**Atropomorfizmi su ljudski ostaci. Tijekom srednjeg vijeka, najcjenjeniji su takvi ostaci svetačka tijela, relikvije. Crkva je svojim odredbama ograničavala osjetilni pristup relikviji i time posredovala tumačenje i doživljaje antropomorfizama. Guilbert iz Nogenta (12. st.), Petrarka (14. st.) i Ernest Jentsch1 opisuju osjećaj nelagode koju budi tjelesni ostatak ojačan protezom, metalnim relikvijarom . Kako se u srednjem vijeku od tijelesnih ostataka stvarao dojam žive prisutnosti svetaca? Kakva je njihova uloga u pokretanju društvenih interakcija?**

U studiji suvremene kolumbijske umjetnice Doris Salcedo, autorica Mieke Bal, organske predmete poput kostiju, kirurških konaca, odjeće, cipele, životinjske kože i druge slične predmete iz njenih umjetničinih instalacija naziva „antropomorfizmima“: „to su zamjetni ostaci nečega što bismo gotovo, premda ne baš sasvim, mogli smatrati – prikazima“2. Na zidnoj instalaciji Atrabilarios iz 1992-3. Doris Salcedo, iznošene cipele postavljene su u kvadratnu nišu, prekrivene kožama zašivenih kirurškim koncem preko čvrstih rubova niše kako bi prikrili punu vidljivost tih antropoloških ostataka. Kroz filtere mlječne boje osjećamo „prošli život“ tih odbačenih objekata (Slika 1).

U suvremenoj umjetnosti antropomorfni ostaci nisu rijetki. Oni predstavljaju sredstva predočavanja raznolikog spektra kritičkih stavova. Joseph Beuys je primjerice u svojoj instalaciji, memorijalnom oltaru žrtvama holokausta, pod imenom „Demonstracija iz Auschwitza“, aranžirao predmete u čvrsto zatvorene muzejske vitrine (Slika 2.). Premda na pseudo-panoramskoj fotografiji koja se proteže cijelom instalacijom možemo uočiti jasne reference na koncentracijske logore, većinu objekata predstavljaju organski ostaci: kvadri masti na grijalici, mrtvi štakori, komadi kobasice oblikovani u nešto nalik na kopita, zahrđali metalni diskovi nalik na plitice, ili kolačić nalik na euharistiju pored križa. Ti objekti nemaju izravne veze s koncentracijskim logorima, premda nas podsjećaju na predmete koje su žrtve mogle ostaviti za sobom. Premda se ne radi o izravnom prikazu, štoviše, time što priječe potpunu definiciju predmeta svoje kritike, antropomorfizmi potiču imaginativnu rekreaciju kaotičnog svijeta ljudske stvarnosti u koncentracijskim logorima i drugdje. Kako antropomorfizmi imaju moć približavanja intimno ljudskoga, ljudske patnje, ili nasilja nad ljudima, oni istodobno politički pokreču antropomorfnu imaginaciju kod promatrača. Posebno u Beuysovom djelu mirisi i smradovi raspadajućih objekata ističu da je riječ o procesu koji i dalje traje. Naš osjetilni i vizualni doživljaj je uvjetovan svijesti o hermetičkoj zatvorenosti predmeta u vitrinama koje guše i koje umjesto da slave i monumentaliziraju takvu akumulaciju smeća, se čine poput retorti raspadajućeg procesa koji nas aficira u sadašnjosti.

Umjetnici mogu koristiti različita sredstva da potkopaju glorifikaciju vlastitoga djela. Jedna od strategija koju koriste Beuys i Salcedo u opstrukciji dominantnog dojma monumentalizacije ostataka jest uklapanje specifičnih, osobnih ili kulturnih referenci u vlastito djelo, kako bi istaknuli stvarnost „zaboravljenog pokojnika“2 čiju prisutnost oba umjetnika pokušavaju pronaći i evocirati. Ženska iznošena cipela u djelu Salcedove nosi oznake spola i razdoblja kojem pripada. Ništa nas ne priječi da slobodno spekuliramo o stilu, modi ili ženskosti tih cipela, ali naša se mašta vodi respektom i osjećajem reda koji vlada instalacijom. Kvadri-kutije, osjećamo, predstavljaju ljesove za tijela sahranjena negdje drugdje. Beuys često koristi filc, kako bi ukazao na raznolika ljudska iskustva, pa čak i na kršćansku asketsku tradiciju okajanja grijehova, a moguće i grijeha koje je umjetnik možda počinio u nacističkoj mladosti. Ono što antropomorfizme čini toliko učinkovitima jest njihova sposobnost da razgrade diskurse kojim se obično služimo i pomoću kojih funkcioniramo. Budući da su antropomorfizmi ostaci koje stvaraju ljudi, oni su jedinstveni predmeti kojima se može posvjedočiti o kontinuitetu ljudskog iskustva tijekom vremena. To su predmeti pomoću kojih mislimo o prošlosti, i – što je vrlo značajno, oni nas navode da o prošlosti razmišljamo - intimno.

Međutim, antropomorfizmi nisu potpuni prikazi. Premda antropomorfizmi stvaraju razne prikaze, ti prikazi ih ne nadilaze, niti ih zamjenjuju onako kako tvrdi Belting u svojoj studiji slika u antropološkom kontekstu. Kada govori o nizu prikaza u pogrebnom kontekstu, poput fotografija preminulih, ili klasičnih stela, Belting te prikaze tumači kao virtualna tijela odsutnih mrtvaca koji pomoću prikaza zamjenjuju njihovo mjesto među živima, dok istodobno samo tijelo doživljava ontološki transfer, kroz rituale i razne kulturne prakse stvaranja prikaza3. Ali, po mom sudu, to nije uvijek slučaj, i želim poreći valjanost Beltingove koncepcije „simbolične razmjene mrtvoga tijela i živog prikaza“, barem kada je riječ o srednjovjekovnoj kulturi štovanja relikvija o kojima pričam u ovome članku. Vizualna prisutnost antropomorfnog ostatka, relikvija, po mom mišljenju razgrađuje i onemogućuje sublimaciju leša u prikaz. Snažna vizulna pristnost antropomorfizma potkopava učinkovitost institucionalnih okvira poput relikvijara i drugih svetišta, u kojima obično nalazimo spomenute antropomorfizme. Iskoristit ću niz srednjovjekovnih tekstova i vizualnih izvora koji preispituju ili poriču učinkovitost crkvene doktrine o relikvijama te izabrane primjere iz povijesti venecijanske kulture relikvija, kako bih dovela u pitanje koncepciju o potpunom i apsolutnom ontološkom transferu relikvije u prikaz, naime koncepciju prema kojoj se raspadajuće tijelo potpuno mijenja u estetizirani predmet. Započet ću pregledom nekih opće prihvaćenih tumačenja relikvija i predmeta u koje su smještene.

