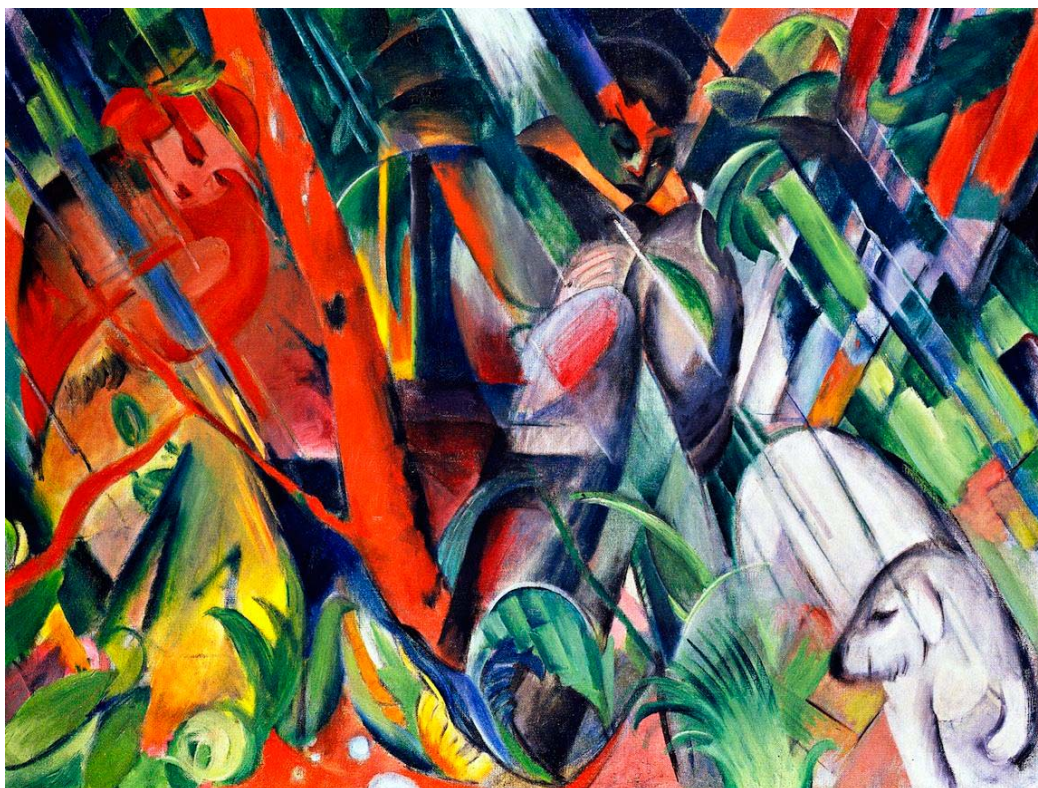


Александра Грубор

Беле архивске рукавице



Како стићи до разумевања

Сви који данас сматрају, имајући у виду површност нашег свакодневног бивања, да се о уметности може писати на основу узгредних података о уметницима, биће приморани да признају да се до разумевања уметничког дела, још увек, стиже уз додир са архивским материјалом, и никако другачије. Сви теоретичари који ће у овој књизи бити представљени прекаљени су познаваоци поља којим се баве, и томе су посветили већи део живота. И то је нешто што проговара из сваке њихове реченице. А ту је, наравно, и интердисциплинарност, оно што покрива све гране хуманистичких наука, и добар део природних. Баш због тога је у књигу уврштен и један есеј Нортропа Фраја, теоретичара књижевности, из чије огромне сенке можемо само да погледавамо у правцу његовог приступа слици Вилијама Блејка и проблему „шта је илустрација, шта није илустрација“, и због чега. Сви остали аутори су теоретичари уметности, а њихови текстови премрежавају двадесети век, антиципирајући наилазеће. То се не би могло остварити без архивских белих рукавица из наслова ове књиге. Али нека аутори проговоре...

Лако је негодовати

Опус сера Херберта Рида (1893-1968) треба познавати у потпуности да би се уопште направио покушај да се некако оцрта ова, по мишљењу многих, најмаркантнија фигура англосаксонске теорије уметности тог времена. Писао је прозу, поезију, есеје о књижевности, бавио се филозофијом, био један од првих који су препознали значај егзистенцијализма, Фројдовога и Јунговога учења, али је можда најважније поље његовог рада било оно о ком се најмање говори – улога науке о уметности и друштву у образовању. Књига из које преносимо најпре једно поглавље написана је 1933. године. Назив јој је **Уметност сада**. Пошто је доживела бројна поновљена издања, појам „уметности сада“ се само ширио. Рид је уклапао нове тенденције за које као да је оставио довољно места (sic!) већ у првобитној студији. Његове су накнадне интервенције биле минималне, али, као и првобитни текст, просветљујуће. У овом поглављу није било накнадних интервенција, осим једног осврта на **Људско стање** Хане Арент (објављено у Чикагу, 1958), и ми можемо доследно пратити ту невероватну моћ анализе и антиципације на делу. А они који се данас бацају камењем на њега и Кенета Кларка, не разумеју тренутак у ком су њихова дела настајала. Модерна је уметност тада још увек била у повоју, било је ризикантно писати о њој из некакве фотеље, што се данас углавном збива. На несрећу.

Херберт Рид

Експресионизам

Теорија субјективног интегритета

Пре него што опишем оне врсте модерне уметности које у мањој или већој мери изневеравају одсуство било какве жеље да се репродукује појавни свет, постоји велики корпус модерне уметности која, иако има неке од субјективних и симболичних особина, остаје повезана, ако не са невиним, а оно бар са пажљивим оком. Можемо да опишемо ту уметност тако што ћемо рећи да она зависи од субјективне допадљивости, не толико од формалних елемената, колико од емотивног садржаја предмета или збивања који су представљени. Искрено речено: то је „књижевна“ уметност, али добар део уметности из прошлости (уметност Ван Ајка, или Рембранта, на пример) јесте баш таква књижевна уметност, и, у сваком случају, као што је рекао Гоген, какве то везе има све док је то уметност? Зато, у нашем прегледу, морамо направити места за њу, без обзира на оне критичаре који су превише искључиво привржени пуристичким или интелектуалним предрасудама Париске школе.

Визуелно јединство против поетског јединства

Наравно, овде је присутан један значајан проблем. Не ради се ту, углавном, о разлици између истицања форме и истицања садржаја: постоји, пре, директно супротстављање два различита принципа јединства у сликарству – то је оно што је Роџер Фрај назвао принципом визуелног јединства и принципом поетског јединства. У уводу који је написао за издање *Разговора* сера Џошуе Рејнолдса, који су објављени 1905. године, Роџер Фрај прави поређење између карактеристичних слика Ван Ајка и Рубенса које нас једноставно просвећује. После описа целине и јединства формалног обрасца на Рубенсовој слици, он се окреће Ван Ајку (то је чувени Гентски олтар), и наглашава да у свом том мору детаља не можемо да пронађемо шта је ту велики образац, или доминантна силуета, нема никаквих главних линија ни јаким контраста који иначе „држе“ Рубенсову замисао: не постоји систем субординације помоћу кога би око изашло на крај са читавом групом и појединачном масом, а то би се могло подвести под јединствену целину у замисли. „Па ипак“, наставља он, и признаје: „Иако овде не постоји јединство у Рејнолдсовом смислу, ако детаљно проучимо

слику, пронаћи ћемо зачуђујући осећај узајамности између делова, ниједно од тих стотина лица нема обележја униформности, која би за нас значила да постоји пуни карактер, не постоји ниједан део драперије који није у хармонији са оним до њега, нема грађа са лишћем које би изневерило изражајни ритам органског живота. Док око пролази дуж контура свесно је намере, и јединствене исправности те намере, свакога се минута форма преиначује - око ће открити да све до најмањих, атомских подела саставних делова, преовлађујући осећај креативне намере нуди информације и оживљава замисао. То, наравно, подразумева веома развијен осећај за узајамне односе и ритам, а то је суштина тог јединства које Рејнолдс толико оправдано хвали. Шта ми, онда, можемо рећи о Ван Ајковом неуспеху да досегне исто визуелно јединство у читавој композицији које непогрешиво откривају засебни делови? Одговор је да су ти делови повезани зато што се држе другог принципа. Визуелно су, и те како, повезани једино општом симетријом распореда, која је овде слаба и негативна сила, која ипак, као што је случај, обезбеђује интелектуално одобрење тог реда, пре него снажно визуелно задовољење, или помоћ. Али ми морамо узети у обзир да је овде јединство по својој суштини имагинативно и поетско, а не визуелно.“

Врста модерне уметности коју ја имам на уму је овим речима тачно описана, иако, природно, ми морамо да проширимо нашу представу о томе шта чини „поетску идеју“. Чак ни Фламманска школа није била везана за „чудесне красоте“ којима оба Ван Ајка пуне своје слике: мрачни мистицизам Ван дер Гуса, смрктност Хијеронимуса Боша, Бројгелов реализам, све је то оправдано истим принципом емоционалног јединства: док у Немачкој школи ремек-дело као што је Гриневалдов Изенхајмски олтар тријумфује над језивом ружноћом због врлине баш тог истог принципа.

Значај Едварда Мунка

За зачецима модерне Немачке школе, која је толико изолована и толико различита од Париске школе, треба трагати у уметности Скандинавије, код Едварда Мунка. Мунк је уметник чији је рад још недовољно познат у овој држави, али нема никакве сумње да је он у последњих педесетак година имао највећи утицај. Он у односу на модерни Немачки покрет заузима место које се може мерити са Сезановим у француском сликарству. Можемо рећи да је спасао немачку уметност од ропског пристајања уз постимпресионистичку школу: вратио се на начин изражавања који више одговара нордијском генију.

Мунк је рођен у Норвешкој 1863. године. Прво је студирао у Ослу код Кристијана Крога, најважнијег представника импресионистичког покрета у Норвешкој. Од 1889. до 1892, и, поново, од 1895. до 1897, био је у Паризу, али Париз није имао много тога да га научи, или је онога за шта је он марио и шта је усвојио било мало. Његова посебна индивидуалност се већ види на сликама које је сликао пре него што је отишао у Париз. Између две своје посете Паризу, и од 1897. до 1909, Мунк је углавном живео у Немачкој, и ту се осећао слободним да се развија у атмосфери у којој су му били наклоњени. Та атмосфера наклоњености се убрзо претворила у групу наклоњених, познату као „Die Brücke“ (Мост) која је Мунка прогласила за свог „мајстора“, и из ове групе је настао много шири покрет у модерној немачкој уметности познат као експресионизам – покрет који је потпуно различит од њему савременог француског покрета¹, али би нама морао да буде драг због нашег северњачког темперамента.

