog rada bila da se ljudsko tijelo sastoji od mreže mjesta u kojima tragamo za onim slikama koje izgrađuju našu vlastitu memoriju (Belting 2011:45). U svim sam tim radovima istraživao odnos između prostora, tijela, utjelovljenja, slike, memorije, ali i imaginacije i snova. Također je bitno napomenuti da se većina umjetničkih radionica ili izložbi koje sam osobno vodio ili ih kurirao odvijala u autentičnom krajobrazu ili povijesnim građevinama, dakle da su polazile upravo od specijalnosti kako jednog od konstrukta kulturnih paradigmi. U okviru radionice *Planine* (1999.-2002.) i projekta *Dolazak u baštinu* (2007.-2014) umjetnici su boravili u nacionalnom parku Paklenica, ali su i izlagali u crkvama Svetog križa, Svetog Dominika i Svetog Donata. Naravno model izložbi zasnivao se na načelu *site specific* rada, ali i na mjestu kao obliku povijesnog pamćenja i palimpsestu.

Zbog toga mi je važno bilo iskustva Marka Gisbourn koji je za svoj ciklus *Rohkunstbau* također birao mjesta koja mogu otvoriti model treće prostornosti. Također nisam u svijetu *thangka* slikarstva htio boraviti kao u području drugog te ga neokolonijalno promatrati kao etnografski materijal. Koncept mjesta kao onog u kojem se utjelovljuje slika, ali i snovima (zasnovanim na slikama) u kojima se može utjeloviti samo tijelo, može se iščitavati i u kazivanjima Žarka Bošnjaka o vezi između kozmosa, geometrije i umjetnosti. S njima sam se upoznao na lokalitetu Struge, na Velebitu, srpnja 2005. godine. Tada sam po projektu Žarka Bošnjaka (reinterpretacija velebitskih fenomena u kontekstu *land-art* intervencija) zajedno s Rokom Bogatajem i Renéom Stesslom sudjelovao u izgradnji trodimenzionalnog modela Pitagorinog zlatnog reza ispred planinarskog skloništa na tom lokalitetu.

Osobno sam zlatni rez koristio kao geometrijski predložak svih kompozicija u grafikama i crtežima. Ponavljao sam ga mnogo puta, sve dok ga nisam naučio napamet. Omjeri su se kompozicijskih elementa u mojim radovima mogli uspoređivati s (kako ju je nazivao fra Bartolomeo Luca de Pacioli) *božanskom mjerom* i potpuno su joj odgovarali. Zbog toga mi je bilo potpuno jasno da Majstor Lohu zna sve mjere božanstva napamet. Ako je tijelo *locus slike* (usp. Belting 2011:40) i ako „mjesta predstavljaju svijet koji je utjelovljen kao slika u našoj memoriji“ (Belting 2011:44), sasvim je moguće da se mjere nekog od božanstava ili

zlatnog reza upisuju u njega. Naravno do upisivanja ne dolazi racionalnom umnom operacijom već *mantričkim* ponavljanjem onoga što se mora utjeloviti. Isto tako memorija može biti upisana u ruci jednako kao u umu, jer su oboje dijelovi locusa tijela.

Svjestan sam bio da se postupak usvajanja mjera kod *thangke* ili omjera zlatnog reza nalazi u području magijske misli, iste one koju Lévi-Strauss naziva *metaforičnim izrazom* znanstvene misli (usp. Lévi-Strauss 2001:26). Zbog svega toga su me i zanimali odnosi između tijela i geometrijskih odnosa koji se mogu protumačiti kao sveta slika, odnosno nacrt kozmosa. Takva je koncepcija prostora polazila od njegove svetosti, odnosno od prostora koji je jedini stvaran i od svega ostalog što ga kao bezobličnost okružuje (usp. Eliade 2002:15). Takvoj je slici odgovarao i trodimenzionalni zlatni rez koji smo tog ljeta izgradili na planini Velebit. Kao i pješčana mandala počinjao je u jednoj maloj točki, zrnu koja je temelj za buduće prostorne odnose. Nju na početku rada na mandali određuju redovnici, postavljajući jedno jedino zrno pijeska, kao što smo je mi morali zamisliti prije početka izrade naše konstrukcije. Centar mandale predstavlja primordijalnu suštinu praznine, dok centar trodimenzionalnog zlatnog reza, prema kazivanju Žarka Bošnjaka, predstavlja sićušnu točku ništavila iz koje nastaje sve postojeće. Isto tako praznina u tantričkim ritualima predstavlja ultimativno počelo svih pojavnosti (usp. Bentor 1996:3). Trodimenzionalni zlatni rez smo izgradili od drveta. Sastojao se od 4 kocke različitih veličina koje su jedna u drugu postavljene po osi kretanja trodimenzionalne spirale (Slika 12.). Rast spirale se u svakom sljedećem krugu povećava razmjerno broju Φ , kao kod puža *Nautilus* (usp. Zlatić 2013:86). Razlika je jedino u tome da se taj rast događa u punom trodimenzionalnom prostoru, za razliku od puža gdje se to događa na plošnoj strani kućice. Instalaciju smo postavili na drveni postament (ostatak debla stare bukve). Naš je rad istrulio za dvije godine, zbog surovih vremenskih uvjeta na platou gdje bura zimi dostiže orkanske jačine, a snježni nanosi mogu biti viši od tri metra. Za vrijeme izrade modela zlatnog reza Žarko Bošnjak nam je ispričao o svom boravku u nekoj vrsti filozofske škole i mističnog društva u Buenos Airesu gdje ga je dovela, kako je to nazvao, *žeđ za duhovnom spoznajom*.

Deset godina nakon izrade modela, u ožujku 2015. godine, u više sam navrata razgovarao sa Žarkom Bošnjakom, pošto mi se njegova teorija učinila kao jedan od mogućih elemenata Trećeg prostora. Kazivač mi je izbjegavao odgovoriti na pitanja o imenu škole, članovima i ciljevima kao što je i uobičajeno u praksama svih tajnih društava gdje se istina dijeli samo među članovima, a profanima se daje tek jedan dio istine. Ispričao mi je kako su jednom nakon višednevnog eksperimenta dobili zadatak da iznesu svoje viđenje konstrukcije

Pitagorine tetrade. Koncept tog geometrijskog tijela zasniva se na filozofskim učenjima da prvi element prostora (točka) ograničava drugi – dužinu; ova s druge strane, ograničava treći element – trokut (površina); i na kraju trokut ograničava posljednji element – pravilno tijelo (volumen) koji se utjelovljuje u *piramidi* (Aristotel i Ps.-Jamblih, prema Mattéi 2009:58). Ta četiri prva broja sadrže sveti trokut tetradu (τετρακτύς) čiji je zbroj Dekada, savršeni zbroj Cjeline (usp. Mattéi 2009:58). Predočena u formi trokutastog broja tetrada bila je “predmetom kulta, zbog toga što je temelj decimalnog sustava i odgovara nizu 1+2+3+4 te sadrži jednak broj parnih i neparnih brojeva“ (Mattéi 2009:58).

Po jednoj bi od teorija (o Pitagorinoj tetradi), u slučaju nestanka čitavog univerzuma, ostao prostor i ostao bi zakon u tom crnom prostoru, to ništa bi se moglo zvati nebiće i ono predstavlja zakon po kojem će ponovo nastati univerzuma, kao što je i onaj prije iz njega nastao. Ono što mi je u ovoj priči bilo zanimljivo jest da prostor postoji prije drugih elemenata te da je on istovjetan s prazninom. Naravno da sam u ovome odmah vidio analogiju s *ulogom praznine* u buddhističkoj filozofiji (usp. Dalai Lama XIV. 1999:194-218), ali i meditacijskoj praksi prilikom kreiranja *thangka* slike, bez obzira što se i um koji percipira prazninu podrazumijeva također kao tip praznine. Zakon koji bi ostao u prostoru uređuje nastanak svog vidljivog i nevidljivog univerzuma kroz sedam dijelova (kvaliteta), opisanih kroz tri različita entiteta (svojstva, prolazne forme i trajne vrijednosti). Po ovom su učenju kvalitete izrečene u silaznim brojevima 1,2 i 3; dok broj 4 predstavlja sredinu; te uzlaznim brojevima 5, 6 i 7 što daje oblik trokuta, dakle tetrade. Zbroj broja 7 i 3 daje *Dekadu, savršeni broj Cjeline* (Mattéi 2009:58).

Prvi broj nastanka po ovim učenjima ima svojstvo jedinstva, prolaznu formu volje i trajnu vrijednost zakona, a povezan je sa sedmim brojem koji ima svojstvo periodičnosti, prolaznu formu materije i trajnu vrijednost reda. Drugi broj nastanka ima svojstvo iluminacije, prolaznu formu ljubavi i trajnu vrijednost života, a povezan je sa šestim brojem koji ima svojstvo vitalnosti, prolaznu formu energije i trajnu vrijednosti ritma. Analognu teoriju o nastanku univerzuma iz brojeva nalazimo i u klasičnoj simbolici tetrade, jer četiri broja predstavljaju kretanje od jedne do tri dimenzije. Nastajanje pojavnog trodimenzionalnog svijeta iz sićušne točke praznine podrazumijeva različite forme postojanja koje se transformiraju jedan u drugi. Vrlo je slična teorija o zruci stvaranja po kojoj „sve nastaje od apsolutnog u kojem postoji samo jedan zakon, a to je volja apsoluta, svih svjetova, svih Sunaca, Sunca, svih planeta, zemlje i mjeseca“ (Gurdjieff, prema Ouspensky 1989:107-108). Treći broj ima svojstvo diferencijacije, prolaznu formu čistog uma i trajnu vrijednost svijeta ideja i povezan je s petim brojem koji ima svojstvo uzročnosti, prolaznu formu emocija i

trajnu vrijednost odgovornosti. Četvrti broj nastanka ima svojstvo organizacije, prolaznu formu uma želja i trajnu vrijednost uvjerenja. Četvrti broj je postavljen na vrhu trokuta od kojeg idu jedna i duga zraka brojeva ulazna i silazna te nije povezan niti s jednim brojem. Po kazivanju Žarka Bošnjaka, “zbog te je svoje specifične pozicije broj četiri parni, ali isto tako se ispoljava kao neparni broj te se u školama misterija smatrao i još uvijek smatra Hermafroditom“. Kazivač mi je također istaknuo da ovih sedam kvaliteta označavaju i „utjelovljenja svijesti minerala (broj 7), biljaka (broj 6), životinja (broj 5), ljudi (broj 4), anđela (broj 3), bogova (broj 2) i apsoluta, odnosno volje univerzuma (broj 1)“.

Zbog piramidalno položene strukture, volja Apsoluta tako direktno upravlja mineralom, božanstva (ljubav) upravlja biljkama (energijom vitalnosti), a anđeli (čisti um) upravljaju evolucijom životinja. Čovjekom po takvoj strukturi ne upravlja nitko, ali on predstavlja sponu između silazne i uzlazne linije. Ovakva struktura nastajanja univerzuma kao oprostovene svijesti u različitim manifestacijama, od točke praznine do pojavnosti svijeta i ponovo u krug ima dvije jasne analogije s ritualnim aspektima u tibetskom *thangka* slikarstvu i *maṇḍali*. Struktura *maṇḍale* predstavlja *dijagram kozmosa* (Leidy 2004:508) u obliku kvadratne palače, božanstva koje se utjelovljuje i oprostovuje i troslojnog prstena koji ih omeđuje. Rad na mandali počinje sićušnim zrnom obojenog pijeska koji predstavlja svijest utjelovljenu iz praznine u mineral.

Sve završava s izgradnjom palače koja utjelovljuje energetska tijelo – *lha* čije je ultimativno počelo praznina (Bentor 1996:3). Na taj se način praznina vraća praznini kroz različite forme spacijalnosti. U *thangka* slikarstvu sve se zasniva na beskonačnim ponavljanjima, kako elemenata u krajobrazu, ornamenata na odjeći božanstava tako i bezbrojnih crtica i točkica za vrijeme suhog sjenčanja. Naime, za kreiranje tonskog prijelaza od tamnog do svijetlog neba u *thangki* potrebno je napraviti mnogo crtica ili točkica. Međutim sve one počinju i završavaju samo jednom jedinom. I upravo taj prvi i zadnji potez označava prazninu kojom počinje i završava stvaranje čitavog univerzuma. Sve ostale linije imaju samo jedan zadatak, a to je utjeloviti energetska tijelo božanstva putem njegovog privremenog nosača, a to je sama *thangka* slika (usp. Bentor 1996:39). Takvu formu praznine simbolizira i kozmička sol, materija koja se oprostovuje putem svoje atomske strukture u tlocrtu Hrama na stijeni u Jeruzalemu kao kuće koja sublimira božanska značenja dvije religije, islama i židovstva (Buchner 2009:42). Na taj se način svijest uspinje od zrna soli preko građevine do božanskih utjelovljenja. Na isti se način mikrokozmos i makrokozmos ujediniuje u projektu Róze El-Hassan *The Breeze-Al Houa* utemeljenom na sirijskoj kući od nepečene cigle *Kub adobeja* koje predstavljaju „mjesto što samo po sebi nije ničim omeđeno“

(usp. Deleuze, Guattari 2005:494). Kazivač Žarko Bošnjak mi je govorio o vezi njegovog modela zakona po kojem je nastao univerzum s umjetničkim stvaranjem. Za njega je umjetnik „čovjek koji ostavlja tragove stopa u materiji svijeta, u njih se ulijeva čista voda u kojoj se zrcali nebo“. Svoju alegoriju objašnjava riječima: „Tragovi stopa su djela umjetnika. Geometrija osigurava trajne vrijednosti umjetničkih djela. Ako zanemarimo geometriju, neće se uliti čista voda i zrcaliti nebo“. Naravno da smo razgovarali o tome je li važno koristi li umjetnik zlatni rez i tetradu svjesno ili intuitivno. Bošnjak mi je potvrdio ono čega su i tibetski slikari svjesni – da je potpuno „svejedno na koji ih je način umjetnik postavio kao osnovu kompozicije, jer ona pomažu umjetniku kao što zidar pomaže zidarska žlica“.

Činjenica je da su principi Pitagorinog nasljeđa, zlatnog reza i tetrade unutar takozvane zapadne umjetnosti korišteni od vremena Piera della Francesce i fra Bartolomea Luca de Paciolja preko *Kartaša* Paula Cézannea sve do *spacijalnog koncepta* Lucia Fontane. Bošnjak je mišljenja da bi se „svijet suvremene umjetnosti nepovratno izmijenio, ako bi se Tetradu i zlatni rez počeli upotrebljavati u kreiranju novih djela, ali isto tako ih podučavati na likovnim akademijama“. Upravo se u kreiranju *thangka* slikarstva i dalje koristi nasljeđe Pitagorinih učenja i zadani geometrijski odnosi kao osnova za konstruiranje likova božanstava (usp. Master Locho, Singh 2013:33, rkp). Ali isto tako je bitno reći da je tibetsko *thangka* slikarstvo zatvoren religijsko meditacijski sustav koji se mora sagledavati kroz totalitet tibetske kulture. O *thangka* slikama ne možemo govoriti kao pojedinačnim remek-djelima niti se one mogu promatrati izvan koncepta Trećeg prostora. Za razumijevanje Cézanneovih *Kartaša* i prostornog koncepta, kojeg isti reprezentiraju kao i drugih djela zapadne umjetnosti utemeljenih na filozofiji broja, potrebno se otvoriti čitanju istih kao mogućih elemenata Trećeg prostora.

Moramo koristiti forme spacijalnog mišljenja da bismo razumjeli kako se spaja koncept prostora, snovi, imaginacija i zlatni rez. Bošnjakovo kazivanje o zakonu po kojem nastaje univerzum temeljenom na odnosu broja (sedam dijelova-entiteta i tri kvalitete), tetradi, ali i druge naracije nastanka prostora po omjeru broja, od Apsoluta do gole fizičke materije (usp. Gurdjieff, prema Ouspensky 1989:107-108) polaze od broja kao simbola omjera, odnosa i bivstva. Po broju nastaje čitav univerzum. Iz oblika praznine koja nosi red stvara se *prvi* element prostora točka, drugi dužina, treći površina i na kraju posljednji element volumen, utjelovljen u formi *piramide* (Aristotel i Ps.-Jamblih, prema Mattéi 2009:58). Na ovaj je način Žarko Bošnjak objašnjavao trodimenzionalnu spiralu stvaranja kao odnos po kojem sve postojeće nastaje iz jedne točke (praznine) koja raste i tako proizvodi dimenzije svjetova. Na taj je način prostor sadržan u broju i broj u prostoru, a koncept mjesta ujedno je i njegovo

stvaranje. Broj je predstavljen slikom, što znači da prostor *živi u locusu slike* (usp. Belting 2011:40). Broj, prostor i slika utjelovljenje su istog reda, odnosno kozmičkog zakona po kojem sve nastaje. Ako prihvatimo ovu tvrdnju kao jedan od mogućih instrumentarija, ne samo za tumačenje nekih umjetničkog djela nego i kulturnog konteksta, otvaramo prostor novim promišljanjima slike. Načelo utjelovljivanja broja, prostora i slike predstavlja formu spacijalnog mišljenja i mitologiju Trećeg prostora u *thangka* slikarstvu i suvremenim umjetničkim praksama koje polaze od simboličkih odnosa i ritualnih praksi. Prvi prostor predstavlja materijalni svijet koji se sastoji od mjerljivih fenomena koji se mogu kartirati, on je tradicionalna domena humane geografije. Unutar modela Prvog prostora možemo kartirati geografiju naših svjetova života, njegova je epistemologija u domeni empirije. Drugi se prostor nalazi unutar razine ideja, to je svijet predodžbi, subjektivan i promjenjiv, predstavlja područje reprezentacija i slika. Epistemologija Drugog prostora pretpostavlja diskurzivnost proizvodnje prostornog znanja (usp. Soja, prema Šakaja 2011:120).

Čitajući Sojin model možemo reći da su se na konceptu Drugog prostora zasnivali određeni aspekti zapadne umjetnosti od razdoblja renesanse do danas. Konstrukcijom geometrijske perspektive prostor se transformirao od mjesta utjelovljenja božanskih esencija u prostor heterogeničnosti i različitih realiteta. Epistemologija Trećeg prostora polazi od „simpatetičke dekonstrukcije i heurističke rekonstrukcije dualnosti prvog i drugog prostora te od oživljavanja njihova pristupa spacijalnom znanju novim mogućnostima, čak unutar tradicionalnih spacijalnih disciplina“ (Soja 1996:81). Na taj se način model Trećeg prostora oblikuje ne samo kao bezgranični Aleph već kao prisjećanje, preispitivanje i ponovo stjecanje prostora (usp. Soja 1996:81). Time se u Trećem prostoru spajaju prisustvo i projekcija, prošlost i budućnost, vidljivo i nevidljivo, tvar i netvar te božansko i njegovi utjelovljeni nosači (lha).

Treći prostor je „prostor izuzetnih simultanosti i sve narativne forme ili povijesni diskursi mogu samo grebati po njegovoj površini“ (Soja 1996:57). U sebi sadrži bezgraničnosti jezika, teksta, diskursa, zemljopisa i historiografije kojima obuhvaća značenja ljudske spacijalnosti (usp. Soja 1996:57). Treći prostor je mjesto praznine, ali i Apsoluta, u njemu se nalaze broj, prostor i slika. Dok prostor kao takav označava goli (Prvi) prostor, slika njegovu reprezentaciju (Drugi prostor), broj označava Treći prostor. Tako ujedinjuje u sebi prva dva prostora i njihove manifestacije. Ova tetrada također opisuje model nastanka univerzuma po određenom redu, onom koji počinje od racionalne ali i simbolične konstrukcije. Naime, Sojina pretpostavka polazi od Borgesovog Alepha koji se naslanja na gematrijsku tradiciju, istu onu koju je koristio Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim a parafrazirao Albrecht

Dürer u svojoj *Melencoliji I* (1514.). Svako slovo ima numeričku vrijednost i taj broj utjelovljuje određeni duhovni entitet, jer sve su stvari *sastavljene od brojeva* (Aristotel prema Mattéiju 2009:52). Aleph nije samo totalitet stvari već biće koje može biti sadržano i u broju. Taj se broj u slučaju gematrije pretvara u sliku (usp. Lehrich 2003:105). U slučaju *thangka* slikarstva stvar je još doslovnija, svaka je mjera na skici božanstva označena brojem i tako se broj pretvara u sliku. Kada *thangka* slikar kreira svoj rad, on se služi brojevima kako bi prenio iste veličine s predloška na skicu. Kad slika, on ponavlja riječi *mantr*e i molitve izgovarajući ih u ritmu brojeva. Dok ponavlja bezbroj linija i točaka za vrijeme suhog sjenčanja, svaki njegov potez kistom označava pisanje broja. Kad sam veljače 2015. godine u školi *Thangde Gatsal* sjenčao nebo i travu na *thangki* Buddhe medicine, ponavljao sam crtice i točkice tisućama puta.

U jednom sam trenutku osvijestio da je svaki moj potez kistom u stvari broj i glas moje neizrečene mantr,e jer *thangka* slikari riječju i brojem upisuju predaju emanaciji koju moraju prizvati u sliku. Kompozicija na *thangka* slici sadrži točno određene brojčane odnose. Kada Majstor Locho slika 1101 figuru Zelene Tāre on to radi, jer na taj način pere svoju dušu od 1100 grijeha. *Thangka* slikar ponavlja predloške božanstava učeći mjere i brojeve napamet koji tako postaju dio njegovog tijela. Najprije kroz pamćenje, a potom kroz sjedinjenje memorije i tijela. Broj koji se pretvara u sliku božanstva transformira se potom u tijelo slikara. Pošto je broj jednak riječi, možemo parafrazirati Lawlorowo čitanje geometrije *Krštenja Krista* Piera della Francesce te reći da *riječ tijelom postaje* (Lawlor 2002:63). Pojam *riječ* je prijevod grčke riječi *logos* koja za Piera della Francescu znači kontinuiranu proporciju $a:b=b:(a+b)$ te zato i lik Krista stavlja u centar konstrukcije zlatnog reza, u Tetraedar-trojstvo (ibid.). Broj, slika i prostor spajaju se tako u bezgraničnom Alephu, mjestu praznine. Jer volja apsoluta je povezana s mineralom, zrnom pijeska.

Iz te dvije stvari stvaranje ide od kaotične likvidnosti do koncentracije, odvijajući se u beskrajnom ritmu nikad ne počinju i nikad neće prestati (Empedoklo prema Buchner 2009:42). Tako utjelovljeni broj, od božanstva, preko anđela, dolazi do čovjeka od kojeg se opet penje preko životinja do oblika biljaka. Ova, *divlja misao* može nam zvučati „jednako logično kao naša racionalna, ali samo kao ona misao koja teži upoznati jedan svijet kojemu istovremeno priznaje fizička i semantička svojstva“ (Lévi-Strauss 2001:290). Ukoliko o konceptu mjesta, utjelovljenju i slici razmišljamo na način da priznamo fizička i semantička svojstva forme *Trećeg prostora* (Alepha) bit će nam jasne riječi kazivača Žarka Bošnjaka, da bi korištenje božanske proporcije pomoglo nastanku velikih umjetničkih djela. Korištenje geometrije i utjelovljenje broja u ljudskom tijelu otvara prostor *mantričkog*, meditativnog i

transa. Mjesto je to gdje se spajaju snovi, imaginacija i stvarnost, što je također jedan od aspekata Alepha. Majstor Locho mi je potvrdio kako po tibetskom vjerovanju pravi snovi dolaze u 4 ujutro. Međutim on osobno ne vjeruje u snove već samo u djelovanje i traganje, zato što se pravi put zasniva na traganju.

Da bismo razumjeli prostor transa i imaginacije, moramo odbaciti sve kulturne paradigme koje su definirale sliku unutar zapadnog nasljeđa. Hans Belting tvrdi kako je antropologija uzela legalitet od povijesti umjetnosti koja je nastala u XIX. stoljeću, utemeljena na prekidu s dotadašnjom spiritualnom i umjetničkom tradicijom (2011:44). Drugi legalitet, koji ta disciplina mora preuzeti, jesu iskustva tradicija drugih umjetničkih praksi kao što je *thangka* slikarstvo. A do tih iskustava se ne dolazi zapisivanjem kazivanja i usporedbom dosadašnjih istraživanja oblikovanih u teorije već iskustvom nastanka *thangka* slike svojim vlastitim tijelom. Društveno oblikovanje prostora, vrijeme i bivanje u svijetu (koje čine trialektiku bića) ulaze u sve formacije znanja (usp. Soja 1996:71) i oblikuju ih. Iskustvo *thangke* i oblika Trećeg prostora u suvremenoj umjetnosti polaze od bivanja u svijetu. I u tom bivanju možemo osvijestiti da tijelo i mjesto žive u *locusu* slike – iste one slike koja može oblikovati naša sjećanja i predstavlja plan stvaranja univerzuma i model nastanka svih bića.

7.2. Medij i slika, tehnološka revolucija, materijalno i kiberprostor

W. J. Thomas Mitchell nudi poetsku definiciju pojma medija: „Ako su slike oblici života, a objekti tijela koja slike oživljavaju, onda je medij stanište ili ekosistem u kojem slike počinju živjeti“ (2005:198). Tehnologija je uvijek bila izuzetno važna u stvaranju umjetničkog djela, ali u prijenosu poruka na daljinu od vremena izuma paljenja vatre do bubnjeva, metalnog oruđa do tiskanih novina. Zbog toga se pojam novih medija (internet, kompjuteri, video, virtualna stvarnost) mora razumjeti putem priznanja da je medij uvijek nov i da je uvijek bio mjesto tehničkih inovacija, ali i tehnofobije (usp. Mitchell 2005:212). Početak transformacije slike putem novih medijskih praksi kao što su video, internet ili virtualna stvarnost (unutar zapadne tradicije) povezan je s tehničkom i tehnološkom revolucijom, ali i s različitim performativnim procesima koji, s jedne strane, nastaju kao dio izvedbene umjetnosti, a s druge strane se naslanjaju na književne i avangardne eksperimente u književnosti, teatru i vizualnim umjetnostima. Slika se uvijek pojavljuje putem materijalnosti različitih medija, to jednako mogu biti slika na platnu, film, kamen, elektronski impuls ili običan papir. Stoga je najvažnije svojstvo života slika upravo u njihovoj mogućnosti prelaska iz jednog u drugi medij; od novinskog papira, preko ekrana pa do događaja svakodnevnog života i natrag na

stranice tiska (usp. Mitchell 2005:294) U tom kontekstu slika, s jedne strane, dobiva formu umjetničkog djela, dokumenta događaja svakodnevnog života, a s druge postaje sredstvo komunikacije. Kada katolički svećenik (i suvremeni umjetnik) Hermann Glettler u svom performansu *Super Food* (Glettler 2006, video dokumentacija) jede vrhnje s unutrašnjosti kalupa Kristova tijela, on, s jedne strane, kreira ikonoklatski čin prema liku utjelovljenoga Boga, a s druge koristi isti kao sredstvo moći medija slike. Jer nemoguće je prikazati samo ljudsku prirodu Krista i tako je odvojiti od njegove božanske (Pelikan, prema Eliade 1991b:56), a kad je isti sveden na svoju ljudsku prirodu i kičasto barokno raspelo, onda može biti i oskvrnut. Rad Hermanna Glettlera otvara i drugo važno pitanje, a to je ono o individualnom autorstvu kao najvažnijem dijelu mozaika stvaranja umjetničkog djela.