Tjelesne relikvije su ljudski ostaci. Oni nisu prazni, generički ostaci, čak ni kada su pretvoreni u čistu prašinu. Čak i sekundarne relikvije, koje nisu ostaci stvarnih tijela već predmeti koji su bili u kontaktu s tijelom sveca, imaju određenog vlasnika, i stoga imaju status autentičnih svetačkih tijela. Mogli bismo citirati golemu literaturu, srednjovjekovna i suvremena tumačenja koja tvrde da su relikvije „pars pro toto“ stvarnoga tijela, tjelesni fragmenti koji zadržavaju prisutnost i (čudotvornu) moć njihova nositelja. Crkva je razumjela socijalnu snagu antropomorfizama, i pokušala ju je upregnuti. Kada se na petom Koncilu u Kartagi, godine 401., utvrdilo da relikvije sumnjivih izvora mogu biti autentične, pod uvjetom da su bile prihvaćene u kultnoj tradiciji određenog sveca, ta je odluka povezala relikvije s crkvenim mjestima štovanja, s ritualnim praksama i teološki-opravdanim tumačenjima o smislu i načinu njihova korištenja4.

Relikvijari su sredstva kojima se uređuje nestrukturirani ljudski kaos i raspad, a relikvijar služi da bi se tome kaosu dao institucionalni smisao slično kao što srednjovjekovni tekstovi o svetačkim mukama nastoje obrazložiti i protumačiti patnje svetaca. A kada je riječ o fragmentarnoj prirodi i propadanju, tjelesne relikvije u relikvijarima počele su se smatrati, kako se tvrdi u studiji Caroline Bynum5, metonimijskim prikazima uskrsnulih, glorificiranih tijela svetaca u nebesima. Krhke kosti i njihove mimetičke metalne proteze, zbog njihove neraspadljive, čiste, trajne, spasonosne prirode, počele su predstavljati paradigmu ljudskog uskrsnuća. Relikvije, učvršćene relikvijarima, ističu ljepotu, čvrstoću i sjaj uskrsnulih tjelesnih fragmenata; relikvijari postaju njihova nova, sjajna koža. Već u drugome stoljeću, u tekstu koji nam prenosi život sv. Polikarpa, sprženo meso mučenika se ontološki transformira u čvrsto svjetleće tijelo, u „zlato ili srebro skovano u peći“. U spomenutom tekstu pojašnjava se da su relikvije „skupocjenije od dragog kamenja i finije od zlata“6. Sličnu poruku šalje na primjer i natpis na grobu sv. Ambrozija (c. 840 godine, u crkvi sv. Ambrozija u Milanu):

Sjajna grobnica što nosi život, ukrašena draguljima, svjetluca zbog prekrasne ljepote materijala. Ali tek u njegovoj unutrašnjosti leži stvarno bogatstvo, mnogo skupocjenije od bilo kakvog metala - jer u njoj su svete kosti7.

Procjenjujući vrijednost relikvije i grobnice, natpis zaziva pravednu podjelu promatračeve pažnje; ona pokušava uravnotežiti umjetnički utjecaj i ljepotu grobnice s značenjem kostiju. Na sličan način Thiofrid iz Echternacha piše u 12. stoljeću da su svjetlucajuće zlato i drago kamenje metafore za svetačke vrline. Ta se metafora proširije i na žive svece, kako objašnjava Brigitte Buettner7. Primjerice sveta Agneza odbija dragulje koje joj nudi prosac: zadovoljit će se prstenom, ogrlicom i haljom ukrašenu dijamantima svog vječnog zaručnika. Ona odbacuje ljepote ovoga svijeta kako bi stekla ljepote onoga.

Dosad sam opisivala stavove koji pripadaju ideacijskoj strukturi Beltingova tumačenja simboličkih vrijednosti prikaza kojima se mijenja ili supstituira tijelo koje je mrtvo i nije više prisutno. Sljedećim primjerima želim preispitati kako su relikvijari problematizirali ili pogrešno ispunili svoju institucijonalnu (crkvenu) zadaću, odnosno promašili svoju ulogu nadomjestka za relikviju. Na kakav su sve način relikvijari mogli biti subverzivna sredstva protiv njihove dominantne interpretativne uloge i funkcije? Jesu li postojale okolnosti u kojima je dolazilo do greški ili disonanci između fosiliziranih ostataka i okvira (relikvijara) čija je funkcija da glorificiraju i nadograde ljudske ostatke? Jezgru tog istraživanja nalazim u osjećaju jeze koje potiču objekti koji kombiniraju organske i tehnološki napredne komponente. U klasičnom eseju njemačkog psihijatra Ernsta Jentscha, jezovitost, tajanstvenost, i neugodnost (na njemačkome: unheimlich) u umjetnosti locirana je u figurama od voska, u panoptikonima i panoramama, karnevalskim maskama i automatiziranim figurama, ali isto tako i u mrtvim tijelima:

Užas koji u nama zaziva mrtvo tijelo (posebno ljudsko), mrtvačeva glava, kosturi i slične stvari, možemo objasniti time što su razmišljanja o latentnoj životnosti uvijek tako blizu spomenutim stvarima“1

Jentschov stav da su automatizirane figure mnogim ljudima neugodne, kasnije se objasnilo ispitivanjima utjecaja verisimilitude (istinolikosti) u kontekstu moderne tehnologije.