Мункови рани радови показују његово интересовање за драматичне вредности: наслови као што је „Болесно дете“, или „Мртва мајка“ нам довољно наговештавају њихов општи карактер. Мора да је Мунк у својим раним годинама осећао да је француски импресионизам изузетно површан, јер се бавио, искључивши сва друга интересовања, проблемима светла и боје, текстуре и композиције. Ти проблеми су занимали и Мунка, али их је надилазио важнији проблем људског живота, а он је сматрао да то није у нескладу са естетским изражавањем.

То придавање нарочитог значаја емоционалном јединству у уметности, елементу људских осећања, било је *један* утицај који је Мунк пренео на немачки експресионизам. Али је, такође, постојао и технички утицај. Ране Мункове слике су већ сликане на храбар, енергичан начин: животност потеза четком није изгубљена у некој општој глаткоћи слике. Како се Мункова уметност развијала, та особина је бивала све изразитија. Грубо говорећи, постоје две алтернативне методе у сликарству – тонска метода и линеарна метода. Ако на слици желиш дубину и пластичку повезаност, мораш да развијаш своје тонске односе науштрб линераних обрису, али ако, са друге стране, желиш покрет и ритам, онда мораш да развијеш истицање линеарног науштрб тона. Мунк је био у некој врсти дилеме, јер је тон, тако спреман да изрази духовне вредности, драг северњачким уметницима, али им је драга и животност, а животност се најбоље изражава помоћу покрета. У целини, могли бисмо рећи да је Мунк жртвовао тон због линије, и у томе га је немачки модерни покрет у највећој мери следио. Али постојао је покушај, који можемо да пратимо на Мунковим

сликама, да се отклоне ограничења линеарне или графичке методе, и да се она, упркос свему, начини експресијом духовних и психолошких вредности. То је остварено тако што је развијена особина коју можемо назвати монументалношћу, особина коју најбољи немачки импресионисти, као што су Либерман и Коринт, деле са Мунком. Линије затварају планове, а ти су планови, што се боје тиче, тако коначни по форми и интензивни по боји, и тако чврсто организовани у структуралном смислу, да доприносе дубини и атмосфери чврстих предмета.

Група Мост

Групу познату под називом Мост, у великој мери инспирисану Мунковом уметношћу, основала су три студента уметности у Дрездену 1905. године. Најстарији од њих Ернст Лудвиг Кирхнер, који је тада био млад човек од 25. година, био је најенергичнији и најубедљивији члан групе. Његова два пријатеља, Ерих Хекел и Карл Шмит-Ротлуф били су три-четири године млађи. Кирхнер је своју прву инспирацију пронашао у афричкој и полинежанској изворној уметности, коју је упознао у дрезденском Етнографском музеју, и тај егзотични утицај, који је био толико снажан у модерној уметности у Француској, као и у Немачкој, јесте по први пут пронашао подстицај у окриљу групе Мост. Други утицај који је најснажније деловао на ову групу јесте уметност Ван Гога, а Ван Гог је имао много више утицаја на Немачку, него на Француску, и то је природно, јер је он по свим карактеристикама био пре свега северњачки уметник, тевтонски, а не латински, готички, а не класични: он је утицај који немачки уметник може да усвоји, а да не изневери своју завичајну традицију. Уметност „примитивних“ народа, уметност Ван Гога, а онда и Мункова уметност – то су три утицаја уз помоћ којих је оформљена прва типично немачка школа у модерној уметности².

Може се закључити какве су опште карактеристике ове групе на основу утицаја на њихово формирање: смели удар четке Ван Гога и Мунка, декоративна употреба боје типична за те мајсторе, варварска раскош првобитне уметности. Томе, можда, треба додати извесну немачку неуглађеност којој није било потребно никакво охрабривање, и, истовремено, тенденцију ка трансцедентализму и психолошком садржају који је уобичајен код завичајне немачке традиције.

Емил Нолде: нордијски сензибилитет

Дело Емила Нолдеа је превише индивидуално да би могло бити сврстано у некакав општи опис групе Мост. Нолде је један од најзначајнијих модерних немачких уметника, моћан цртач, сјајан дизајнер, надмоћан што се боје тиче. У својој аутобиографији, он одређује свој однос према уметности у неколико реченица које су од значаја за немачку школу опште узевши. „Уметност једног уметника“, пише он, „мора бити његова сопствена уметност. То је, верујем, споља гледано, непрекинути ланац малих изума, малих техничких сопствених открића, у оквиру односа према алату, материјалу и бојама. Оно што уметник научи не значи много. Оно што сам открије за њега има вредност, и нуди му неопходни подстицај да ради. Када таква креативна активност нестане, када више нема потешкоћа, нити проблема, спољних или унутарњих, које треба решити, онда жар брзо замре... Способност учења никада није била знак да је неко геније.“

Оно што је значајно у Нолдеовој аутобиографији јесте то што даје коначан суд о француској уметности. Већ 1898, захваљује богу на томе што га никад није привлачио француски стил, што никад није уловљен у мрежу било какве париске Кирке. Осећао је изузетну наклоност према „Манеовој светлости“ и Домијеовој „драмској величини“, али су Моне, Реноар и Писаро били превише „сладуњави“ за његов опори северњачки укус. Године 1900. је отишао у Париз, студирао је на Жилијану, упознао уметнике из многих земаља. Али он о овом искуству пише: „Париз ми је дао толико мало, а ја сам се надао да ће бити много.“ Вратио се у Немачку да послуша свој сопствени унутарњи глас, да следи свој сопствени инстинкт. А онда је дошао Мост, коме је, ипак, био веран само две године. Године 1913. је отпутовао на „Јужна мора“ – на Јаву и у Бурму – и то је искуство несумњиво утицало на његов каснији развој, отприлике на исти начин на који је слично искуство утицало на Гогена. То је појачало његову осећајност кад је у питању боја, дало му осећај егзотичне магије. Тај човек, чије је биће напајано северњачким маглама и сумрачним фантазијама, нашао је испуњење својих тежњи на фином светлу, и у варварској раскоши тропа. Обично се каже да се код сваког великог уметника срећу крајности. Те се крајности срећу код Нолдеа. Зато што он не подлеже варварској магији, није њоме преплављен. Он је преузима и претвара је у нешто што ће он употребити. Он је нагони да изрази његову северњачку свест, онако како није изражена од времена готике (која је такође, сетимо се, сачињена од крајности, источњачке егзотике и северњачке духовности). Зато нас Нолде враћа у средњи век да бисмо му

нашли паралелу – све до витража у Аугсбургу и Штразбургу, до обојених комада дрвета и илустрованих рукописа старих седам или осам векова.

Експресионизам

Уз Мост можемо да сместимо и оне уметнике који су повезани са духовном традицијом заједничком читавој савременој уметности у Немачкој. То није група у свесном, организованом смислу. Састоји се од три или четири уметника којима је заједнички извесни непопустљиви реализам – чак и цинизам – који је, делом, социјални протест, али протест који је ојачао захваљујући ратном искуству. Уметници на које мислим, Макс Бекман, Ото Дикс, Георг Грос, су сви рођени негде око 1890. године. Сви су сликали ратне слике са огорченошћу којој нема равне у другим земљама. Назив „Die neue Sachlichkeit“, „Нова објективност“ скован је да би их описао, а онај који је сковао назив, др Хартлауб, директор Уметничке галерије у Манхајму, објаснио је то на следећи начин: „ Експресивност се не може стварно применити као етикета на овој врсти модерног реализма који има социјалистичку примесу. Повезан је са општим савременим осећајем резигнације и цинизма у Немачкој, после периода који је обиловао надањима (а који је у експресионизму пронашао одушак). Цинизам и резигнација су негативне стране „Нове објективности“: позитивна страна се испољава тако што постоји одушевљење тренутном стварношћу – то је резултат жеље да се ствари преузимају потпуно објективно на материјалној основи, а да се сместа не украшавају идеалним садржајем³.“ То објашњење чини намере групе потпуно јасним. Такав реализам, који је по својој суштини злурад, вероватно неће бити прихватљив за оне који желе да уметност буде лепа, или, чак, да буде лепа у класичном смислу. То није ништа љупкије од злурадог Свифтовог, или Роуландсоновог хумора. Георг Грос, заиста, тиме што напада највеће лицемерје нашег друштвеног живота, пожуду на коју смо навикли, може бити прихваћен само у атмосфери духовног аскетизма, иако његова осетљива техника поседује префињену хируршку лепоту.

Пошто „Нова објективност“ више није бојни поклич, и пошто је експресионизам опште узевши у то време у Немачкој био политичка јерес, он јесте био веома привлачан за нордијски темперамент – а и имао је далеко најочигледније аналогије у историјској уметности северне Европе – да би био отписан као прелазна фаза модерне уметности. Његове вредности нису естетски „чисте“, као што то нису ни вредности Ван Ајка, Бројгела, Рембранта и многих других северњачких уметника који користе технику

сликања не толико са намером да створе леп предмет, него пре као средство преношења емоција чији их интензитет надвладава. Зато што постоје бар две врсте уметности: уметност интелектуалне визије, чији је врхунац апсолутна лепота, и уметност емоционалне експресије, чији је врхунац преношење саосећања – то је Рубенсова уметност (али је још типичнија Рафаелова уметност и, уопште, италијански мајстори), и Ван Ајкова уметност, а данас би то била уметност Пикаса или Брака, и она Нолдеа или Руоа. Чак се и онај у потпуности бунтован покрет, у Француској познат под називом надреализам, уклапа у ову поделу: он је облик емоционалног експресионизма, иако његов врхунац морамо описати као преношење немилих осећања, а не саосећање.

Даљи развој типично нордијске осећајности поприма заједнички облик по оснивању групе Плави јахач, у Минхену 1911. У оној мери у којој је група имала засебну филозофију уметности, она је углавном дугује Василију Кандинском (1866-1944), по рођењу Русу. Трактат Кандинског, **О духовном у уметности**⁴ јесте један до најранијих и најсвеобухватнијих приступа експресионизму као теми. Док је писао своју књигу, Кандински је открио апстракцију, односно, открио је (скоро случајно, ако ћемо веровати његовим изјавама), да „нутарња неопходност“, коју је он желео да изрази, може на најадекватнији начин бити представљена веома прецизно одређеним нефигуративним симболима. Од 1910, па надаље, он је експериментисао са оним што можемо описати као калиграфски систем бележења који се разликује од фигуративног експресионизма групе Мост. Други чланови групе Плави јахач, а посебно Франц Марк и Август Маке, иако су много еклектичнији него уметници из групе Мост, и даље могу бити описани као експресионисти, али развој ова два уметника је пре времена прекинут, јер су обојица погинули у рату.

Савремени филозоф, Хана Арент, у једној својој луцидној напомени уз текст⁵, привлачи пажњу на основну заблуду експресионистичке теорије уметности. Уметник, тврди она, био сликар или вајар, песник или музичар, производи „предмете од овога света, предмете који се могу користити и којима се може трговати, и нико га не позива да 'изрази самог себе'. Процес постварања, способност уметника да свом опажању подари материјално постојање, нема ничег сличног „са праксом експресионизма која је под великим знаком питања и, у сваком случају, неуметничка.