U vrtu je *Muzeja moderne umjetnosti* u New Yorku Jean Tinguely 1960. godine organizirao happening *Hommage à New York* u kojem se mašina koja je bila izložena pred publikom samouništila uz mnogo dima i buke. Mašina je bila programirana tako da radi bez ikakve pomoći umjetnika. Ovaj rad predstavlja pobunu protiv ideje autorstva koja je bila dominantna u umjetničkom radu jako dugo (Belting 2001:385-386), ali i približivši umjetnika buržujskom modelu individualizma inauguriranom početkom XX stoljeća. Po Beltingu su se nakon ovog rada umjetnici počeli odricati koncepta umjetnika-kreatora kao zastarjele megalomanije. Objekti i materijali zamijenili su prisustvo *originalnog* umjetničkog rada s novim oblikom fizičkog prisustva (usp. Belting 2001:386). Pošto je bilo protiv njihove volje da se „izražavaju putem umjetničkih radova, umjetnici su željeli demonstrirati svoje tjelesno prisustvo u prolaznim akcijama“ (Belting 2001:386). Umjetnički radovi na kojima se više nije mogao vidjeti nikakav trag autorove intervencije (ili traga ruke) zamjenjuju se performansom u kojima se umjetnici odriču važnosti rada (odvojenog od njih samih). Tako nam ostaje koncept umjetnika bez radnog habitusa ili umjetničkog rada bez osobnog pečata umjetnika. Rad se nadomješta scenskim efektom, a umjetnici postaju performer i samih sebe prezentirajući tako spektakl koji je naslijedio staro značenje umjetničkog rada (usp. Belting 2001:386). Naime, dok je do početka moderne tijelo (ruke i oči) isključivo korišteno kao oruđe za izradu umjetničkog djela ili je tijelo bilo predložak za motiv istog, od prvih se futurističkih performansa (kazališnih večeri) Filippa Tommase Marinettija i njegovih suradnika 1910. godine (usp. Berghaus 1996:62), situacija potpuno promijenila. Tijelo više nije samo oruđe, već i umjetničko djelo samo po sebi. Za razliku od glumca koji polazi od transformacije u drugu osobu, vizualni umjetnik u mediju performansa može biti ono što jest, isto se tako može poput glumca transformirati u druge osobe. Njegovo tijelo istovremeno konstruira umjetničko djelo, oruđe je kojim se isto stvara i u trajanju same

kreacije postoji kao djelo u prostoru i vremenu. Od Marinettija do Tinguelya ne samo da se izmijenilo društveno i političko okruženje umjetničkog djela već je upravo tehnološka inovacija omogućila izmjenu karaktera istog. Nakon Tinguelyeve akcije otvorio se prostor utjelovljenja umjetničkog djela putem fizičkog prisustva samog umjetnika. U trenutku kada je umjetnik svoje tijelo počeo upotrebljavati kao medij, stanište u kojem će slike zaživjeti (Mitchell 2005:198), fotografije, video ili *live-streaming* postali su potrebni da zabilježe performans u vidljiv trag, a ne da stvore sam umjetnički rad (usp. Belting 2001:386). Umjetnički je rad tako na neki način postao prepušten djeliću vremena ostvarujući svoju prostornost samo u dokumentu putem slike. Upravo je i zbog toga rad Hermanna Glettlera ikonoklastički. Slika božanskog više ne postoji kao sveti objekt u koji je utkan kontemplativni rad umjetnika, već je nadomještena tjelesnim prisustvom umjetnika koji utjelovljuje božansku prisutnost (jednako kao što čini kao svećenik za vrijeme svete mise).

U vremenu, što je uslijedilo nakon zamjene traga ruke i umjetničkog objekta, tijelom umjetnika otvorena je mogućnost za idući korak, a to je zamjena samog tijela umjetnika ili njegova moguća transgresija u druga tijela ili virtualne svjetove. Put do ostvarenja takve prakse išao je upravo preko samog tijela umjetnika, odnosno svijesti o njegovim dobnim (starosnim) ograničenjima. Jedan od umjetnika koji je koristio vlastito tijelo kao medij u svim njegovim stanjima, gotovo do zadnjeg dana života bio je Tomislav Gotovac. Prvi je put vlastito (polugolo) tijelo upotrijebio u radu *Pokazivanje časopisa Elle* realiziranom na Sljemenu 1962. godine (Marjanić 2014:456). Prva akcija u javnosti u kojoj je koristio potpuno golo tijelo bila je *Streaking-trčanje gol u centru glavnog grada* izvedena u Beogradu 1971. godine (usp. Marjanić 2014:455). Upravo su performansi Tomislava Gotovca utjecali na Marinu Abramović, ali i na tjelesnost i transgresivnost njezine umjetničke prakse.

Rad u kojem Marina Abramović odustaje od vlastitog (performerskog) tijela i pretvara se u lik naratorice-antropologinje, koja izučava kulture Drugih, je *Balkan Erotic Epic* (Abramović 2005, video). Ovaj se video rad sastoji od formi kratkih numeriranih sekvenci u kojima možemo pratiti prikaze različitih tradicijskih obreda, rituala ili vjerovanja uz umjetničin komentar. Svaka priča započinje autoričinim navodom kako se radi o „običaju s Balkana“ ili se isti „desio u davna vremena“ (Abramović 2005, video). Njezino istraživanje može biti proizvod imaginacije; ono je istovremeno antropološki rad i umjetnički čin. Autorica, koja je u performansima koristila vlastito tijelo, ovdje drugim tijelima rekonstruirala narodne običaje i rituale (Zanki 2014b:76) kao oblik posljednjega mita utjelovljenog u mediju video slike. Tako umjetnica odustaje i od zadnjeg instrumenta umjetnika, njegova vlastitog tijela, zamjenjujući ga različitim tijelima koji s jedne strane, utjelovljuju samu umjetnicu, a s druge strane

utjelovljuju i druge (zamišljene) svjetove. Dok se u radu *Balkan Erotic Epic* transformirala u lik antropologinje, a druga tijela koristila kako bi konstruirala objekt vlastitog istraživanja, umjetnica je za retrospektivu *The Artist is Present* u MoMA 2010. godine koristila izvođače koji su ponovno odigrali njeno tijelo kako bi rekonstruirali njene starije performanse. Rad Marine Abramović možemo čitati i kao muzealizaciju vlastitog tijela njegovim ponovnim odigravanjem u druga tijela koja mogu obuhvatiti različita vremena i prostornosti. U radovima *Balkan Erotic Epic* i *The Artist is Present* umjetnica nagovještava mogućnost transgresije vlastitog tijela. Kiberprostor je drugačiji oblik prostornosti, u kojemu možemo svjedočiti oblikovanju različitih tjelesnih platformi. Simultanost je vremena, ali isto tako i mogućnost transgresije u druga (virtualna) tijela, jedno od osnovnih elemenata kiberprostora, pojma koji se prvi put pojavio u knjizi Williama Gibsona *Neuromancer* (1984.). Dani Cavallaro piše o iskustvu tijela u takvom prostoru:

Uranjanje u virtualno okruženje proizvedeno znanstvenom tehnologijom ne znači automatsko iskustvo bestjelesnosti, zato što je takvo okruženje utemeljeno u ritualnom/ceremonijalnom iskustvu eminentno materijalne prirode. Tijelo je produženo tehnologijom te su njegove osjetilne sposobnosti izišle van svog područja. Istovremeno tijelo je i ponizno u prepoznavanju ograničenja. U svakom slučaju ljudsko-tehnički *interface* zahtjeva kontinuirano preispitivanje značenja tijela (Cavallaro 2000:78-79).

Neuromancer je priča o računalnom kauboju Caseu, nedopuštenom operateru na mreži, Matrixu (baza podataka svih računala) te obmani, zločinima i borbi za moć povezanih s korisnicima iste (usp. Cavallaro 2000:14, Gibson 1984). Pojam *Matrix* je od pisanja romana izmijenio značenja pogotovo nakon filmske trilogije braće (sada brata i sestre) Wachowski *Matrix* gdje isti predstavlja jedinu stvarnost za ljudska bića koju su kreirali strojevi (računala), da bi mogli ljudska tijela koristiti kao izvor energije. U kiberpunku postoji i koncept izmještanja dijelova tijela onim uzgojenim bionički, ali i identiteta putem avatara na mreži. Predviđa se i zamjena mentalnih funkcija čovjeka s kompjuterskim softwareom u procesu takozvane *transmigracije* (Moravec, prema Cavallaro 2000:15). Time bi se omogućila ljudska besmrtnost putem računalne tehnologije, ali i otvorio put prema potpunom posthumanom stanju, već davno započetim porobljavanjem svijeta života čovjeka putem digitalnih medija (Paić 2011:8). Ovdje moramo ustvrditi da su sva tri aspekta kiberprostora već realizirana. Društvene mreže, kompjutorske igre, korištenje *smart* telefona kao minijaturnog kompjutera, internetsko poslovanje i aplikacije za društveni i emotivni život polako stvarni svijet

pretvaraju u *Matrix*. U društvenim mrežama transferiramo sve događaje u *real timeu* u beskonačni linearni album vlastitog života te se tako naša sadašnjost pretvara u prošlost i nematerijalnu virtualnu memoriju. U kompjutorskim igrama uzimamo druge identitete (avatare) i živimo život unutar računalnog programa. Zadnja faza kompjutorskih igara proizašlih iz igre *Second life* jesu zabranjeni oblici igre o kojima mi je na temelju svojih istraživanja kazivao filozof Gintautas Mažeikis. Oni se zasnivaju na ekstenziji *Matrixa* u stvarni život, naime igrač može u stvarnom životu dobiti zadatak vezan za igru kojeg mora izvršiti bez obzira na svakodnevicu. *Smart* telefoni su korištenje kompjutera (dok se sjedi za stolom i gleda u *interface*) zamijenili cjelodnevnim korištenjem. Tako kompjuter postaje neodvojivi dio naše realnosti. Internetskim poslovanjem dokidamo materijalnost novca, ali isto tako i komunikaciju s ljudima na šalterima, uredima i poslovnicama. Budućom dronizacijom nestati će i dostavljača. Zadnji je aspekt *Matrixa* i najvažniji. Već sada postoji aplikacija koja vam omogućuje da detektirate položaj osobe koja je istih seksualnih sklonosti kao i vi te vam pokazuje podatke je li ista spremna za *intimni* odnos. Druge pak aplikacije temeljem upitnika izabiru vašeg partnera ili partnericu temeljem usporedbe vaših sklonosti i interesa, na način da aplikacija izabire najpovoljniju osobu za vas te se nakon toga razmjenjuju kontakti. Ovi elementi nam govore o polaganom, ali sustavnom dolasku *Matrixa*.

Drugi aspekt kiberprostora, promjena identiteta putem avatara, već je prisutna u kompjutorskim igrama, društvenim mrežama, ali i različitim aplikacijama za spajanje usamljenih srdaca. U kybersvijetu nismo sami, prostor dijelimo s osobom koja kao i mi gleda u ekran i dodiruje tastaturu; mi i ona živimo zajedno u iluziji stvarnosti uzbudljivijoj od stvarnog života (usp. Belting 2011:60-61). Treći aspekt istog, koji se zasniva na transgresiji ljudske svijesti u računalni software, također je počeo. Australski umjetnik Stelios Arcadiou ili Stelarc već koristi računalne programe kako bi izmijenio tijelo ili ga učinio dijelom računala. Stelarc u svojim tehnoperformansima „istražuje aspekte koji odgovaraju rezultatima posthumanističkoga tehno-znanstvenoga i filozofijskoga projekta“ (Paić 2011:110). Njegov rad postoji isključivo zahvaljujući takvim dostignućima. U radu *Uho na ruci* (2006.) autor je od tkiva dao uzgojiti umjetno uho koje mu je implantirano na ruku.

Uho je odašiljačem bilo spojeno s internetskom mrežom, tako da su zainteresirani mogli čuti zvukove koje umjetnik čuje svojim stvarnim ušima iz prostora u kojemu se taj trenutak nalazio. Stelarc tvrdi: „Ljudsko tijelo ima mogućnost izvođenja samog sebe izvan granica kože, ali i ograničenog prostora u kojem se nalazi“ (Stelarc 2015, [http](http://www.stelarc.com)). Svi mi možemo iskusiti izmješteno tijelo koje predstavlja tehnološko *Drugo*, a na internetskoj mreži može postojati kao *fantomsko tijelo* (usp. Stelarc 2015). Žarko Paić navodi kako je, od „gnostika,

preko renesanse i suvremene umjetnosti, san o besmrtnosti čovjeka bio san o vječnome životu čistoga uma u prostoru-vremenu pripadne mu tjelesnosti“ (2011:111). Stelarc svojim *eksperimentalnim* radom otvara prostor nove besmrtnosti, ljudskog tijela i svijesti pomaknutog u kiberprostor i iluziju *Matrixa*. Pitanje koje njegov rad, ali i ostali aspekti kiberprostora, kao jednako stvarne realnosti otvaraju, jest doista ono o utjelovljenju ljudskog uma u drugim oblicima postojanja. Pošto se svi kompjuterski programi baziraju na binarnom sustavu, možemo postaviti pitanje jesu li isti dio neke nove gemnatrije. Naime činjenica je da se na kraju brojevnata programska naredba utjelovljuje u sliku i stvara novi oblik prostora, kiberprostor. Samim time, ovaj proces ima obilježja Alepha trećeg prostora. U *Matrixu* su *sve stvari odista sastavljene od brojeva* (usp. Aristotel prema Mattéiju 2009:52). Može li se tako stvarni Aleph, u kojemu se ujedanju broj, prostor i slika, preseliti u *Matrix* čime bi potvrdio da su unutar njega sva mjesta sadržana (usp. Soja 1996:56), ali da se on isto tako može utjeloviti i u broju koji postoji kao najsićušnija naredba u kompjuterskom programu. Totalitet Alepha dobiva novu kvalitetu, može uzeti obličje *devicea* na kojem je broj pohranjen i postojati tako u materiji USB-a, *softwarea*, CD-a ili matične ploče računala. Naravno da svi zagovornici *Matrixa* smatraju da je to moguće. Jer ne zaboravimo da je „Gibsonova konfiguracija kiberprostora utemeljena na halucinacijskom iskustvu te dozvoljava mješanje znanosti i iracionalnog“ (Cavallaro 2000:52). S druge strane, otvara se pitanje odnosa kiberprostora i drugih kulturnih paradigmi, naravno uz jasnu pretpostavku da biopolitička moć ne može utjecati na sve dijelove biomase. Za vrijeme boravaka u školi *Thangde Gatsal* posebno sam analizirao odnos Majstora Lochoa, pomoćnika, ali i ostalih studenata *thangke* prema tehnologiji uopće, a posebno prema onoj računalnoj. Kad sam u veljači 2014. godine s pomoćnikom Lobsangom Tatsenom razgovarao o štovanju slika božanstava, on mi je posebno naglasio da se to odnosi na svaku sliku, ne samo na *thangku*, već i na fotokopiju skice, reprodukciju u boji, razglednicu, ali i sliku na kompjuterskom ili telefonskom zaslonu. I sam se više puta mogao uvjeriti da je to uistinu tako.

Lobsang Tatsen je s poda dizao obične digitalne printeve skica božanstava te ih postavljao na drveno postolje ili okvir prozora uz iskaze štovanja. Isto tako sam mogao gledati na koji način Lobsang Tatsen promatra snimke likova božanstava u filmu o Ajanti. Lik božanstva za tibetskog buddhistu predstavlja oruđe za meditaciju i molitvu kojima se približava kvalitetama poput mudrosti ili suosjećanja. Stoga je potpuno svejedno na kojem se materijalu taj lik nalazi. Međutim izrada *thangke*, kao i izrada *maṇḍale*, zasniva se na beskonačnom ponavljanju svetih brojeva pretvorenih u sliku putem zrna pijeska, linije i točke. Na taj način *thangka* slikar i lama prizivaju privremeni nosač *lha* koji se utjelovljuje u slici ili *maṇḍali*. Taj

proces nije moguć u kiberprostoru iz jednog jedinog razloga - zrno pijeska je riječ (broj) koja je tijelom postala, ona je najčistija fizička tvar jednako kao i crta boje. Te fizičke tvari u kiberprostoru nema. Metaforički rečeno, zbog toga apsolut ne može proći put stvaranja univerzuma do minerala i natrag. Od prvog koraka reda po kojem apsolut stvara – *točke*, dolazimo do zadnje unutar Tetrade *volumena* (usp. Aristotel i Ps.-Jamblih, prema Mattéi 2009:58) gdje počinje dimenzija bivanja zrna pijeska.

Pošto je kiberprostor bez ikakve tvari, on bi trebao odgovarati apsolutu samom, međutim ako se prisjetimo filma, *Matrix* treba ljudska bića kao izvor energije. Apsolut koji negira tvar tako treba istu za vlastito postojanje. Zbog svega se toga slažem s Paićevom tezom da nam je potrebno drugačije, mitopoetsko iskustvo mišljenja (Paić 2011:9). U svom smo linearnom hodu utemeljenom na opetovanom dualizmu između tijela i duha dovedeni do posthumanog stanja, svijeta u kojem čovjek postoji jedino zato da sanja virtualnu stvarnost kako bi ona stvarna mogla postojati van njega. Čovjek tako doista boravi u *locusu* slike, onom koju stvara njegova vlastita imaginacija vođena *Matrixom*. Međutim tamo gdje nema zrna pijeska nema ni primordijalne praznine. Dalaj-Lama (1999:195) piše kako postoje dva tipa fenomena: „Oblik koji je referentan za konceptualnu misao, ali nije za svijest koja ga uviđa predstavlja jedan tip praznine a negiranje egzistencije vanjskih objekata kao postojećih neovisno o mentalnim projekcijama predstavlja drugi“. Računalni se prostor zasniva na pretpostavci da vanjski objekti postoje. Jedino tako zatvara iluziju vlastita ništavila.

7.3. Slika i kulturni kolonijalizam, dekonstrukcija značenja slike

Kako bismo izgradili moguće elemente nove platforme čitanja slike, potrebno je ne samo uspoređivati ili analizirati dva kulturna okvira (tibetski i globalni), već i pokušati primijeniti iskustva umjetnika koji su stvarali unutar oba okvira u teoriji i praksi. Njih možemo sagledavati i kao neku vrst dvostrukih Drugih, koji poput šamana komuniciraju između ovoga i onoga svijeta. Danas kulture Drugih nisu samo one koje su se razvijale neovisno o našoj već i one koje su nastale kao izmješteni oblik eurocentričnih kultura. Zbog svega toga je i pojam kulturnog kolonijalizma rastezljiviji. U svojoj knjizi *Amerika* Jean Baudrillard piše: „Princip ostvarene utopije objašnjava odsustvo, a i beskorisnost metafizike i imaginarnog u američkom životu“ (1993:83). Njegov putopis Amerikom sagledava prostor kao kulturnu konstrukciju iz pozicije Drugog. Baudrillard doista poput začuđenog etnografa bilježi američku istočnu i zapadnu obalu otvarajući posve novi prostor, a to je prostor transformirajućeg Drugog. Taj drugi se može nalaziti i u nama samima, tako da ga Gintautas Mažeikis definira terminom

self-othering. Naravno da se tako preispituje koncept kulturnog kolonijalizma. Pozicija promatrača i Drugog postaje izmijenjujuća i fluidna, baš kao kultura koja se promatra ili ona iz koje se promatra. Bez obzira na takav razvoj događaja, kulturni kolonijalizam i dalje postoji. Možemo ga vidjeti u svim formama. Nemoguće je odgovoriti na pitanje tko je danas kome Drugi, već treba polaziti od pojma transformirajućeg drugog. Jedino tako možemo biti iznad dominantnih narativa, bez obzira s koje strane zavjese se oni nalazili. Gayatri Chakravorty Spivak navodi kako ju je u Njemačkoj izvrgnuo ruglu Indijac (učitelj Njemačkog jezika), „jer je više pričala o Deriddi, Djebar, Kleinu i Diameli Eltit“, nego o svojoj indijskoj duši te zaključuje: "Elitni postkolonijalizam može biti jednak strategiji razlikovanja nekog od rasne podklase, kao što je jednak govoru u njegovo ime" (Chakravorty Spivak 1999:358). Stoga ćemo pokušati ne govoriti u ničije ime niti ikoga razlikovati.

Upravo je to i bila moja pozicija za vrijeme boravka u školi *thangka* slikarstva *Thangde Gatsal*. Jedna od polaznica škole bila je Roanna Rahman koju sam zbog njenog kompleksnog identiteta mogao sagledavati kao dvostruku Drugu. Roanna Rahman je odrasla u islamskoj obitelji, studirala je filmsku režiju, da bi se nakon završenog studija uspješno bavila dokumentarnim filmom i ilustracijom. U školi *Thangde Gatsal* provela je šest mjeseci 2014. godine. S umjetnicom sam više puta razgovarao na početku njezinog boravka u školi te za vrijeme njezinog rezidencijalnog boravka u Austriji u benediktinskom samostanu Seckau na ljeto 2015. godine. U islamskoj su kulturi slike od XIII. stoljeća bile dozvoljene samo u knjizi (i to na dvorovima), jer su bile podređene tekstu. Slike na drvu ili platnu koje su se mogle zamijeniti sa živim bićem bile su tabu, naime bilo ih je zabranjeno ne samo izrađivati već i gledati. U ranoj predaji iz Muhamedova doba to se objašnjava činjenicom da slike falsificiraju život (Belting 2010b:65).

S druge strane, zabrana slika u islamu odražava sjećanje na Muhamedovu pobjedu nad predislamskim plemenskim kulturama u čijim su se svetištima nalazile slike i idoli. Zabrana slika imala je odlučujuću ulogu u sukobu s kršćanstvom, jer ako je Isus bio samo prorok tada njegovo štovanje spada u idolatriju, a ako je bio Bog tada zbog svoje nevidljivosti nije mogao biti prikaziv. Međutim, činjenica je da su umjetnički obrtnici kasne antike radili na prvim islamskim građevinama (hram na stijeni u Jeruzalemu i Velika džamija u Damasku). Od kršćanske i antičke tradicije ostala je jednobojna zlatna podloga na kojoj se pojavljuje biljna dekoracija i apstraktna ornamentika. Kao potpuno novi element pojavljuje se pismo koje zbog svoje slikovitosti može postati dio nove nefigurativne umjetnosti (usp. Belting 2010b:65-69). Roanna Rahman istaknula je kako su za nju školovanje na (indijskoj) umjetničkoj školi, ali i boravak u *thangka* školi bili doista različite vrste učenja, posebno u svojim metodologijama.

Posebno mi je istaknula kako je sretna da je odrasla u otvorenom okruženju, u tradicionalnoj obitelji koja vrlo snažno vjeruje u Allaha, ali s druge strane nije toliko striktna u slijeđenju pravila koja su zadana u određenom društvu. Umjetnica mi je istaknula načela svoje religioznosti riječima: „Za mene je važno biti dobro ljudsko biće i biti dobra muslimanka. Iako je naravno moguće činiti greške i imati slabosti, kao što ih svi ljudi imaju, ja stremim jasnoći, uvijek vjerujem u Allaha i imam nadu u njemu.“ Kada je umjetnica roditeljima pokazala *thangku* koju je naslikala nakon šest mjeseci boravka u školi *Thangde Gatsal* (Cakrasamvara, prizor koji prikazuje dvije figure mušku i žensku u bliskom kontaktu) majčin je komentar bio da je možda mogla napraviti nešto decentnije. Majka se nadala da će umjetnica naslikati Buddhu ili možda Tāru, kako bi tu sliku mogli staviti na zid u kući. U drugačijoj se kulturi takav prizor može percipirati isključivo kao seksualni odnos dok je u tibetskom budizmu to simbol ujedinjenja dvije kvalitete, suosjećanja i mudrosti.

S Roanom Rahman pričao sam i o konceptu utjelovljenja božanske energije ili samog božanstva u *thangki*. O kršćanskom nam utjelovljenju govori slika *Krštenje Krista* Piera della Francesce. Položaj Kristovog tijela i golubice (Duha svetoga) unutar simboličke strukture Trojstva u ovoj slici čitamo kao riječ (logos-kontinuirana proporcija) koja je uistinu postala Kristovim tijelom (usp. Lawlor 2002:63). Za razliku od ovog renesansnog simboličnog koncepta u islamu je kaligrafsko umjeće pisanja *Kur'ana* pokazivalo autoritet riječi. Pismo je „postalo utjelovljenje Božje, a štovalo ga se kao jedinog nositelja riječi“ i doista u „islam je Kur'an zauzeo mjesto koje je u kršćanstvu zauzima Isus: On je objava riječi“ (Belting 2010b:76-78). U tibetskom su buddhizmu, s druge strane bezbrojni primjeri utjelovljenja božanstva u objekte kao što je to utjelovljenje Buddhe u skulpturu Jowo (Lopez 1986:151). Roanna Rahman je istakla kako za vrijeme učenja *thangka* slikarstva nije u slici gledala objekt svoje pobožnosti, ali u stvarnoj prirodi same slike koju je stvarala „nastojala je doseći savršenstvo linja, što je odista meditativno“. Navela mi je kako je fizičke procese prilikom slikanja razumjela „kao meditacijsko božanstvo i dio vlastite spiritualne prakse“ što joj pomaže da „dosegne savršenstvo u stvaranju *thangke*“. Roanna Rahman smatra kako je Tibećanima naslikano božanstvo kao Bog te da oni zaboravljaju da je slika ustvari dio tantričke meditacije. Za njih su „*thangke* poput idola“, navodi umjetnica, a u kućama „imaju oltare gdje je božanstvo i na kojem su darovi i prinosi, kao što su slatkiši“. Umjetnica mi je u jednom trenutku rekla kako misli da su *thangke* sada poput ikona za Tibećane, jer kada dođu u hram jednostavno iskazuju pobožnost prema slici kao prema Bogu. Roanna Rahman na neki način iskazuje strah prema štovanju slike koje je drugačije od kulture u kojoj je odrasla. Slika mora biti skrivena među stranicama knjige, ne vješa ju se na zid, jer da je tamo počeli bi joj se

nakon nekog vremena iskazivati pobožnost. Ako je odvojimo od onog što pripovijeda, morala bi na kraju postati idol, a kada nema priče u koju vjerujemo tada vjerujemo u samu sliku (Pamuk, prema Belting 2010b:90-91). Umjetnica misli da božanstva mogu nastaniti sliku jednako kao što gnjevna božanstva nastanjuju tijelo orakla za vrijeme transa. O kompleksnosti odnosa prema slici kod Roanne Rahman govori i činjenica da taj odnos ujedinjuje iskustva tri kulturna okvira; islamskog, suvremenih medija (posebno filma) te *thangka* slikarstva. Pod riječju *slika* najprije podrazumijevamo dvije tradicijske matrice, a to je ona statične (štafelajne) slike, koja je kreirana na ravnoj površini kao što je to platno ili zid, i *thangka* slike koja se može smotati (usp. Belting 2011:32). Nakon toga možemo govoriti o medijima u kojima se pojavljuje slika proizašla iz zapadne tradicije štafelajnog slikarstva.