„Jentschov uvid da pri antropomorfnim oblicima veći stupnjevi sličnosti sa stvarnim, potiču intenzivnije osjećaje užasa, potkrijepila su recentnija djela iz robotike: ona su pokazala da se „dolina užasa“, područje negativnih ljudskih emocionalnih reakcija na sofisticirane simulakrume, protuintuitivno, širi a ne smanjuje upravo sa stupnjem istinolikosti. Locus classicus užasnoga predstavlja, naravno, mrtvo tijelo, lešina, i jedno vrlo vjerojatno objašnjenje jest činjenica da raskorak očekivanja i učinka podsjeća promatrača na vlastitu smrtnost8.

Osjećaj neugode i odbijanja antropomorfnih oblika (kao što su mimetički relikvijari), kojima su se nadograđivali ljudski ostaci, izražavali su i srednjovjekovni promatrači. Najstrastveniji mislilac o temi relikvija, Guibert, župnik Nogenta, napisao je *De pignoribus sanctorum* godine 11209. Jedna od Guibertovih standardnih tema jest problem autentičnosti svetih tijela. On kritizira smiješnu okolnost da postoje dvije glave svetog Ivana Krstitelja: jedna u Konstantinopolu, a druga u Angersu, i zahtijeva da se ukine praksa izmišljanja relikvija. Primjerice u slučaju kada je biskup Amiensa prebacio tijelo sv. Firminusa, mučenika, iz jednog lijesa u drugi – s metalnim natpisom i njegovim imenom, a da pri tome nije imao nikakve dokaze njegova identiteta. Osim što je vjerovao da tijelo mora biti autentično, Guibert je također smatrao da se sveto tijelo ne smije objektificirati spektaklima koje su svećenici organizirali kako bi na hodočašćima njime zarađivali novac, odnosno da se tijela svetaca ne smiju komodificirati popularnim ritualima kojima će crkveni časnici stjecati slavu i profit: „Kakav će (posljednji) sud biti o onima čiji je jedini razlog lakomost, o onima koji čine da se tijela svetaca raznose bez počinka, uvijek u pokretu, koji svetačka tijela uzdižu i prikazuju jedino zato da od toga zarade“9. Osim što se protivi zaradi stečenoj nošenjem relikvjara po selima, Guibert se protivi i spektaklu svjetlucajućih metalnih relikvijara u pokretu, njihovoj performativnoj funkciji, jer smatra da je čovjek stvoren od zemlje i u zemlju se treba vratiti. Bog, kaže Guibert, nije rekao da je čovjek stvoren od zlata i srebra, pa stoga njegovi ostaci ne bi trebali počivati u zlatu i srebru. I Krist je, kaže, bio umotan u jednostavno platno.

Kako bi dodatno potkrijepio svoje primjedbe protiv estetskih i tehnoloških poboljšanja relikvija, Guibert priča priču o relikviji ruke koja je ozdravila bolest njegova srodnika, kada je relikvija dotakla oboljelo tijelo. Svaki put bolest je bježala u neki drugi dio tijela njegova rođaka, i napokon se zaustavila u lopatici, nakon čega je zauvijek napustila oboljelog. Jedna plemkinja je tu čudotvornu relikviju željela pozlatiti, ali relikvija se oduprijela takvim pokušajima. Posebno je jedno mjesto na relikvijaru bilo otporno na zlatareve pokušaje da ga se ukrasi dragim kamenom. Stoga, prema Guibertu, relikvije ne bi trebalo vizualno manipulirati, a ukrasi ne bi trebali posredovati moć relikvije ili pretpostavljati vrlinu sveca. Valja međutim dodati da je Guibert selektivan u svojim primjedbama na prikaze. Primjerice, on ne sumnja u Kristovu prisutnost na raspelima: „Gipsana slika nalik na našeg Gospodina govori vjerniku isto tako učinkovito kao što bi mu i Krist sam govorio9.“ Guibert dakle razmišlja i o tome tko smije kooptirati pokretačku moć svetih predmeta. Niti svečenici željni utjecaja niti naručitelji relikvijara ne bi smjeli imati tu moć, dok Kristu, posve logično, nije potrebna dozvola da djeluje kroz svoj prikaz.

Dva stoljeća kasnije, Petrarka, pjesnik začetnik talijanske renesanse, isto je tako osjetljiv kao i Guibert po pitanju djelotvornosti relikvija i prikaza. Petrarkina knjiga iz 1353. *Lijekovi za Fortunu, dobru ili lošu* bila je svojevrsna self-help knjiga četrnaestog stoljeća. Zamislio ju je kao alegorični sustav u kojem Razum razgovara sa četiri Strasti, što mu ih je poslala Fortuna. Razum postavlja pitanja i razgovara s Ugodom kako bi potaknuo čitatelja da i sam dođe do mudrosti koja će ga dovesti do vita activa, aktivnog života s više časti i vrlina. U dijalogu između Razuma i Ugode, kako je sugerirao Collareta, Petrarka je možda komentirao relikvijar čeljusti sv. Antuna dovršen dvije godine prije njegova posjeta Padovi godine 1351.10 (slika 3). Petrarka govori glasom razuma i piše:

Razum: Prirodu stvari ne može nadvladati ljudsko umijeće, pa često, što više napora uložimo da istaknemo ili sakrijemo tu prirodu, ona tim više izlazi na vidjelo, kao da smo ju naljutili ili provocirali. Raspadanje tvoje jadne smrtne lešine ne može se promijeniti bojom ili mirisom – time će ono postati još vidljivije.

Ugoda: Ali ja sam ukrašena dragim kamenjem.

Razum: Smjesti blijedi leš u zlatni lijes, i okruži ga draguljima i purpurom, i dobit ćeš: što je veći ukras to je veći užas. Da te moje riječi ne bi uvrijedile, razmisli o tome da riječ cadaver potječe od latinske riječi cado, što znači, propadam ili izdišem11.

