

ČOVJEK ILI MAŠINA

*Reći ću nešto onima koji preziru tijelo... Duša je samo jedna riječ za tijelo. Tijelo je velika mudrost, mnoštvo sa jednim smislom, rat i mir, stado i pastir.*¹

Kartezijanska kritika razdvajanja uma i tijela osuđena je još na početku, prilikom svog prvog artikulisanja. U svom traktatu *Čovjek mašina* iz 1748. godine, Žilijan Ofrej de la Metr eksplicitno kritikuje kartezijanstvo, te špekuliše o postojanju veze između materije (materijalnog tijela) i onoga što označava kao *esprit* (um, duh ili duša) objašnjavajući da su *različita stanja duše uvek u korelaciji sa onima u tijelu*.² Kartezijanska logika je naglašavala da tijelo mora da bude transcendentno tj. po Frojdovoj terminologiji tijelo je moralo biti potisnuto ili ga se trebalo odreći. Treba naglasiti, da iako su uspješni pokušaji potiskivanja tijela u kartezijanskoj misli, ono, tijelo je imalo duboke i važne reperkusije u diskursu istorije umjetnosti. Takvi diskursi u drugoj polovini XX vijeka se očituju unutar mehanizama binarnih ili opozitnih relacija po performativnoj osnovi: tijelo/umjetničko djelo. Stereotipne slikarske naracije druge polovine XX vijeka dovele su do velike entropije kako korišćenja izbora slikarskog (crtačkog) medija, te su dovedene u pitanje i relacije forme i tako potrebni sadržaj institucionalizovanog muzejskog slikarstva. Takođe su postavljena pitanja šta je sa tijelom i kakav je odnos između tijela umjetnika i umjetničkog artefakta u nastajanju. Grinbergovski kritički model, zasnovan na fantaziji o neotijelovljenom, objektivnom umjetničkom kritičkom sudu, gubi svoj uticaj kada nastaju kontra diskursi koji pokušavaju da potvrde dominantan uticaj tijela kako na aktivni aspekt stvaranja tako i na tumačenje vizuelne umjetnosti. Suprotno Klementu Grinbergu i njegovoj kantijanskoj teoriji po kojoj je morao da skriva ili zaklanja svoje tijelo da bi mogao da iznosi čisto logičke estetske sudove, stoji Harold Rosenberg koji teoretiše o radnom potpuno otijelovljenom umjetniku u svom čuvenom eseju *Američki akcioni slikari* iz 1952. godine. *Iako je Grinberg strateški nastojao da izbriše tijelo - prikazujući kao junaka Džeksona Poloka, koji je svojom slikarskom tehnikom prskanja boje na platno do savršenstva doveo logiku formalističke čistoće, koje su zasnovali francuski modernisti - umjetnici su sve otvorenije počinjali da prikazuju tijelo kao dio svog djela. No, ironično je to što je Polok otvoreno "prikazivao" nastanak svojih slika, opširno gestikulirajući tijelom, što je ovjekovječeno na fotografijama i filmovima. Verzija Poloka koja je ostala ključna u današnjoj istoriji umjetnosti manje je ona Grinbergova, određene u odnosu prema čistoj logici obrade površine u njegovom slikarstvu, a više figura Poloka u akciji, koju je veličao Rozenberg u eseju "Američki akcioni slikari", čiji odjek nalazim u reinterpretacijama Poloka od strane Alana Kaproua i ostalih mladih umjetnika zainteresovanih za performans. Taj Polok je performativni Polok, koji se napinje tijelom, neumoljivo vezan za proces slikanja i njegovu neizbježno otijelovljenu, a time*

¹ Fridrih Niče, *Tako je govorio Zaratustra*

² Gillian O. Mettrie, *Čovjek mašina*, 1961. str. 97.

*zainteresovanu (investiranu, željenu) recepciju.*³ Šezdesetih godina dvadesetog vijeka dolazi do *masovne upotrebe* tijela od strane likovih (vizuelnih) umjetnika, te se tijelo koristi u razne svrhe: akciono slikarstvo, angažovana umjetnost, autodestrukcija, autoerotizam, fluksus, performans, procesualna umjetnost, ready made, hepening, body art, video i sl. *Akcija više nije pitanje ukusa. Nije na ukusu da odlučuje o revolverskom pucnju ili o konstrukciji lavirinta.*⁴