Kompjuterska je slika (*Matrix*) transformirala fotografsku, filmsku i video sliku u digitalni zapis dokinuvši i zadnji aspekt materijalnosti. Pohrana se slike izmjestila s konkretne materije na programski jezik koji može biti pohranjen bilo gdje; u elektromagnetskom valu (na mreži) ili na nekom disku unutar kućnog računala. Digitalni zapis, osim toga, „poriče svoju površinu nastojeći simulirati novi vizualni prostor i tako nadomjestiti vlastitu, umjetnu projekciju unutar gledateljeve spacijalne percepcije“ (Belting 2011:28). Razvoj tehnologije omogućio je posthumano stanje i iskliznuće društva u tehno-sferu (usp. Paić 2011:8). U tibetskom buddhizmu, koji polazi od preispitivanja iluzije postojanja kako onog koji misli tako i onog što se misli (usp. Dalai Lama XIV. 1999:195), objektivne kategorije nisu moguće. Možemo zbog svega toga reći da su „magijske predodžbe prema slikama jednako snažne i u modernom svijetu kao što su to bile u takozvanom dobu vjere“ (Mitchell 2005:8).

O odnosu prema svojoj *thangki* (Cakrasamvara, koju drži prekrivenu iznad kreveta u sobi) Roanna Rahman govori: „Mislim da je prejaka da je držim otvorenu. Ta je scena izrazito primordijalna u ekspresiji. Otvorim je nekad na kratko i odmah zatvorim jer je ne mogu dugo gledati koliko je moćna.“ Umjetnica smatra da je ta moć rezultat svega onog što je unijela u nju, ali i odraz čitave svete tradicije *thangka* slikarstva. Naglašava kako je imala neku vrstu strpljive vjere, nastojanje za postizanjem savršenstva i svaki put kad pogleda u svoju *thangku* prisjeća se te vjere. Ovdje se moramo zapitati je li je umjetničin odnos prema svijetu simbola kojeg Cakrasamvara reprezentira omeđen monoteističkom tradicijom iz koje dolazi. U *American Museum of Natural History* u New Yorku nalazi se nepalska skulptura iz XIX. stoljeća koja prikazuje Buddhinu majku kraljicu Mayu. Na vrlo *pojednostavljenoj* legendi uz skulpturu se spominje kako su mnoge buddhističke sekte vegetarijanske. Upravo je riječ sekta „pejorativna u kulturi čija je dominantna ideologija monoteistička“ (Bal 2004:129). Čitava je legenda napisana tako da buddhističku kulturu promatra kroz zapadnu dioptriju (usp. Bal

2004:129). S druge strane umjetnica mi je istaknula kako je simbolički jezik dio i njenog rada te želi da još više raste. Nakon iskustva *thangke* poštuje i jednostavna pravila simetrije u stvaranju ljepote. Umjetnica ističe kako su za Tibećane simboli dio života i „svijesti o tome kako patnja dolazi zbog postojanja“. Smatra kako i mi iz drugih kultura možemo ići duboko u razumijevanju buddhističkih simbola, ali moramo potpuno izmijeniti svoj život; razumjeti što je ego i znati se žrtvovati. Za Tibećane u Indiji tvrdi kako zbog činjenice da su izbjeglice čitav svoj život mogu drugačije svjedočiti religijske istine. Ono što sam i ja mogao potvrditi jest jaka impresija da su Tibećani u stalnom stanju putovanja i povratka natrag na Tibet. Roanna Rahman smatra kako zbog toga Tibećani nemaju ego u onom smislu u kojem ga zapadnjaci ili Indijci imaju. Možda im je zbog toga puno lakše djelovati u jednom potpuno određenom slikarskom svijetu kojeg ne možemo mjeriti zapadnim terminima kreativnosti i umjetničke originalnosti.

Thangka slikarstvo svoju najveću vrijednost ima u evokaciji transcendentalne realnosti koju nije moguće izraziti riječima, ali jest vizualnom umjetnošću. Ta se realnost zasniva ne na reprezentaciji već upravo na simbolima (usp. Lopez 1998:143). Međutim, svijet simbola ne pripada isključivo *thangka* slikarstvu. Ukoliko je „umjetnost po svojoj prirodi Simbolička forma, onda to u posebnoj mjeri vrijedi za novovjekovnu umjetnost Zapada, koja se izumom perspektive počela temeljito razlikovati od umjetnosti ostalih kultura kao i od vlastitih srednjovjekovnih preteča“ (Belting 2010b:24). Naravno da se taj pojam ne može ograničiti samo na zapadnu umjetnost (usp. Belting 2010b:24) kao ni na tibetsku. Osim što se zasniva na simboličkom jeziku i utjelovljenju božanstva ili božanske energije u sliku *thangka* slikarstvo koristi meditativna stanja koja se postižu tehničkim postupcima za vrijeme slikanja *thangke*. Iskustvo Roanne Rahman zbog njenog *self-otheringa* (Dvostruke Druge) bilo mi je izuzetno značajno pogotovo s obzirom na odgovore koje sam o tim pitanjima dobio od majstora Lochoa i Lobsanga Tatsena ili zapadnjaka kao što je Luise Kloos.

O suhom sjenčanju razgovarali smo puno puta. Radi se o tehničkom postupku koji osim što se primjenjuje za važne dijelove *thangke*, kao što su to tijelo božanstva, nebo, oblaci, zemlja, voda ili cvjetovi (Master Locho, Singh 2013:28, rkp), jest najdugotrajniji i samim tim uzrokuje različita stanja svijesti. Roanna Rahman smatra da je suho sjenčanje doista poput meditacije. Umjetnica misli da u radu suhog sjenčanja „um može biti bilo gdje, ali se moraš fokusirati na točke ili linije“. Nakon nekog vremena možeš uočiti da su prijelazi presvijetli ili tamni, stoga moraš potpuno kontrolirati postupak. Roanna Rahman smatra: „Tvoj se um čudi kao u meditaciji, međutim, opet se vraćaš natrag i onda se fokusiraš; isto kao na svoj dah tako i na svoje točke.“ Isto tako umjetnica mi je u svom kazivanju napomenula kako misli da se

potpuno smiri jedino kada slika *thangku*, u nekoj vrsti magnovenja uranja samu sebe u to područje. Ponavljanje koje se odigrava u realnosti, ali i u umu odgovara nekoj vrsti crteža, i tu se opet možemo vratiti na pitanje reprezentacije i reći „ukoliko je crtež trag, kopija drugorazredna stvar onda je i mentalna slika isti takav crtež u nama“ (Merleau-Ponty, prema Didi-Huberman 2005:141-142). Roanna Rahman zaključuje o suhom sjenčanju: „Mislím da nikad ne gubiš svijest o onome što radiš, nakon nekog vremena vidiš rezultate sjenčanja i uspoređuješ ih. Moraš biti jako svjestan da prijelaze između svijetlih i tamnih tonova kreiraš nježno i da održiš tu vrst finoće.“ Umjetnica navodi kako je po njoj u *thangka* slikarstvu, najteže što čitavo vrijeme moraš biti svjestan i imati pažnju.

Upravo se takva stopostotna pažnja mora primjenjivati u svakom i najsitnijem tehničkom detalju. Za mokro sjenčanje (usp. Master Locho, Singh 2013:28, rkp) umjetnica smatra kako je puno lakša tehnika zbog brzine kojom se izvodi. Pošto se koriste tri kista „sve mora biti brzo i to je neka druga vrst energije“, tvrdi umjetnica. Iskustvo Roanne Rahman, kao i druga iskustva polaznika *thangka* škole, upravo zbog ovakvih ispreplitanja najsitnijih detalja u tehničkom procesu i njihove refleksije u umu umjetnika govore nam o jednom posebnom sistemu. Možemo doista reći da je umjetnost „nezavisan i karakterističan sustav“ koji svoju vrijednost duguje onome što gradi „prema unutarnjem i sebi svojstvenom zakonu“, a to je „jedan poseban i nezavisan svijet smisla, konherentan i zatvoren za sebe“ (Damisch 2006:29). Isto tako moramo se složiti da Simboličke forme (poput umjetnosti) polaze i završavaju s „osvajanjem svijeta kao prikazivanja“ (usp. Cassirer, prema Damisch 2006:29). Umjetnici sam postavio i pitanje o tome kako su se linije i točke odražavale na njena nesvjesna stanja. Odgovorila mi je kako bi ponekad (nakon rada na suhom sjenčanju), dok bi joj oči bile zatvorene, mogla vidjeti točke i linije. Također smatra kako se taj proces događa zato što je to za nju bilo novo iskustvo.

O ovoj je temi zaključila: „Majstorima i *thangka* slikarima je to potpuno mehanički proces i sigurno ne sanjaju linije. Ja ne sanjam svoj dnevni ritual češljanja kose, za njih su procesi u nastajanju *thangke* jednako svakodnevni i sigurno ih ne sanjaju.“ S Roannom Rahman se u potpunosti slažem jer sam imao identično iskustvo. U vlastitim sam crtežima povlačio tisuće i tisuće linija i one su potpuno mehaničke. Beskonačno ponavljanje u tibetskoj kulturi je jednako prisutno u procesima za vrijeme slikanja *thangke*, meditacije i izrade mandale. *Thangka* slika je baš kao *maṇḍala* proces utjelovljenja božanske energije i „izvanjski prikaz unutrašnje slike koju postepeno stvara djelatna uobrazilja“ (Lingdam Gomochen, prema Jung 1984:103). Iskustvo rada na obrisnim linijama kojima se definiraju detalji na *thangki* (Master Locho, Singh 2013:28, rkp) Roanni Rahman je još intenzivnije. Umjetnica je za vrijeme ovog

tehničkog postupka shvatila da ne smije pušiti cigarete prije zato što će joj se ruke tresti. Čak i najmanji drhtaj ruke ili bilo kakva vibracija može se vidjeti u liniji, pogotovo tankoj. Umjetnica navodi kako moraš prilagoditi i kontrolirati disanje, jer je sve potpuno uvjetovano tijelom. O tome kaže: „Čitavo ti se tijelo uspori, a disanje postane ritmično kada pokušavaš dobiti pravu tankoću ili debljinu svoje linije.“ Što se tiče same linije kraj joj je bio najteži. Nakon središnjeg, debljeg dijela, linija se mora završiti tako da bude tanka. To stanjivanje u jednom potezu mora biti kao vez. U *thangka* slikarstvu, kao i u tradicijskom kineskom slikarstvu, obrisna linija uvijek označava „forme koje dozvoljavaju maksimum integriteta i uočljivosti putem stvarajućeg poteza kista kao što su planine, ornamenti ili grane“ (Bryson 1986:89). Završni korak u radu s bojom je aplikacija zlata, jednolične podloge koja je zajednička kršćanstvu i islamu (Belting 2010b:69). O samom procesu aplikacije boje umjetnica mi je kazivala kao o izrazito kompliciranom postupku.

Jedna od njezinih figura bila je potpuno bijela, a koristila je mineralnu boju koja je morala biti jednolično položena na sve dijelove figure što je bilo jako teško. Umjetnica je morala postavljati više slojeva boje i paziti da oni budu ravnomjerni. Aplikacija zlata joj nije bila komplicirana. Zlato je pripremljeno na maloj paleti (jedan gram zlata jednak je pet paleta) te pomiješano s ljepilom i vodom. Nanosi se s kistom i po završetku se mora polirati olovkom da se postigne sjaj. Aplikacija zlata je vezana uz točno određena božanstva i koristi se i kao vrst prinosa (Master Locho, Singh 2013:28, rkp). S Roannom Rahman razgovarao sam i o slijeđenju pravila u *thangka* slikarstvu, što naročito dolazi do izražaja u kopiranju predložaka i geometrijskim kanonima. Čitava je kompozicija u *thangki* podređena centralnoj osi kompozicije i utjelovljena božanstva moraju biti orijentirana prema njoj (Jackson, Jackson 1984:45), stoga je slijeđenje kanona izuzetno važno. Umjetnica misli kako je u *thangka* slikarstvu važno slijediti pravila najpreciznije moguće (ta preciznost raste samo s praksom i vremenom kojeg trošiš za ovu vrstu umjetnosti), jer tada zaista možeš vidjeti koliko lijepo *thangka* slikarstvo može biti. Tada počinješ razumjeti njegovu finoću i ideje koji stoje iza određene kompozicije te ga zbilja počinješ poštivati. Umjetnica smatra da tek nakon godina učenja (savladavanja i usavršavanja svih pravila i dosizanja razine majstora) možeš započeti stvarati neku vrstu svog osobnog umjetničkog jezika. Naravno da je taj umjetnički jezik u okviru *Simboličke* forme *thangka* slikarstva. Kao što grčku mitologiju ne možemo svesti u „opoziciju između gore i dolje, ovog svijeta i onog svijeta te kulture i prirode“, jer takav koncept ne pomiče „esencijalno značenje samog mita“ (Bryson 1986:71), tako i kompleksnost *thangka* slikarstva i tibetske kulture ne možemo svoditi u određenja izišla iz *zapadne* matrice. Roanna Rahman smatra kako mjere (ikonometriju) božanstva nije važno naučiti napamet.

Umjetnica smatra kako su mjere izmišljene zato da nam pomognu, ali nakon par godina prakse neke mjere postaju dio našeg unutarnjeg svijeta. Četiri najvažnije ikonometrijske cjeline Buddhe, mirna božanstva, božice i gnjevna božanstva čine osnovu za svakog studenta *thangke* (usp. Jackson, Jackson 1984:69) i tek nakon direktnog iskustva crtanja likova iz ovih cjelina (što sam se osobno mogao uvjeriti) može početi dublje razumijevanje samog koncepta mjera u *thangka* slikarstvu. Iskustvo rada u školi *Thangde Gatsal* utjecalo je na sve medije u kojima umjetnica stvara. Roanna Rahman mi je o svojem promišljanju slike (kako filmske tako i one slikane) rekla: „Moj je odnos prema slici ekspresivan. On se sastoji od osjećaja, događaja i bilježenja događaja, kulture i povijesti, a kroz moje iskustvo umjetnosti i suvremene naracije, kao što je to priča u slikama (slikovnica), razumijem sliku i kao dio nečeg narativnog.“

S druge strane, iskustvo je *thangke* donijelo preciznost u njen rad; kako u montaži filma tako i u crtežu. Umjetnica navodi da bez obzira koliko bile iskrivljene linije kojima se koristi dok stvara crteže, one sada sadrže puno više nastojanja, ali i strpljenja. Za *thangka* slikarstvo kaže kako su „tekstovi vrlo jasni kada govore koja slika što predstavlja i sva su pravila o tome zašto se koristi neka boja vrlo egzaktna“. Za razliku od osobnog umjetničkog rada koji se bazira na ekspresiji *thangka* slike su po njoj napravljene s točno određenim razlogom, a ne zbog ekspresije umjetnika. Bez obzira smatramo li da je taj razlog utjeloviti božanstvo koje će „činiti dobro čovječanstvu i štititi univerzum“ (Master Locho, Singh 2013:29, rkp), postići meditativno stanje za vrijeme slikanja ili boraviti u svijetu simbola. Upravo su simboli ti koji nemaju nepromjenjivo značenje, zato što je njihova vrijednost u funkciji njihova položaja i uvijek je relativna (Lévi-Strauss, prema Damisch 2006:278). Kao i Roanna Rahman i Luise Kloos je iskustvo *thangka* slikarstva inkorporirala u svoj umjetnički rad. Ove su dvije umjetnice zajedno radile u školi *Thangde Gatsal* u veljeći 2014. godine, a na ljeto 2015. godine realizirale su zajednički filmski projekt u Austriji.

Luise Kloos već niz godina realizira instalacije koristeći optička vlakna (plastično staklo). Umjetnica smatra kako „mediji prenose ideju slike putem optičkih vlakana (telekomunikacijske veze), a taj isti materijal istovremeno je medij za reflektiranje svjetlosti; transformira svjetlo u prostoru i izražava sveukupnost prostora, svjetla i instalacije“. Optička vlakna upotrijebila je u instalaciji *Silent Light* u Galeriji *Bačva* Hrvatskog društva likovnih umjetnika 2015. godine (vidi u Kloos 2015:1-7). U tom radu uspostavlja ravnotežu između dvije suprotnosti: konceptualno-intelektualne i kaotično-emosivne (Kloos 2015:1-7). Autorica smatra da „time postiže ravnotežu geometrije i vitalnosti“, a svoj umjetnički rad vidi kao „utjelovljenje različitih prostornih i vremenskih kvaliteta, transcendentalnih, duhovnih,

vjerskih i energetskih“. Na ovom iskazu možemo vidjeti utjecaj *thangka* škole na njen rad. Umjetnica polazi od geometrije i koncepta utjelovljenja određenih kvaliteta u radu, ali i svjetla kao modela transformacije. Iskustvo drugačije stvarnosti zajedničko je Luise Kloos i Roanni Rahman. Zbog takvih iskustava *thangku* možemo definirati svetim, nečim što našu neposrednu stvarnost pretvara u nadnaravnu (usp. Eliade 2002:11). *Thangka* slika, kroz svjedočenja Roanne Rahman (Druge), predstavlja totalitet kako slike tako broja i prostora unutar Alepha trećeg prostora. Okvir za novu platformu čitanja slike, kako vidimo, može polaziti od više kulturnih okvira islamskog, zapadnog ili tibetskog, promatranih iz principa fluidne drugosti *self-othering*. Značenje slike unutar spacijalnih odnosa mijenja se povezivanjem oba okvira kroz instrumentarij Trećeg prostora.

Instrumentarij nam omogućuje drugačiju analizu vizualnih umjetnosti, van linearne vremenske konstrukcije. Jedan od elemenata tog instrumentarija su i metode evokativne etnografije koje se temelje na bilježenju i interpretaciji osobnog iskustva istraživača (Ellis, Bochner 2006). Naime, *thangka* je slikarstvo, kao i neke suvremene umjetničke prakse, nemoguće istraživati na temelju normativnih modela koji se zasnivaju ili na klasičnom terenskom radu ili na sažimanju dosad prikupljenih znanja. Bilježenje osobnog iskustva podrazumijeva direktno iskustvo, što znači ne samo tjelesno iskustvo u beskonačnom ponavljanu mjera, linija i točaka prilikom slikanja *thangke*, kakvo je imala Roanna Rahman, Luise Kloos ili ja osobno, već i određenu vrst impresija i uviđaja koje bi mogli nazvati imaginacijsko asocijativnim strukturama. Takvi uviđaji podrazumijevaju sve događaje koje nije moguće normirati od iskaza kazivača u alegorijama, snova istraživača, dnevnih magnovenja ili stanja meditacije i transa.

Jedina potvrda njihove moguće vjerodostojnosti u slučaju *thangka* slikarstva jesu iskustva drugih slikara, ali i usmene upute Majstora. Prijenos znanja u *thangki* odvija se paradigmom sijedenja Majstora (učitelja) koji je u istočnim kulturama definiran kroz odnos *guru*a i učenika/ice. Stoga je zapadnom istraživaču potrebno preuzeti takvu kulturnu matricu, ne kao potpunu transformaciju u Drugog (kao antropolog Carlos Castaneda u vrača) već kao formu *self-othering*. Pitanje je novog čitanja slike neodvojivo od iskustva mišljenja prostora kao Trećeg prostora. Iskustvo *thangke* i suvremenih umjetničkih djela instrumentarijem Trećeg prostora ne bavi se svijetom kao objektom mišljenja, već „svjetuje u jeziku“ (Paić 2011:9) kao utjelovljenju broja. Kako je i ovaj predloženi okvir formuliran u jezik, mogu se zapitati „hoće li slika snova možda biti slika pisanja, jer mogu sanjati dok pišem“ (Derrida 1997:316). A mjesto je snova mjesto slike, zapisano u kolektivnim memorijama nas i drugih.

8. USPOREDBA REZULTATA DISERTACIJE

Završavajući svoj istraživački rad za ovu studiju u školi *Thangde Gatsal*, dobro sam proučio svu literaturu kojom se unutar škole služe, kako za praktični rad tako za razumijevanje svijeta *thangke*. O priručnicima u nastavi *thangke* razgovarao sam sa stranim (zapadnim) i tibetskim studentima, kao i pomoćnicima u školama *thnagke*. Većina je knjiga koncipirana u dva dijela. Prvi se dio sastoji od objašnjenja konteksta u kojem je *thangka* slikarstvo nastalo i njegove povijesti. Unutar toga dijela često se može naći i poseban dio koji govori o buddhizmu uopće te o tibetskom buddhizmu, lamaizmu (vidi Master Locho, Singh 2013:1-20, rkp). Nakon toga slijedi objašnjenje tipova *thangka* slika s obzirom na tehniku izrade (usp. Master Locho, Singh 2013:23-27, rkp).

U drugom se dijelu mogu davati upute o ikonometriji likova božanstva i izradi skica kao i o značenju određenih prizora te o načinu primjene boje i tehnici polaganja iste (vidi Gega Lama 1988:75-331, Jackson, Jackson 1986:15-147, Master Locho, Singh 2013:27-123, rkp). Naravno, svijet simbola čini poseban i najveći dio tibetske kozmologije pa se, samim tim, često nalazi u drugačijim vrstama radova (vidi Beer 1999).

Ako usporedimo radove zapadnih autora (ili kazivanja zapadnih studenata *thangke*) s onima tibetskih, možemo zaključiti da više prostora posvećuju tehničkim uputama kojima se savladavaju različiti problemi u kreiranju skice, crteža i slike *thangke*. Pošto se tehnika izrade crteža i slikanja *thangke* toliko razlikuje od bilo kojeg sustava unutar zapadne umjetnosti, prirodno je da se tom pitanju posvećuje najveća pažnja. S druge strane sam kroz razgovore s tibetskim *thangka* slikarima uvidio da je tehnički čin slikanja kod njih potpuno neodvojiv od pobožnosti i naravno da će više pozornosti posvetiti opisu ili značenju nekog božanstva, nego tehničkoj izvedbi. I na ovom se primjeru vidi utjecaj kulturne matrice na odnos prema slikarskom činu. Naravno da su zapadni studenti *thangke* koji primjenjuju tehnike meditacije bliži tibetskom shvaćanju. Ono što sam ne pojavljuje u niti jednoj od knjiga ili učenja u školama jest usporedba ili simbioza dvije različite umjetničke prakse (Slika 13.), one tibetske i zapadne (suvremene).

Naravno da je veliki problem kod većine zapadnih istraživača *thangka* slikarstva, koji su napisali knjige s praktičnim uputama namijenjenim budućim *thangka* slikarima kao što su David P. Jackson, Janice A. Jackson ili Robert Beer, bila dihotomija Ja prema Drugome, odnosno Ja prema Tibećanin. Tu su dihotomija spomenuti istraživači prevladali potpunim prihvaćanjem tibetskog tradicijskog modela u učenju i izradi *thangke*. Da je transformacija više nego uspješna govori i činjenica da su knjige Roberta Beera te Davida P. i Janice A.

Jackson danas osnovna literatura u *thangka* školama. Ne samo da se po njima uči već se iz njih koriste predlošci: ornamenta, dijelovi krajobraza ili prinosi božanstvima. U vlastitom sam radu s jedne strane imao problem da će mi „zapisivanjem promaknuti neki važni momenti događaja i da neću vidjeti ono što bi trebalo upamtiti/zapisati (Zorić 2013:55), ali s druge strane sam bio potpuno svjestan da su neki tehnički procesi dovoljno spori da ću ih nakon nekog vremena moći zapamtiti i verbalizirati. Čitavo sam vrijeme boravio u „troslojevitosti konigativno-performativne sikroničnosti“ (Zorić 2013:55), a moja meditacijska iskustva za vrijeme suhog sjenčanja i drugih tehničkih procesa transcendirala su me u „višu sferu istinitosti“ (Zorić 2013:68). Uz sve to nastojao sam stalno uspoređivati, ali i spojiti moje dosadašnje umjetničko iskustvo s onim *thangke*, nastojeći tako dobiti moguću novu *kvalitetu*. Većina su ostalih knjiga, koje se bave drugim aspektima tibetske kulture kao što su to rituali posvećenja, šamanski aspekt ili pak dislokacija tibetskog društva na zapad, ostale unutar istraživanja isključivo tibetskog rituala, pobožnosti ili filozofije, bez dodira sa suvremenim kritičkim teorijama ili interdisciplinarnim istraživanjima (vidi Kværne 1996, Lopez 1998, Sumegi 2008). Činjenica je da svi zapadni istraživači ili studenti *thangke* ostaju u potpunosti šokirani pred bogatstvom svijeta simbola tibetskog buddhizma. U tom im se kontekstu zapadna kultura čini vrlo siromašna, kako mi je to potvrdio američki student u *thangka* slikarskoj školi *Thangde Gatsal* Jared Milbank. S druge strane, vlada mišljenje da tibetska kultura predstavlja zatvoren sistem koji se nije mijenjao te se može promatrati samo u svojoj jedinstvenosti te da kao takva „nije mogla utjecati na kulturu svijeta niti je mijenjati“, kao što tvrdi povjesničar umjetnosti Mark Gisbourne.

U odnosu na dosadašnja istraživanja *thangka* slikarstva unutar tibetske kulture, ova studija nudi ne samo različitu metodologiju utemeljenu na interdisciplinarnom pristupu i evokativno-performativnoj autoetnografiji već i postavljanje *thangka* slikarstva u kontekst suvremenih teorija. U dvama sam poglavljima ove studije (vidi poglavlja 4.3., 4.4.) detaljno objasnio tehničke procese u kreiranju crteža i slikanju *thangke*. Međutim, ti procesi nisu analizirani niti prikazani kao goli tehnički postupci kojima slikar potvrđuje svoje umijeće, već sam ih koristio kako bih prikazao meditacijske prakse i različite aspekte konceptualizacije prostora u *thangka* slikarstvu. Naime, smatrao sam da je svodenje tehničkih postupaka u *thangki* na normativnost i takozvano umijeće vodi prema primjenjivanju renesansnih ideja o ponovnom rađanju umjetnosti putem sjećanja i imitiranja lijepih umjetnosti i imitiranja lijepe prirode (usp. Didi-Huberman 2005:75-76). Značenje tehničkih postupaka najbolje se vidi na primjerima suhog sjenčanja i konstrukcije krajobraza. Suho sjenčanje se zasniva na beskonačnom ponavljanju crtica i točkica kojeg sam u vlastitom iskustvu, kao i iskustvu drugih slikara posebno Roanne

Rahman, prepoznao kao meditacijski oblik (vidi poglavlja 7.1., 7.3.). Njime se s jedne strane otvara Treći prostor, a s druge otvara mogućnost utjelovljenja božanstva ili njegovog nosača *lha* (Bentor 1996:39). Isto tako konstrukcija krajobraza u *thangka* odgovara istom zadanom cilju. Pogotovo stoga što krajobraz predstavlja pozadinu božanstva koje se nalazi u prvom planu, a s čijim se energetskim tijelom nastoji uspostaviti veza (usp. Bentor 1996:39), putem meditacijskih oblika i *mantri* u samom slikanju, ritualima u hramu ili pobožnošću osobe koja posjeduje *thangku* na zidu vlastite kuće. Tako dotičemo prostor božanske čistoće, privid istine koja u „konačnoj realizaciji postaje istinom privida“ (Zorić 2013:68)

U ovoj sam studiji nastojao prikazati neke od aspekata konceptualizacija prostora unutar suvremenih teorija i umjetničkih praksi, uspoređujući ih s onima u *thangka* slikarstvu, kako bi došao do zajedničkih uporišnih točaka koje čine elemente nove platformu promišljanja i čitanja slike. *Zapadnu* umjetnost možemo sagledavati upravo kroz problem prostora i našeg utjelovljenja u njemu. Naime, ako se prisjetimo ikonoklastičke teze da slikanje Kristovog lika predstavlja odvajanje njegove božanske i ljudske prirode s namjerom da bi se pokazala samo ona ljudska jer je pokazati božansku svetogrđe (Pelikan, prema Eliade 1991b:56), shvatit ćemo da se radi o prijeporu vezanom uz prostor. Utjelovljenje predstavlja glavni misterij kršćanstva jer je „utjelovljenje Riječi bio prolaz božanskog prema vidljivosti tijela, otvaranje svijeta klasičnog oponašanja i mogućnost stvaranja tijela važnim u slikama religijske umjetnosti (Didi-Huberman 2005:186). Slika dakle nije pokazivanje samo vidljive prirode, već oponašanje božanskog u vidljivom tijelu. Naime, vidljivo se tijelo oponaša u prostoru slike, dok je ono božansko prisutno u simboličkim formama *perspektive, svetih brojeva i proporcija* (zlatni rez). Kako božansko živi van ljudskog poimanja prostora i vremena (zato što se i konačno objavljuje na kraju vremena ili u nekom drugom ciklusu), ne može se utjeloviti u prostoru slike, već se može samo oponašati-reprezentirati.