Dakle, Petrarka odbija, štoviše, on se užasava ukrašavanja lešina. Jaka vizualnost relikvijara „provocira“, tj. oživljava mrtvu tvar u svojoj jezgri koja je trebala nestati, tvar koja nije trebala nastaviti trajati činom umjetnika ili djelotvornošću umjetnosti. Petrarkin pokušaj da odvoji djelovanje relikvijara/okvira od njegova sadržaja, da vidi njihov suodnos, dovodi do toga da ga relikvijar ne uspijeva očarati. On shvaća da susret raspadajuće lešine i njezina zlatna lijesa stvara suvišak neprirodnoga, magijskoga. Drugim riječima, kada je fragment skriven, gledatelj postaje primatelj jake vizualne energije ukrasa, a ne same relikvije. Tada je siguran od „užasa“ magije. Prema predmodernim kao i modernim estetskim standardima i tehničkoj izvedbi, relikvijar sv. Antuna fantastično je umjetničko djelo upravo zahvaljujući obilježjima koja su odbijala pjesnika. Sirova kvaliteta iznimno jakog antropomorfizma, u interakciji sa svojim umjetničkim okvirom, postaje učinkovita disruptivna strategija, strategija koja razgrađuje „diskurs u kojemu mi normalno funkcioniramo.“ Ipak, Petrarka, kao ni Guibert iz Nogenta, nije dijelio posebna ikonoklastična uvjerenja: kao što je Guibert vjerovao u učinkovitost raspela, Petrarka je volio svoje omiljene slike zbog njihovih intrinzičnih estetskih i vjerskih kvaliteta. Primjerice, Petrarka s ljubavlju opisuje visoki reljef, poprsje sv. Ambrozija kao da je riječ o nečem živom, o nečemu što diše: lik sv. Ambroza odiše autoritetom, njegov izraz je veličanstven, a njegove oči izražavaju mirnoću. Unatoč tomu, Petrarka savjetuje umjerenost u umjetničkome uživanju, kako bi izbjegao zamku idolopoklonstva.

Utjecaj relikvijara sv. Antuna nekoć je bio još jači uz pomoć mehaničke sprave: pomične metalne maske koja je bila učvršćena ispred šupljine na mjestu lica. Francesco Lucchini12 je svojom rekonstrukcijom pokazao kako je relikvijar mogao funkcionirati i kao potpuno naturalistički portret sveca s realistično oblikovanim licem, lijepo oblikovanim ušima i kapuljačum i kao dekonstrukcija pomiješanih medija kad šupljina lica nije bila pokrivena maskom (Slika 4.). Bez proteze lica i s kasnijim bogatim ornamentalnim dodacima, relikvijar postaje labirint koji pogled promatrača hvata u zamku i usredotočuje na šupljinu u kojoj leže jezovite kosti čeljusti sa zubima.

Jednako jezovit, pa ipak spektakularan učinak vizuelno naglašenog ljudskog ostatka koji „raznosi“ svoju posudu, možemo vidjeti i na primjeru relikvijara poprsja Marije Magdalene (1283.). Sam relikvijar više ne postoji, ali na gravuri koju je objavio Faillon13, Magdalenina struktura kosti lica može se razaznati pod pokrovom od gorskog kristala koji zamagljuje i iskrivljava, ali koji istodobno, animira kosti refrakcijom svjetla (Slika 5.). Relikvijar je također imao pokretnu metalnu masku . Na kasnijim crtežima taj metalni pokrov prikazan je kao posve odvojen, što znači da su postojale dvije posve različite vizualne opcije i dva različita vizualna efekta: jedan mimetičan, a drugi, nesličan i nelogičan, iskrivljen staklom. Kako su te dva načina promatranja trebala funkcionirati u ritualnoj praksi, i koja je opcija bila bolja u specifičnim promatračkim kontekstima, nažalost nije dokumentirano.

Vizuelne nelogičnosti i disonance, imanentne relikvijarima koji ističu dijelove tijela, stvaraju poremećaje u somatskom jedinstvu prikaza. Izložena relikvija stvara točku otpora mimetičnoj figuraciji. Vizualno, ta se točka otpora može postići i drugim sredstvima. Primjerice relikvijar glave sv. Jakova u katedrali u Pordenoneu, stvara cijelo područje lubanje vizualno dvosmislenim, jer funkcionira istodobno i kao mehanička sprava – pokrov za posudu – i kao konstitutivan dio mimetičnog prikaza (Slika 6.). U drugom primjeru, prekrasan relikvijar poprsja sv. Permerine ima pokretne oči10 (slika 7.). Zamrznuto lice možemo protumačiti kao nebesko tijelo „u slavi“ silom stečene interpretativne navike i formalnog jedinstva prikaza. Međutim animirano lice navlači na sebe osjećaj jezovitosti, jer je status tog umjetničkog djela kao simulakruma relikvije koja se nalazi unutra - problematičan, odnosno - kako vjerujem – neriješen. Taj odnos simulakruma i relikvije neriješen je i na primjeru relikvijara čeljusti sv. Stjepana mađarskog, u riznici dubrovačke katedrale. Na tome primjeru čeljust je toliko malo obrubljena da njezin okvir više nema moć transformacije, sublimacije ili umirivanja snage relikvije (Slika 8.). Još je problematičniji relikvijar u obliku euharistijskog kaleža (nekoć izloženog) na visokom oltaru crkve sv. Marije dei Servi u Veneciji14 (Slika 9.). Okrunjen gornji dio lubanje i čela izlazi izvan kaleža kasnogotičke izvedbe. To je primjer smiješane metafore u kojoj ljudsku lubanju ne možemo primjereno objasniti kao dio kaleža u kojem je sadržana Kristova žrtvena krv, osim ako relikviju i sakramentalnu krv ne protumačimo kao tvari sa sposobnošću da se pretvore u nešto drugo. Jasno je da kalež upućuje na to da je vino transsupstancijacija krvi, međutim, u tom primjeru relikvija čini se nije primjereno uokvirena, čime se stvara jezovit dojam kao da ona izlazi iz njega. Takvo rješenje zasigurno ne bi bilo moguće poslije Tridentskog koncila kada je crkva utvrdila veću važnost euharistije naspram drugih svetih „pars pro toto“ dijelova.