Prema Merlo Pontiju tijelo nikad nije samo prost objekat, već grupisanje proživljenih značenja, tj. tijelo nije ni prost znak, već je tačka na kojoj se dodirujemo sa svijetom, odnosno jednostavnije rečeno, tijelo je naš interfejs. *Funkciju živog tijela mogu shvatiti jedino vršeći je sam i onoliko koliko sam tijelo koje se diže prema svijetu. Tako eksteroceptivnost zatijeva oblikovanje stimulusa, svijest tijela prodire u tijelo, duša se rasprostire u sve njegove dijelove, ponašanje preplavljuje njegov središnji sektor.*⁵ Merlo Ponti također promišlja i demistifikuje fenomene percepcije tj. odnose tijela kao objekta i mogućnost njegovih mehanističkih fiziologija (centralna i periferna teorija moderne fiziologije). *Merlo Ponti sugestivno ukazuje da tijelo treba "upoređivati ne sa fizičkim objektom, nego sa umjetničkim djelom" u njegovoj koekstenzivnosti sa svojom pojavom, jer izraz je nerazdvojiv od izražene stvari, i prirodom kao "fokusnom tačkom živog značenja", a ne sa nepromjenljivom i statičnom "funkcijom" stabilnih termina.*⁶ Ako bismo željeli da tijelo tumačimo isto kao umjetničko djelo, možda bi nam određenje konačnog značenja, smanjilo strepnju prilikom suočavanja sa složenošću i otvorenošću umjetničkog djela. Moderna fiziologija prema Merlo Pontiju suočava se sa kompleksnim pitanjima relacija realnog tijela, stimulusa, psihičkih činjenica, amputacija, fantomskih udova, receptora, te mu je veoma bitan odnos projekcije fantomskog uda na tijelu koje je doživjelo neku vrstu amputacije. Taj fenomen fantomskog uda može simbolički da označi ili reprezentuje odnos između tjela umjetnika i artefakta umjetnosti unutar akcije koju obilježavamo kao umjetnički rad.

Stakićevi performansi, akcije su režiran, osmišljen i konceptualizovan rad koji se odigrava pred dvije ili više kamera. Pojam performansa prema Šuvakoviću jesta da *ima dva značenja: 1) uveden je ranih 70-tih godina prošlog vijeka i označava složene, unaprijed pripremljene događaje koje ostvaruje postkonceptualni umjetnik koji je ujedno i autor, pred muzejskom, galerijskom ili slučajnom publikom; 2) primjenjuje se retrospektivno, kao istorijska oznaka za umjetničke eksperimente...*⁷ Miroslav Stakić vješto i virtuožno razgraničava perceptivne afektacije između tijela i i svog umjetničkog artefakta. U njegovom slučaju u serijama akcija, video performansa pod nazivom *Umjetnost velikih mašina* autor dosljedno razdvaja svoje ruke od tijela i uma. Preciznije rečeno svoju ruku kojom inače crta i slika, u ovoj studiji slučaja zamijenjuje po nekoliko tona teškim mašinama kojima upravlja: bageri, buldožeri i slične mašine koje se u građevinskoj industriji koriste za vrlo grube radove (pri izgradnji zgrada, puteva, mostova i sl.). Paradoks upotrebe takvih oruđa, alata (u ovom slučaju građevinskih mašina) za crtež i sliku jeste upravo u njihovoj robusnoj, krutoj i ograničenoj upotrebnoj funkciji.

³ Robert S. Nelson, Ričard Šif, *Kritički termini istorije umjetnosti*, Svetovi, Novi Sad 2003. str. 317-318.

⁴ Harold Rosenberg, *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Prometej, Novi Sad 1997. str. 30.

⁵ Maurice Merleau - Ponty, *Fenomenologija percepcije*, Logos, Veselin Masleša / IK Svjetlost, Sarajevo 1990. str. 102.

⁶ Robert S. Nelson, Ričard Šif, *Kritički termini istorije umjetnosti*, Svetovi, Novi Sad 2003. str. 324.

⁷ Miško Šuvaković, *Pomovnik moderne i postmoderne likovne umjetnosti i teorije posle 1950. godine*, Srpska akademija nauka i umetnosti / Prometej, Beograd / Novi Sad, 1999. str. 241.