Dogma utjelovljenja stvorila je tako dramu slike koja zahtijeva novu povijest, onu ograničenja reprezentacije kao i povijest reprezentacije ograničenja u različitim umjetničkim djelima kako poznatim tako i nepoznatim (usp. Didi-Huberman 2005:194). Ideja geometrijske perspektive, nastavila je tu istu dramu. Naime, geometrijska prostorna mreža (piramida), koja u slici završava nedogledom, pretpostavlja očište nekog (imaginarnog) tko stoji ispred površine slike.

Prostor u slici, koji može biti stvarni prostor viđen kroz Brunelleschijevu rupicu ili prostor reprezentacije u naslikanoj krstionici i oblacima u ogledalu (usp. Belting 2010b:172-173), postaje stvarniji od onog pretpostavljenog ispred njega. On je stalan i nepomičan u trajanju, dok je onaj ispred ponekad promjenjiv, fluidan i usidren u vremenu. S druge je strane

geometrijska perspektiva putem rupe u središtu prototipa koja usmjerava pogled u daljinu horizonta upisivala pitanje beskonačnosti koje je zaokupljalo kulturu renesanse (usp. Damisch 2006:380). Istražujući problem prostora u slici (zasnovanog upravo na renesansnoj iluziji putem upotrebe geometrijske perspektive), kao i onog ispred nje, Édouard Manet je namjerno reducirao prostor te se igrao s konceptom perspektive i otvorio mogućnost postojanja stvarnog prostora ispred likova na slici koji se još uvijek nalazi u samoj slici. Na taj način je negirao koncept novovjekovne slike na kojima postoje likovi koji nas gledaju „prikazani na način kao da ih susrećemo u životu“, a koje „mi promatramo u visini očiju“ zaboravljajući i poričući da stojimo pred slikom (Belting 2010b:91).

Manet je tako „stvorio sliku-objekt kao osnovnu premisu po kojoj bi se jednog dana ukinuo model same reprezentacije“ (usp. Foucault. 2009:79). Prijelaz iz svijeta reprezentacije *stvarnosti* u simboličke prostore unutarnjeg svijeta (imaginacije) desio se unutar povijesnih avangardi početkom XX. stoljeća. Kazimir Maljevič smatra kako su „portret i mrtva priroda jednako mrtve“ te da je „umjetnost figurativne reprezentacije dvostruko mrtva, budući da prikazuje kulturu u procesu truljenja i zato što ubija realnost u samom činu prikazivanja (Maljevič, prema Belting 2001:284). Po Maljeviču se život umjetnosti ne smije zasnivati na posuđenom životu imitiranom samo putem umjetnosti (usp. Maljevič, prema Belting 2001:284). Vasilij Kandinski činom slikanja briše simultanost sličnosti i zajamčene reprezentacije (na kojoj je bilo zasnovano novovjekovno slikarstvo) koristeći isključivo linije i plohe boje (simetrične i asimetrične) koje naziva stvarima što predstavljaju jednake objekte, kao što su to oni iz stvarnog života (usp. Foucault 1982:34).

Temelj tibetske buddhističke umjetnosti je konceptualizacija prostora, što najbolje možemo vidjeti na modelu *thangka* slikarstva u tehničkoj izradi slike, meditacijskim procesima i u pobožnosti vezanoj uz božanstvo prikazano na slici. *Thangka* slikarstvo polazi od iskustava Prvog i Drugog prostora, prostora fizičkog i *prostora reprezentacija* (Lefebvre, prema Soja 1996:66-68), da bi se realiziralo unutar Trećeg prostora (Soja 1996). Na primjerima kazivanja *thangka* slikara/ica Majstora Lochoa, Sarike Sinngi i Tenzina Rabgyala, pomoćnika Lobsanga Tatsena i učenika/ca u školi Roanne Rahman, Luise Kloos, Naomi Dalton, Silvie Marie Grossman i Jareda Milbanka možemo usporediti dobivene rezultate ove studije u odnosu na pitanje konceptualizacije prostora. U pitanjima o zadanim mjerama božanstava te odnosu između geometrije, ponavljanja i znanja njihova su iskustva bila različita. Asistent Lobsang Tatsen je radio Buddhinu glavu šest mjeseci svaki dan te je sada može nacrtati bez gledanja (a da odgovara predlošku). Skice se po njemu uče kroz neprestana ponavljanja punih pet godina ali se nakon toga sve zna. Buddhine mjere važe za sve muška božanstva, a Tārine za sve

ženske što znatno olakšava učenje mjera. Na nekim se slikama Majstora Lochoa nalazi i po tisuću Buddha. Rezultat njegovog iskustva je taj da može Buddhino lice nacrtati potpuno slobodno i da će odgovarati skici s geometrijom. Kada radi tijelo, Majstor Locho koristi pet osnovnih mjera, a ostalo zna konstruirati napamet. Sarika Singh je na početku svog školovanja u Institutu *Norbulingka* nacrtala točno 200 Buddhinih glava. Ni sama „ne zna što se događa u učenju, zato što se to događa slučajno, a ona samo nastavlja praksu“.

Tenzin Rabgyal je nacrtao Buddhino lice više od tisuću puta, ali svejedno se tih dana rado sjeća. „Ako si dobar u crtežu po mjerama dobar si u svemu“, smatra Tenzin Rabgyal. Učenica Roanna Rahman je na početku svog rada u školi u veljači 2014. godine nacrtala samo tri Buddhine glave. Mogla je osjetiti razliku između prve i treće –u formi i simetriji je savršenija, što joj je pomoglo u umjetničkom radu *te je zato i usporila*. Nakon šestomjesečnog iskustva u školi kazivala mi je kako je izuzetno važno posvetiti više vremena učenju te da nakon par godina prakse mjere postaju dio našeg unutarnjeg svijeta.

Kao što je zamjetno u odgovorima, svi oni koji su ponavljali crteže po predlošku vide to kao uvjet boljeg razumijevanja *thangka*, bez obzira jesu li crtež ponovili tri, dvjesto ili tisuću puta. Majstor Locho i Lobsang Tatsen slažu se u tome da nakon godina ponavljanja više ne moraju provjeravati mjere, jer ih znaju napamet. Sarika Singh u učenju vidi nastavak prakse, pripisujući činu učenja objavu svetog, *hijerofaniju* (usp. Eliade 2002:10). Roanna Rahman vidi razliku u kvaliteti crteža dobivenu ponavljanjima i dugogodišnjoj praksi. Osobno sam svjedočio znanju o mjerama Majstora Lochoa, Sarike Singh, Lobsanga Tatsena i Tenzina Rabgyala koje su pred mojim očima bezbroj puta primijenili. Iz odgovora je i jasno vidljivo da *thangka* slikari čvrsto slijede tradicijske obrasce u usvajanju mjera i geometrije.

Najvažniji aspekt vezan uz ponavljanja crteža Buddhina lica, ostalih predložaka ili pak određenih slikarskih postupaka kao što je suho sjenčanje jest onaj njihove veze s ritualnim i meditacijskim praksama putem kojih se znanje usvaja na subliminalnoj razini. Isto tako se putem sveobuhvatne simultanosti, koja je prisutna u ponavljanjima, ostvaruje model trećeprorstnosti (Soja 1996:57). Iskustva o tome su različita. Majstor Locho ne polazi od mehaničkog oponašanja, već se dovodi u stanje meditacije i savršenstva poteza ruke čime postiže smisao *thangka*, a to je put prema samome sebi. Prije je nastavljao moliti i *mantrati* za vrijeme slikanja, a sada boravi u stanju u kojem „ne zna je li meditira ili slika“.

Tenzin Rabgyal uvijek dodirne kist rukama i provjeri ga prije slikanja. Tako usmjerava svoju svijest na ono što će raditi, jer za njega je meditacija kada mu um misli na to što će slikati u narednom trenutku ili što upravo sad slika. Roanna Rahman suho sjenčanje doživljava kao proces nalik meditaciji. Umjetnica smatra da se jednako fokusiraš „na svoj dah

u meditaciji i na svoje točke u slikanju“. Naomi Dalton svako jutro prije tečaja radi vježbe joge i vizualizira lik božanstva kojeg će crtati, pokušavajući se povezati s ljepotom božanstava. Kada crta, nastoji se dovesti u istovjetno stanje. Silvia Maria Grossmann smatra kako olovkom na papiru *thangka* slikari moraju izraziti spiritualno, boraveći u raskoraku „između materije i svijeta probuđene svijesti“ (Sumegi 2008:31). Jared Milbank polazi od koncepta pojavne i objektivne realnosti. Prva se sastoji od fenomena koji nas okružuju, a druga je sveti red u kojem su objekti ono što jesu, a ne ono što nam se može činiti da jesu.

U slici se utjelovljuje božanska energija (sveti red), a čovjek se može s njom ujediniti putem simbola. Smisao je utjelovljenja u *thangki* sjedinjenje slike (božanske energije) i nas osobno. Putem podsvijesti se gubimo u *thangki*, a gledanjem iste dosižemo najvišu formu suosjećanja. *Thangka* je umjetnost preobrazbe. Jared Milbank podcrtava Odnos između buddhizma i *thangka* slikarstva:

Jedna od najvažnijih kvaliteta koju nam učenja tibetskog buddhizma mogu dati jest uništavanje vlastitog ega, nakon čega se um počinje širiti. Jednom kada shvatite da niste više jedini i stvarni entitet, već stalno pokretno i stalno izmjenjuće mnoštvo složenih vibracija, otvara vam se čitav svijet različitih mogućnosti. Bit *thangka* slikarstva je promijeniti samog sebe. Možete postati božanstvo, naslijediti njihove kvalitete i prerasti u viša bića. To ne znači biti već znači poznavati i promijeniti samog sebe.

Na njegove se teze naslanja Luise Kloos koja tvrdi kako su „svi objekti u *thangki* povezani i organski, ali ipak različiti“. Svaka forma u *thangki* predstavlja određenu informaciju i emociju, koje je potrebno spoznati da bi ih mogli reproducirati. Umjetnica mi je također više puta potvrdila kako je rad na *thangki* izvan kauzalnog vremena i prostora i za nju se odvija u drugoj realnosti. Moje je osobno iskustvo tijekom suhog sjenčanja potvrdilo navode većine sugovornika. Vrijeme mi je prilikom tog procesa posve drugačije teklo, a ponekad sam za vrijeme meditativnih stanja imao osjećaj da boravim u *drugačijoj* stvarnosti iz koje mogu prenijeti samo impresije. Svi kazivači potvrđuju da su ponavljanje predložaka, linija i točaka u suhom sjenčanju uz ponavljanje *mantra* ili molitve putovi ka meditativnom stanju.

Thangka slikari i učenici postaju dio Trećeg prostora, ali ne samo u smislu jednostranog iskustva već u uspostavi prostora „subliminalnog misterija, radikalne otvorenosti i pune imaginacije“ (usp. Lefebvre, prema Soja 1996:68). Boravak u Trećem prostoru *thangka* slikarstva (kojim mijenjamo kauzalitet prostora i vremena) kao da potvrđuje tvrdnju da „umjetnost više nego ijedna druga pojava ima izvanrednu sposobnost da nas pomakne u

sadašnjost“ te da „umjetnost *radi* kroz vrijeme, ako već ne *radi* vječno“ (Bal 2006:237). Pitanje vječnosti ili pomaka u vremenu u *thangka* učenju može se definirati kao božansko prisustvo. Dok Tibećani izbjegavaju govoriti o mogućoj prisutnosti božanske energije u slici, zapadni studenti otvoreno govore o tome. Razlika je naravno u tome što prema svemu vezanom uz *thangka* slikarstvo Tibećani iskazuju pobožnost i nikad se ne upuštaju u definiranja za koja nisu dovoljno *obrazovani*. Čitav je sustav transmisije znanja ili duhovne spoznaje u tibetskoj kulturi organiziran na tradicionalnom odnosu između učitelja i učenika. Taj je odnos stalan i transformirajući. Netko tko je u *thangka* slikarstvu dosegnuo stupanj majstora može u religijskom smislu biti samo učenik nekom višem lami ili *tulkuu*. Naravno, taj odnos ne pretpostavlja po njima hijerarhiju već vječni krug znanja i spoznaje. Zapadni studenti, s druge strane prihvaćaju takav sustav učenja, ali u izmijenjenom obliku, prilagođenom drugačijoj kulturi. Tibećani i zapadni studenti su svjesni da sudjeluju u objavi „najviše forme suosjećanja“, kako je *thangku* definirao Jared Milbank.

Koncept Trećeg prostora je instrumentarij kojim se mogu pokazati i usporediti svi aspekti (transcendentalnog) prostora u *thangki*. Jorge Luis Borges u pripovijetci „Aleph“ piše: „Svaki jezik tvori spisak simbola; da bi se njima baratalo, sugovornici moraju imati zajedničku prošlost“ (1985:89). Svi moji kazivači nisu imali zajedničku prošlost međutim osnovne su *simboličke forme* kojima su se koristili bile zajedničke za sve. To su crteži, boje, krajobrazi, ponavljanja, meditacije, mjere, kao i utjelovljenja božanskog; zato što su simboličke forme: umjetnost, jezik, ali i mit (Cassirer, prema Belting 2010b:23-24). Ti elementi su mjerljivi za instrumentarij Trećeg prostora kojeg sjećanje mojih kazivača ovlaš zahvaća (usp Borges 1985:89) pa ga drugima prenose u reduciranom obliku.

Naravno, uvijek može važiti pravilo osobnog uvida u aspekt Trećeg prostora kako bi ga se definiralo ili ga možemo koristiti kao vrstu istraživačkog rada. Međutim, činjenica je da se razlika između objektivne ili imaginarne stvarnosti i njihove reprezentacije dokida u *thangka* slikarstvu. U njemu je bivstvo umjetnika neodvojivo od slike, prostora, broja i energetskog tijela božanstva.

Osim iskustva *thangka* slikara/ica i učenika/ica, vrlo je bitno usporediti konceptualizaciju prostora različitih suvremenih umjetnika/ica. Autori i autorice čiji sam rad pratio ili sudjelovao u njegovom stvaranju i s kojima sam razgovarao su Khaled Hafez, Martina Miholić, Róza El-Hassan, Sarah Lüdemann, Silvia Maria Grossmann, Roanna Rahman i Luise Kloos. Khaled Hafez u svome radu ujedinjuje klasičnu sliku (crtež, ulje na platnu i fotografiju) s onom trodimenzionalne animacije. Za njega je virtualni prostor, u kojem se takva slika pokreće, ekvivalent knjiga iz ranijeg doba, različit od onog što smo poznavali

prije, pravi kozmos sa svim pripadajućim elementima. Martina Miholić u galerijskom prostoru stvara ambijent koji je replika replike, koristeći dječje predmete koji oponašaju predmete odraslih. Róza El-Hassan polazi od koncepta po kojem svako umjetničko djelo utjelovljenje transcendentnog i duhovnog, a proces je stvaranja jednak mijenjanju oblika ljudske svijesti te se događa sam po sebi. Umjetnica je prisutna u slici jedino kad je stvara.

Sarah Lüdemann u svome radu tematizira odnos slike i prostora. Slika (kao dokument stvarnosti) navedenoj umjetnici predstavlja oblik reprezentacije, ona ne donosi osjećaj istovjetan fizičkom prisustvu. U prostoru smo upleteni u događaje, a ako ih pratimo u virtualnom prostoru *weba*, možemo se u svakom trenutku s njih isključiti. Silvia Maria Grossmann u svom radu polazi od objekata koje uzima iz stvarnog prostora ili fotografske dokumentacije segmenata krajobraza vezanih uz liminalne prostore kao što su to otoci.

Objekti za nju predstavljaju ikonu kojom stvara *osjećaj* interakcije sa svijetom fenomena. Luise Kloos u svojim prostornim instalacijama koristi optička vlakna i kamenje. Optička vlakna, koja prenose sliku putem telekomunikacijskih veza prema umjetnici transformiraju svjetlo u prostoru te izražavaju sveukupnost prostora, svjetla i instalacije. Roanna Rahman jedina u svom radu ujedinjuje iskustva tri kulturna okvira, islamskog, suvremenih medija te *thangka* slikarstva. Njezin je odnos prema slici (filmskoj i štafelajnoj) ekspresivan i sastoji se od osjećaja, događaja i bilježenja događaja, kulture i povijesti utjelovljenih u slici. Umjetnica sliku razumije i kao dio nečeg narativnog, poput pričanja priče u filmu ili slikovnici.

Svi ispitani umjetnici/ice prepoznaju važnost konceptualizacije prostora. Khaled Hafez u virtualnom prostoru vidi novi oblik kreativnosti, znanja i spoznaje, Sarah Lüdemann negira taj isti prostor gledajući ga kao reprezentaciju stvarnosti, a Luise Kloos polazi od njegova materijalnog aspekta (vlakana). Luise Kloos kroz upotrebu optičkih vlakana spaja ideje o svjetlu, slici, materiji i prostoru kroz model Trećeg prostora. On odista predstavlja *neizrecivo središte svake pripovijesti* (usp. Borges 1985:89). U materiji je vlakna ili liku animiranog mišićavog Anubisa Khaleda Hafeza jednako neizreciv. Martina Miholić, Róza El-Hassan, Roanna Rahman i Silvia Maria Grossmann transformiraju objekte, slike, prostor i događaje u neki drugi oblik prostorno vremenske uzročnosti.

Umjetnice Róza El-Hassan i Silvia Maria Grossmann ne mogu definirati kako se sam umjetnički rad odvija, već smatraju da se događa sâm po sebi. Obje umjetnice stvaranje vide kao oblik prisustva, odnosno ujedinjenja između umjetničkog djela kao objekta i samog umjetnika. Vidljivo je na ovim iskustvima kako se percepcija pomiče od reprezentacije u stvarnost koja „sve može sadržavati u jednoj točki“ (Borges 1985:89). Ono što ujedinjuje tibetska i zapadna iskustva jest i odnos prema događajima kao onome što je simultano i samo

po sebi. Na taj je način iskustvo Sarike Singh i Róze El-Hassan gotovo istovjetno. Bez obzira što Sarika Singh možda u tom iskustvu gleda slijed uzroka i posljedica nastalih kroz mnoštvo inkarnacija, a Róza El-Hassan meditativnu točku praznine, korijen je gotovo istovjetan. Razumijemo ga Borgesovom paradigmom o istovremenosti prošlosti, sadašnjosti i budućnosti u prostoru koji je istovremeno beskrajno ništavilo, slična točka i beskrajni kozmos (usp. Borges 1985:89-90). Zato možemo graditi okvir novih promišljanja i čitanja slike.

Takav okvir koristi instrumentarij Trećeg prostora za prepoznavanje koncepta prostora kroz ideju broja (zlatnog reza i tibetske ikonometrije) te odnosa između *pojavn*e stvarnosti umjetničkog djela i transcendentalne stvarnosti koja se u *locusu* umjetničkog djela utjelovljuje. Ova studija predstavlja nacrt mogućeg priručnika čitanja umjetnosti modelom Trećeg prostora, čija pravila ne važe samo u *pojavnoj* ili imaginarnoj stvarnosti već u potpunoj simultanosti. Upute za izradu *thangka* slike tako postaju jednake uputama za čitanje Dürerove *Melencolije I* ili atoma soli Wolfganga Buchnera postavljenim u trećeprostranstvo Svetog Donata. Iskustvom Trećeg prostora proširujemo pogled; nećemo se kao subjekt definirati odnosom spram objekta, već ćemo boraviti u prostoru praznine te izgubiti čvrste obrise *zapadnog* pogleda (usp. Bryson, prema Belting 2010b:269).

Na početku sam istraživanja *thangka* slikarstva i suvremenih umjetničkih praksi znao da moram koristiti *performativnu* autoetnografiju kako bih uspostavio vezu između dvije kulture. Naime, slika je na kraju puno više od kulturnog okvira, “sa slikama živimo i putem njih spoznajemo svijet“ (Belting 2011:9). Zato govoriti o slici znači osobno svjedočiti prostoru u kojem zajedno s njima i po njima postojimo, utjelovljeni u biću svijeta bez početka i kraja.

9. PROVJERA HIPOTEZA ISTRAŽIVANJA I FORMULACIJA KONAČNIH TEZA DISERTACIJE

Na početku sam svog istraživanja postavio hipoteze koje polaze od konceptualizacije prostora kao važnog elementa vizualnog umjetničkog djela i kulture uopće. U međuvremenu sam naravno došao do rezultata koji su dijelom potvrđivali moje hipoteze, ali ih isto tako nadograđivali putem drugih mogućih smjernica. Građa koju sam imao pred sobom na početku pisanja ove studije bila je ogromna. Više mapa s fotografijama terena, mnoštvo video materijala snimljenih svim mogućim tehnološkim sredstvima (kamera, tablet, *smart* telefon), etnografski dnevnik, stranice i stranice zabilježenih kazivanja i predavanja, odgovori poslani elektronskom poštom, mape s crtežima predložaka i dvije gotove *thangke*.

Mogu reći da *thangka* koju sam naslikao u veljači 2015. godine na neki način ujedinjuje informacije iz svih ovih izvora. Na njoj su provedeni svi tehnički i ritualni postupci koje sam istraživao, od precrtavanja predloška putem ikonometrije, ponavljanja crtica i točkica u suhom sjenčanju do slikanja lica, izvlačenja obrisnih linija tijela i kreiranja detalja očiju koje je izveo Majstor Locho. Na kraju je izveden i ritual otvaranja očiju te je slika potom i posvećena ispisivanjem *mantra* na poledini slike.

Mantra koju je Majstor Locho ispisao predstavlja zadnji dio rada na *thangki*, nakon toga sliku nisam smio više prepravljati niti doradivati. Moja *thangka* (lik Buddhe medicine) sadrži sve forme emotivnih stanja, utisaka i raspoloženja koja sam prolazio od prvog susreta sa svijetom *thangke*. Građa koju sam prikupio za vrijeme istraživanja predstavlja pak materijal iz kojeg proizlazi ne samo razlog postojanja ove studije već i mogućnost nastavka bavljenja ovom temom, kako unutar kulturne antropologije tako i umjetničkih praksi.

Ta mi je građa poslužila za analizu kulture kao skupa tekstova, „nečeg što se može usporediti sa seciranjem organizma, uspostavljanjem simptoma, dešifriranjem kôda i uređivanjem sistema“ (Geertz 1998:273), ali i kao skupa slika koje mogu dešifrirati drugim slikama ili osobnim iskustvom. Naime, za razliku od teksta koji antropolog tumači i prevodi u *drugačiji* sistem kulture i značenja, svijet simbola sadržan u slici putem mjera, linija, boja, konstrukcije krajobraza kao odraza stvari i stvaranja lika božanstva, ostaje u domeni impresije.

On se prenosi isključivo oponašanjem ili ponavljanjem, kao što je to u slučaju tibetskog *thangka* slikarstva. Ako je kultura skup slika i tekstova, a društva sadrže vlastita tumačenja istih, moramo naučiti kako da im pristupimo i zadržati se na jednoj ograničenoj formi koja može biti predmet našeg istraživanja (usp. Geertz 280-281). Upravo sam zbog toga izabrao jednu ograničenu formu koja je zajednička dvjema različitim kulturnim okvirima. Ona se

sastoji od istraživanja škole *thangka* slikarstva *Thangde Gatsal* (u manjoj mjeri pojedinaca i drugih institucija povezanih s *thangka* nasljeđem) te onih djela iz suvremenih umjetničkih praksi koja su s takvim modelom povezana različitim promišljanjem aspekta prostora. Različite kulture mogu istovremeno živjeti obično, ali i mitsko vrijeme, ono u kojemu oponašaju neki mitski predložak (usp. Eliade 2007:17). Upravo se na (mitskom) predlošku zasniva čitav svijet *thangka* slikarstva, od predloška božanstva na papiru pa do utjelovljenja njegovog nosača *lha* koji također predstavlja predložak. Na njemu se zasnivaju i neki od suvremenih umjetničkih radova, opisanih u ovoj studiji, koji polaze od transformacije samog objekta ili ambijenta u određenu vrst alkemijskog procesa.

Kad sam završio slikanje Buddhe medicine, znao sam da tim činom nepovratno mijenjam svoje iskustvo i otvaram novu dimenziju, onu koju sam započeo interaktivnim performansom *Mirila*. Prostor u mojoj *thangki* otvara jednaka pitanja *dešifriranja kôda* (usp. Geertz 1998:273), kao što ih to otvaraju i interaktivni radovi. Isto tako obje *thangke* koje sam kreirao za vrijeme svog školovanja za mene su predstavljale s jedne strane prototip umjetnosti druge kulture kojeg nisam smatrao dijelom svog opusa, dok su s druge strane predstavljale *totalno* umjetničko djelo u kojem je učenje i meditacijsko iskustvo ujedinjeno u performativnom činu. Ponukan tim iskustvima predložene sam hipoteze postavio od onih najopćenitijih, utemeljenih na društvenoj uvjetovanosti samog umjetničkog djela do *finalnih* kao što je kreiranje mogućih elemenata *novog* promišljanja slike. Na temelju provjerenih elemenata i dokazanih cjelovitih hipoteza definirao sam i konačne teze ove disertacije.

Prva hipoteza ove studije polazila je od pretpostavke kako su *umjetnička djela definirana kulturnim obrascima u kojima nastaju, tradicijskim i globalnim*. Tako je rad Hermanna Glettlera definiran austrijskim kulturnim krugom, njegovom pripadnošću katoličkom svećenstvu, ali i preuzimanjem elemenata suvremenih praksi (korištenje umjetnikovog tijela, citiranje Maljeviča) što je vidljivo iz njegovih radova (vidi poglavlje 2.1.). Martina Miholić se bavi konzumerističkim i rodnim aspektima društva spektakla (usp. Debord 2006) koji su svugdje jednako aktualni (vidi poglavlje 2.4.). Univerzalni jezik koristi i Wolfgang Buchner transformirajući tradicije Mediterana u konceptu atomskih kristala soli (vidi poglavlje 3.3.). Róza El-Hassan u radu *The Breeze-Al Houa* ujedinjuje lokalnu (sirijsku) tradiciju građenja kuća od nepečene opeke i globalni problem izbjeglica (vidi poglavlje 3.4.).