Експресионистичка уметност која није апстрактна, јесте као термин контрадикторна⁵. То је истина, али само ако уметник инсистира на

експресионизму као таквом, на само-изражавању као оправдању свог делања, али у пракси, многи су еспресионисти превазишли овакав циљ, и упркос својих „сопстава“ успели да створе предмете од овога света који имају универзалну вредност.

Напомене:

1. Руо је изузетак, а и у Белгији постоји снажна експресионистичка школа која обухвата сликаре као што су Пермеке, Тајгат и Ван ден Берге.
2. Период интензивног делања трајао је од 1904. до 1909. До тог тренутка су ти уметници већ створили личне стилове – као што се то каже: „пронашли су себе“. Године 1906. су се групи придружили Макс Пехштајн, рођен 1881, и Емил Нолде, доста старији уметник, рођен 1867. Много касније, 1910, у групу је примљен Ото Милер, уметник из Шлезије, који је рођен 1874, а умро је 1930. Три године касније се Мост „обрушио“: послужио је сврси.
3. Ово цитира Алфред Х. Бар Млађи, *German Painting and Sculpture*, Њујорк, 1931.
4. *Über das Geistige in der Kunst*, Минхен, 1912. Превод на енглески: Лондон (*The Art of Spiritual Harmony*) 1914, и Њујорк (*On the Spiritual in Art*) 1947.
5. *The Human Condition* (Чикаго, 1958), стр.323.

Човек разних занимања

Само ако у други план ставимо улогу Херберта Рида обичног човека, учесника у ратовима, онога који је дао јавну подршку револуционарима у Шпанском грађанском рату, прешао пут од анархисте до носиоца Ордена части, титуле сера, можемо помислити да у овом нашем времену такве биографије више не постоје, али, као што смо навели, ниједан теоретичар уметности не може да заобиђе његове луцидне анализе не оног постојећег, него онога што ће тек бити. Књига **Уметност сада** писана је, као што рекосмо, 1933. године. Херберт Рид је културу сматрао нераздвојивом од политике, али је успео да у време Хитлеровог доласка на власт, иако свестан шта се збива, окрене леђа страху од рата и сконцентрише се искључиво на пулс уметности у том тренутку. Испоставило се да је све предвидео унапред. И то га је визионарство држало до краја живота. Преводећи, године 1995, за тада постојећи часопис Овдје из Подгорице, његов антологијски текст **Границе сликарства** из године његове смрти (1968, sic!), одговор на питање-анкету француског часописа Доказ да ли је енформел проузроковао смрт сликарства, доживљавала сам га као опоруку, али и опомену онима који нису са довољно озбиљности разумевали уметност и причу о њој. Шта је све предвидео? Поред, наравно, чињенице да уметност нема крај. Писао је: „Полок и остали амерички сликари јесу били под утицајем надреалиста (поменимо, на пример, Мироа и Масона), али су их превазишли. Са друге стране посматрано, Миро и Масон и нису надреалисти у правом смислу речи, јер су и они превазишли (или пак никада нису ни били везани за) теорију аутоматске уметности коју је Бретон једноставно прецењивао. Еволуција надреализма ка апстрактном експресионизму (у којој је сликарство енформела узело учешћа) такође јесте еволуција доктринарне и књижевне концепције улоге коју у уметности има несвесно – апстрактни експресионизам представља вид сликарског потчињавања несвесном које је сасвим прагматично. Овде се ради о једној по својој суштини духовној разлици.“ Много година касније, и после много теоретских разматрања из пера разних аутора, видимо да та црта коју је Херберт Рид повукао између надреалиста и сликара енформела, као укопана стоји на свом месту, и то правом. Тако и студија **Уметност сада**, из које преносимо још једно поглавље, заузима своје место које је заслужила још одавно, баш када је двадесети век почињао да се креће ка својој половини.

Херберт Рид

Суперреализам и онирични симболизам

Теорија аутоматизма

Већ сам описао дилему типичног модерног уметника, уметника који се одрекао понављања визуелне појавности предмета као циља у уметности, и који, због тога, оклева негде између апстракције и аутоматизма. Наставио сам тако што сам говорио о теоријама што леже иза разних облика апстракције, а сада, како бих употпунио овај преглед, желим да кажем нешто о два наредна, потпуно различита типа модерне уметности која има намеру да буде симболична. Један се тип користи ликовима из сна (онирични симболизам), а други ликовима без облика (калиграфски симболизам). При објашњавању шта је то тај први тип симболичне уметности као полазиште можемо искористити Пикаса.

Пикасов метод

Пикасо је уметник који је прошао кроз многе фазе: био је један од оснивача кубистичке школе, и он, с времена на време, прави излете у директан репродуктивни метод сликања. Али је његов најтипичнији, и мислим да можемо рећи и најдоследнији, стил субјективан. Постоје уметници ове врсте који су чистији, а надам се да ћу успети то да покажем, али Пикаса, са његовом енергијом као врлином, са експерименталним полетом, са његовим смислом за рекламу, морамо првог да узмемо у обзир. Он сам није био посебно причљив, али о њему је до сада доста тога написано, а пренесене су нам и неке његове узгредне напомене.

Да би се разумео Пикасо, као и цела школа којом ћу се сада позабавити, морам, пре свега, да признам да постоји разлика између интуитивних и рационалних начина поимања. Не желим да тврдим да је психологија многих бранитеља Пикаса и његове школе посебно доследна. Она је пре нејасна. М. Зервос, на пример, који се подухватио да сачини јасан преглед Пикасових радова у неколико томова, пише, на трагу тога:

„Пикасо своју вољу никада не супротставља својој визији... Визија је нешто потпуно друге врсте у односу на вољу. Воља представља стални

напор: интуиција је величанствен скок у непознато. Нико не може да досегне суштину ствари: осим уз изузетан напор субјективног¹.”

Признаћемо да то звучи боље на језику оригинала, француском, али је термине као што је „vision“ и „volonte“ врло опасно користити без претходне дефиниције. Иако мислим да су интуитивни начини поимања опште узевши нешто признатији у филозофији, кад већ нису у психологији. Била би то нека једна филозофија, ако би себи ускратила доказе до којих су дошли мистици, па су чак и научници, као што је Поенкаре, или Ајнштајн, када су признали да је природа њихових мисаоних процеса интуитивна. Уметност Пикаса можемо да оправдамо, или чак и да објаснимо, једино ако прихватимо такву једну хипотезу. Сам Пикасо се ослања на ту разлику, и, у једној изјави коју нам преноси М. Зервос, он то чини врло очигледно:

„Ја видим“, поверио се он М. Зервосу, „уместо других, односно, тако могу да на платно ставим изненадне приказе који ми се намећу. Ја не знам унапред шта ћу да ставим на платно, као што не одлучујем унапред које ћу боје да користим. Док радим, не промишљам дубоко шта ја то сликам на платну. Кад год започнем слику, осећам се као да се бацам у празнину. Никада не знам да ли ћу се дочекати на ноге. Тек касније почињем да помније процењујем резултат свог рада.“

И М. Зервос, у наставку, објашњава детаљније процес:

„У тренуцима у којима Пикасо ствара преовлађује стрепња. Ту ми је стрепњу ту скоро Пикасо анализирао. Он једино очајнички жели да буде он-сам, заправо, он дела у складу са 'навођењем' које до њега стиже однегде изван граница њега самог. Он види како се на њега спушта надмоћнији поредак који изискује делање, он има веома јасан утисак да га нешто заповеднички присиљава да испразни свој дух од свега онога што је тек открио, чак и пре него што постане способан да то контролише, како би могао да усвоји неке друге сугестије. Јер од тада га мучи сумња. Али та стрепња за Пикаса није несрећа. То је само оно што му омогућава да пређе преко свих граница, и да тако поље могућег за њега постане отворено, и да се њему понуди нови поглед на непознато.“

Мислим да је ово најјаснији опис таквог субјективног процеса који бисмо уопште могли очекивати. Морамо да схватимо да се сада не бавимо логичним развојем уметности сликарства у Европи, не чак ни развојем за који постоје историјске паралеле, него потпуним раскидом са сваком традицијом, са било каквим предрасудама о томе каква би уметност

сликарства требало да буде. Било би много боље ако бисмо могли сасвим да одбацимо реч „сликарство“ за једну такву активност, али све док се ту ради о платну и боји, плашим се да је превише очекивати тако нешто. Довољно је, ипак, да схватимо да су све везе са објективним светом прекинуте, да се од те љубави према конкретном која је вековима била карактеристика европске уметности, и која је постала неодвојива од самог појма уметности, овде сасвим промишљено одустало. Слика уместо тога окреће све своје осетилне способности на унутра, ка царству својих слободних склоности, ка сањаријама, ка несвесним ликовима. Он посматрање замењује интуицијом, анализу синтезом, стварност оним надреалним. Ако прихватимо претпоставку да постоји колективно несвесно, онакво какво га је формулисао Јунг, могуће је чак и да је један уметник као што је Пикасо способан да открије те архетипске ликове који су његов садржај.

Паралеле у модерној музици и књижевности

Пре него што покушамо да сагледамо последице ове револуције, прво да напоменемо да она није ограничена на сликарство. И у музици и у књижевности наилазимо на експерименте исте врсте. Паралеле у модерном развоју музике биће очигледне за оне који су довољно компетентни да би се ухватили у коштац са тако комплексном темом, о томе је, као највећи могући ауторитет, писао сер Доналд Тови². Паралела у књижевности је још недвосмисленија, иако је, по мом мишљењу, много мање оправдана. Унутарњи монолог, који је као метод користио Џејмс Џојс у **Уликсу**, јесте покушај да се на папир директно пренесе ток мисли, без обзира на сву њихову субјективну недоследност. Могли бисмо о овој методи рећи, а то је разлика која би нам у сликарству могла бити од користи, да док ће резултат, ако смо до њега дошли на исправан начин, увек имати психолошку вредност (као појединачан случај, без обзира какав), он ће имати књижевну вредност само ако то оправдава његова техника писања, чији је мотив увек естетички (делотворна комуникација). У Џојсовом случају постоји лирска вредност унутар вербалне текстуре монолога – ако увек није поетска, бар је досетљива. По тим се техничким вредностима ова врста књижевности разликује од , ако то тако можемо назвати, историје болести у психолошкој анализи, а такође се разликује и од свих лоших имитација Џојса које немају ни његове лирске побуде, ни досетљивост. Овде пре свега говорим о **Уликсу**. У неким даљим експериментима које је Џојс направио (и понављао, многи су га опонашали), нестала је и сама зависност од недоследног, али још увек

природног тока свести подељеног са нама, а структура речи, у потпуности интимних у својој синтакси и сучељавању, јесте пројектована, готово на исти начин на који Пикасо пројектује своје пластичке облике. Речи постају засебне јединице чије је дејство готово толико субјективно као дејство нота у музици, а резултат стиже до нас у својој синтетичкој целисти - он није нимало логичан.