Premda je bilo riječi o vizualno posve različitim primjerima, možemo dijagnosticirati jednu zajedničku strategiju na djelu, a Alfred Gellovu teoriju15 možemo iskoristiti da nam pomogne objasniti sljedeću zajedničku osobinu ovakvih relikvijara. Naime, u svim spomenutim primjerima relikvija (indeks) stavlja umjetnika u položaj pacijenta – osobe koja je aficirana. Drugim riječima, ako relikvija diktira ili čak isijava svoj „imanentni učinak“ na umjetnika, a on ne čini ništa drugo doli da prepoznaje taj indeks, dobivamo situaciju koja je upravo obrnuta od odnosa koji obično zatičemo u zapadnjačkoj umjetnosti, a to je - da umjetnik svojim učinkom djeluje na indeks (umjetničko djelo), čime gledatelja stavlja u poziciju pacijenta, primatelja tog učinka. Alfred Gell je pokazao kako indeks može diktirati umjetnički rezultat na *ready-made* umjetninama poput Duchampsove vješalice za boce ili pronađenih predmeta poput stijena u budističkim vrtnim instalacijama (koje Gell zove prirodnim indeksom). Analogiju možemo proširiti čak i na manje uočljive primjere, poput spomenutih, uključujući i onaj relikvijara sv. Jakova, u kojem relikvija (indeks) uzrokuje slom mimetičnog jedinstva umjetničkog djela, ili na primjeru poprsja sv. Permerine na kojem sama relikvija (shvaćena kao indeks) pokreće oči.

Dosad sam isticala primjere povećane tjelesne prisutnosti relikvija u relikvijarima koje možemo smatrati odstupanjima od uobičajene prakse zatvaranja relikvija u relikvijare, koji relikviju čine nevidljivom. Htjela sam pokazati da postoje društvene okolnosti, odnosno određena mjesta i vremena, kada institucionalni okvir, postavljen teologijom relikvija i crkvenom ritualnom praksom, može postati problematičan. Povjesničari umjetnosti koji rade na sve utjecajnijem i dinamičnijem području vizualizacije relikvija, čini se da dijele mišljenje kako je takvo granično stanje, povijesna okolnost, u kojoj je došlo do ozbiljnog poremećaja štovanja relikvija i na istoku i na zapadu, bio pad Carigrada godine 1204. Bizantinske relikvije (*leipsana* )dolazile su na zapad u torbama, često lišene svojih posuda(*staurotechai*), njihovih protektivnih krila i pokrova. Sve je to bilo protivno originalnoj umjetničkoj i religijskoj namjeri. Pentcheva16 je istaknula kako je bizantinska relikvija, poput obrubljene lubanje sv. Akyndionosa početno bila zatvorena u nekom danas izbugljenom relikvijaru (sl. 10). Danas, glava sv. Akyndinosa prikazuje zaobljeni vrh lubanje obuhvaćen pozlaćenim metalnim trakama sa slikom sveca i njigovim imenom u središnjem medaljonu. Takve minimalno oblikovane relikvije glave na zapadu su se smatrale ogoljelima, cranium nudum, kao što popis crkvenog inventara opisuje gotovo kompletan kranium sv. Jakova Mlađeg u trezoru katedrale u Halberstadtu koja je došla iz Carigrada godine 1208.

Žrtve križarske pljačke crkvenih trezora u Carigradu, relikvije su izgubile svoj početni liturgijski i interpretativni kontekst u kojem je relikvija bila postepeno otkrivana oku promatrača u liturgijskom okruženju. Reakcija zapadnjačke crkve bila je reafirmacija relikvijara kao nositelja i mjesta ritualnog misterija. Na Lateranskom koncilu održanom 1215. godine, bio je izdan dekret protiv trgovine relikvijama i njihovog štovanja bez dopuštenja rimske crkve, te je njihovo nediskriminirano pokazivanje (passim ostendunt) izvan kontejnera (extra capsam) bilo zabranjeno17. Pokušalo se onemogućiti prikaz umjetnički nedovoljno artikuliranih – golih relikvija. Premda je Lateranski koncil zabranio prikazivanje ogoljelih relikvija godine 1215., sinoda u Budimpešti godine 1279. uvela je ograničenje na lateranske odredbe, i praktično ih ukinula za potrebe hodočasnika. Nakon što izražava kako nije primjereno izlagati relikvije izvan njihovih posuda ili kutija, kanon 27 tog koncila dodaje kako se za potrebe crkvenih blagdana ili na korist hodočasnika, a prema običajima pojedinih crkava, relikvije mogu prikazivati i gole18. Vidimo stoga na djelu dvije suprotstavljene težnje, prvu crkvenu, i drugu publike koja traži što bliži kontakt sa samom relikvijom. Takve potrebe publike „pojedinih crkava“ možemo pratiti u praksi štovanja relikvija u srednjevjekovnoj Veneciji.

Jedna od osobitosti venecijanskog vjerskog okoliša bio je i velik broj *corpisancti* – cijelih neraspadnutih tijela svetaca, ili fragmenata tijela koji se oblikuju tako da se čine kao cjelovita tijela. Kao društveni pokretači (agents) i po djelotvornosti, nije postojala razlika između relikvijara, svetih tijela, ikona, i drugih artefakata koji su stvarali čuda. Ikona što plače ili tijelo sveca koje reagira na afekt molitelja-pacijenta djeluju na sličan način. Ktome, kada je leš u stvarnosti sačinjen pomoću fragmenata kostiju, tekstilnih pokrova ili metalnih dijelova, on, paradoksalno, postaje sličniji skulpturi koju umjetnici stvaraju od umjetnih materijala, ali koje vjernici dodatno ukrašavaju odjećom ili nakitom kako bi postale životnije. Unatoč tomu, mi, povjesničari umjetnosti ne cijenimo ikone i tijela na jednak način zbog toga što smatramo da leševima nedostaje umjetnička komponenta (premda na mnogim mjestima postoje iznimni primjerci prekrasnog opremanja svetačkih tijela). Razlog za to, ponovno, kako vjerujem, leži u tome da kvantiteta antropomorfnog sadržaja u tako bogato opremljenim svetim tijelimasmješta umjetnika u poziciju pacijenta, vis-a-vis indeksa (tijela), bez obzira na to kako umjetnički uspješno oprema grobnice ili kapele može izgledati - estetski. Isto tako, vjerničke intervencije u posvećene slike (dragulji, zavjetni prilozi, odjeća) guše sliku koju je stvorio umjetnik,i ukida umjetnikov subjektivitet u stvaranju mimetične slike. Umjetnička djelotvornost koja se smanjuje ili posve ukida povećava djelotvornost prirodnog indeksa (relikvije), a to je razlog zbog kojeg su se nekoć (a ponegdje i danas) *corpisanti* držali toliko važnim.