Radovi Sarah Lüdemann, koji polaze od granica tijela i čitanja aspekta prostora, razumljivi su svim kulturnim okvirima (vidi poglavlje 6.1.). Interaktivni performans *Mirila*, kojeg sam realizirao s Bojanom Gagićem, prevodi velebitski običaj u jezik performansa (vidi poglavlje 6.2.). Silvia Maria Grossmann instalacije vezane za lokalne krajobrazne posebnosti

transformira u univerzalni jezik *ready-madea*, koji je inauguriran u pismu Marcela Duchampa (usp. Belting 2001:282) sestri Suzanni (vidi poglavlje 6.3.). Djela *thangka* slikara nastaju u zatvorenom kulturnom okviru (vidi poglavlje 4.1., 4.3. i 4.4.), međutim zbog raširenosti tibetskog buddhizma postaju dio i globalnog tržišta umjetnina (usp. Lopez 1998:137). Možemo zaključiti da su umjetnička djela definirana kulturnim obrascima u onoj mjeri u kojoj isti čine umjetnikov svjetonazor. Današnji su kulturni obrasci fluidni i promjenjivi, tako da se tradicijski vrlo lako pretvaraju u one globalne, ali i obrnuto.

U drugoj sam hipotezi ustvrdio kako je *konceptualizacija prostora izuzetno važan oblikovatelj vizualnog umjetničkog djela*. Ova se hipoteza dijelom potvrđuje u *thangka* slikarstvu i izradi *maṇḍale*. Naime, na primjerima sam učenja iz škole *Thangde Gatsal* (kao nasljeđu Instituta *Norbulingka*) pokazao da se konceptualizacija prostora provodi u konstruiranju tijela božanstva putem ikonometrije (usp. Master Locho, Singh 2013:37-47, rkp), u konstrukciji krajobraza putem simboličkih elemenata i u konstrukciji te posvećenju čitave slike kao mjesta utjelovljenja božanstva ili energije *lha* (usp. Bentor 1996:39). U samoj formi *thangka* slikarstva i izradi *maṇḍale* konceptualizacija prostora diktira elemente likovnog jezika, kao što su to kompozicija, boja ili crta. Ona diktira i tehničke postupke koji definiraju vanjsku formu *thangke* kao što su to granulacija, mokro i suho sjenčanje te *thangke* i *maṇḍale* kao što su aplikacija boje i obrisne linije (vidi poglavlje 4.4. i 4.6.).

U *thangki* je sve diktirano pitanjem prostora, tako se svaki od spomenutih tehničkih postupaka koristi za neke od elemenata krajobraza, kao što su to oblaci, voda, planine, stijene, brda ili cvijeće (usp. Master Locho, Singh 2013:85-90, rkp). U suvremenim umjetničkim praksama konceptualizacija prostora je izuzetno važna za stvaranje određenih interaktivnih umjetničkih djela koje se postavljaju u muzejskom ili javnom prostoru.

Primjeri za to su ambijentalna instalacija *Ambitious Toys* Martine Miholić, rad *Kozmička sol* Wolfganga Buchnera, akcija *The Artist Is Present* Marine Abramović, instalacija *The Weather Project* Olafura Eliassona, instalacija Mirosława Balke *How It Is*, interaktivni rad *Blind Spot* Sarah Lüdemann i Adriana Bruna (vidi poglavlja 2.4., 3.3., 5.4., 6.1.). Svima njima je zajedničko redefiniranje pozicije subjekta i objekta (usp. Bryson, prema Belting 2010b:269) te spajanje umjetničkog djela i promatrača u novo-oblikovanom prostoru. Nadahnuta Eliassonovim radom Doreen Massey tu promjenu opisuje na primjeru putovanja:

Nemoguće se susresti s nečim bez ikakve predrasude. Ali spoznaja da je ono na što smo naišli isto tako u pokretu (ustrajno i promjenjivo), na kraju nam mijenja vjeru u činjeničnost iščekivanja. Susret je uvijek s nečim *u pokretu*. Putnik nije jedini aktivan. Mjesto polaska i

mjesto dolaska također žive na svoj način. Ukidanje tradicionalnih suprotnosti, aktivnog subjekta i pasivnog objekta jedan je od elemenata u umjetničkoj praksi Olafura Eliassona. On mijenja pristup gledatelja koji je utemeljen na danom, statičnom, i neumitnom konceptu umjetničkog rada kao objekta (Massey 2003:110-111).

Upravo je redefiniranje odnosa između subjekta i objekta te transformacija pojma unutarnjeg ili vanjskog prostora promijenila i poetiku suvremenih umjetničkih djela. Sam prostor u njima, oko njih i po njima postaje puno više od opozicije vremenu, sada zajedno postaju ujedinjeni u pokretu koji ih oboje presijeca (usp Massey 2003:110-111). Tako nastaju novi realiteti, umjetnička djela koja transcendiraju prostor i vrijeme. Oni nastavljaju promjene započete djelovanjem pripadnika Fluxusa koji se koristili pisanje ili vlastito tijelo odbijajući tako koncept indetificiranja s apstraktnim djelom u muzeju koje se zasniva samo na osjetilu vida (usp. Belting 2001:20-21). Možemo zaključiti da je ova hipoteza djelomično točna. Naime istraživanja za potrebe ove studije sustavno su provedena samo u jednoj školi *thangka* slikarstva (*Thangde Gatsal*), kao i na nekim primjerima interaktivnih umjetničkih djela.

Treća hipoteza ove studije polazila je od pretpostavke da su *Pitagorine škole kroz nasljeđe teorija zlatnog reza utjecale na thangka slikarstvo i zapadnu umjetnost*. Možemo reći da je nasljeđe Pitagorinih škola preko grčke filozofije, ali isto tako i renesansne *teorije slike* zasnovane na perspektivi (usp. Belting 2010b:97), oblikovalo simboličke geometrijske odnose. Ti su odnosi postali dio matrice oblikovanja umjetničkog djela, tako da su se sami odnosi broja ili mjera spajali s likovnim jezikom i *konceptom* umjetničkog djela. Naravno da je unutar *thangka* slikarstva povijesni slijed utjecaja Pitagorinih škola nemoguće provjeriti zbog puno razloga. Jedina je vjerojatna spona helenistička kultura i *gandhāra* stil, unutar kojeg su možda i oblikovani prvi prikazi (i ikonometrija) samog povijesnog Buddha.

Od tog razdoblja do dolaska buddhizma na Tibet, stojimo pred vremenskim rascjepom. Činjenica koju sam mogao *osobno* provjeriti (i izmjeriti) potvrđuje da je omjer zlatnog reza na predlošcima Buddhinog lica jednak odnosu između 14 *sora* u širini skice i 22 *sora* u visini. Dio lica odgovara u potpunosti (od jednog uha do kraja obraza) mjeri te božanske proporcije. Na svim licima božanstava pojavljuju se tri trokuta koji definiraju veličine unutar glave te položaj očiju, nosa, usta i drugih detalja. Od kraja stilizirane kose do kraja brade dva trokuta tvore sedmerokraku zvijezdu koja definira os od kraja očiju, preko nosnica do krajeva usnica (usp. Master Locho, Singh 2013:33, rkp). Veličina je ove zvijezde definirana mjerom od jednog *sora* i ne može se konstruirati na drugi način. Možemo reći da su te mjere utjecale na simboličke odnose u *thangka* slikarstvu. Njima je konstruiran kozmos utjelovljen u tvarima

vode, zemlje, zraka i vatre te načinu kako se iste manifestiraju u stvarnom krajobrazu i liku božanstva. U *zapadnoj* su umjetnosti zlatni rez i klasična (antička) geometrija upotrijebljeni u renesansi za konstruiranje anatomije čovjeka i stvaranje modela geometrijske perspektive. Upotrebu zlatnog reza u slikarskoj kompoziciji ili u formatu slike možemo vidjeti u *Krštenju Krista* Piera della Francesce iz 1450. godine, ciklusu *Kartaši* Paula Cézannea (1892.-1895.), slici *Sakrament posljednje večere* Salvadora Dalíja iz 1955. godine, seriji *Spacijalni koncept-očekivanja* Lucia Fontane (1949.-1968.), kao i u drugim djelima (vidi poglavlje 3.1.).

Ideja božanske proporcije kao elementa simboličkih geometrijskih odnosa prisutna je u instalaciji *Kozmička sol* Wolganga Buchnera iz 2010. godine, u konstrukciji poetskog modela Hrama na stijeni (Slika 14.) i u čitavom pristupu fenomenu soli (usp. Buchner 2009:42-43) kao metafore kozmosa (vidi poglavlje 3.3.). Róza El-Hassan geometriji pridaje važnost unutar elemenata vizualnog jezika kao što su boja, kompozicija, volumen (vidi poglavlje 3.4.). Možemo reći da je ova hipoteza djelomično točna unutar sustavno analiziranih primjera *zapadne* umjetnosti, dok je u *thangka* slikarstvu neprovjerena.

U četvrtoj sam hipotezi pretpostavio kako su *kreiranje umjetničkog djela i njegova izrada definirani religijskim učenjima u thangka slikarstvu i različitim interdisciplinarnim teorijama u suvremenim umjetničkim praksama*. Sam je razlog postojanja *thangka* slikarstva primarno religijski. *Thangka* slika se većinom naručuje iz razloga pobožnosti te se koristi kao objekt za molitvu i meditaciju vjernika u njihovim domovima ili kao dio obrednog inventarija unutar hramova. *Thangka* slika prikazuje likove Buddha, *bodhisattvi*, kozmoloških i astroloških prizora i života viših lama (usp. Master Locho, Singh 2013:23-24). U kreaciji *thangka* slike svi slikari s kojim sam radio ili imao prilike zabilježiti njihova kazivanja polaze od slijeđenja tibetskog buddhističkog imaginarija (vidi poglavlja 4.1., 4.2., 4.3., 4.4., 4.5., 4.6.).

Svi su mi sugovornici – od Majstora Lochoa, preko Sarike Singh i Lobsanga Tatsena do Tenzina Rabgyala – potvrdili slijeđenje ikonografije i ikonometrije te pobožnost. Prije početka i za vrijeme slikanja oni se mole, meditiraju i *mantraju*. Prema slici se ponašaju s poštovanjem i ne odlažu je na neprimjereno mjesto. Detalji koji se nalaze u krajobrazu ili ornamentu dio su tibetske buddhističke filozofije. Na završetku slikanja majstor izvodi *ritual otvaranja očiju* (usp. Bentor 1996:287) i na poledinu iste ispisuje *mantru*, a slika se nakon ušivanja u zastavu odnosi u hram na posvetu. Sustav transmisije znanja u *thangka* slikarstvu također se odvija religijskom paradigmom, odnosom između Majstora i učenika. U suvremenim se umjetničkim praksama utjecaj različitih interdisciplinarnih teorija može djelomično utvrditi. Većina umjetnika „kreira svoj rad poput filozofa“, bez ograničenja pravilima, da bi „za vrijeme rada mogao stvoriti vlastita pravila“ (Lotyard 1984:81). Martina

Miholić u radu *Ambitious Toys* iz 2014. godine polazi od koncepta svijeta spektakla (Debord 2006) i teorije *novog* Imperija (Hardt, Negri 2003) iščitavajući konzumerističko društvo (vidi poglavlje 2.4.). Wolfgang Buchner u instalaciji *Kozmička sol* iz 2010. godine kompilira istraživanja solana, Empedoklov model kozmosa, teorije o početku svemira suvremenog fizičara Martina Bojowalda (Buchner 2009:42) s *pseudo-mističnom* simbolikom kristala soli (vidi poglavlje 3.3.). Olafur Eliasson u radu *The Weather Project* (2003.) slijedi koncept heterotopija (Foucault 1986:22-27), jer transformira prostor muzeja u novi prostor (vidi poglavlje 5.4.).

Mirosław Bałka u radu *How It Is* 2009. godine polazi od kulture sjećanja i ponovnog odigravanja (Connerton 2004:91) preispitujući traume deportacije u koncentracijske logore (vidi poglavlje 5.4.). Róza El-Hassan u projektu *The Breeze-Al Houa* iz 2014. godine iščitava kuću od nepečene opeke (usp. Deleuze, Guattari 2005:494) kao formu nomadskog apsoluta (vidi poglavlje 3.4.). Možemo zaključiti (na osnovu istraženih primjera) da je u *thangka* slikarstvu proces kreacije umjetničkog djela definiran religijskim učenjima, a u suvremenim je umjetničkim praksama utjecaj različitih interdisciplinarnih teorija vidljiv.

Peta hipoteza ove studije polazila je od pretpostavke da je *odnos prema slici u tradicijskoj tibetskoj kulturi izgrađen religijskim i ritualnim obrascima, a u globalnoj kulturi suvremenim teorijama i tehnološkim inovacijama..* Karl Gustav Jung u svom čuvenom djelu *Psihologija i alkemija* polazi od teze da zapadnjak vidi samo pojedinačno i kao podložan svome ja nije svjestan dubokog korijena sveg postojećeg te zaključuje: „Istočnjak, nasuprot tome, doživljava svijet pojedinačnih stvari, pa i sebe sama, kao san i svojim je bićem ukorijenjen u pra-tlu, što ga privlači toliko snažno te je njegova povezanost sa svijetom ograničena u često neshvatljivoj mjeri“ (1984:17).

Ova teza najbolje objašnjava odnos tibetske kulture prema slici. ali i zapadnjaka prema slici i umjetničkom djelu. Naime, ne samo da *thangka* slikar ne potpisuje svoj rad, nego je teško u opusu istog odvojiti pojedinačne slike kakve bi unutar zapadne umjetnosti nazvali remek-djelima, onima koja predstavljaju zamišljeni i „nedostižan ideal“ (Belting 2001:11). Namjera je ove studije pokazati *thangka* slikarstvo kao dio jednog organizma. dok u suvremenim umjetničkim praksama mnogo toga počiva na individualnom autorstvu.

O *thangka* slikarstvu nisam pisao nabrajajući kvalitete likovnog jezika u pojedinačnoj slici već kroz opis i analizu edukacijskih, tehničkih i kreativnih elementa ujedinjenih u ritualne i religijske oblike. Ta su tri elementa u suvremenoj umjetnosti transformirana kroz izmjenjujuća značenja autora i djela pa je i svakodnevna slika postala umjetničkom slikom kao u slučaju prakse Andyja Warhola (Belting 2001:379). O religijskom sam i ritualnom aspektu *thangka*

slike (i *maṅḍale*) razgovarao s profesorom Tashijem Tseringom, Majstorom Lochom i Sarikom Singh. Potvrdili su mi da se slika koristi kao objekt pobožnosti ili u meditacijskoj praksi za vizualizaciju lika božanstva. Jedan aspekt tibetskog odnosa prema slici (i *maṅḍali*) jest vjerovanje u utjelovljenje božanstva ili njegovog nosača u istu (usp. Lopez 1986:151, Bentor 1996:39) putem rituala ili molitve (vidi poglavlja 4.2., 4.6.).

Odnos između slikara, promatrača i emanacije utjelovljene u sliku mijenja se kako bi nastala mitska stvarnost (usp. Eliade 2007:17). Božanski objekti (*thangka* i *maṅḍala*) definiraju odnos prema ostalim slikama, djelu pojavnog svijeta iluzija (vidi poglavlje 7.1.). U globalnoj je kulturi odnos prema slici izmijenjen tehnološkom inovacijama koje slijede različite teorijske paradigme. Benjaminov koncept mehaničke reprodukcije (fotografija, kino i pokretna vrpca u industriji) koji je predstavljao „fundamentalnu tehničku determinantu“ i važnu teoriju razdoblja modernizma zamijenjen je „biokibernetskom reprodukcijom (brzi kompjuteri, video, digitalna slika, virtualna realnost, internet i industrijalizacija genetskog inženjeringa) koja dominira u razdoblju postmoderne“ (Mitchell 2005:318).

U svojim sam se istraživanjima bavio odnosom prema slici nekih suvremenih umjetnika. Khaled Hafez na primjer smatra da je naša percepcija oblikovana medijima ispunjenim slikama te naglašava važnost virtualnog prostora u kojem se slika pokreće (vidi poglavlje 2.3.). Róza El-Hassan prisutna je samo u slici koju osobno stvara (vidi poglavlje 3.4.), dok Sarah Lüdemann tvrdi kako slika u virtualnom prostoru nema snagu originalne slike (vidi poglavlje 6.1.). Možemo reći da je ova hipoteza djelomično provjerena budući da se zasniva samo na istraživanju malog segmenta tibetske i globalne kulture.

Prema šestoj hipotezi *novo čitanje slike polazi ne samo od istraživanja i usporedbe već i sinteze ove dvije različite kulturne paradigme*. Instrumentarij Trećeg prostora čini mogući okvir za takvu platformu. Njime je moguće sintetizirati tibetski i globalni kulturni okvir. *Thangka* slikarstvo i jedan dio suvremenih umjetničkih praksi mijenjaju odnose između subjekta i objekta te umjetničkog djela kao reprezentacije (Drugi prostor) stvarajući Treći prostor, mjesto subjektivnog i objektivnog, apstraktnog i konkretnog, stvarnog i imaginarnog (usp. Soja 1996:56). Za razumijevanje koncepta Trećeg prostora poslužila mi je vlastita performativna autoetnografija, ali iskustva umjetnika/ca koji/e imaju iskustva unutar *thangka* slikarstva i suvremenih umjetničkih praksi kao što su Silvia Maria Grossman, Luise Kloos Jared Milbank i Roanna Rahman (vidi poglavlja 6.1., 6.3., 7.3.).

Instrumentarij se zasniva na istraživanju i osobnom iskustvu principa utjelovljenja božanstva ili energije lha u umjetničkom djelu. Slika, prostor i ljudsko tijelo spajaju se u riječi-broju, Alephu Trećeg prostora, kao beskonačnoj (poetskoj) točki koja uspostavlja

simultanost prostora i vremena. Sadašnja bi se točka pisanja ove studije zato mogla spojiti s točkom Borgesovog *opisa neopisivog* (Borges 1985:89). Jedino je na taj način moguće istovremeno čitati doživljaje aktivnog sudionika rada *The Weather Project* Olafura Eliassona u *Turbini Hall* 2003. godine, promatrača instalacije *Kozmička sol* Wolfganga Buchnera u Svetom Donatu 2010. godine i Tibećanina koji upravo sada meditira pred slikom *Avalokitešvare s tisuću ruku* Majstora Lochoa. Možemo reći da je ova hipoteza djelomično točna jer je zasnovana na osobnim iskustvima i istraživanju četiri komparativna primjera.

Sedma hipoteza polazila je od mogućeg *redefiniranja pojma slike kao estetskog i ritualnog predmeta kojim bi se mijenjalo značenje konceptualizacije prostora i vremena u društvu i kulturi*. Činjenica je da se redefiniranje pojma slike događa stalno i paralelno s tehnološkim inovacijama koje transformiraju društvo i kulturu. Masovna reprodukcija „identičnih slika“ zamijenjena je tako „produkcijom beskonačno prilagodljivih digitalno animiranih slika“ (Mitchell 2005:318). Slika više nije statični ili pokretni objekt, već biokibernetski organizam. Umjetnici, tehničari i znanstvenici uvijek su bili ujedinjeni u imitaciji života, stvaranju slika i „mehanizmu koji ima *svoj vlastiti život*“, a sada je vrijeme (za njih i nas) da „razmislimo čemu služe naši životi i naša umjetnost“ (Mitchell 2005:335). Rezultat ove studije nije redefiniranje pojma slike, već istraživanje mogućih novih elemenata koji bi doprinijeli takvom cilju. Iskustvo Trećeg prostora kao poetske točke može dati neka nova promišljanja konceptualizacije prostora i vremena u društvu i kulturi.

Njegovim je instrumentarijem moguće iščitavati ne samo vizualna umjetnička djela nego ritualna i estetska značenja slike uopće. Treći prostor nam omogućuje obuhvaćanje i različitih značenja ljudske spacijalnosti (usp. Soja 1996:57). Zbog svega toga sam fenomene koji nadilaze racionalni um, ali i odnos istraživač – Drugi nastojao čitati unutar modela Trećeg prostora. U ovoj sam studiji na primjeru kazivanja Žarka Bošnjaka pokazao kako se struktura nastajanja univerzuma od točke praznine do pojavnosti svijeta može prikazati slikom koja ujedinjuje riječ i broj (vidi poglavlje 7.1.). To kazivanje može poslužiti kao jedan od mogućih elemenata redefiniranja pojma slike.

Kroz iskustvo Roanne Rahman pokazao sam kako se značenje slike može preoblikovati kroz tri različite kulture (po svojem odnosu prema slikama), islamske, zapadne i tibetske (vidi poglavlje 7.3.). Iako je to osobni umjetničin doživljaj značajan je kao mogući element drugačijeg čitanja slike. Model Trećeg prostora omogućio mi je postaviti takva iskustva u jezik kao *spisak simbola* (usp. Borges 1985:89). Putem analogija s drugim iskustvima umjetnosti doveo sam ga u oblik „susljednosti na kojem se zasniva narav jezika“ (Borges 1985:89). Primjerima iz ove studije nisam promijenio značenje konceptualizacije prostora i

vremena unutar društveno-kulturološkog konstrukta, već sam otvorio put različitim poetskim čitanjima. One se ostvaruju putem promjenjivog Drugog, koji anulira binarne kategorije (usp. Lefebvre, prema Soja 1996:60). Pišući o zapadno-istočnoj razmjeni pogleda, Hans Belting (2010b:22) navodi da je perspektiva stvorila ikonički pogled, koji nije „pogled ikona već pogled koji je postao slika“. Perspektiva kao kulturna tehnika nije promijenila samo umjetnost, već je promijenila i čitavu zapadnu kulturu (usp. Belting 2010b:22). Novi elementi čitanja slike ne mijenjaju kulturu, već mijenjaju pogled. Naravno da je sedmu hipoteza bilo nemoguće dokazati ili potvrditi na temelju prikupljenih materijala. Ono što je bilo moguće jest koristiti iskustvo Trećeg prostora za pojašnjenje njihovog značenja. Sedma hipoteza uz ostalih šest predstavlja građevni element triju konačnih teza ove studije.

U prvoj navodim: *Promišljanja i čitanja slike nastala temeljem istraživanja, usporedbe i sinteze tibetske i globalne kulture polaze od modela Trećeg prostora kao instrumentarija kojim analiziramo nove elemente konceptualizacije prostora i vremena u društvu i kulturi*. U drugoj definiram kako se instrumentarij sastoji od *osobnog istraživačkog iskustva principa utjelovljenja božanskog u umjetničkom djelu i koncepta slike, prostora i ljudskog tijela spojenih u riječi-broju, Alephu Trećeg prostora; beskonačnoj (poetskoj) točki koja uspostavlja simultanost prostora i vremena* (Borges 1985:89, Soja 1996:57). U trećoj tezi zaključujem: *Novi elementi konceptualizacije prostora i vremena utemeljeni na zajedničkim kulturama omogućavaju transformaciju umjetničkog rada kao mogućeg stanja promjenjivog Drugog*. Tako se omogućuje sublimiranje svih iskustva umjetnosti od čiste fizičke forme, preko ideje očišćene od materijalizacije do virtualnog prostora bez fizičke egzistencije (usp. Belting 2001:392-404). Sariki Singh se, kao vlastito Drugo od djetinjstva, u trenucima magnovenja, prikazivalo platno za *thangku*, što joj je usmjerilo čitav budući život. Bio je to otvoreni Treći prostor, mjesto nalik mitskom drvetu svijeta. U njemu se spaja gornji i donji svijet.

10. ZAKLJUČAK

Siječnja 2001. godine sjedio sam pored lokaliteta mirila koji se nalazi na putu između zaseoka Jurline i Jasenar na Velebitu. Dan je bio sunčan, a zrak je mirisao na buru. Sve su boje bile čiste, a konture planina jasne i sjenovite. Tada se po prvi put moj boravak na Velebitu pretvorio u dnevni san; nešto između duboke meditacije, sanjarenja i osjećaja kreativnosti. Kada je zimsko sunce počelo jače sjati, sjetio sam se mjesta blizu puta na kojemu sam se godinu prije počeo smrzavati.

Prvi put sam mjesto svoje moguće, nerealizirane smrti zamišljao kao mjesto konačne budućnosti u kojem ću jednog dana napustiti ovaj svijet. Iste smo godine Bojan Gagić i ja izveli interaktivni performans *Mirila* po prvi put. Dok su sudionici u performansu ležali na *mirilu*, zamišljao sam moguću konačnost njihove vlastite smrti i vizualizirao mjesto iste. U toj sam simultanosti uvijek vidio i sebe kao Drugog, onog što leži na *mirilu*, bivajući dio njegove vlastite sudbine. Kad sam prvi put sjeo za napeto *thangka* platno, imao sam osjećaj gotovo jednake simultanosti koju još nisam mogao prepoznati kao manifestaciju Trećeg prostora gdje se spaja realno i imaginacija (Soja 1996:56).

Tek kad su se počeli nizati beskonačni detalji potpuno jednakih crtica, koji ne samo da definiraju formu već i biće slikara, shvatio sam da postoje neke zakonitosti u meditativnim stanjima prilikom hodanja po planini, meditacije na performansu i za vrijeme slikanja. Nisam se naravno predavao mislima da se radi o šamanskoj ekstazi kojom se može komunicirati s nevidljivim svjetovima, astralnom vidu o kojem sam čitao u antropozofskim tekstovima ili nekoj povišenoj inspiraciji umjetnika koji sjedi u arhetipskom krajobrazu. Sve su te definicije za mene predstavljale oblik romantičarskog koncepta stanja inspiracije.

S druge sam pak strane, sve više istraživački prodirao u ritualni svijet tibetskog buddhizma koji je za mene predstavljao potpuno novu formu mišljenja i djelovanja. Bio sam šokiran, ne samo raznolikošću i bogatstvom te kulture već i činjenicom da je ona utkana u svaki i najmanji dio utjelovljenja Tibećanina u ovome svijetu. Upravo sam zbog toga postao svjestan da odgovor na moja pitanja ne leži u konstrukciji u kojoj sam navikao misliti, već u nekoj potpuno drugačijoj koja možda predstavlja zrcaljenu (obrnutu) sliku iste.

Upoznati tu zrcaljenu sliku za mene je postalo, ne samo dio istraživačkog rada već i kreativni izazov. Mogućnost da izmijenim i vlastitu umjetničku praksu dajući joj posve novi oblik, kakav niti školovanjem niti vlastitim radom nisam mogao predvidjeti. Od veljače 2013. godine počeo sam intenzivno raditi na ovoj studiji. Kad sam upoznao teorijski okvir Trećeg prostora, shvatio sam ga kao mogući model kojim mogu, ne samo razumjeti već i omogućiti

drugima da čitaju zagonetni simbolički svijet *thangka* slikarstva, ali isto tako inovativna rješenja suvremene umjetničke prakse. Sve sam više postojao uvjereniji da je moj boravak u instalaciji *The Weather Project* Olafura Eliassona, 2003. godine u Londonu ne samo jednak po osjećaju već i predstavlja dio istog prostora s mojom meditacijom nad osobama što leže na mirilu ili slikanjem oblaka u školi *Thangde Gatsal*. Naravno ne kao oblik mističnog Alepha (Borges 1985:89) koji bi mi u stvarnom svijetu omogućavao da poput indijskog gurua budem na različitim mjestima i u različitim vremenima istovremeno već kao oblik drugačijeg čitanja umjetničkog djela. To se čitanje možda odvija van binarnog okvira subjekta i objekta, ja i Drugi, u prostoru potpune simultanosti. Njime možemo misliti promjenjujući ja, fluidno Drugo kojeg bismo naravno mogli definirati i terminom Gintautasa Mažeikisa *self-othering*.