Сликарство, које једноставно може бити дефинисано као распоред боја на равној површини, може директно да делује на наша чула, без неопходне интервенције визуелних ликова из спољашњег света, или логичних замисли, на потпуно исти начин на који то чини музика. Зато не постоји *својствен* разлог због кога сликарство не би требало да изражава оно што је логички немогуће изразити. Али каква је, у том случају, природа његове допадљивости? Да ли је она у било ком смислу формална, чак и у геометријском схватању форме које је истицао Платон, а које су, у овом нашем времену, дословно изразили кубисти?

Преиспитивање дефиниције форме

Пре него што на ово питање одговоримо на задовољавајући начин прво морамо да нешто поближе преиспитамо појам *форме*. Већ смо користили ову реч у два смисла. Постоји форма у *опажајном* смислу, која је, ако усвојимо Арнхајмов став, заправо „незаобилазни предуслов уз који се опажајно дефинише садржај“. Али, постоји, такође, под бројем два, форма у *структуралном* смислу: то је класично схватање форме; она је изванредан хармоничан или пропорционалан однос делова према целини, и њихов међусобни однос који може бити анализиран и, на концу, сведен на број. Али још увек постоји и трећи смисао, који се може назвати Платоновим, онај у коме се на форму гледа као на представљање идеје. Форма је, у овом смислу, *симболична*, и може да се служи или натуралистичким приказима, или, као алтернативом, приказима који су не-натуралистички, или бес-предметни. Овај први тип је често у прошлости обезбеђивао теме за уметнике, или на очигледан начин, као на пример онда када је ранохришћански сликар користио симбол јагњета, или, езотеричније, као на сликама попут Белинијеве **Алегорије хришћанства**. Ми се сада бавимо симболизмом који је много мање свестан. Такав је симболизам увек нека врста срастања у целину: откривање објективне и коначне форме која би представљала неодређено, чак и широко поље субјективности. Али та коначна форма би морала, у себи, бити веома самосвојна, када су у питању ликови из сна, или

веома сажета, као што је то крст у хришћанству, или мандала у оријенталном мистицизму.

Две врсте симболизма

У овом би тренутку могло читаоцу ићи наруку ако бих се позвао на илустрацију за сваки од типова симболизма. Узмимо, на пример, једну Пикасову апстрактну слику која нема никаквих паралела у визуелном искуству. Било би врло тешко доказати да она поседује било какву хармоничну или класичну лепоту. А опет, за неке је људе она веома допадљива. Она изазива некакву врсту одговора у несвесном: допада нам се као што би нам се могла допадати необична гљива, орхидеја, скуп облака, жилица мермера. Ако узмемо неку од Далијевих слика која користи препознатљиве ликове, али су на њој они распоређени на ирационалан начин због симболичног дејства: оно што та слика симболизује можда неће бити очигледно, али то и даље може да буде скривено или несвесно. Али је сасвим јасно да ту имамо два типа формалне структуре који не одговарају непрекидном искуству, него њихова допадљивост зависи од несвесних чинилаца.

Сва је истина да је на тим илустрацијама уклоњена боја као елемент: то нама само олакшава бављење овим питањем. Боја као елемент може бити осетна унутар форме која је, као форма, симболична; и то може ићи чак дотле да искомпликује нашу анализу. Али, у овом примеру, боја заправо нема промишљену привлачност, и она је подређена несвесној функцији лика који је пројектован. Питање које се сада поставља јесте: да ли је такав симболизам на било који начин естетски? Постоје људи који интензивно мрзе све који повезују симболизам и уметност. Роџер Фрај је био један од њих. У свом тексту „Уметник и психоанализа³“ ухватио се у коштац баш са овим питањем. Говорио је о симболизму оне врсте који користи натуралистичке ликове, и рекао: „Стално се враћам на то да ништа није више него сан у супротности са суштинским даром за естетско. Песник Маларме је то предвидео много пре него што је Фројд открио психолошке вредности снова, јер он, у његовој песми-сећању на Теофила Готјеа, вели: „Готјеов дух, дух чистог песника, стражари сада над вртом поезије, из кога је протеран Сан, непријатељ његовог садржаја.“ Приметићете да он, успостављајући ову везу Готјеа намерно назива чистим песником, знајући да поезија постаје онечишћена у оној мери у којој прихвати сан... На једном сам другом месту већ изјавио да верујем како су у свету симболиста само две врсте људи

потпуно супротстављене симболизму, а то су научник и уметник, јер само они настоје да створе конструкције које су сасвим само-доследне, само-подржавајуће и само-садржавајуће – конструкције које ту не стоје уместо нечег другог, али које као да имају коначне вредности, и да су у том смислу стварне.

„Наравно да је потпуно нормално то што ће људи увек трагати за симболизмом у уметничким делима. Пошто већина људи није способна да опази значење чисто формалних односа, није у могућности да из њих извуче најдубље задовољство које осећа стваралац и они који то разумеју, она увек трага за некаквим значењем које може бити везано за вредности тренутног живота, стално се нада да ће превести уметничко дело на језик *идеја* које су јој познате. Што је један уметник мање чист, он је све више супротстављен било каквом симболизму.“

То је, као што сам већ навео, напад на симболизам у суженом смислу, али ја мислим да је, чак и као такав, превише близу брисања свега. Сам Роџер Фрај је наставио тако што је рекао да „нико ко заиста разуме уметност сликарства, не придаје никакав значај ономе што називамо темом слике – оним што је представљено. Онај који осећа да је језик сликарских форми у потпуности зависан од тога *како* је то представљено, а да ништа не зависи од тога *шта* – долази до осећаја са којим се и ја потпуно слажем. Али наравно да је то супротстављено сопственом полазишту Роџера Фраја, јер симболична слика још увек може да буде ваљано-сликана слика, она изражава, у било ком односу према њој, смисао уметника за *како*, као и његово старање за *шта*. Могао бих да наведем пример **Хришћанске алегорије** Ђованија Белинија из Уфиција у Фиренци – то је слика коју Роџер Фрај изузетно цени. Нисам баш сигуран да, на сликама као што је ова, „човек исцрпи сваки осећај који је везан за идеје које иду уз фигуре“, и да су „оно што преостаје, и што никада не постаје мање, нити ишчезава, осећања која зависе од чисто формалних односа“. То су биле замерке Роџера Фраја симболистичним сликама опште узевши, али наравно да постоји добар симболизам и лош симболизам, и иако добри симболизам никад неће оправдати постојање слике лишене чисто естетских вредности, иако су то естетске вредности које он прихвата, добри симболизам ће то продужити, продубити, и даће значај задовољству које ми црпимо из слике. Ипак, допустите да изразимо одобравање: симболизам је изузетно опасан језик за употребу: само су највећи умови способни да се њиме користе, ништа није безнадежније, досадније и лишеније сваког укуса од злоупотребе тог језика.

Улога симболичне уметности

Можда бих се могао усудити да наговестим како је симболизам опште узевши производ осећаја уживања, јер ћу врло радо признати да, ако бисмо могли да одвојимо симболични садржај слике као што је Белинијева од њеног формалног садржаја, онда наша реакција на симболизам не би била, искрено говорећи, *естетска*. „Естетско је добило посебно значење, и односи се на начине опажања који утичу на наш осећај бола или задовољства. За уметност која је у највећој мери симболична тешко да се може рећи тако нешто: она уопште не зависи од некакве афективне реакције, него од онога што бих ја назвао присећањем, а то је термин који бих желео да уведем у науку о уметности. Нема сумње да један све већи број људи у извесним уметничким делима, која у ужем смислу нису естетски допадљива, проналази извесно задовољство које није ни интелектуално, ни чулно, и које зато мора да је несвесно. Фројдове и Јунгове психоаналитичке теорије дају нам доста потврда за такву једну могућност: уметник, најкраће речено, постаје човек обдарен способношћу да пројектује симболе из свог несвесног, а ти симболи имају општу вредност – односно, постоје симболи које други људи могу да пројектују ако имају ту способност, и они, који, ако им је то пројектовано, могу сместа то да прихвате. Овај чин прихватања замењује осећај задовољства, који је реакција у случају да је уметничко дело нормално. Можемо отићи и корак даље и чак рећи да вредности ове врсте уметности могу бити измерене на новом тесту универзалности: универзалности на пољу несвесног.

Са ове тачке гледишта ја нисам сигуран да формалне вредности, које Роџер Фрај на брзу руку раздваја од симболизма, нису симболичне саме по себи. И Роџер Фрај то стварно признаје. У закључку чланка који сам већ цитирао, он прави разлику између две врсте форме, које сам ја већ назвао „чулном“ и „интуитивном“. Он вели:

„Мислим да можемо да изговоримо врло отворено, дословно: постоји задовољство у препознавању реда, неминовности у односима, и то је задовољство веће и све сложеније уколико су то односи чије смо незаобилазно међудејство и међусобни утицај способни да препознамо... Али, мислим да у уметности постоји један афективни квалитет који лежи негде изван тога. Она није једноставно препознавање реда и међуодноса: сваки њен део, као и целина, као да плива у некаквом емоционалном тону. А сада, када смо дефинисали ту чисту лепоту, не можемо захвалити на том емоционалном тону никаквим препознатљивим реминесценцијама и

сугестијама из емоционалних животних искустава, али се ја неки пут питам да се он случајно не напаја тако што побуђује неке веома дубоке, веома неодређене и у огромној мери уопштене реминесценције. Изгледа да је уметност осигурала приступ темељу свих осетилних нијанси живота, ономе на чему се заснивају све засебне и „специјализоване“ емоције у стварном животу. Чини се да она црпи емоционалну енергију из самих услова нашег постојања, тако што тај емоционални значај открива у времену и простору. Или може бити да уметност стварно призива, како је то и било, преостале трагове које су на духовном оставиле различите животне емоције, али, наравно, не призива конкретна искуства, тако да до нас стиже ехо тих емоција без ограничења и без засебног усмерења које су оне имале у искуству.“

Али то је само савршена контура апстрактне врсте симболизма за којим трагамо! Жао ми је што сам оставио Роџера Фраја са врло мало тога осим симболизма, али ја мислим да је то оно до чега досеже његова идеја о суштинском у уметности. Одбацио је идеју, одбацио је симболичне ликове, преостало му је препознавање реда (класична замисао лепоте), и тај други појам форме (који бисмо, у име јасноће, морали потпуно да одвојимо од замисли лепоте) - та је форма нека врста конкретности која представља нејасно, иако широко, поље субјективности – а баш то је наша дефиниција једне врсте симболизма⁴.

Надреализам

Пикасо себе не ограничава само на апстрактни тип несвесног симболизма, али други тип, онај који користи препознатљиве ликове, на много изравнији начин представља група сликара које сам већ помињао – надреалисти. Надреалистима је претходила група по имену дадаисти, али је „Дада“ била анти-уметност, тачније речено, то је био покрет људи којима је трагедија живота била толико досадна, да су били без трунке поштовања. Рођена је у Цириху 1916, а умрла у Паризу 1924. Надреализам се уздигао из пепела – и попримио коначни облик у манифесту који је издао песник Андре Бретон. Као покрет, надреализам није ограничен на ликовне уметности, већ садржи поезију, драму, и, чак, психологију и филозофију, као да је имао неке неузвраћене склоности ка комунизму у политици.