Tijelo koje nastanjuje prikaz

Kratko nakon propasti Serenissime godine 1818. Gaetano Grezler, profesor slikarstva iz Verone, dao si je u zadatak da sačuva venecijansko nasljeđe: skupio je relikvije iz crkve sv. Lorenza u Veneciji, i prebacio ih u Vodnjan (u Istri) u kojoj su i danas izložene u župnoj crkvi sv. Blaža. Zbirka se sastoji od 264 identificirane i 41 neidentificirane relikvije - od kojih su mnoge umjetnički gledano – neugledne – te se čuvaju u jednostavnim ampoulama ili su posve gole. U toj zbirci postoji i nekoliko *corpisancti*, i to je prema mojim spoznajama najveća zaliha venecijanskih svetih tijela izvan Venecije.

U bogatoj Vodnjanskoj zbirci postoji i tijelo Nikoloze Borse (1447-1512), omiljene redovnice i čudotvorke (Slika 11). Kada su se spojili samostani sv. Ivana Lateranskog gdje je Nikolosa umrla i samostan sv. Ane u Castellu, redovnice su htjele da se i Nikolozino tijelo premjesti s njima. Dozvola je bila dobivena da se otvori grob, te su njeno tijelo i odjeća nađeni neraspadnuti. Vijest se proširila i ljudi su se sakupili, a neki su bili i dovoljno spretni da se domognu dijelića njene odjeće. Nikoloza je i usvojem daljnjem posthumnom životu djelovala kao aktivni pokretač društvenog života samostana, iako je njeno tijelo počivalo u mramornom sarkofagu visoko postavljenom na zidu. Otvaranja groba i javno izlaganja Nikolozinog tijela dogodilo se 1686, 1700, 1750 i 1759.

Opisat ću što se dogodilo godine 1700. Giulia Maria Zinelli, redovnica u samostanu sv. Ane čula je tri udarca koji su dolazili iz Nikolozinog groba, vidjela poklopac groba kako se otvara vođen nekom nadljudskom silom te čula kako se doziva njeno ime. Stekla je dozvolu patriarha venecijanskog crkve da se grob otvori na oduševljenje javnosti koja se brzo okupila kako bi izliječili svoje bolesti. Tom prigodom, dogodilo se čudo o kojem izvješćuje Giulia:

„Ja, Maria Giudit Canal, redovnica u samostanu sv. Ane u Veneciji, potvrđujem i ispovjedam, iako sam nevrijedna primitka takve milosti, da sam izlječena time što sam vidjela nepokriven leš sjajne Nikoloze...Kada je blaženo tijelo bilo otkriveno pokazalo je znakove da je bilo promatrano“19.

Otkrivanje tijela i podizanje pokrova, stvorilo je priliku za djelovanje relikvije kao animirane materije što je slično otvaranju poklopca na relikvijaru. Najraniji dokaz o javnom pokazivanju svetih tijela u Veneciji datira u 1094. godinu kada je bila posvećena crkva sv. Marka u Veneciji. Tada je tijelo sv. Marka bilo izloženo pet mjeseci obučeno u liturgijsku odoru „kao da je spremno služiti misu“ prema riječima jednog benediktinca koji je tom događaju svjedočio. To javno izlaganje tijela na štovanje građanima Venecije pratilo je čudotvorni pronalazak tijela sv. Marka u stupu crkve sv. Marka (Pilastro del Miracolo), a cijeli događaj je bio zabilježen i prikazan na mozaiku iz 13. stoljeća koji se i danas može vidjeti na tom stupu. Kako je interes za venecijansku umjetnost među istraživačima velik, tako se i o tom mozaiku dosta pisalo, te se smatra da je cijeli događaj izmislio dužd Ranieri Zeno kako bi osnažio svoju političku poziciju oslanjajuči se na tradiciju i ogromnu važnost koju je sv. Marko, zaštitnik Venecije, imao kako među pučanstvom tako i u povijesti stvaranja venecijanske premoćne društvene i političke pozicije. Iako je shvatljivo sumnjati u mogućnost ugrađivanja svetog tijela u stup, a potom vjerovati u čudotvorno otkriće takvog tijela, u srednjem vijeku ugrađivanje tijela u arhitekturu crkve je bilo često, pa je dokumentirano i u Veneciji. Sv. Kandida, svetica koja je živjela u 12. stoljeću je također nađena u stupu godine 1592. i tom prilikom je sahranjivanje tijela u stupove crkve opisano kao „uobičajena praksa u davno vrijeme.“

Češća praksa je, međutim, bila smještati tijela na oltar. Sv. Saba (439-532) čije tijelo je bilo preneseno u Veneciju u 10. stoljeću je tako bio smješten na oltar u crkvi sv. Antonina odjeven u odjeću koju je nosio dok je bio živ20. Sv. Maksim (ranokršćanski mučenik i novigradski biskup) u crkvi sv. Kasiana je bio pokazivan u biskupskoj odjeći opremljen svojim biskupskim štapom i križem21. Tijelo sv. Helene u crkvi u crkvi sv. Helene (gdje se i danas može vidjeti) je također bilo ukrašeno križem koji je navodno uvijek nosila sa sobom pa čak i relikvijom sv. Magdalene koja je joj je bila položena na prsima (Slika 12). Takvi predmeti za osobnu uporabu (odjeća, križevi, pa i druge relikvije) u pristustvu svetog tijela također postaju svojevrsni antropomorfizmi. Mogli bi se navesti i mnogi drugi primjeri žive prisutnosti tijela među venecijanskim vjernicima. Sigurno je o tim tijelima trebalo brinuti, opremati ih i dotjerivati na način koji, lišeni svake predrasude, možemo smatrati zaigranom i izravnom interkacijom s predmetom posebnog interesa i pobožnosti.