U svojoj je analizi iluzionističkog slikarstva *Trompe l'oeil* Norman Bryson posegnuo za Lacanovom misli po kojoj vizualno iskustvo nikad nije „potpuno organizirano od strane centralnog ega, zato što uvijek postoji izlaz u viziji preko i ispod onoga čime subjekt gospodari u svom pogledu“ (Lacan, prema Bryson 1990:143). Takvo se slikarstvo po Brysonu odvija u području „nepotpune kontrole u kojoj umjesto da objekt sluša subjektov suveren pogled on klizi i uzurpira vizualno polje“ (Bryson 1990:143). Ukoliko je prikrivena prijetnja (iluzionističkog) *Trompe l'oeil* slikarstva uvijek bila „uništenje individualnog pogleda na subjekt kao univerzalni centar“ (Bryson 1990:144), onda možemo reći da je iskustvo Trećeg prostora u umjetnosti bilo *uvijek* prisutno. Sva istraživanja koja sam obavio, baš kao i ovu studiju, shvaćam kao mogući nastavak takvih povijesnih iskustava, ali i predložak nove platforme čitanja i promišljanja slike.

Predložak je nastao na temelju mog istraživanja, usporedbe i sinteze tibetskog i globalnog kulturnog konteksta. Obje sada čine neupitni dio mog umjetničkog jezika, ali isto tako mogu reći da sam ih u svojim istraživanjima uvijek propitivao i da ću ih propitivati na kritički način. Novo promišljanje slike (kako sam to u svojim tezama naveo) polazi od modela *Trećeg prostora kao instrumentarija kojim analiziramo nove elemente konceptualizacije prostora i vremena u društvu i kulturi*. Principi heterotopije utemeljeni na idejama *krize* ili devijacije, beskonačno akumuliranog vremena, mjesta izolacije i obrednog pročišćenja i odnosa prema svom ostalom prostoru što ih okružuje, a prema kojem se mogu odnositi kao drugo (Foucault 1986:22-27) mogu se čitati kao jedan od dijelova teorijske konstrukcije Trećeg prostora (Soja 1996:155-163).

Jer model Trećeg prostora upravo polazi od heterotopičnosti prostora koji čitamo i koji je kao objekt u prožimanju s nama kao subjektom (usp. Bryson 1990:143). I najmanji dio krajobraza takvim čitanjem može postati utopijski kao puritanska kolonija ili paragvajska

redukcija (usp. Foucault 1986:27). Model Trećeg prostora omogućio mi je razumijevanje mog vlastitog iskustva, ali i samih fenomena kako *thangka* slikarstva kao i suvremenih umjetničkih praksi koji dijele iskustvo *drugačijeg* utjelovljenja kako u prostoru tako u samom radu. Kako to iskustvo možemo nazivati raznim imenima, možemo ga zvati učešćem u transcendentalnoj stvarnosti (usp. Eliade 2007:17) ili ga poput Jareda Milbanka vidjeti kao objektivnu stvarnost. Prisutno je u *thangka* slikarstvu baš kao i u kući od nepečene zemlje Róze El-Hassan ili poetskom modelu Hrama na stijeni Wolfganga Buchnera.

Instrumentarij Trećeg prostora kreirao sam koristeći i transformirajući osobno istraživačko iskustvo. Čitavo sam vrijeme u školi *Thangde Gatsal* bio samo jedan od učenika koji je slijedio upute majstora. To mi je iskustvo koristilo za kreiranje etnografskog materijala. S druge su strane svi materijali koje sam dobio zapisivanjem kazivanja ili bilježenjem rituala utjecali na moju *thangka* praksu. To je iskustvo zasnovano na principu utjelovljenja božanskog u umjetničkom djelu, energije *lha* (usp. Bentor 1996:39). Možemo ga čitati i kao divlju misao (usp. Lévi-Strauss 2001) ili kao šamanski oblik komuniciranja s vidljivim i nevidljivim svjetovima (usp. Mueller, Raetsch 2001:75). Poetski ga možemo doživjeti kao „posljednji dokaz da između svijeta i čovjeka još postoji misterij susreta“ (Paić 2011:471).

Svijet i čovjek su za Tibećanina dio iskonskog pra-tla stvarnijeg od ičeg pojedinačnog, ali isto tako i od iluzije mnoštva (usp. Jung 1984:17). Mogući susret za zapadnog je čovjeka događaj izvan svakodnevnog, dok je za Tibećanina samo jedan od dokaza ostvarenja objektivne realnosti. U *thangka* slici utjelovljenje se postiže tantričkim ritualom posvećenja (Bentor 1996:1), ali se isto tako može postići i dubokom meditacijom (slikara ili promatrača slike) i posebnim događajima u kojima se obznanjuje čudo (usp. Lopez 1986:150-151). O konceptu utjelovljenja razmišljao sam ležeći na podu *Turbine Halla* i gledajući svoj odraz u stropu sagrađenom od ogledala. Mogao sam ga dohvatiti meditirajući iznad položenih i opuštenih tijela na *mirilu*, dok zatvorenih očiju čekaju na svoj dio iskustva smrti.

Aleph Trećeg prostora (riječi-broja) predstavlja koncept slike, prostora i ljudskog tijela u kojem se uspostavlja potpuna simultanost (usp. Borges 1985:89, Soja 1996:57). Utjelovljenje božanskog dio je totaliteta Alepha. Spajanje slike, prostora, ljudskog tijela riječi i broja (božanske proporcije) možemo vidjeti kao kulturnu tehniku i Simboličku formu, baš kao što vidimo perspektivu (usp. Belting 2010b:21-26). Na taj način se propituje i doktrina mimesisa, utemeljena u „reprezentaciji kao procesu uočljive korespondencije u kojoj slika odgovara potpuno izgrađenoj prvotnoj stvarnosti“ (Bryson 1986:38). Naše prepoznavanje objekta na slici referira se samo na socijalno konstruirani kôd prepoznavanja (usp. Bryson 1986:41). Aleph negira koncept prepoznavanja i mimesisa transformirajući odnos subjekta i objekta,

slikara i promatrača. Bez obzira na to da ga riječima ne možemo opisati, Aleph Trećeg prostora postoji kao sveprisutna (poetska) esencija. Osobno sam ga mogao dohvatiti u području „kognitivno-performativne sikroničnosti“ (Zorić 2013:55), za vrijeme bilježenja rituala, sudjelovanja u njemu, ali i kreiranjem elemenata rituala. Borges u svom susretu postavlja pitanje opisa Alepha: „Možda mi bogovi neće uskratiti da pronađem ekvivalentnu sliku, ali bi tada ovaj izvještaj zabrazdio u literaturu, u patvorinu. Osim svega, ostaje nerješivo pitanje: nabrojanje makar i djelomično beskonačnog skupa“ (Borges 1985:89).

Ono što se može nabrojiti jesu određeni primjeri simultanosti po kojima prepoznajemo Treći prostor, pa tako Borges govori o slikama iz vlastitog života pomiješanih s onima prije i poslije njega i s vizijama mjesta na kojima nikad nije bio. Aleph ga vodi od stražnjeg dvorišta u Ulici *Soler*, preko susreta sa ženom u Invernessu do žala na obali Kaspijskog mora. Simultanost je, ne samo vremenska već i prostorna pa u Alephu vidi svaku stvar kao beskonačni broj stvari iz svih točaka univerzuma (usp. Borges 1985:89-90).

Susret sa simultanošću završava se susretom s voljenom osobom pa je čitav svemir Borgesu postao neznan prema raskalašenim pismima što ih je Beatriz Vitrebo slala Carlosu Argentinu, u čijem se podrumu nalazio Aleph. Zgrada u Ulici *Garay*, gdje se nalazio spomenuti podrum, srušena je, a Borges tvrdi kako je to bio lažni Aleph i nalazi onaj stvarni u nutrini kamenog stupa džamije *Amr* u Kairu. Taj se Aleph ne može vidjeti, već se čuje njegov šum (Borges 1985:90-92). Osobina Alepha je simultanost u kojoj se spaja prostor, slika i ljudsko tijelo. Ona ne pripada samo dimenziji vremena i prostora (pojavnosti stvarnosti) već je definirana i strujom ljudskih emocija koje joj daju oblik i pomažu je prepoznati.

U samoj se definiciji Alepha govori u znamenjima (simbolima) ili se nabroja na način da se simultanost preoblikuje u prostorno-vremenskom slijedu. Naravno, oba načina ne mogu opisati stvarnost Alepha Trećeg prostora. Zato je potrebno direktno iskustvo, možemo ga osjetiti jedino na način da smo jedno s njim i da su naše vizije dio i njegovih vizija. Dok je ova konstatacija možda nepojmljiva *zapadnjaku*, tibetski *thangka* slikar s njom ne bi imao nikakvih problema. U činu slikanja on boravi u simultanosti, u *jednom*. Kada sam se prvi put penjao kamenitim putem po obroncima Himalaje, osjećaj je bio isti kao onaj prilikom hoda putem između Bristovca i Stapa na Velebitu. Granice prostora i vremena bile su mi potpuno nevažne, jer je ono što sam proživio na oba mjesta bila ta simultanost.

Ona je postojala po mom iskustvu i po mojim emocijama, baš kao što se Borgesu otvorila kroz lice Beatriz Vitrebo i kroz njegov vlastiti plač (usp. Borges 1985:90). Ne samo da sam mogao osvijestiti sve kamene stepenice na Velebitu već i sve meditacije na trenutak smrti prilikom performansa *Mirila*. Sve je bilo stopljeno u jedno i doista nisam mogao odvojiti

stvarno od imaginarnog (Soja 1996:56), kao što ga nisam mogao odvojiti ni za vrijeme boravka u prostoru ispunjenom Eliassonovim suncem. Svi ovi primjeri pokazuju moguće nove elemente konceptualizacije prostora i vremena utemeljene na zajedničkim kulturama koji omogućavaju transformaciju umjetničkog rada kao mogućeg stanja promjenjivog Drugog. Ti elementi ne mogu omogućiti temeljnu kulturnu preobrazbu kao što ju je omogućila promjena pogleda u novovjekovnoj umjetnosti. Zapadna perspektiva govori o „pogledu koji je postao slika“. Isto tako svjesni smo da taj pogled više ne postoji, ali postoje „slike stvorene za takvu vrst pogleda“ (Belting 2010b:265).

Thangka slikarstvo nosi informaciju o jednom pogledu, ali isto tako obnavlja tradicijsko-ritualni pogled kroz mnoštvo simbola i rituala. Suvremene umjetničke prakse polaze od promjenjivosti odnosa između rada, umjetnika i promatrača iznova transformirajući okvire njihova pogleda. Duboko vjerujem da iskustvo *thangka* slikarstva može promijeniti ne samo metodologiju umjetničkog rada već i doprinijeti budućem modelu obrazovanja.

Thangka slikar i suvremeni umjetnik, koji svoj rad zasnivaju na modelu trećeprorstnosti, predstavljaju dva ruba promjenjivog Drugog. Za vrijeme svog naukovanja u školi *Thangde Gatsal* uvjerio sam se kako i *thangka* majstor kao i pomoćnici, sve poslove obavljaju s jednakom pozornošću: kuhaju čaj ili tibetsku tjesteninu, kopiraju skice, pripremaju boju, cijepaju drva za ogrjev, mole se u hramu i slikaju tisuće i tisuće ravnomjernih crtica. Svaki je dio svakodnevice u vezi s totalitetom kozmičkog reda, sa stvarnošću koja ga nadilazi (usp Eliade 2007:16) te se poštuje na jednaki način. Na primjeru *thangka* slikara možemo govoriti o promjenjivom Drugom kao obliku drugačijeg bivanja u svijetu. Takvo Drugo ne podrazumijeva veliku promjenu kulturnih okvira niti društvenih odnosa, već samo unutarnju preobrazbu kojom možemo gledati izvan vlastitog sebstva.

Zaključak ove studije jest da je načine konceptualizacije prostora u *thangka* slikarstvu i suvremenim umjetničkim praksama, kao i oblikovanje odnosa prema slici, moguće pokazati i objasniti formom jezika transformiranom u instrumentarij Trećeg prostora koji je zasnovan na osobnom iskustvu istraživača. Meni je bilo moguće opisati ali isto tako i razumjeti kazivanja upravo zbog činjenice da sam izvodio sve tehničke i ritualne procese u slikanju *thangke*, kao što sam i sudjelovao u kreiranju suvremenih umjetničkih djela.

Jedna od namjera koju sam imao na početku pisanja ovog rada bila je stvoriti neku vrstu priručnika koji bi objedinjavao praktične upute potrebne za kreiranje *thangka* slike i *suvremenog* umjetničkog djela. U međuvremenu sam uvidio da je ta podjela besmislena. Za vrijeme istraživanja u Institutu *Norbulingka* u veljači 2014. godine postavio sam pitanje svim studentima što misle o suvremenoj umjetnosti. Jedan student mi je tada pokazao svoje radove

za koje misli da pripadaju suvremenom izražavanju. Kada sam otvorio mapu, ugledao sam crno-bijele crteže olovkom, nekoliko figura i dva portreta. Figure su bile kreirane upravo na način klasičnih studija kakve postoje još od vremena utemeljenja *Academie del Disegno* u Firenci koja je „otvorila doba lijepih umjetnosti“ (Didi-Huberman 2005:77). Student se potrudio slijediti takav način rada na jednaki način kao što kopira Buddhinu glavu. I činjenica je da u njegovoj mentalnoj konstrukciji to predstavlja suvremenu umjetnost.

Jednako izgledaju i zapadnjački crteži Buddhine glave. Kada sam studentima Sveučilišta *Jan Długosz* u Częstochowi dao zadatak da nacrtaju Buddhinu glavu koristeći tibetsku ikonometriju, rezultat je bio gotovo isti. Većina je njih crtala slobodno bez slijeđenja mjera na predlošku. Umjetničku slobodu smatrali su nepovredivom i svetom. Zbog takvih je primjera nemoguće govoriti o *prvima* ili *Drugima*. Hans Belting opisuje trenutak kad su pariški umjetnici uzeli maske *primitivnih* naroda potpuno negirajući njihove prvotne funkcije:

Ono što je nekad bilo kulturološki bogat i dinamički medij korišten za kreiranje žive slike na ljudskom tijelu postalo je čisti estetski objekt. Ovakav ogoljen formalistički čin omogućio je rast osjećaja nelagode; štoviše za njega nije bilo dovoljno da formu vidi posve samu. Promatrač je tako propuštao osjećaj *smisla* u samoj maski. U sljedećoj su generaciji nadrealisti svoje želje ostvarili utjelovljujući u maske psihoanalitička značenja i transformirajući ih još jednom u nešto što je potpuno van njihova smisla (Belting 2011:32).

Ovo je možda najbolji primjer nerazumijevanja druge kulturne tradicije. Vrlo slične prizore vidio sam u Dharamshali kad *zapadni* turisti kupuju *thangka* slike ili ritualne tibetske predmete isključivo kao estetske objekte koji će završiti u ormaru ili na zidu njihovog stana. Osobno to nikad nisam učinio; isto tako kad bi bilo kakvu tibetsku figuru ili nakit morao kupiti za poklon, konzultirao sam se sa svojim domaćinima. Tisućama sam puta čuo kako po takvoj logici nitko ne bi smio imati kršćansku oltarnu sliku ili ikonu u privatnom prostoru, a da joj ne iskazuje pobožnost. Međutim, ta je teza možda jednako vizualno kolonijalistička (usp. Belting 2011:35) kao i postupak pariških nadrealista.

Zbog svega toga sam odustao od pisanja samo praktičnih uputa, kako za *thangku* tako i za suvremeno umjetničko djelo. Shvatio sam da model Trećeg prostora može objediniti obje vrste iskustava, bez obzira na njihovu kompleksnost. Kada govorimo o *thangka* slikarstvu kao *religijskom*, možemo govoriti o *religijskim* elementima u *zapadnoj* umjetnosti. Isto tako znamo da nismo u doba Fra Angelica koji je upravo zbog činjenice da je bio pripadnik dominikanskog reda mogao slijediti impresivnu kulturu prisutnu od samih početaka reda i

napajati se *skolastičkim mlijekom* (usp. Didi-Huberman 1995:17). Religijske elemente možemo poetski čitati na večernjem nebu Caspara Davida Friedricha, kao i u radu *Super Food* katoličkog svećenika Hermana Glettlera. U tibetskoj je kulturi slika uvijek bila sredstvo utjelovljivanja božanske emanacije (usp. Bentor 1996:39), i ukoliko taj koncept smatramo religijskim, onda o *thangki* možemo govoriti samo kao o religijskom slikarstvu. Svijet materijalnog i duhovnog su u tibetskom shvaćanju (kako to navodi Jared Milbank) forme pojavne realnosti. Upravo zbog toga možemo odustati od binarnog kôda *thangka* slikarstva i suvremene umjetnosti, religije i svjetovnosti, kao i odnosa ja i Drugi.

O odustajanju nam govore i umjetnički radovi; od kreiranja prostora gdje se biva sa životinjom Josepha Beuysa do Eliassonovog kabineta čudesa. Takva nam djela stvaraju nove forme prožimanja prostora i vremena koje je nemoguće detektirati binarnim kôdovima i racionalističkom misli. Zbog istraživanja koja objedinjuje, ova studija može biti upotrijebljena kao priručnik čitanja umjetnosti modelom Trećeg prostora. Istraživanja i znanja koja su u nju inkorporirana predstavljaju mogući smjer novih istraživanja i nastavka transmisije iskustva globalne (*zapadne*) i tibetske kulture.

Sarika Singh mi je s ponosom priznala da je Jared Milbank, američki student, najbolji student kojeg su ikad imali, te smatra da će upravo on „izvršiti transmisiju znanja škole *Thangde Gatsal* na zapad“. U njezinom iskazu vidimo potvrdu misli po kojoj „Istok ne prihvaća sudbinu ljudskog bića kao definitivnu i nepromjenjivu (Eliade 2007:189), već polazi od tehnika kojima se nadilazi postojeće stanje. Jared Milbank je u Bostonu živio *američki* način života u kojem su se ispreplitali punk-rock i strast za okultnim. Dolaskom u Dharamshalu promijenio je predmet svog interesa i ono na što se u životu oslanja. Milbank navodi kako je *thangka* slikarstvo „mješavina ekstremno komplicirane tehnike i povišene koncentracije te da je za postizanje takvog stanja potrebno mirno okruženje“.

Njega je po svom kazivanju našao u selu Kandi, u školi *Thangde Gatsal*, „gdje je okružen pjevom ptica, letom orlova i natkriven snježnim obroncima Himalaje“. Planina je po Milbanku mjesto intenzivne „buddhističke pobožnosti koja odašilja harmonične vibracije i mir, te utječe na dubokim razinama“. Kad sam pročitao ove misli, shvatio sam kako je povratak umjetnika u krajobraz jedna od simboličkih formi; kao i da perspektiva nije sredstvo opažanja već simbolizira određeni pogled (usp. Belting 2010b:24). Jared Milbank krajobraz *gleda* kao mogućnost postizanja unutarnje harmonije. Svaki *thangka* slikar u njemu vidi ostvarenje kozmičkog reda koji on osobno treba obnavljati i slijediti (usp. Eliade 2007:17). Za Jareda Milbanka smisao je *thangka* slikarstva „potpuno ritualano, njome se utišavaju osjeti, a um se postavlja u sveto kraljevstvo gdje može ostvariti iskustvo prosvjetljenja, poput

kraljevstva suosjećanja ili dobrote“. Te su kvalitete neodvojive od našeg odnosa prema drugim ljudima, jer i razvoj našeg bića ovisi o totalitetu djelovanja i voljenju drugih (usp. Dalai Lama XIV. 1999:168-169). Jared Milbank je svjestan da je to dug i mukotrpan put. Kad sam ga upitao vjeruje li da će se u idućem životu inkarnirati u *thangka* Majstora, parafrazirao je Karmapu rekavši mi da je to svejedno hoće li se inkarnirati kao Majstor, jer bi baš tada morao naporno raditi kako bi slijedio pravi put i pronosio *dharmu*.

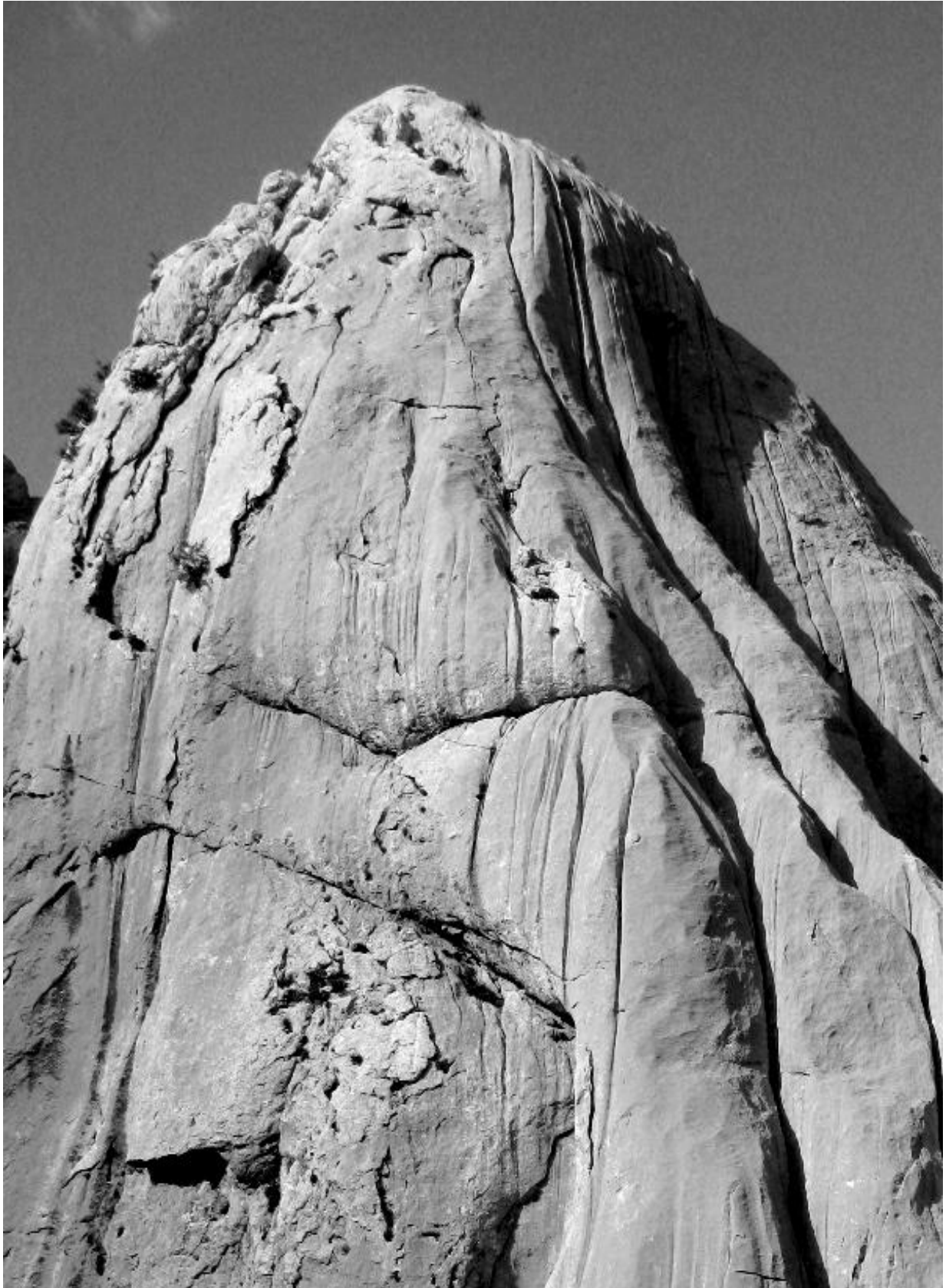
Jared Milbank mi je istaknuo kako je prije dolaska u *Thangde Gatsal* upisao slikarsku školu u Bostonu. Kada su polaznici škole slikali mrtvu prirodu (voće postavljeno na stol), upravo na način kako ta vrsta slikarstva (formalno) postoji od XVI. stoljeća (usp. Bryson 1990:7), netko ju je slikao tamnim, a netko svijetlim tonovima. Milbank tvrdi da su na sve njih utjecali vanjski utjecaji ali i svakodnevni tok svijesti koji se materijalizirao na platnu. Kod *thangke* je, smatra, važnija meditacijska razina nego kreativna. Činjenica je da upravo u stanju meditacije možemo nadići vanjske utjecaje. Slikarska škola u Bostonu bila je ono što su studenti *thangke* iz Instituta *Norbulingka* podrazumijevali pod *zapadnom* umjetnošću. Takva se umjetnost zasniva isključivo na Drugom prostoru, na reprezentaciji stvarnosti (usp. Lefebvre, prema Soja 1996:67). Meditacijska razina *thangke*, kao i transformacije prostorno-vremenskih uzročnosti u suvremenim umjetničkim djelima, otvaraju Treći prostor.

Iako je ideja o umjetniku koji otvara vrata spoznaje/percepcije idealizirani koncept, možemo reći da kreativna misao može otvarati mogućnost drugačijih realiteta. U knjizi *Aspekti mita* Mircea Eliade piše: „U književnosti, a još jače u drugim umjetnostima, naziremo pobunu protiv povijesnog vremena, želju za pristupom nekim drugim vremenskim ritmovima od onih u kojima smo primorani živjeti i raditi“ (2004b:204). Ti su (Drugi) vremenski ritmovi sadržani u jeziku (misteriju) Trećeg prostora koji se beskonačno obnavlja. Govoreći o naravi Alepha, Borges ističe kako „njegovo ime potječe od prvog slova svetog jezika te označava En Sof bezgranično i čisto božanstvo“ (Borges 1985:91).

Upravo se na ideji slova svetog jezika i njihovih numeričkih vrijednosti zasniva i Dürerova tabela na gravuri *Melencolija I* (Slika 15.) u kojem magični kvadrat 1 predstavlja Boga (Agrippa von Nettesheim, prema Finkelstein 2007:24). Aleph ima „oblik čovjeka koji pokazuje Nebo i Zemlju kako bi pokazao da je donji svijet zrcalo i zemljovid gornjega, a za Mengenhlera je simbol transfinitnih brojeva u kojima cjelina nije veća od pojedinog dijela“ (Borges 1984:91). Ideja o istovjetnosti mikrokozmosa i makrokozmosa ujedinjuje se upravo u konceptu svete proporcije (zlatnog reza), u njoj je i najmanji dio jednak cjelini, a kako sve raste po istom broju naravno da je gornji svijet ogledalo donjeg. Na taj se način prostor i vrijeme vraćaju u instrumentarij Trećeg prostora, u jezik koji je broj. Međutim, taj isti jezik ne

sadrži nikakve konačne istine niti može objasniti utjelovljenje umjetničkog djela ili božanstva u njemu. Treći prostor je mogućnost drugačijeg čitanja, uspostava potpune simultanosti u iskustvu umjetnika za vrijeme kreacije. On je i spoznaja svijeta viđena kao ujedinjenje subjekta i objekta te dokidanje binarnog kôda. Možemo ga osjetiti u vremenima i mjestima u kojima nikad nismo bili. Nalazimo ga pored spomenika u Chacariti (Borges 1984:90), ali i u radovima kiparice Luise Bourgeois, izloženima u sobi unutar lažnog renesansnog tornja dvorca *Groß Leuthen*. U dvorcu u kojem nikada nije bila autorica je izložila sjećanje na vlastito izgubljeno djetinjstvo koje ne samo da komunicira s poviješću dvorca već i spaja dvije sudbine: djece koja su živjela u dvorcu i vremena umjetnice dok je bila dijete. Treći prostor nije samo oblik drugačijeg (umjetničkog) čitanja postojanja već i prelaženje granica u kojem je isto dio pojavnog svijeta, od dvorca pokraj Berlina do sela Kandi.