Као што сама реч говори, главно учење ове школе је да постоји свет који је стварнији од нормалног света, а то је свет несвесног ума. Иако су

надреалисти признавали Лотреамона као свог учитеља (а његова *Малдоророва певања* јесу неисцрпни рудник ирационалне фантазије), и чак су трагали за метафизичким оправдањем у Хегеловој филозофији, ипак постоји сумња да ли би надреализам икада постојао у том времену да није било Сигмунда Фројда. Он је прави оснивач школе, јер је, као што је Фројд проналазио кључ за све замршене ситуације у животу у грађи снова, надреалиста проналазио своју највећу инспирацију у том истом „материјалу“. То не значи да он углавном ствара сликовне представе снова-ликова, његов је циљ, пре, да користи сва средства која му омогућавају приступ потиснутом садржају несвесног, и да онда те елементе потпуно слободно измеша са свеснијим ликовима и чак и са формалним елементима нормалног типа уметности. Надреализам није баш уметност несвесног. Та би слика њихових циљева била одвећ академска. Надреализам је једна уметност без било које врсте граница. Идеја на којој се заснива је поновно откриће, уз помоћ онога што Бретон назива „вртоглавим понирањем у самог себе“, читаве моћи менталне личности. Веровао је да у несвесном постоје скривени извори, и да се њима може манипулисати, ако допустимо нашој машти да слободно влада – ако дозволимо мисли да буде *аутоматска*.

Као покрет, надреализам се сасвим разликује од свих других њему савремених школа, и стварно раскида са свим прихваћеним традицијама уметничког изражавања. Због тога је неминовно наишао на силне отпоре, не само у академским круговима (који су се углавном задовољавали тиме да га отпишу као апсурдан), него чак и код оних сликара и критичара које смо углавном прихватили као модернисте. Али за такво слепо супротстављање се у прошлости толико често испоставило да је погрешно, тако да морамо бар да покушамо да разумемо циљ уметника који су били толико искрени и одлучни као Макс Ернст, Хуан Миро и Андре Масон. Сви ти уметници имају исту тенденцију - теже ка ономе што бисмо могли назвати распадом интелекта или разума, а то је један аспект симболизма.

Уметник, био то песник, или мистик, или сликар, не трага за симболом онога што је потпуно јасно за разумевање и може се исказати дискурсом, он схвата да уметност, а посебно ментални живот, постоји на два нивоа, на једном коначном и видљивом у свом обрису и детаљно, и другом, можда већем делу, који је потопљен, нејасан, неодређен. Људско биће плови кроз живот као санта леда, само делом плута изнад нивоа свести. И циљ једног надреалисте је, био он сликар или песник, да покуша да схвати неке од димензија и карактеристика свог потопљеног бића, и да би то остварио, ослања се на значајне ликове из снова и стања духа сличног сновима.

У уводу за књигу надреалистичких гравира Макса Ернста (*La femme 100 Têtes*), Андре Бретон пише да Макс Ернст има један од најчудеснијих опседнутих мозгова данашњице, и да нико ко познаје дело тог уметника нема намеру да оповргне ову тврдњу. Али зашто да неко буде опседнут? Мислим да би господин Бретон одговорио да је то боље него досађивати се. Скулптура, каже он, коју уопште не занима на ком се месту налази, постаје предмет жеља ако је ставимо у јарак. И то важи и за постојање опште узевши: глупаво је кад је на свом месту. Улога уметности је да поремети природни ред ствари: да отргне ствари из сигурности њиховог нормалног постојања, и постави их тамо где никада нису биле, осим у сновима.

Многи се критичари, заокупљени тајанственим садржајем слика као што су оне Макса Ернста, не заустављају како би узели у обзир њихову естетску изврност, и осуђују их да су филозофија или књижевност, све само не сликарство. На тај начин такви критичари откривају своја ограничења, јер, када би на тренутак могли да забораве на симболизам, открили би (када би били обдарени осећајношћу без предрасуда) бескрајну привлачност боје и текстуре слике пред њима. Јер је Макс Ернст, можда упркос самом себи, јесте уметник у прихваћеном смислу – човек који слика са укусом и сензибилношћу. Он свој дар користи како би пренео своју визију - своју симболичну визију – као што је и Блејк користио своју поетску сензибилност да пренесе своју симболичну визију. После нешто више од једног века дошли смо до тога да прихватамо Блејков гениј, тако да ћемо једног дана прихватити и њему сличан гениј Макса Ернста.

Уметност по слободном избору: Кле

Једина преостала фаза модерне уметности са којом се још нисмо суочили, сада ће се, мислим, таман уклопити у наше категорије. Једна таква фаза је поново симболична уметност, али она није симболична ни у једном смислу о ком смо већ дискутовали. Она, такође, ни на један начин није репродукција директног искуства ока (појавна фигура). То је уметност чисте маште, а, ако је опредмећена, та машта је књижевна категорија: тада је то књижевна уметност, али она се не стиђи те чињенице. Она није испражњена од формалних вредности: ниједна ликовна уметност не може постојати ако покушава да избегне узнемирујуће дејство на наше чуло визуелног задовољства. Али је њен формални елемент подређен њеном садржају. Садржај није подређен ничему: он је садржај по слободном избору. Паул Кле, најтипичнији уметник ове врсте, сам је описао свој метод, шта следи иза

чега, уз помоћ алегорије која показује тај слободан избор, унутар кога дела његова машта, а могли бисмо га назвати „Кренимо у шетњу подруку са линијом⁵.“

„Хајде да, док исцртавамо топографску мапу, направимо кратак излет у земљу бољег разумевања. Из мртве тачке креће први чин разумевања (линија). После краћег времена заустављање, да би се повратио дах (испрекидана линија, или линија у пратњи поновљених заустављања). Бацамо поглед уназад, колики смо само пут већ прешли (покрет у супротном правцу). А онда помислимо на пут овамо и онамо (скретања линија). Зауставља нас река, седамо у чамац (покрети таласа). Нешто касније на мосту се појављује (низ лукова).“

„Онда срећемо истомишљеника, који би такође хтео да пронађе више знање. Прво нас сједињује радост (сливање), али нас углавном раздвајају разлике (независно усмерење две линије). Долази до извесног узбуђења на обе стране (изражајност, динамизам и психа линије).

„Прелазимо заорано поље (чија је површина ишарана линијама), па кроз ретку шумицу. Линија губи пут, покушава да га нађе, и на тренутак чак описује класичан покрет пса који трчи.“

„Нисам више тако сталожен: у близини нове реке има магле (просторни елемент). То ће, наравно, ускоро да постане јасно.“

„Људи који плету корпе иду кућама на колима (точак), а са њима и дете са предивним коврџама (покрет увртања). Касније је запара и тамно је (просторни елемент). Муња на обзору (цик-цак линија), а сад су изнад нас звезде (тачке).“

„Убрзо стижемо до првог бивка. Пре него што заспемо јављају се све врсте сећања, зато што са излета носимо многе утиске.“

„Све врсте различитих линија, потеза, додира, глатких површина, површина ишараних тачкама, пругастих површина. Таласасто кретање. Ограничено удружено кретање. Супротно кретање. Пегасто, ткано, озидано, похабано. Једнодушје, заједништво. Линија се губи, поново постаје јака (динамизам).“

„Срећна симетрија првих потеза, а онда устезање, нерватура! Заустављено дрхтање, улагивање ветрићу пуном наде. Кочење се наједном супротставља олуји. Лудило, убиство.“

„Воде нас добре ствари, сопство је у тами и очају. Муње поново севају као да имају грозницу. Болесно дете... Свуда око нас.“

Клеов је свет заправо свет из бајке – интелектуална земља из бајке. Он је, бар тако ја мислим, потпуно различит од било чега што би могла да замисли латинска машта: то је свет сабласти и вилењака, математичких мудрих изрека и музичких потомака, вилинских цветова и чудесних звери: то је готички свет. То ме веома подсећа на извесну врсту средњовековних илустрација, посебно на линеарне фантазије које украшавају *Јеванђеље из Утрехта*, и углавном: то ме подсећа на претерану забаву на коју често наилазимо у средњовековној уметности. Али је страница Клеовог рукописа нешто знатно веће од тога: то је отворена страница маште, као увеличана маргина онога што Фројд назива пред-свесним умом.

Симболизам и апстракција

Клеова уметност служи као мост између геометријске апстракције и ониричног симболизма, између кубизма и суперреализма. Његов је гениј (као и Пикасов) пригрлио крајности модерног покрета, али их је истовремено и надишао. Надреалисти су га присвајали, али се он никада није уклопио у њихов програм. Он је, много више од било ког другог уметника из тог периода, илустрација за разлику коју ја правим између суперреализма, као опште појаве нашег времена, и засебног покрета у уметности познатог под именом надреализам. Као идеологија, надреализам је упорно, али не и успешно, тежио да себи нађе место „у служби револуције“. Што се тога тиче, он је у супротности са модерним покретом као целином, и са суперреализмом као широм појавом. Суперреализам је у суштини поетска револуција, наставак романтичне традиције субјективизма, али он црпи нову инспирацију из Фројдове анализе несвесног. Као такав, могао би да тврди да је створио нову митологију – то је врста уметности која нуди, односно обезбеђује, оне потребе које су у мање продуктивним временима свој израз проналазиле у легенди и фолклору.

Што се геометријске уметности тиче, оне која је своју логичку крајност пронашла у неопластицизму Пита Мондријана, признаћемо да, са друге стране, никада неће моћи, иако ће њене чисте вредности увек бити допадљиве особама са осећајношћу која нагиње трансцеденталном, онима који су спремни да следе било коју уметност у њеном приближавању естетском стању у ком се налази музика – да буде једина врста пластичке

уметности, док траје свет као такав, у данашњици. Заправо, иако је тако снажно заснована да не може бити у опасности од нестајања, геометријска уметност ће увек настојати да се издвоји од нормалног схватања сликарства и скулптуре, истовремено и због тога што не постоји логичан разлог зашто би била ограничена на низ пластичких „материјала“ које та концепција намеће, и можда због тога што би њену енергију упио нов развој архитектуре и индустријског дизајна. Геометријска уметност може да буде названа и чистим архитектонима: то је интуитивно истраживање и пластички став који може имати конструктивне вредности, и, као такав, он је веома далеко, не само од хуманистичког елемента кога се уметник као што је Пикасо увек држи, него и од декоративних вредности које су чак и њени критичари увек ради да допусте апстрактној уметности. Ако бисмо порекли да постоји будућност за такву уметност, порекли бисмо оно на чему се заснива свака уметност. Суперреализам, у целости и једним својим делом, или по свом политичком смислу, садржи најразличитије стилове – од Далијевих намерно параноидних фантазија, па све до готово апстрактних Мироових хармонија, па би било најбоље да тај термин користимо у најширем могућем смислу. Под појам суперреализма можемо подвести све врсте уметности које задржавају представљене мотиве, али до њих долазе не искључиво на нивоу свесног ега, него *непристрасно* на било ком нивоу менталне личности (под претпоставком да постоји шематска подела ума као што је то мислио Фројд⁶). Уобичајени појам стварности заснива се на ограниченим подацима свесног ега, суперреалност је сажимање искуства које у обзир узима доказе сваке манифестације менталног живота. Врло се лако може демонстрирати колико уметност прошлости дугује тим сазнању недоступним деловима ума. Чињеница да уметност сада намерно, или бар без икаквог стида, рачуна на те чиниоце који су испод или изнад свести, могла би у толикој мери да преобрати њену моћ или улогу, да би уметност коју сада имамо једног дана могла деловати као увод у уметност у најпунијем смислу.