O tom neuobičajenom stupnju izravne interkacije s svetačkim leševima i kipovima nam govore vizitacije Giovannija Ladislao Pyrkera, patrijarha venecijanske crkve koji je na tu dužnost bio ustoličen godine 1820. Da bi organizirao, sistematizirao, modernizirao, racionalizirao crkveno uređenje, te postignuo „triumf discipline“ nad oblicima pučke pobožnosti u Veneciji u vrijeme vladavine Austrijanaca, Pyrker se usredotočio i na kultne predmete22. Što se tiče skulptura, uočio je mnogo kipova koji su bili obučeni po posljednoj modi, ukrašeni velikom količinom nakita, cvjećem i perikama (Slika 13). Moglo se naći i po osam takvih kipova Bogorodice i mnogo kipova sv. Ane samo u jednoj crkvi. Kip sv. Filipa Nerija je bio obučen u liturgijsku odoru po modi vremena, a kipu Lorenza Giustinina se mijenjala odjeća, svečana ili jednostavnija, prema prilici. Zbog navodne ružnoće njihovih lica i tijela, takvi kipovi su u očima službenika 19. stoljeća izazivali užas i smijeh te su bile poduzete mjere da se mnoštvo takvih kipova u jednoj crkvi zamjeni samo jednom skulpturom od mramora. Takve mramorne skulpture poticale su nezainteresirani odgovor promatrača naspram angažiranog sudjelovanja vjernika koje su oživljeni kipovi budili kod promatrača.

Što se pak tiče relikvija i *corpisancti* , usprkos preciznimodredbama posttridentske crkve da relikvije moraju biti zatvorene u svojim posudama relikvijarima, Pyrkerove vizitacije pokazuju da se te odrebe nisu poštovale. Pyrker bilježi da u crkvi sv. Fantina neobuzdana pobožnost nekog ludog i lukavog „restauratora“ ga je navela da napravi glavu za leš koji je bio izložen na menzi oltara. Možemo pretpostaviti da je glava bila napravljena od gipsa i spojena s ostatakom tijela. Drugi „restaurator“ je stavio oči, uši i nos na lubanju jedne svetice također smještene povrh oltara. Sve se to činilo da se ožive suhe kosti i mumificirana tijela kako bi se činila što cjelovitijima. Na venecijansku sklonost izlaganju tijela na nehajan način, se za žaljenjem osvrnuo i drugi popisivač kada je primjetio da u crkvi sv. Marije (Santa Maria Mater Domini) svetačka tijela kao djeca koja spavaju u svojim lijepim koljevkama, u potpunoj suprotnosti s onim što bi se moglo smatrati prikladnim načinom štovanja.

U svim ovim slučajevima svjedočimo praksi koja je od kipova stvarala žive prisutnosti, dok su relikvije našle domaćina u umjetničkom dijelu i postale umjetničke instalacije u kojima se fragment tijela stapa i prelazi u skulpturu. Miješajući organski i umjetni materijal, razlika između prikaza i samog tijela postaje nejasna. Namjera je takvih instalacija pojačati dojam žive prisutnosti i umanjiti umjetnika kao pokretača i stvaratelja (agent) stavljajući ga u poziciju pacijenta koji podliježe zahtjevima indeksa (tijela).

Trebalo je dosta umijeća da bi se omogućio i pojačao dojam žive pristunosti pa su se tako tijela ojačavala protezama. Tako su primjerice, forenzičari otkrili da je tijelo sv. Klare u Asiziju koje se činilo pravim ležećim tijelom u stvari lutka načinjena od srebra i koja sadržava nešto malo kostiju povezanih srebrnom žicom, tkaninom i tarom23. Slične su studije provedene i na venecijanskim tijelima pa je tako sv. Helena, čije tijelo su posjećivali mnogi hodočasnici, intalacija koju tvore organski dijelovi: metalna maska koja čvrsto prilježe na ono što je ostalo od njenog lica, dok je ostatak kostiju pospremljen u „tijelo“, u stvari izduženu posudu od kositra koja simulira dužinu torsa i abdomena24,25 (Slika 12). Skupa brokatna tkanina prekriva konstrukciju od kostiju i metala stvarajući dojam cijelog tijela. Sve to zajedno stvara Gestalt sliku stvarnog leša, ali je u stvari ležeća skulptura pokojnika sa organskim komponentama, ili, bolje rečeno, tijelo koje nastanjuje svoj vlastiti prikaz.

Da zaključimo, Gellova teorija o umjetničkim djelima kao indeksima koji djeluju i pokreču društvene interakcije i rekacije nam je poslužila da definiramo relikvije kao prirodne indekse (kao što bi kamen položen u budističkom vrtu bio prirodni indeks ili neki pronađeni predmet postao sam po sebi umjetničko djelo). Slijedeći Gella, relikvijar u kojem je relikvija vizualno prominenti dio cjelokupnog umjetničkog djela je podijeljen indeks. Takav indeks stvara tenzije između umjetnički i tehnološki naprednog okvira (kao što je primjerice estetski upečatljiv zlatarski rad umjetnika koji je izradio relikvijar sv. Antuna) i prirodnog indeksa (kao što je čeljust tog sveca). Tako podijeljen indeks slama mimetičku cjelovitost umjetničkog djela, a može pobuditi osjećaj jeze, ili divljena. Dok su srednjovjekovni kritičar kulta relikvija Guibert iz Nogenta i talijanski pjesnik Petrarka smatrali da mrtva tijela trebaju biti prepuštena svojom prirodnom tijeku, a ne biti izložena naponu umjetničke obrade, vjernici su, usprkos crkvenim odredbama, teško odustajali od mogućnosti interakcije i dobrobiti koje im je vjera u živu prisutnost svetaca pružala. Nastojali su osnažiti taj dojam. Kako nam brojni primjeri iz venecijanske prakse pokazuju tjelesne ostatke su sklapali u žive prisutnosti svetaca, vidljivo ih izlagali na oltarima, a neživu materiju umjetnički izrađenog kipa oživljavali odjećom, perikama, nakitom pa čak i drugim relikvijama. Prema tumačenju Mieke Ball anropomorfizmi (tjelesni ostaci), a koje ona smatra „nečim sličnim, ali ne i potpunim prikazima“ su snažni pokretači antropomorfne imaginacije. Kao promatrači privučeni smo antropomorfizmima jer sukob organskog i umjetničkog može pobuditi dojam animiranosti, a time i nelagode (prema Jentchu). Priklanjamo se interpretaciji Mieke Ball koja moć antropomorfizama vidi u mogućnosti približavanja ljudskih iskustava kao što su smrt i prolaznost te u potkopavanju dominantnih interpretativnih diskursa koji nastoje ovladati tom moći, od srednjeg vijeka do holokausta.