Jared Milbank može prevoditi i doživljavati Treći prostor kao boravak u *svetom kraljevstvu*. Sarika Singh ga vidi kao nastavak prakse kojom se obnavlja tradicija *thangka* slikarstva. Osobno sam ga dotaknuo u svim trenucima istovremeno: u jesenje predvečerje dok hodam kanjonom Paklenice, četiri godine poslije, dok sjedim na kamenitom putu iznad Jasenara zamišljajući vlastitu smrt, dok meditiram u Bostonu, a ispod mene na kamenju leži Mariyln Arnsem, u radionici škole Thangde Gatsal gdje po prvi put susrećem Jareda Milbanka koji je za vrijeme moje meditacije u istom gradu živio svoje djetinjstvo gledajući u ocean, na betonskom podu *Turbine Hall* dok kroz izmaglicu *ispunjenu šećerom* gledam u veliko žuto sunce i opet na kamenom platou predjela Buljma, na Velebitu s kojeg se moje misli vraćaju Himalaji. Zbog svih mjesta na kojima sam bio i na kojima neću biti, zbog svih vremena koja su bila i koja neće biti, počeo sam pisati ovu studiju. Završavam je na mjestu impresije po kojoj su sva mjesta i vremena doista spojena u jednoj jedinjoj mogućoj točki. Ona me vraća u davno jesenje predvečerje. Dok hodam kamenitim putem, prate me šumovi potoka i hladni dodiri bure. Odlazim van svijeta pojavnosti, u svijest primordijalne praznine.



Slika 1, *Bojin kuk na Velebitu*, snimila: Luise Kloos, 2010.



Slika 2, *Master Locho, Sarika Singh i kćeri*, snimio: Josip Zanki, 2013.

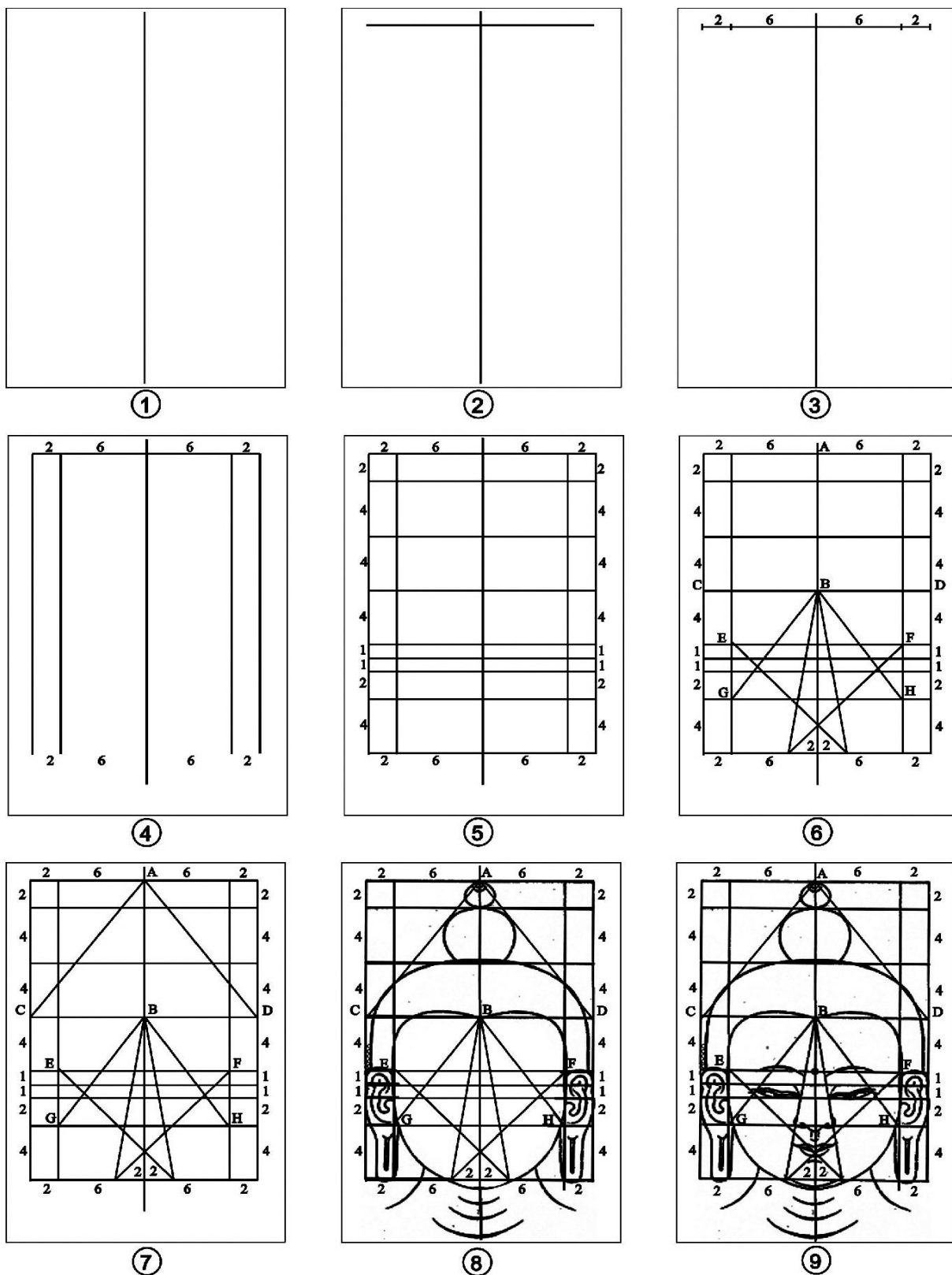


Slika 3, Gustav Troger: *Gegen Wart*, (intervencija na fasadi crkve *St. Andrä* u Grazu), snimio: Josip Zanki, 2011.

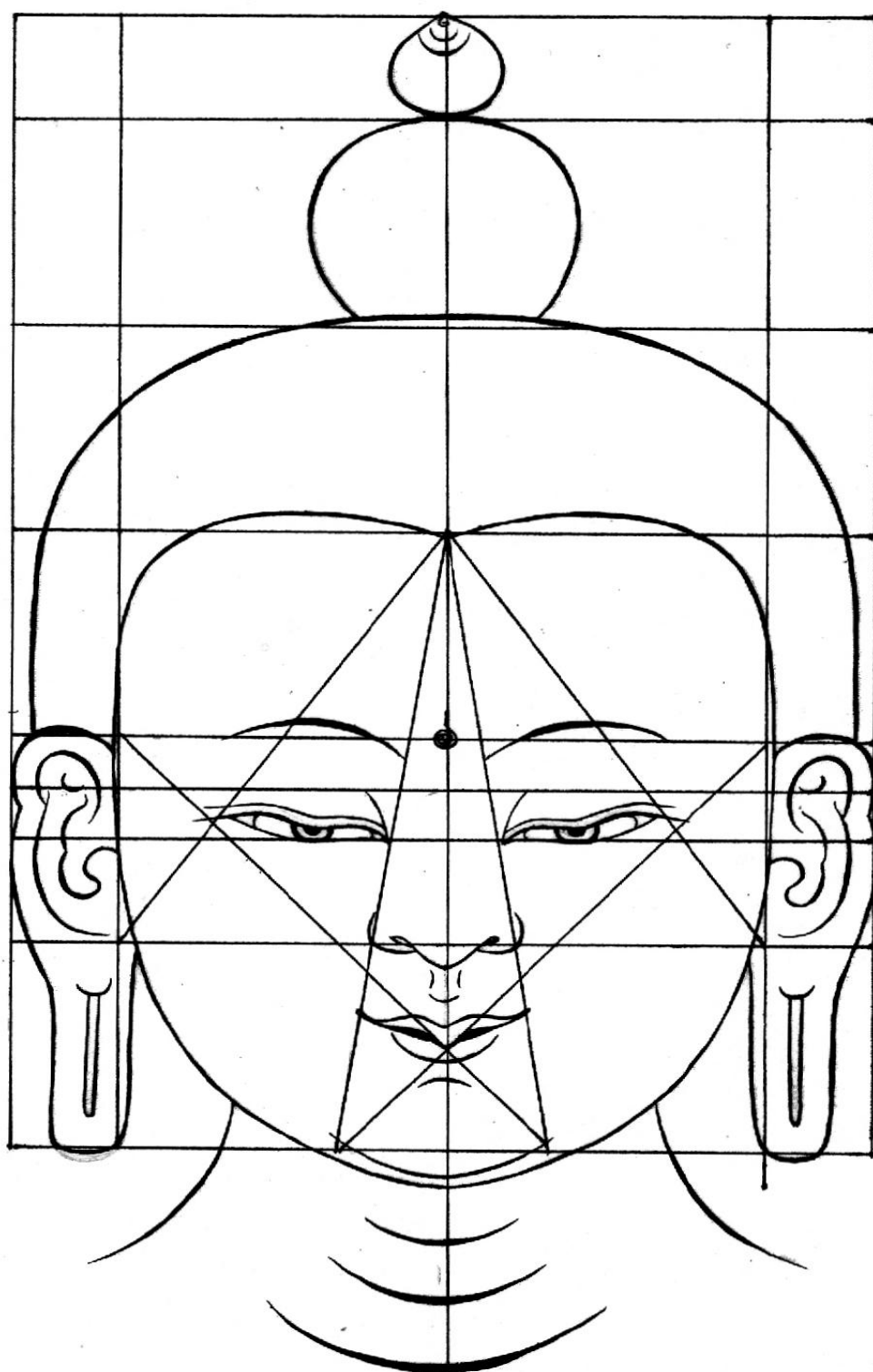


Slika 4, Róza El-Hassan: *The Breeze-Al Houa*, 2014.

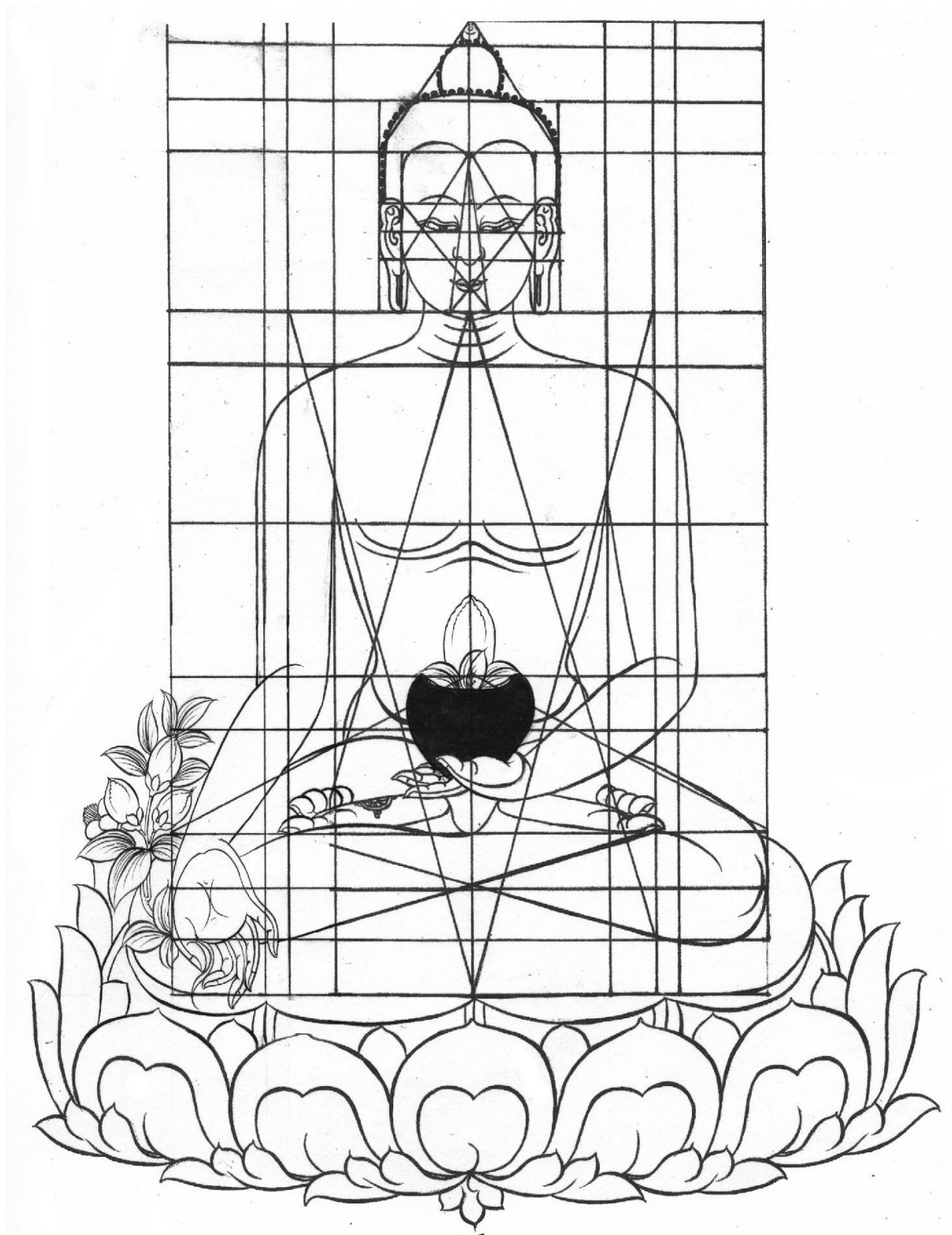
<https://syrianvoicesmediationandart.wordpress.com/> (pristup 17. 3. 2015.).



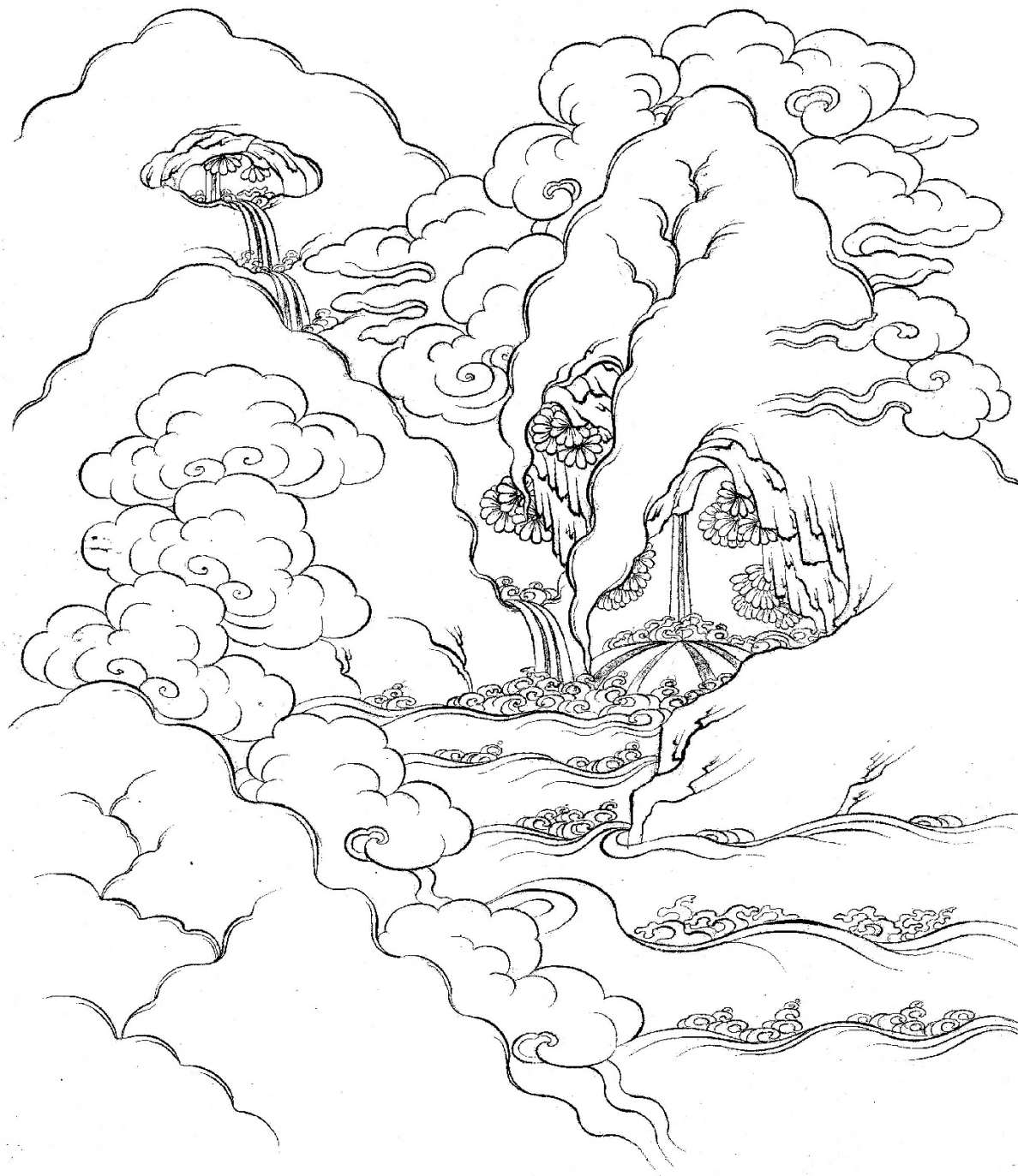
Slika 5, Master Locho i Sarika Singh: *Faze crtanja Buddhine glave*, (*Spiritual Buddhist Art. Drawings and Grids for Beginners*. Rukopis, 2013:33).



Slika 6, Master Locho i Sarika Singh: *Buddhino lice*, (*Spiritual Buddhist Art. Drawings and Grids for Beginners*. Rukopis, 2013:37).



Slika 7, Master Locho i Sarika Singh: *Tijelo Buddhe medicine*, (*Spiritual Buddhist Art. Drawings and Grids for Beginners*. Rukopis, 2013:40).



Slika 8, Master Locho i Sarika Singh: *Krajobraz*, (*Spiritual Buddhist Art. Drawings and Grids for Beginners*. Rukopis, 2013:85).



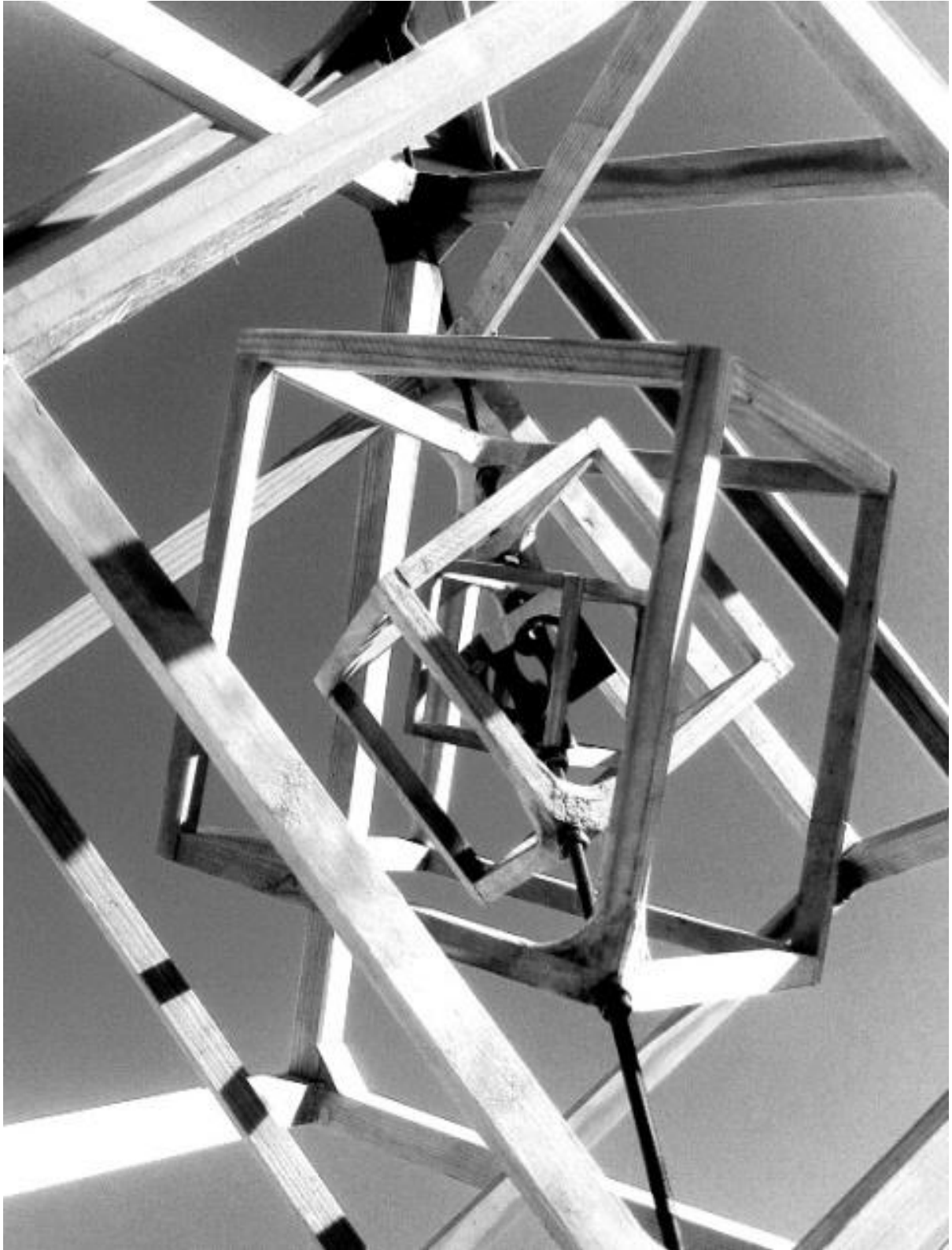
Slika 9, Master Locho i Sarika Singh: *Oblaci*, (*Spiritual Buddhist Art. Drawings and Grids for Beginners*. Rukopis, 2013:93).



Slika 10, Marina Abramović: *Ritam 2*, snimio: Marijan Susovski, 1974.



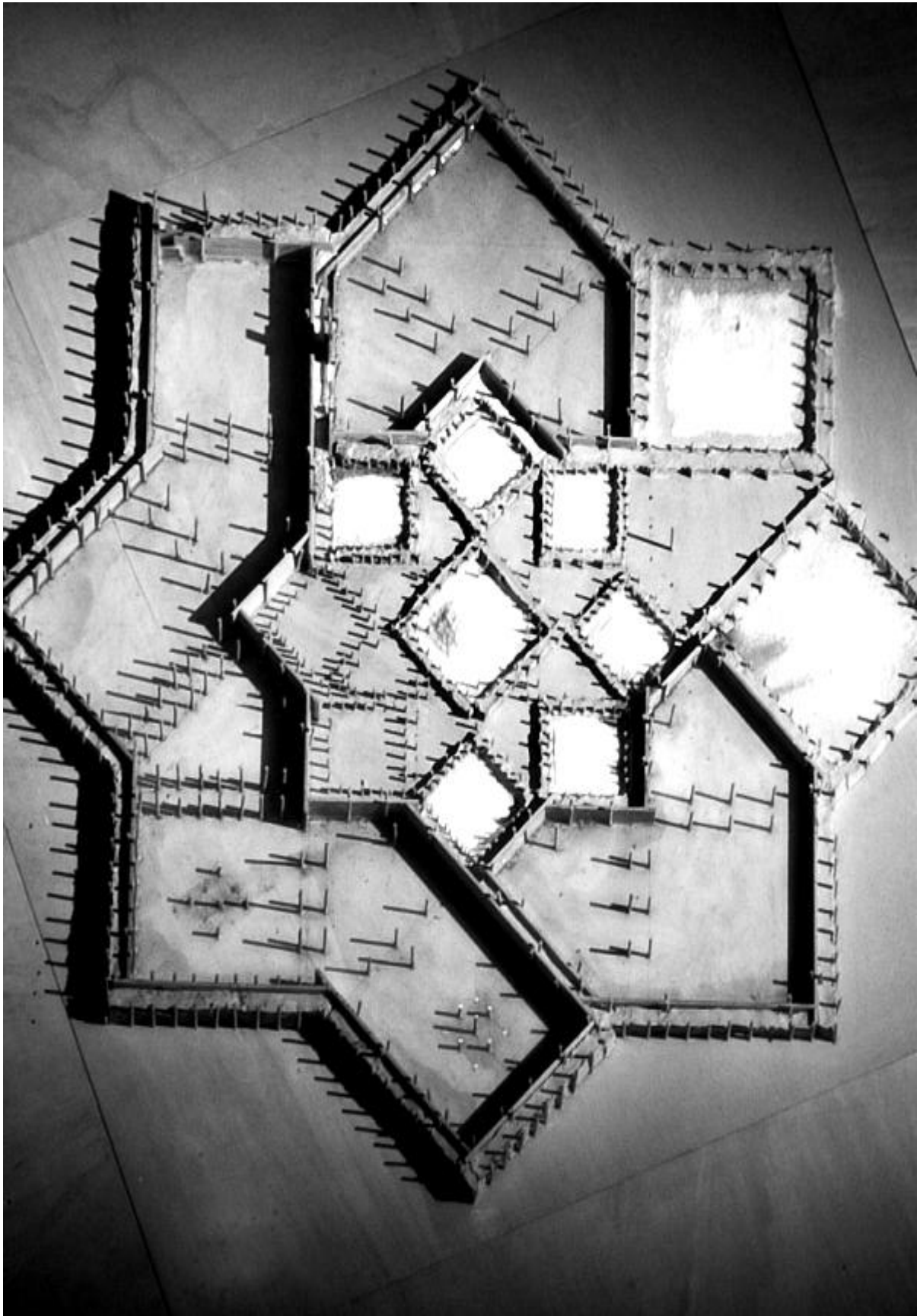
Slika 11, *Mirila na Opuvanom docu*, Snimio: Josip Zanki, 2007.



Slika 12, *Pitagorina tetrada*, snimio: Josip Zanki 2011.



Slika 13, Josip Zanki: *Mahākāla*, snimio: Josip Strmečki, 2014.



Slika 14, Wolfgang Buchner: *Kozmička sol*, snimila: Kristina Lenard, 2010.



Slika 15, Albrecht Dürer: *Melencolija I*, 1514.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:D%C3%BCrer_Melancholia_I.jpg (pristup 17. 3. 2015).

11. LITERATURA I IZVORI

Literatura

Bacalja, Robert, Jasna Jakšić i Josip Zanki, ur. 2010. *Dolazak u baštinu. Jacopo Tintoretto / Back to Heritage. Jacopo Tintoretto*. Zadar: Sveučilište u Zadru, Odjel za izobrazbu učitelja i odgojitelja.

Bal, Mieke. 2004. „On Show: Inside Ethnographic Museum“. U *Looking in. The art of viewing* / Mieke Bal i Norman Bryson. London and New York: Routledge, 117-161.

Bal, Mieke. 2006. *A Mieke Bal Reader*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Baudrillard, Jean. 1993. *Amerika*. Beograd: Buddy Books & Kontekst.

Beer, Robert. 1999. *The Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs*. London: Serindia Publications.

Behl, Benoy K. 2005. *The Ajamta Caves Ancient Paintings of Buddhist India*. London: Thames & Hudson

Belting, Hans. 2001. *The Invisible Masterpiece*. London: Reaktion Books.

Belting, Hans. 2010a. *Kraj povijesti umjetnosti?* Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.