One naime služe za utovar, pretovar, kopanje, rušenje, rovanje i premještanje ogromnih količina građevinsko-industrijskog materijala i otpada (zemlje, kamena i sl.). Međutim autor upravo demonstracijom korištenjem takvih megalomanskih alata dokazuje da je moguće dekonstruisati upotrebnu funkciju jednog bagera ili buldožera i iskoristiti ga u svrhu kreacije vlastitog likovnog izraza ili koncepta. Finalni produkt, pored čitave akcije i performansa, jeste i artefakt koji dobijamo ovakvom igrom tj. crtež ili slika dobijen indirektnim činom crtanja uz „pomoć“ velike mašine. Takav novonastali vizuelni izraz može da zahvali: a). djelimično ekspresivnosti autora i njegovoj početnoj ideji; b). interakciji između umjetnika i mašine tj. mogućnostima precizne kontrole same mašine (osjetljivost ručica i komandi unutar uređaja, mašine); c). greškama, slučajnostima (ovdje ćemo ih označiti kao fluxevima) koje se dešavaju uslijed velike udaljenosti između percepcije umjetnika unutar mašine (komandna kabina) i papira koji je udaljen nekoliko metara od samog pogleda, na kome kist koji je prikačen za zub bagerske kašike izvodi elegantne dodire s papirom (fluks u ovom slučaju može da bude čitav skup svih kompleksnih relacija na liniji: umjetnik-komandna kabina-komandne ručice-hidraulična zglobna ruka-bagerska kašika-četkica). Hidrauličnu zglobnu bagersku ruku, koja je glavni link između umjetnika u kabini mašine i četkice (kista) na bagerskoj kašici, ćemo označiti kao fantomski ud. Tijelo umjetnika je o ovom slučaju nosilac same radnje performansa i stoji u međuzavisnom odnosu sa mašinom. Interakcija između mašine i umjetnika podrazumjeva određen vid razmjene informacija (u ovom slučaju je najbolje iskoristiti termin iz mašinstva / elektrotehnike) odnosno neke vrste povratne sprege. Kada kašika bagera, hidraulična ruka nailazi na otpor dolazi do smanjenja mogućnosti kontrole čitave mašine. Autor u ovakvom načinu rada nailazi na mnogo poteškoća, ali suština i poenta čitavog koncepta jeste da umjetnik ovdje djeluje sa svojim tijelom procesualno, te svoje tijelo dovodi u složen odnos međuzavisnih flukseva sa mašinom i početnom idejom. Autor u ovom performansu svoje tijelo i mašinu takođe direktno upotrebljava kao objekat umjetničkog rada. U biološkom, psihološkom i socijalnom smislu autorovo tijelo sa mašinom postaje sredstvo, materijal i nosilac imenovanja, djelovanja, saopštavanja namjere i zamisli radnje. Konkretno, autor se ovdje ne bavi predstavama, osmišljavanjem vizuelne cjeline, već se bavi konkretnim fiziološkim, psihološkim i bihevioralnim situacijama.

*Tako svijest tijela i duša bivaju potisnuti, tijelo opet postaje ona dobra očišćena mašina koja pod uticajem dvosmislenog pojma ponašanja umalo ne zaboravimo. Napokon, fantomski ud često zadržava isti položaj koji je realna ruka zauzimala u trenutku ranjavanja: jedan (ratni) ranjenik još osjeća u svojoj fantomskoj ruci krhotine granata, koje su razdirale njegovu realnu ruku... Događa se da se fantomska ruka, koja je nakon operacije golema, poslije skuplja da bi napokon, nestala u bataljku “s pristankom bolesnika da prihvati svoje osakaćenje”... Subjekti koji sistemski ignorišu svoju paralizovanu desnu ruku i pružaju lijevu kad se od njih traži desna, uza sve to govore o svojoj paraliziranoj ruci kao o “dugačkoj i hladnoj zmiji”... Ipak nijedno psihološko objašnjenje ne može ignorisati da presijecanje senzitivnih vodova koji idu prema encefalonu ukidaju fantomski ud.*⁸ Upravo ovakav odnos fantomskog uda spram realnog tijela, tj. u našem slučaju: konkretni odnos autora spram robusne hidraulične

⁸ Maurice Merleau - Ponty, *Fenomenologija percepcije*, Logos, Veselin Masleša / IK Svjetlost, Sarajevo 1990. str. 102.

zglobne ruke bagera, predstavlja vid semiotičkog poigravanja sa fenomenima aktuelnog i virtuelnog prisustva, jer po Delezu taj *odnos aktuelnog i virtuelnog uvijek sačinjava kolo (zatvoren krug), ali na dva načina: ponekad aktuelno upućuje na virtuelnosti kao na nešto drugo u neizmernim kolima, gde se virtuelno aktuelizuje, ponekad aktuelno upućuje na virtuelno kao na vlastito virtuelno, u sve manjim kolima u kojima se aktuelno kristalizuje s aktuelnim. Plan imanencije sadrži u isti mah aktuelizaciju kao odnos virtuelnog prema drugim članovima, i čak aktuelno kao član s kojim se virtuelno razmjenjuje. U svakom slučaju, odnos aktuelnog i virtuelnog nije odnos koji se može ustanoviti između dvije aktuelnosti. Aktuelnosti podrazumjevaju već konstituisane individue, i određenja putem uobičajenih tačaka, dok odnos između aktuelnog i virtuelnog oblikuje individuaciju na djelu, odnosno singularizaciju tačaka za koje je značajno da se mora odrediti u svakom od slučajeva.*⁹

Taj složen mehanizam dualnog identiteta po izvođačkoj osovini tijelo = mašina ili umjetnik/autor = fantomski ud, predstavlja buntovno, individualno preispitivanje ličnih solilokvističkih intencija prema “*dugačkoj i hladnoj zmiji*”, sve sa ciljem podizanja otpora prema uobičajenim i opšte prihvatljivim narativima recepcije institucionalne umjetnosti i umjetnosti uopšte.

Igor Bošnjak

⁹ Žil Delez, Kler Parne, *Dijalog (Aktuelno i virtuelno)*, IK Svetovi, Novi Sad, 1996. str.48.