Суперреализам

Не-фигуративни симболизам

Процеси који се одвијају у несвесном

Суперреалистичка уметност оне врсте коју смо описали у претходном поглављу представља приказ који може бити или ониричан (аутоматски или изазвани ликови из сна), или формалан (геометријски или конструктиван). У оба случаја, намера је да се представи симбол који није само супер-реалан, него и супер-личан. Ликови из снова надреалиста досежу блаженство надличног царства колективног несвесног, чист лик неопластициста или конструктивиста није, како је то Мондријан рекао, „условљен субјективним осећањем или замишљу“.

После Другог светског рата постепено се појављивао један други тип суперреалистичне уметности, који је избегавао и фигуративни садржај ониричног симболизма и формалну геометрију конструктивног приказа. Ако не по својој непосредној инспирацији, онда макар теоретски, ова врста уметности враћа се апстрактном експресионизму који је у Минхену 1910. открио Кандински. Таква „експресија“ потиче из личног несвесног и по карактеру остаје у потпуности субјективна. Како бисмо разумели теоретске основе ове последње фазе апстракције, потребно је да поново утврдимо разлику коју смо већ направили између тврде и меке линије у кубизму, њу је први засновао Вилијам Џејмс, и то на много важнијој разлици између две врсте мишљења – директног или логичног мишљења и мишљења које је фантазија.

Директно или логично мишљење, које неки пут бива називано реалним мишљењем, јесте *мишљење у речима* – оно је, како то Јунг дефинише, „мишљење које је прилагођено стварности, уз помоћ њега ми опонашамо след објективно постојећих ствари, тако да ликови унутар нашег ума следе један за другим, у истом том строгом последичном следу као и збивања која се дешавају изван њега“. Оно има „особину да изазива замор, и из тог разлога је у игри само у кратким интервалима⁷.“

„Докле год мислимо директно, ми мислимо *уместо* других и говоримо другима.“ Али, постоји још једна врста мишљења које је не-директно, у коме наше мисли као да се рађају и тону у складу са посебном силом теже. „Већи део нашег мишљења“, вели Џејмс, „састоји се од возова ликова који наводе једни на друге, неке врсте спонтаног сневања, за које као да би били

способни само набесловеснији од нас. Ова врста мишљења води, поред тога, и до рационалних закључака, и практичних и теоретских⁸.”

Ова врста мишљења нас не замара. „Лик се поставља на гомилу ликова, осећање на осећања, и постоји све јача тенденција да се то помеша, и да се поново распореди, не онако како је то у стварности, него онако како би појединац желео⁹.”

Сањање, сањарење, „ток свести“, онакав какав је Џојс желео да произведе у *Уликсу* – то су све типови не-директног мишљења, и ми знамо како су их добро искористили, на креативан начин, песници и сликари, а у сврху анализе, психијатри.

Фројд је открио да снови имају особину да *регресирају* – односно, да се враћају на сиров материјал сећања, најчешће сећања из раног детињства. Јунг верује да у нашим сновима и мишљењу-фантазији ми регресирамо чак и даље у прошлост, у детињство наше расе. Сан-размишљање је тип примитивног, пре-логичног размишљања из раних фаза људске културе. Мит је, као што је и био, фрагмент сачуван из детињег психичког живота расе, а снови су мит појединца¹⁰.

Оно што психоаналитичари не објашњавају, или објашњавају на неодговарајући начин, то је какав је формативни процес који је сасвим приметан у свим истинским уметничким делима. Сан може да буде неповезан, и његова се неповезаност објашњава једино тиме што он открива некакве скривене узроке – потиснуто искуство или жељу. Али уметничка дела обично нису неповезана: она су „компонована“, и питање које морамо поставити је како су та уметничка дела постала компонована иако у то нису биле укључене способности које су рационалне и логичне – способности које не иду уз не-директни процес мишљења-фантазије. Да ли је могуће да сама фантазија, као симболични дискурс, језик састављен од икона или ликова, такође може бити „усмеравана“.

Ту настаје проблем. Ако о том „усмеравању“ размишљамо као о вољном чину, свесном, онда смо изгубљени. Треба, радије, да применимо технику која је блиска древним кинеским филозофима, и, у извесној мери, западним мислиоцима, као што је Мајстор Екхарт, а то је умешност да допустимо да се ствари догоде, умешност акције и не-акције. Јунг о овоме каже: „Ово је од кључног значаја: морамо бити способни да допустимо да се ствари десе у психи. За нас то постаје права умешност, о којој ретко ко ишта зна. Свест се вечито меша, помаже, исправља и негира, и никад не допушта

да се психички процеси развијају у миру. Мало би било потребно да се то једноставно оствари, кад само једноставност не би била најтежа ствар на свету. Она би била објективно посматрање развоја било ког фрагмента фантазије¹¹.”

То је процес који су присвојили сликари о којима ћемо сада расправљати – они *објективно* посматрају развој фрагмента фантазије, и, чим забележе тај развој, онда може да се развије критика, и фантазија може бити протумачена, или, како то предлаже Јунг, „естетизована“. Али суштинска је форма већ развијена у несвесном – свесна естетизација те форме јесте свесна контрола над *средствима* изражавања, а то су линија и боја, *фактура* сликарства.

Као што су Јунг и неки други модерни психолози спремни да признају, постоји много тога што се дешава у дубинама несвесног, а ми о томе још не поседујемо одговарајућа знања. Ја сам уверен да је у дубљим слојевима несвесног на делу формативни принцип, он обликује некакав примордијални материјал у иконе. Више волим да их називам иконама него симболима, зато што је реч симбол двосмислена. Икона је лик који је произведен од примордијалне материје несвесног и сврха му је да обезбеди објективан корелатив – предмет са схватљивом формом и бојом, који је одговор на унутарњу неопходност. Ми можда никада нећемо бити у стању да дефинишемо ту неопходност, да бисмо је дефинисали морали бисмо се укључити у директно мишљење, у речи, иако је то процес који је ограничен на облике и форме. Он, ипак, није углавном аутоматски процес, као што је то сањање или стварање-мита. Уметник почиње од позадине која је мистериозна, не-оформљена, а он то можда може да припреми и аутоматски, шкрабањем или жврљањем четкицом. Али онда почиње све да развија, оцртава, никад се не крије иза логичног или вербалног процеса, а ипак наставља намерним корацима – један потез четком или тачка одређују облик и место следећег потеза и тачке, док, на концу, уметник не добије лик чије корене или значење он не може да објасни (а и не жели да објасни), али то ипак за њега представља нешто вредно, нешто *истинито*, нешто веома неопходно, битно *присуство*. Нисмо у стању да томе дамо значење у оном смислу у ком дајемо значење некој речи или знаку. Заправо, знамо да то може да значи много тога, и да то може за различите људе бити нешто различито. Знамо да су извесни ликови прелазили из религије у религију, и да су у свакој имали различита значења – крст је пример. Али лик о коме се овде ради може све време поседовати све те могућности за интерпретацију,

и може да буде најмоћнији када не покушавамо да га сведемо ни на једну од њих¹².

Нови развој сликарства о коме се овде ради чине све врсте уметности које одређује унутарња неопходност – потреба да се пројектује, као мишљење-фантазија или симболични дискурс психичка активност која се разликује од логичног мишљења. Верујем да је та врста уметности сасвим различита од супер-реалних типова о којима смо већ расправљали. Мишел Тапје је ту нову уметност с правом назвао „једна друга уметност“, нова врста уметности.

Уметност унутарње неопходности

Надреалисти су, као што смо то видели, практиковали аутоматизам у уметности, али их је највише занимала аутоматска пројекција, или неконтролисано бележење, или снови и несвесне фантазије. Као што и само име покрета наговештава, таква једна уметност је изокренути реализам. Он узима дати материјал – у овом случају симболичне ликове који чине наш свет-снова, и покушава да забележи тај материјал помоћу метода које су истоветне са методама реалистичне уметности. А то значи да покушава да представи ликове из снова јасно, да одреди њихове тачне границе. Надреалистички сликари као што су Дали и Танги, Магрит и Делво, не само да су били сликари у реалистичкој традицији – чак су усвојили и технички стандард који је био највише академски у целој традицији. Често су то чинили на перверзан начин, у духу исмевања, али су се најозбиљније старали да симболе оцртају правилно, и били су спремни да користе било коју илустративну технику – користили би и фотографију да је за то постојала научна могућност, али још увек нисмо открили апарат са икс-зрацима који би могао да фотографише наше снове.

Један споредни производ надреализма био је и редимејд (*objet trouvé*). Тај “предмет” може бити камен са чудним мрљама, или чудног облика, парче дрвета које је море необично извајало, квргав корен, комад старог гвожђа, или печене цигле – то је покупљено и подигнуто на пиједестал и побожно изложено. Као мрље на зиду које је Леонардо препоручивао сликарима да их проучавају, због назнака теме или композиције, или као мрље које се користе у Рошаховом тесту, такви предмети имају моћ сугестије, чак и неке магијске и злослутне особине. Ту привлачност не можемо да објаснимо – заправо, ако бисмо протумачили такав један објекат, уништили бисмо сваку

фасцинацију њиме. Много је боље сматрати га фетишом, објектом ког се треба плашити и поштовати га.

Ово искуство са природним објектима, води ка намерном стварању објеката који имају тај потенцијал. Ја кажем „намерно“, али је утврђено да је случајност суштина оваквих објеката, и да никакав уложен људски напор не може да гарантује њихову „магичност“. Уметност сликања – или мешања бетона или ливења метала, јер су све стваралачке методе допустиве уколико као резултат добијемо необичан облик – мора бити спонтана или наивна. Она мора бити неометено изражавање уметничког темперамента – као жврљање детета, као слике које дете ствара прстима.