Reference:

1. Jentsch, E. (1996). On the Psychology of the Uncanny. Prijevod Roy Sellars, *Angelaki,* 2, no.1, 7-17. (originalni rad objavljen 1906)

Bal, M. (2010). *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo’s Political Art* . Chicago: University of Chicago Press.

Belting, H. (2011). *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton & Oxford: Princeton University.

1. Dooley, E. (1931). *Church Law on Sacred Relics*. Washington, D.C.: The Catholic University of America.
2. Bynum Walker, C. (1995). *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336.* New York: Columbia University Press.

Stouck, M. A. (1999).The Martyrdom of St. Polycarp, Bishop of Smyrna. U M. A. Stouck (Ur.) *Medieval Saints: A Reader* (str. 3-9). Peterborough, Ont.: Broadview Press.

1. Buettner, B. (2005). From Bones to Stones—Reflections on Jeweled Reliquaries. U B. Reudenbach & G. Toussaint (Ur.), *Reliquiare im Mittelalter* (str. 43-59), Berlin: Akademie Verlag.

Flood, F. (2012). Notes from the Field: Anthropomorphism. *The Art Bulletin, 93*, 18-20.

Nash, L. C. (1941). *Translation of De pignoribus sanctorum of Guibert of Nogent: with Notes and Comments*. Neobjavljena master (magistarska) teza, Seattle: University of Washington.

Collareta, M. (1992). Aspetti e problemi di alcuni reliquiari a busto del Friuli-Venezia Giulia. U G. Bergamini & P. Goi (Ur.), *Ori e Tesori d’Europa: Atti del Convegno di Studio* (str. 235-244). Udine: Arti Grafiche Friulane.

Petrarca, F. (1991). *Petrarch’s Remedies for Fortune Fair and Foul: a Modern English Translation of De remediis utriusque fortune, with a Commentary*. Prijevod Conrad H. Rawski, Vol. 1, Bloomington: Indiana University Press.

Lucchini, F. (2011). Face, Counterface, Counterfeit: The Lost Silver Visage of the Reliquary of St. Anthony’s Jawbone. U N. Zchomelidse & G. Freni (Ur.),  *Meaning in Motion. Semantics of Movement in Medieval Art and Architecture* (str. 35-62), Princeton, New Jersey: Department of Art and Archeology, Princeton University Press.

Faillon, M. (1865). *Monuments inédits sur l'apostolat de Sainte Marie-Madeleine en Provence : et sur les autres apôtres de cette contrée, Saint Lazare, Saint Maximin, Sainte Marthe, les saintes Maries Jacobé et Salomé*. Vol. 1, Paris : J.-P. Migne.

Pazzi, P. (1981). Il Tesoro della chiesa di Santa Maria dei Servi di Venezia: Itinerario di oreficeria veneziana attraverso la documentazione visiva di capolavori scomprasi. U *Oro di Venezia :5a Mostra dell’oreficeria, gioielleria, argenteria : antichi argenti veneti* *: Venezia-Cà Vendramin Calergi (Casinò municipale)* (str. 81-145)*,*Venezia: Stamperia di Venezia.

Gell, A. (1998). *Art and Agency; An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

Pentcheva, B. V. (2012). The Performance of Relics: Concealment and Desire in the Byzantine Staging of *leipsana*. *Symmeikta: Zbornik radova povodom cetrdeset godina Instituta za Istoriju Umetnosti Filozofskog Fakulteta Univerziteta u Beogradu = Collection of papers dedicated to the 40th anniversary of the Institute for Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade* (str. 55-72)*,* Beograd : Filozofski Fakultet, Univerzitet u Beogradu.

Tanner, N. P. (1990). *Decrees of the Ecumenical Councils: Nicaea I to Lateran V*. Vol. 1, Washington, D.C.: Georgetown University Press.

Herrmann Mascard, N. (1975.) *Les reliques des saints: Formation coutumière d’un droit* . Paris: Editions Klincksieck.

Budičin, B. (2011). Nikoloza (Nicolosa) Borsa, Ivan (Giovanni) Olini i ostale relikvije. Arhivsko gradivo župnog ureda Vodnjan (8,39; 8,40; 8,41; 8,42). Trankripcija i regesta. *Vjesnik istarskog arhiva*, *sv. 18*, Pazin: Državni arhiv u Pazinu, 19-121.

Sanudo, M. (1900). *Le vite dei dogi di Marin Sanudo Vol. 1*, G. Monticolo (Ur.), Città di Castello: Con tipi dell’editore S. Lapi.

Corner, F. (1758). *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello.* Padova: Giovanni Manfrè.

Tramontin, S. (1971). Il patriarca Pyrker e la sua visita pastorale. U B. Bertoli & S. Tramontin (Ur.), *La visita pastorale di Giovanni Ladislao Pyrker nella diocesi di* Venezia (1821) (str. xliii-lxxii). Roma: Edizioni di storia e letteratura.

Pringle, H. (2001). *The Mummy Congress: Science, Obsession, and the Everlasting Dead*. New York: Theia.

Corrain, C. & Capitanio, M. (1995). Ricognizioni di alcune reliquie, attribuite a santi orientali, conservati in Venezia. *Quaderni di scienze antropologiche, 21*, 15-60.

1. D’Antigua, R. (2005). *Guida alla Venezia bizantina: Santi, reliquie e icone.* Padova: CasadeiLibri.