Belting, Hans. 2010b. *Firenca i Bagdad. Zapadno-istočna povijest pogleda*. Zaprešić: Fraktura.

Belting, Hans. 2011. *An Anthropology of Images. Picture, Medium, Body*. Princeton: Princeton University Press

- Belaj, Vitomir. 2007. *Hod kroz godinu. Pokušaj rekonstrukcije prahrvatskog mitskog svjetonazora*. Drugo izdanje. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.
- Bentor, Yael. 1996. *Consecration of Images and Stūpas in Indo-Tibetan Tantric Buddhism*. Volume II. Leiden; New York; Köln: Brill.
- Benjamin, Walter. 1986. *Estetički ogledi*. Zagreb: Školska knjiga.
- Berghaus, Günter. 1996. *Futurism and Politics. Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944*. Oxford: Berghahn Books
- Bhabha, Homi. 2007. *The Location of Culture*. London, New York: Routledge.
- Bishop, Claire 2005. *Installation Art: A Critical History*. New York: Routledge.
- Booellert, Arvid, ur. 2004. *XI: Rohkunstbau. Europäische Portraits II = European Portraits II*. Katalog izložbe održane u dvorcu *Groß Leuthen* 2004. Berlin: Verlag Hans Schiler.
- Booellert, Arvid, ur. 2005. *XII: Rohkunstbau. Kinderszenen = Chid's Play*. Katalog izložbe održane u dvorcu *Groß Leuthen* 2005. Berlin: Verlag Hans Schiler.
- Booellert, Arvid, ur. 2007. *XIV: Rohkunstbau. Drei Farben Weiss = Three Colours White*. Katalog izložbe održane u dvorcu *Sacrow* 2007. Berlin: Verlag Hans Schiler.
- Booellert, Arvid, ur. 2013. *XIX: Rohkunstbau. Moral*. Katalog izložbe održane u dvorcu *Roskow* 2013. Potsdam: Heinrich-Böll-Stiftung, Brandenburg.
- Booellert, Arvid, ur. 2014. *XX: Rohkunstbau. Revolution*. Katalog izložbe održane u dvorcu *Roskow* 2014. Potsdam: Heinrich-Böll-Stiftung, Brandenburg.
- Borges, Jorge Luis. 1985. „Aleph“. U *Jorge Luis Borges: Sabrana djela 1913-1982/1944 — 1952*. Albert Goldstein, ur. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Borges, Jorge Luis. 2000. *Povijest vječnosti*. Zagreb: Zagrebačka naklada.

- Bryson, Norman. 1986. *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. New Heaven and London: Yale University Press.
- Bryson, Norman. 1990. *Looking at the Overlooked. Four Essays on the Still Life Painting*. London: Reaktion Books.
- Bruno, Giordano. 2004. *Cause, Principle and Unity*. Cambridge. Cambridge University Press.
- Buchner, Wolfgang. 2009. „Kozmička sol“. U *Hram = Temple*. Branko Franceschi, ur. Katalog izložbe održane u Galeriji *Prsten* Hrvatskog društva likovnih umjetnika u Zagrebu 2009. Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 42-43.
- Bunardžija, Marija, ur. 2013. *Dolazak i baštinu. Povijest, mjesto i sjećanje: Zadar, Hrvatska 20.-27. svibnja 2012. / Back to Heritage: History, Place, Memory: Zadar. Croatia 20.-27. May 2012*. Zadar: Sveučilište u Zadru, Odjel za izobrazbu učitelja i odgojitelja.
- Campbell, Joseph. 2009. *Junak s tisuću lica*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Castaneda, Carlos. 1981. *Učenje don Huana. Znanje Indijanaca Jaki*. Beograd: Prosveta.
- Cavallaro, Dani. 2000. *Cyberpunk and Cyberculture. Science Fiction and the Work of William Gibson*. London & New Brunswick NJ: The Athlone Press.
- Cennini, Cennino. 2007. *Knjiga o umjetnosti / Il libro dell' arte*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Chakravorty Spivak, Gayatri. 1999. *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press.
- Connerton, Paul. 1989. *Kako se društva sjećaju*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.

Cumming, Laura. 2009. „How it is: Mirosław Balka, Unilever Series". *The Guardian*. 18. listopada, 2009. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/oct/18/how-it-is-laura-cumming> (pristup 27. 2. 2015.).

Dalai Lama XIV. 1999. *Meditacija u svakodnevnom životu*. Zagreb: CID NOVA

Damisch, Hubert. 2006. *Porijeklo perspektive*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.

Davvetas, Demosthenes. 2003. „Joseph Beuys-čovjek je skulptura“. U *Dossier Beuys*. Ješa Denegri, ur. Zagreb: DAF, 161-183.

Debord, Guy. 2006. *Društvo spektakla*. Beograd: anarhija/ blok45.

Deleuze, Gilles i Félix Guattari. 2005. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press

Denegri, Ješa. ur. 2003. *Dossier Beuys*. Zagreb: DAF.

Derrida, Jacques. 1997. *Of Grammatology*. Baltimore, London: The John Hopkins University Press.

Didi-Huberman, Georges. 2005. *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

Didi-Huberman, Georges. 1995. *Fra Angelico. Dissemblance and Figuration*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

El-Hassan, Róza. 1995. „1995“. *El-Hassan Róza*. <http://www.roza-el-hassan.hu/> (pristup 17. 3. 2015.).

El-Hassan, Róza. 2013. „2013“. *El-Hassan Róza*. <http://www.roza-el-hassan.hu/> (pristup 17. 3. 2015.).

El-Hassan, Róza. 2014. „The Breeze- Houa no 2 -Complex Design at Syrian Voices - Future's Dialect“. *Syrian Voices Meditation and Art*. 10. lipnja, 2014.

<https://syrianvoicesmediationandart.wordpress.com/> (pristup 17. 3. 2015.).

Eliade, Mircea. 1991a. *Istorija verovanja i religijskih ideja 2. Od Muhameda do Reformacije*. Beograd: Prosveta.

Eliade, Mircea. 1991b. *Istorija verovanja i religijskih ideja 3. Od Gautame Bude do trijumfa hrišćanstva*. Beograd: Prosveta.

Eliade, Mircea. 2002. *Sveto i profano*. Zagreb: AGM.

Eliade, Mircea. 2004a. *Mefistofeles i androgin*. Zagreb: Fabula nova.

Eliade, Mircea. 2004b. *Aspekti mita*. Zgreb: Demetra.

Eliade, Mircea. 2007. *Mit o vječnom povratku*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

Ellis, Carolyn i Arthur P. Bochner. 2006. „Analyzing Analytic Autoethnography. An Autopsy“. *Journal of Contemporary Ethnography*. 35/4:429-449.

Ellis, Carolyn, Tony E. Adams i Arthur P. Bochner. 2011. „Autoethnography: An Overview“. *Forum: Qualitative Social Research*. 12/1. <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095> (pristup 9. 4. 2015.).

Foster, Hal. 1996. *The Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century*. Cambridge MA: October books/MIT.

Foucault, Michel. 1982. *This Is not a Pipe*. Barkley, Los Angeles, London: University of California Press.

Foucault, Michel. 1986. „Of Other Spaces". *Diacritics*. 16:22-27.

Foucault, Michel. 2002. *Archaeology of Knowledge*. London, New York: Routledge

- Foucault, Michel. 2009. *Manet and the Object of Painting*. London: Tate Publishing.
- Frédéric, Louis. 1995. *Buddhism*. Flammarion Iconographic Guides. Paris-New York: Flammarion.
- Fyhn, Håkon. 2001. *Shaman in the World of Experience. A Journey Exploring Consciousness*. Trondheim: Norwegian University of Science and Technology.
- Gagić, Bojan i Josip Zanki. 2009. *Mirila. Dokumentacija performansa 2001.-2008*. Zaprešić: Fraktura.
- Gega Lama. 1988. *Principles of Tibetan Art: Illustrations and Explanations of Buddhist Iconography and Iconometry According to the Karma Gardri School*. Volume I. Darjeeling: Jamyang Singe.
- Gennep, Arnold van. 1960. *The Rites of Passage*. London: Routledge.
- Geertz, Clifford. 1998. *Tumačenje kultura II*. Zemun: Biblioteka XX Vek.
- Gergen, Mary i Kenneth Gergen. 2011. „Performative Social Science and Psychology“. *Forum: Qualitative Social Research*. 12/1. <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1595/3105> (pristup 12. 4. 2015.).
- Gibson, William. 1984. *Neuromancer*. New Jersey: Ace Books, E Rutheford.
- Gilbert, Adrian G. 2004. *Magi. Potraga za tajnom tradicijom*. Zagreb: TELEDisk.
- Gilpin, William. 2009-2014. *Observations of the River Wye, and several parts of South Wales*. Portsmouth: University of Portsmouth and others
http://www.visionofbritain.org.uk/travellers/Gilpin_Wye (pristup 25. 3. 2015.).
- Gisbourne, Mark. 2006. *Berlin Art Now*. London: Thames & Hudson

Gisbourne, Mark i Ulf Meyer Zu Kueingdorf. 2007. *Double ACT: Two Artist One Expression*. London: Prestel Publishing

Gisbourne, Mark. 2010. „From Present Futur to Future Past“. U *XVII: Rohkunstbau Atlantis II Hidden Histories-Imagined Identities*. Arvid Boellert. ur. Katalog izložbe održane u dvorcu *Marquardt* 2010. Berlin: Verlag Hans Schiler, 40-47.

Gisbourne, Mark. 2011. „Platform Berlin – The Persistence of painting“. U *I am a Berliner*. Sassari, Zagreb: Agave Edizioni, Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 33-53.

Glettler, Hermann, ur. 2013. *Andrä Kunst*. Weitra: Verlag Bibliothek der Provinz.

Grossmann, Silvia Maria. 2015. „Silvia Maria Grossman“ U *Räume zwischen Land und Wasser / Prostor između zemlje i vode*. Katalog izložbe održane u galerijskom prostoru *Künstlerhaus*, u Beču 2014.-2015. Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 36-37.

Guilet de Monthoux, Pierre. 2004. *The Art Firm. Aesthetic Management and Metaphysical Marketing from Wagner to Wilson*. Stanford: Stanford University Press.

Hardt, Michael i Antonio Negri. 2003. *Imperij*. Zagreb: Multimedijalni institut, Arkzin.

Harrer, Heinrich. 1997. *Sedam godina u Tibetu*. Zagreb: CID-NOVA.

Hermann, Harald. 2011. „Liquidatoren“. *Harald Hermann*. <http://haraldhermann.com/die-liquidatoren/> (pristup 27. 3. 2015.).

Höpler, Brigitta. 2013. „Gdje se voda sa zemljom i nebom sastaje“. U *Räume zwischen Land, Wasser und Himmel. Objekte, Fotoarbeiten und Fotografien*. Silvia Maria Grossmann, ur. Bozen: Folio Verlag Wien, 10-11

Hrgović, Maja. 2014. „Inspiriraju me igračke za velike cure“. *arteist.hr*. 30. rujna, 2014. <http://arteist.hr/inspiriraju-igracke-za-velike-cure/> (pristup. 1.4. 2015.).

Hutin Serge. 2009. *Tajna društva*. Zagreb: Kulturno informativni centar, Naklada Jesenski i Turk.

Ivanjek, Željko. 2001. *Mali rječnik romantizma. Pogled s otoka*. Zagreb: ArTresor naklada.

Jackson, David P. i Janice A. Jackson. 1984. *Tibetan Thangka Painting. Methods & Materials*. Boulder, Colorado: Shambhala Publications, Inc.

Jackson, Roger R. 2004. „Karuṇā (Compassion)“. U *Encyclopedia of Buddhism*. Volume One. Robert E. Buswell, ur. New York: Macmillan Reference USA, Thomson/Gale, 419-421.

Jameson, Fredric, 1983. „Postmodernism and Consumer Society“. U *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture*. Hal Foster, ur. Port Townsend, Washington: Bay Press, 111-125.

Jameson, Fredric. 1988. „Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma“. U *Postmoderna. Nova epoha ili zabluda?*. Gvozden Flego i Ivan Kuvačić, ur. Zagreb: Naprijed. 187-232.

Jones, Kip. 2006. „A Biographic Researcher in Pursuit of an Aesthetic. The use of arts based representations in ‘performative’ dissemination of life-stories“. *Qualitative Sociology Review* 2/1: 66-85.

Jung, Carl Gustav. 1984. *Psihologija i alkemija*. Zagreb: ITRO „Naprijed“.

Kahan, Charles H. 2001. *Pythagoras and the Pythagoreans. A Brief History*. Indianapolis, Cambridge: Hackett Publishing Company

Kapferer, Bruce 1986. „Performance and the Structuring of Meaning and Experience“. U *The Anthropology of Experience*. Victor W. Turner i Edward M. Bruner, ur. Chicago: University of Illinois Press, 188-207.

Katičić, Radoslav. 2007. „Ljuta zvijer“. *Filologija*, 49:79-135.

Kværne, Per. 1996. *The Bön Religion of Tibet*. Boston: Shambhala Publications, Inc.

Kesner, Ladislav. 2007. „Is a Truly art History Possible?" U *Is Art History global?*, ur James Elkins. New York, London: Routledge, 81-111

Klibansky, Raymod, Erwin Panofsky i Fritz Saxl. 2009. *Saturn i melankolija: studije iz povijesti filozofije prirode, religije i umjetnosti*. Zagreb: Zadruga eneagram.

Kloos, Liose. 2015. *Silent Light*. Katalog izložbe održane u Galeriji Bačva Hrvatskog društva likovnih umjetnika 2015. Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika.

Kovač, Leonida. 2013. *Tübingenska kutija. Eseji o vizualnoj kulturi i biopolitici*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.

Lawlor, Robert. 2002. *Sacred Geometry. Philosophy and Practice*. London: Thames & Hudson Ltd.

Lehrich, Christopher I. 2003. *The language of demons and angels. Cornelius Agrippa's occult philosophy*. Leiden • Boston: Brill

Leidy, Denise Patry. 2004. „Mandala". U *Encyclopedia of Buddhism*. Volume Two. Robert E. Buswell, ur. New York: Macmillan Reference USA, Thomson/Gale, 508-512.

Lévi-Strauss, Claude. 2001. *Divlja misao*. Zagreb: Golden marketing.

Livio, Mario. 2000. *The Accelerating Universe. Infinite Expansion, the Cosmological Constant, and the Beauty of the Cosmos*. New York: John Wiley & Sons, Inc.

Livio, Mario. 2003. *The Golden Ratio. The Story of Phi, the World's Most Astonishing Number*. New York: Broadways Books.

Lopez, Donald S. Jr. 1998. *Prisoners of Shangri-La. Tibetan Buddhism and the West*. Chicago: The University of Chicago Press.

Lyotard, Jean-François. 1984. *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press.

Lüdemann, Sarah. 2013. „Blind Spot“. *sarahludemann.com*.
<http://www.sarahludemann.com/Blind-spot> (pristup 27. 2. 2015.).

Lüdemann, Sarah. 2014. „on y danse“. *sarahludemann.com*.
<http://www.sarahludemann.com/on-y-danse> (pristup 27. 2. 2015.).

Maljević, Kazimir. 1981. *Nepredmetni svijet*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.

Marjanić, Suzana. 2014. *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku - Udruga Bijeli val - Školska knjiga.

Massey, Doreen. 2003. „Some Times of Space“. U *The Unilever Series: Olafur Eliasson: The Weather Project*. Susan May. ur. London: Tate Publishing, 107-118

Master Locho i Sarika Singh. 2013. *Spiritual Buddhist Art. Drawings and Grids for Beginners*. Rukopis.

Matičević, Davor. 1974. Katalog izložbe Marine Abramović održane u Galeriji suvremene umjetnosti 1974. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti. <http://msu.hr/#/hr/15475/> (pristup 15. 11. 2012.).

Mattéi, Jean F. 2009. *Pitagora i Pitagorovci*. Zagreb: Kulturno informativni centar, Naklada Jesenski i Turk.

Matvejević, Predrag. 1991. *Mediterranski brevijar*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Mitchell, W. J. Thomas. 2005. *What do Pictures Want?. The Lives and Loves of Images*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Mueller, Claudia i Christian Raetsch. 2002. „Buddhism, Shamanism and Thangka Paintings“. U *Zig Zag Zen/Buddhism and Psychedelics*. Allan Hunt Badiner, i Alex Grey, ur. San Francisco: Chronicle Books LLC, 69-77.

Nancy, Jean-Luc. 2005. *The Ground of the Image*. New York: Fordham University Press.

Nicolotti, Andrea. 2014. *From the Mandylion of Edessa to the Shroud of Turin. The Metamorphosis and Manipulation of a Legend*. Leiden/Boston: Brill.

Osborne, June. 2003. *Urbino. The Story of Renaissance City*. London: Frances Lincoln Ltd.

Ouspensky, P. D. 1989. *U potrazi za čudesnim. Delovi nepoznatog učenja*. Beograd: Opus.

Paić, Žarko. 2006. *Slika bez svijeta. Ikonoklazam suvremene umjetnosti*. Zagreb: Litteris.

Paić, Žarko. 2011. *Posthumano stanje. Kraj čovjeka i mogućnosti druge povijesti*. Zagreb: Litteris.

Paul, Robert A. 1982. *The Tibetan Symbolic World. Psychoanalytic Explorations*. Chicago: The University of Chicago Press.

Peović-Vuković, Katarina. 2010. „To be Lifestreamed. The Subjectivity, Politics, and Literacy of Digital-Networked Media“. *Synthesis philosophica*, 50/2:221-234.

Platon. 2002. *Država*. Beograd: Beogradsko izdavačko-grafički zavod.

Pleterski, Andrej. 1996. „Strukture tridelne ideologije pri Slovanih“. *Zgodovinski časopis* 50:163-185.

Pratt, Christina. 2007. *An Encyclopedia of Shamanism*. Volume Two N—Z. New York: The Rosen Publishing Group, Inc.

Rezende, Tiffani H. 2006. *Life and Thangka. Searching Truth through Scared Arts*. Dharamsala: Library of Tibetan Works and Archives.

Rhie, Marilyn M. i Robert A. Thurman. 1999. *World of Transformation. Tibetan Art of Wisdom and Compassion*. New York: Tibet House in association with The Shelley and Donald Rubin Foundation

Ritz Finkelstein, David. 2007. „Melencolia 1.1“. *arXiv.org*.
<http://arxiv.org/pdf/physics/0602185.pdf> (pristup 11. 2. 2015).

Said, Edward W. 2003. *Orientalism*. London: Penguin Books.

Schwaner, Birgit. 2004. „erben : eroberen – Aspekte einer Daseins-Ortung / Aspects of Positioning Our Existence“. U *erben : eroberen/10. Internationales Projekt für blidende Kunst 2004*. Graz: next – Verein für blidende Kunst.

Sherab, Tenzin i Tsewang Tenzin Jamling, ur. 2012. *Tibetan Astrology*. Dharamsala: Department of Astrology and Men-Tsee-Khang Literary Research Department.

Soja, Edward W. 1989. *Postmodern Geographies. The Rassertion of Space in Critical Social Theory*. London-New York: Verso.

Soja, Edward W. 1996. *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge: Blackwell Publishers.

Stelarc, 2015. „Ear on Arm: Engineering Internet Organ“. *Stelarc*.
<http://stelarc.org/?catID=20242> (pristup 6. 4. 2015.).

Sumegi, Angela. 2008. *Dreamworlds of Shamanism and Tibetan Buddhism. The Third Place*. Albany: State University of New York Press.

Šakaja, Laura. 2011. „Mjesto u diskursu humane geografije“. U *Mjesto, Nemjesto. Interdisciplinarna promišljanja mjesta i kulture*. Jasna Čapo i Valentina Gulin Zrnić, ur. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 111-127.

Trošelj, Mirjana. 2012. „Mirila općine Starigrad (južni Velebit)“. U *Mirila*. Mirjana Trošelj, ur. Starigrad: Turistička zajednica općine Starigrad, 13-47.

Trošelj, Mirjana. 2013. „Mirila – spomenici dušama“. U *Mirila – nematerijalna kulturna baština = Mirila – Intangible Cultural Heritage*. Katalog izložbe. Koraljka Jurčec Kos, ur. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 31-44.

Vinšćak, Tomo. 2011a. „Tibetska religija Bön“. *Studia ethnologica Croatica*, 23:309-326.

Vinšćak, Tomo. 2011b. *Tibetski buddhizam i bön*. Zagreb: Ibis grafika.

Warburg, Aby. 1996. „Ritual zmije“. U *Ritual zmije / Aby Warburg; Warburgov posjet Novom Meksiku / Fritz Saxl; Geneza ikonologije / William S. Heckscher*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 17-78.

Wiencke, Matthew Immanuel. 2015. „Johann Winckelmann. German art historian“. U *Encyclopædia Britannica*. 10. travnja, 2015. <http://www.britannica.com/biography/Johann-Joachim-Winckelmann> (pristup 28. 7. 2015.).

Wisse, Jacob. 2002. „Albrecht Dürer (1471–1528)“. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. http://www.metmuseum.org/toah/hd/durr/hd_durr.htm (pristup 14. 3. 2015.).

Vuglac, Juraj. 2014. „Izložba za Petar Pan generaciju – razgovor s Martinom Miholić u povodu izložbe „Ambitious Toys“. *urbanka.hr*. 26. rujna, 2015. <http://www.urbanka.hr/ambitious-toys/> (pristup 1. 4. 2015.).

Yates, Frances A. 2013. *Okultna filozofija u elizabetinskom dobu*. Zagreb: Vuković & Runjić.

Zanki, Josip. 2013. „Dosegnute utopije – priča o susretu europske i tibetske umjetnosti“. U *Izmješteni Tibet. Tibetski kulturni i interkulturni imaginarij*. Snježana Zorić i Iva Bulić, ur. Zadar: Odjel za etnologiju i kulturnu antropologiju Sveučilišta u Zadru, Studentski zbor Sveučilišta u Zadru, 140-149.

Zanki, Josip. 2014b. „De/constructing Balkan Masculinities: Local Tradition and Gender Representation in Video Installation Art in the Region“. U *Sexing the Border. Gender, Art and New Media in Central and Eastern Europe*. Katarzyna Kosmala, ur. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 55-85.

Zanki, Josip. 2015. *Slika i mit. Umjetnička djela u postindustrijskom dobu*. Zadar: Sveučilište u Zadru.

Zlatić, Sanja. 2013. „Zlatni rez/Golden ratio“. *Tehnickal journal*, 7:84-90.

Zelić, Juraj, 2006. „Raste li drveće u šumi po pravilima zlatnog reza i Fibonaccijevog niza?“. *Šumarski list CXXX/7-8:331-343*

Zorić, Snježana. 2013. „Ovo nije inicijacija“ – propusnost ritualnih granica između istine i privida". U *Izmješteni Tibet. Tibetski kulturni i interkulturni imaginarij*. Snježana Zorić i Iva Bulić, ur. Zadar: Odjel za etnologiju i kulturnu antropologiju Sveučilišta u Zadru, Studentski zbor Sveučilišta u Zadru, 54-69.

Žižek, Slavoj. 2008. *Paralaksa*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.

Videografija

Abramović, Marina. 2005. *Balkan Erotic Epic*. Video.

Glettler, Hermann. 2006. *Super Food*. Video dokumentacija.

Hafez, Khaled. 2009. *The A77A project (on presidents superheroes)*. Video.

Zanki, Josip. 2014a. *Child Harold*. Video.

ŽIVOTOPIS

Josip Zanki rođen je 14. ožujka 1969. godine u Zadru. Na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu u klasi profesora Miroslava Šuteja, diplomirao je 1994. godine s eksperimentalnim grafičkim ciklusom *Machine nuove* remakeom na istraživanja renesansnog znanstvenika Fausta Vrančića. Poslijediplomski studij Etnologije i kulturne antropologije Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu upisao je 2011. godine. Josip Zanki javno djeluje na umjetničkoj sceni od 1986. godine. Od 1999. do 2002. godine vodio je umjetničku radionicu *Planine* a od 2007. do 2014. godine umjetničku radionicu *Dolazak u baštinu*. Zajedno sa austrijskom umjetnicom Luise Kloos pokrenuo je umjetnički projekt *Dosegnute utopije* u Dharamshali, Indija. Svoj je etnografski rad započeo kreiranjem više umjetničkih interdisciplinarnih radova na temu fenomena *Mirila* (2001.-2014.), za koje je koristio građu prikupljenu u Ravnim kotarima i na Velebitu. Iskustva umjetničkih projekata i radionica pomogla su mu i u oblikovanju različitih kulturnoantropoloških istraživanja. Josip Zanki je predavao na Odjelu za izobrazbu učitelja i odgojitelja Sveučilišta u Zadru od 2009. do 2016. godine. U okviru studijskog programa Razredne nastave je koncipirao različite izborne kolegije koji teorijski i praktično obrađuju fenomenologiju suvremenih vizualnih medija. Godine 2011. osmislio je program Modula likovne kulture unutar studija Razredne nastave. Unutar modula kreirao je dvanaest novih kolegija. Nastava po ovom programu se na Sveučilištu u Zadru izvodi od zimskog semestra školske godine 2011.-2012. Znanstveno umjetnički projekt *Folia* je pokrenuo 2013. godine u suradnji sa profesoricom Katarzynom Kosmalom iz *University of the West of Scotland*. Projekt *Folia* se kontinuirano odvija na raznim povijesnim lokacijama u Škotskoj i Hrvatskoj. Više je puta nagrađivan za svoj rad na područjima grafike, animiranog i eksperimentalnog filma. Predsjednik je Hrvatskog društva likovnih umjetnika od 2007. godine. Član je Evropskog parlamenta kulture od 2011. godine.

POPIS RADOVA

Zanki, Josip. 2012. „Individual utopia“. U *Every Curator's Handbook*. Anne Klontz, Karen MacDonald i Yulia Usova, ur. Perfect Art Institution, 64-67.

Zanki, Josip. 2012. „Sarkofag Ivane Orleanske – „kult Djevice“ u suvremenoj umjetnosti“. *Ethnologica Dalmatica* 19:71-84.

Zanki, Josip. 2012. „Obraćenje piramide“. *Kazalište, časopis za kazališnu umjetnost* 49/50:58-65.

Zanki, Josip. 2013. „Dosegnute utopije – priča o susretu europske i tibetske umjetnosti“. U *Izmješteni Tibet. Tibetski kulturni i interkulturni imaginarij*. Snježana Zorić i Iva Bulić, ur. Zadar: Odjel za etnologiju i kulturnu antropologiju Sveučilišta u Zadru, Studentski zbor Sveučilišta u Zadru, 140-149.

Zanki, Josip. 2013. „The Stone Flower in Pannonia: Collective Trauma, Memory and War“. *Art inquiry* Vol XV 107-123.

Zanki, Josip. 2014. „De/constructing Balkan Masculinities: Local Tradition and Gender Representation in Video Installation Art in the Region“. U *Sexing the Border. Gender, Art and New Media in Central and Eastern Europe*. Katarzyna Kosmala, ur. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 55-85.

Zanki Josip. 2015. „Embodiment and Gender: Constructing Balkan Masculinities“. U *Ritual Year 10. Magic in Rituals and Ritual in Magic*. Tatiana Minniyakhmetova i Kamila Velkoborská, ur. Tartu: EKM Teaduskirjastus / ELM Scholarly Press. 422-430.

Zanki, Josip. 2015. *Slika i mit. Umjetnička djela u postindustrijskom dobu*. Zadar: Sveučilište u Zadru.