Првим апстрактним сликама Кандинског, претходиле су, у његовом развоју, слике фовистичког типа – односно, експресионистичке студије пејзажа и уличне сцене, по третману енергичне и дивље бојене. Постојале су и раније фазе реалистичког и импресионистичког карактера, али нас се оне не тичу, сем утолико што показују да је порекло стила Кандинског натуралистичко. Фовистичке слике, из 1908-9, постепено постају једноставније: детаљи су потиснути, и на крају, тачније око 1912, једва да можемо да разликујемо дрво или камен, или зграду, у композицији која није кубистичка, на начин истовремених Пикасових и Бракових слика, него је још увек видно органска и виталистичка.

У једном чланку у Барлингтон магазину (јуни 1957)¹³ Лоренц Ајтнер указује на то да се прелазак Кандинског на беспредметно сликарство десило прилично нагло: „То што су му пејзажи и композиције са фигурама све више нагињали апстракцији није водило право ка њој, нити ју је произвело постепено осамостаљивање боје од сваког дескриптивног значења. Потпуно беспредметне облике прво проналазимо на студијама првенствено графичког карактера, много пре него на композицијама у боји. У Колекцији Минтер се налази неколико таквих цртежа у мастилу или оловци. Њихове изукрштане линије, неке налик на паукову мрежу и оштре, неке овлаш замагљење, прелазе преко папира саме или заплетене, као трагови изненадног испуштања енергије, који сугеришу само покрет и напетост, а не тело.“ Инспирација за овакве вежбе, као што нам то сугерише Ајтнер, могла је доћи од *art nouveau* орнамента – како се то и десило са инспирацијом за Мондријаново беспредметно сликарство. Ајтнер нешто даље напомиње да се Кандински занимао за „примитивну“ уметност, и да су спонтани цртежи деце такође одиграли улогу у томе. „Неколико ових чисто беспредметних цртежа премазано је раствореним мастилом и акварелом. Ово на

изненађујући начин мења њихов утицај. Линије постају контуре, простор између њих добија на супстанци, композиције постају распоређивање фрагментоване али опипљиве материје. Изгледа да Кандински није своје беспредметне цртеже претворио у уљане слике све негде до 1913, иако као да је био свестан те могућности још 1910, када је написао свој трактат *О духовном у уметности* (он није објављен до 1912). Он ту јасно разликује степене еволуције који су га довели до беспредметности. Ово је цитат са краја његове књиге:

„Овде прилажем репродукције четири моје слике. Оне представљају три различита извора инспирације:

- 1) Директна импресија из природе, изражена у чисто пикторалним формама. То ја зovem „Импресија“.
- 2) У великој мери несвесна, спонтана експресија унутарњег карактера, нематеријалне природе. То ја зovem „Импровизација“.
- 3) Експресија лагано формираног унутарњег осећања, испробавана и преиначивана поновно и поновно и готово педантно. То ја зovem „Композиција“. У њој разум, свест, циљ, играју надмоћну улогу. Али ништа не остаје прорачунато, све је осећање.“

Ове речи из 1910. су биле пророчке, јер су оне антиципација, опис су свих главних варијетета модерне уметности. Чак и тенденције из времена после Другог светског рата, којима се сада бавимо, могу бити груписане под насловом „Импровизација“.

У делу овог трактата из 1910. који је много више теоретски, Кандински је упозорио на две опасности којима су многи сликари један за другим подлегли, и, такође, он ту подробније одређује на шта је мислио када је рекао „импровизација“. Прва опасност, наводи Кандински, јесте „потпуно апстрактно коришћење боје у геометријским формама (опасност да се то развије у чист спољни орнамент), рад као по узорку.“ Ја нећу престајати да коментаришем ово пророчанство, које се у потпуности обистинило унутар развоја академске не-фигуративне уметности. Само ћу, успут, напоменути да је један од најтежих задатака пред савременом уметничком критиком да узмогне да разликује конструктивно од орнаменталног коришћења апстракције. Друга опасност коју је Кандински помињао се такође појавила: „Све више натуралистичка употреба боје у конкретним формама (опасност од плиткоумне фантазије).“ Нисам сигуран шта је Кандински тиме мислио да каже: у напомени он наводи да „нови натурализам неће бити једнак апстракцији, него идентичан са њом.“ Али на основу онога што је писао на

неким другим местима мислим да је покушао да нас упозори на повратак симболичне употребе боје, онакав какав је преовладавао у средњем веку, а за то би Гоген био савремени пример. Пошто је изговорио такве опомене, Кандински наставља тако што даје изјаву која не само да објашњава каква је то врста сликарства коју он сам покушава да оствари у то време, него предвиђа и новији развој сликарства којим се ја данас бавим. Он наговештава да пролазимо кроз искуство живота у једном од великих периода „клијања“ у историји сликарства, и да уметнике покреће велика принудна сила, „унутарња неопходност“. Природне форме којима се бавила конвенционална уметност представљају препреку за слободно изражавање те унутарње неопходности, и оне морају бити остављене по страни. Морају се развити нове конструкције које одговарају уметниковој унутарњој принуди – оно што ми данас, по Елиоту, називамо „објективним корелативима“. Кубизам, који је био експеримент у том правцу, а изведен је у време када је Кандински писао, био је прелазна фаза у којој су природне форме на силу подређене геометријској конструкцији: то је, вели Кандински, процес којим се покушава да се помоћу конкретног спречи апстрактно, и да се помоћу апстрактног упропасти конкретно – другим речима речено, кубизам је био компромис.

Оно што је неопходно, наставља, надаље, Кандински, јесте врста уметности која се мање допада оку, а више души: не очигледне геометријске конструкције, него форме (распореди) које неприметно израњају из платна. Такве „скривене конструкције“ могу бити састављене од „наизглед случајних облика, без видљиве повезаности. Али то спољашње одсуство такве везе јесте доказ њеног унутарњег присуства“. Оно што споља делује као недостатак склада може да представља унутарњу хармонију. Те форме које су „на неки начин“ повезане јесу, заправо, врло прецизно везане. Негде у том правцу, закључује Кандински, треба трагати за будућом структуром сликарства.

Он је своје читаоце, ипак, опоменуо, да остваривање објективног корелатива у сликарству није једноставна ствар. Биће потребна сарадња „рационалних фактора“, а под тим је Кандински подразумевао објективно познавање заната. Можда није неопходно да подсетимо читаоца да је сам Кандински савршено овладао свим научним аспектима сликања.

У будућем развоју Кандинског надвладаће „разум, свест и циљ“. Он је постепено искључио „већим делом несвесне, спонтане експресије унутарњег карактера, не-материјалне природе“, али су прорачуни остали. У чланку који

сам већ цитирао, Ајтнер указује на једну од важних лекција коју нам је понудио материјал из Колекције Минтер, а то је „то што смо схватили да је Кандински изузетно брижљиво планирао своје композиције. Јасно је да је он, пре него што би уопште дотакао четкицом платно, био у стању да визуелизује са пуном прецизношћу те распореде форми. Сваки детаљ, а и то како ће изгледати целина, све је то било унапред одређено до у танчине. На наше највеће изненађење, схватамо да су на први поглед „случајни“ облици, обичне капљице или шкработине, заправо врло брижљиво простудирани: материјал из Колекције Минтер садржи и цртеже на којима су на први поглед обични детаљи понављани и понављани као вид вежбе. Ништа не може бити даље од истине него што су то нека виђења по којима ове композиције представљају оргију емоционалног експресионизма. Оне имају врло мало, или чак немају ништа заједничко са дада-аутоматизмом, или такозваним сликарством акције. Кандински је компоновао као Енгр – методично. Његове беспредметне слике су подвиг интелектуалне концентрације вредан дивљења: биле су могуће јер је он поседовао неубичајено прецизну визуелну имагинацију, и несхватљиву визуелну меморију.“

Можда се у овом коментару не прави разлика између мишљења-фантазије и логичног мишљења. Иако је метод Кандинског био промишљен, он није био вербализован. Прецизна визуелна имагинација може бити покренута помоћу процеса њеног формирања у несвесном – и заиста, таква прецизна имагинација је неопходна да би се остварили облици које нам сугерише фантазија.

Апстрактни експресионизам

У време када је Кандински писао своју *Духовну хармонију*, 1910, Фројдова теорија несвесног је већ била формулисана, али њена општа примена на проблеме културе није била позната. *Тумачење снова* је први пут објављено у Бечу 1910, и прошло је готово непримећено. *Тотем и табу*, којим почиње примена Фројдове теорије, није објављен све до 1912, исте године као и књига Кандинског. Помињем ове чињенице како бих показао да није било посебног разлога да Кандински не користи термине који су нама сада толико прикладни: посебно концепт несвесног. Када Кандински говори о „углавном несвесној, спонтаној експресији унутарњег карактера, не-материјалне природе“ он сигурно мисли на оно што бисмо ми данас звали несвесним. Али овде постоји нејасноћа: да ли мислимо да је процес

изражавања сам несвестан – тачније, не-директан, или мислимо да је оно што је изражено – унутарњи карактер или не-материјална природа онога што је изражено првобитно формирано несвесно? Данас морамо да повучемо линију раздвајања између спонтаности или аутоматизма, чина *пројекције*, и онога што претходи пројекцији, чина *формирања* или *креације* који се одвија испод нивоа свесног.

Али како тај несвесно формиран материјал постаје експресија? Најнормалнији метод је, наравно, уз помоћ сањања. Ми такође изражавамо наше несвесно у навикама, гестикулацији, тиковима, у уобичајеним фразама, асоцијацијама на речи – на многе неупадљиве начине које може да уочи само добро обучен психијатар. Али све то су не-директни начини изражавања, а ми покушавамо да откријемо да ли постоји икакав метод уз помоћ кога бисмо могли да постанемо свеснији форми које леже испод нивоа свести. Али оно што је испод нивоа свести није једноставно свет-нова чије границе се могу одредити, то је пре вријући котао, како то Фројд назива, а оно што може да плута на врху тог котла није неизоставно исте природе као оно што пада на дно. То је као Дантеов *Пакао* са спиралним спуштањем у дубине, све док се не изгубиш у потпуном мраку.

Оно што изрони из тог *Пакла* може бити добро или лоше. За несвесно не важе морални критеријуми, може бити лепо или ружно – не постоје естетски критеријуми за несвесно, може бити лично или не, у несвесном не постоји индивидуалност: ми не сањамо, нас обузима сан. Али, са наше тачке гледишта, важна је чињеница да нема природног или рационалног поретка у несвесном – постоји мрежа комплекса, без форме или афективне организације. Тек када несвесно изрони до нивоа свесног - а сећање на сан је већ један напор свести - тек тада садржај несвесног поприма облик који нешто значи, и може за последицу имати емоционалне реакције када размишљамо о њему.

Несвесно је, иако контролише наше свесне животе у мери у којој ми то никада нећемо схватити, прилагођено – тачније, оно је прилагођено нашој свести. И то се одвија током процеса који је Фројд звао принцип-реалности. Фројд је углавном мислио на прилагођавање сексуалног инстинкта друштвеним нормама, моралности. Ја нећу да расправљам о пан-сексуалности Фројдове теорије: са наше тренутне тачке гледишта није битно да ли су форме које израњају из несвесног сексуалне, или нису: нас занима само њихов спољни изглед (Гешталт). Чињеница од које, као уметници, почињемо, јесте постојање једне „унутарње неопходности“,

„Унутарње потребе“, принудне воље да трагамо за експресијом не зна се чега, и, пошто смо уметници, оно за чим трагамо је конкретна форма – спољни облик у боји, звуку, или, чак, речи. То би одговорило на ту потребу, и тако што ћемо је свести на објекат, дефинисати је, разјаснити је, ми остајемо у стању унутарњег мира, психичке равнотеже.

Ми се рађамо са том потребом за изражавањем – дете почиње да плаче чим се роди, и почиње да изражава ту унутарњу потребу на сто различитих начина. Признајемо да су те потребе углавном соматске, цревне, тичу се пражњења црева, али су оне истовремено емоционалне - потреба за љубављу, на пример, и сада схватамо да је и тек рођено дете креативно унутар својих начина изражавања. Овим мислим да кажем да од почетка постоји потреба за проналажењем објективног корелатива – спољне ствари коју ми стварамо, поседујемо, којом се поносимо, и која одговара на наша најмрачнија стања када су емоције у питању. Фројдовци наглашавају да је детињи фецес први израз ове врсте – објекат, каже Фројд, „који не изазива гађење (детиње), дете га сматра делом свог сопственог тела, и не жели да се одвоји од њега, оно га користи као први 'поклон' помоћу кога може да обележи људе који су му посебно драги¹⁴.” Ова врста изражајне активности брзо бива потиснута, и постоје различите активности које су замена за њу, најчешће у форми игре¹⁵.

Жврљање је природна активност код деце, и ту недавно је једна америчка професорка, Рода Келог, спровела студију на више од 100 000 цртежа и слика које су насликала деца од две, три и четири године. Открила је да постоји одређен тренутак у развоју између жврљања и цртања, и да жврљање није бесциљна активност као што смо то мислили. Била је у стању да издвоји двадесет основних образаца жврљања, на неколико од њих наилазимо јер су помешани на сваком примеру дечијег раног жврљања као активности, и од тих помешаних-жврљотина настаје шест основних дијаграма (грчки крст, квадрат, круг, троугао, део који је чудно обликован и дијагонални крст). Те основне дијаграме је на почетку тешко разликовати у тој збрци од жврљотина, али они почињу да се јављају све јаснији, а онда бивају и комбиновани – грчки крст се комбинује са дијагоналним крстом, или са квадратом, кругови су здружени и комбиновани са квадратима и крстовима, а оно што се на концу појављује јесте архетипска форма, мандала, представљена шематски као крст у кругу. Из ове једноставне апстрактне форме, постепеним њеним варијацијама, рађају се разнолики сликани симболи.

Ја не помињем ове чињенице зато што су занимљиве за образовање, иако је то веома значајно, него пре да бих показао да пут развоја који следи уметник данас сматрамо готово истим. Уметници почињу од основних жврљотина, и развијајући их, збијајући их, из примордијалне збрке они изводе архетипску форму. Могуће је пронаћи међу дијаграмима жврљања које су спонтано израдила деца прототипе за највећи број типова савременог сликарства који су за нас од изузетног интереса. Иако су неке од тих слика, по својој намери калиграфске (Хартунг, Матје, Сулаж, Клине), из тога не следи да можемо да их отпишемо као инфантилне. Не само да постоји разлика у распону и вештинама обраде, него оне уводе, као што намеравам да покажем, елемент намере, контроле и личног улога.

Сликарство акције

Постоје степени аутоматизма, и чак и различите врсте. Сањање, као што је то често наглашавано, не може баш да буде описано као аутоматско: одређено је или комплексима који су постојали раније, или соматским стресом. Пројекција сна може можда бити „аутоматска“, у смислу да не постоји интервенција свесне воље – то је био идеал надреалиста. Дечије жврљање је аутоматско у једном другом смислу – то је неконтролисана моторна активност која ипак може да развије симболички значај. Извесни надреалисти су на тај начин тумачили аутоматизам – пре свих Андре Масон и Хуан Миро – и то је та подврста надреализма која је водила до новог покрета у Сједињеним Америчким Државама коме је дато име сликарство акције.

Ова врста аутоматизма може да се упореди са веома софистикованом врстом жврљања, на пример са оријенталном калиграфијом, и заправо је оријентална калиграфија, у случају уметника као што су Анри Мишо и Марк Тоби, тај директан утицај. Али калиграфија, чак и у сировијој форми, на пример у нашем рукопису, представља развијену вештину: она је аутоматска само зато што смо ми заборавили процес учења. Ако је потпис једне одрасле особе аутоматски, онда бисмо дечије жврљање можда могли звати инстинктивним.

Линеарне екстазе које је Масон упражњавао негде око 1941, а те је године избегао у Америку, софистиковане су и стилизоване калиграфије, доказ да се веома дуго обучавао у раду четкицом, а такве су биле и ране импровизације Кандинског. Када је Џексон Полок почео да слика у стилу

Масона и Мирао, усвојио је стилизовану калиграфију својих претходника, и у тој његовој активности није било ничег наивног или детињег. Његова оригиналност, како је на то указао¹⁶ Харолд Розенберг, заснива се на чињеници да је толико повећао распон и след својих калиграфских гестова да је платно постало „арена у којој се дела – пре него простор у коме се репродукује, поново дизајнира или изражава предмет, постојећи или замишљен. Оно што се дешава на платну није слика него догађај.“ Циљ више није само-изражавања, чак ни аутоматска пројекција формалних елемената несвесног порекла: „Нова је слика сачињена од исте метафизичке супстанце као и постојање уметника“. На тај се начин избегава једна замерка Хане Арент: „Сликарство акције јесте само-креација, само-дефиниција, само-надилажење, али га то одваја од само-изражавања, јер оно подразумева прихватање ега таквог какав је, са свом његовом рањивошћу и магичношћу“.

Неопходност више није „унутарња“, више није „духовна“ у смислу речи који је користио Кандински. Харолд Розенберг би оспорио тврдњу да гест који се добија као резултат није више естетски: „Форма, боја, композиција, цртеж су споредни, сваки од њих може... да буде непотребан“. Ово уопштавање неће прихватити сви они који носе етикету сликара акције, дејство њиховог рада је разнолико као и њихове личности, и онај који помно посматра пре ће закључити исто што и Алфред Бар: „Упркос њиховој непомирљивости, њихов развој ће уследити, углавном зато што слике имају чулну, емотивну, естетску, а понекад и мистичну моћ која делује и преплављује све¹⁷.“

Облак незнаног

Фројд је, као што сам рекао, описао несвесно као вријући котао. Визуелно се такав котао може представити као узбуркана таласаста површина на којој, с времена на време, могу да се појаве објекти коначног облика, да накратко плутају, и онда потону. Неки сликари на које сам мислио као да покушавају да представе такву једну површину са мехурићима. Опште узевши, европски „ташиста“, утолико што се разликује од америчког „сликара акције“, трага за симулакрумом, пре него што изводи гест само-дефинисања: он верује да представља објективну стварност, чији је он само канал, а не извор. Он барата својим „мрљама“, својим „ташевима“, све док оне не почну да одговарају његовој слутњи каква је објективна стварност. Али стварност никада није статична.

Наслов једног мистичног трактата из четрнаестог века, **Облак незнаног**, одговарао би неким сликама Сема Френсиса или Марка Тобија. Али облаци се крећу, увијају, и међу њима постоје извесне форме које делују коначније, „облици који нам се привиђају у дивљини“. Песник, вели Шели, црпи инспирацију из космичке панораме која се мења, из „елемента без граница“ кроз који форме путују „налик облацима и никад стешњене“. Кандински је користио сличне изразе – говорио је о „симфонији форми које се јављају из хаотичног метежа космичких елемената које ми називамо музиком сфера“. Најновије слике космоса које су нам понудили астрономи сведоче о бесконачној експлозији материје, стању сталног стварања и уништавања, у којем, ипак, проналазимо нуклеусе форме и структуре, констелације и ограничене светове, и, унутар њих, бескрајно враћање савршених форми“.

Тип уметника који разматрамо трага за сличним формама са оне стране вела свесног, за формама које немају везе ни са каквим представљањем, које можемо намамити из тог вријућег котла психичких делића. Такве форме не морају да буду фигуративне, оне су пре аморфне, „gestatlos“. Што дубље продиремо у тај облак незнаног, помоћу контемплације и интуиције, све је мања вероватноћа да ћемо пронаћи облике и ликове из будног света. Улазимо у „матрицу форми лишених Гешталта“, како је то назвао Антон Еренцвајг, матрицу унутар које облици још нису фомирани, а добиће форму и значење када првобитна примална супстанца коагулира, дакле, на сликаревом платну током чина сликања. Он трага за тананим границама онога чега је свестан, са четкицом у руци: он ради бојом док не почне да се помаља извесна форма. Она може да се помоли готово тренутно, или је сликар може лагано извлачити из облака незнаног, из дивљине мисли. Како сликар препознаје значајну форму? Зашто се у једном одређеном тренутку зауставља и завапи: „Нашао сам је!“ Мислим да тренутно на таква питања можемо одговорити само на следећи начин: јер су такве форме, када су пронађене, силне – оне испробавају силу, прво на сликару, а онда, када их изложе, на посматрачу.

Да бисмо објаснили ову моћ поново призивамо реч „магија“. Ова се реч не користи тако да наводи на неке појмове или окултне силе, или духовна дејства – све то наравно није присутно у делима сликара о којима сада расправљамо. Али мислим да је легитимно користити појам архетипске форме, односно, процес кристализације који се одвија без интервенције свесне воље, и за собом оставља облик, мање или више комплексан, који нас привлачи из разлога који су мање или више незнани. Кажем „мање или више

незнани“, јер иако је некад могуће из таквих облика „читати“ сексуални симболизам, у највећем броју случајева симболична улога форми остаје неодређена.

Желео бих да напоменем да није неопходно нестрпљиво трагати за тумачењем таквих форми. Ми можемо да ценимо мексичка или перуанска уметничка дела, а да уопште не поседујемо знање о њиховим симболичним улогама и о изгубљеним религијама тих цивилизација. Можемо да ценимо праисторијска или оријентална уметничка дела чије су значење и сврха нама подједнако непознати. Међу тим делима се налазе и архетипске форме које су нам допадљиве не само због дејства њихових пропорција и хармонија, него и зато што саме форме имају тајанствен набој који је супер-реалан и не-естетски. Може бити да је утисак који оне стварају на изванредан начин виталистички, али нам је антропологија понудила и реч „анимистички“, коју ја више волим од речи „магични“, зато што она неминовно не упућује на окултну силу која на нас делује, него само присуство, у предмету, виталног принципа, живе „душе“. Понављам: не предлажем употребу антрополошког термина на оно што је створио модерни уметник, витални принцип који то садржи је лично уметников - то је виталност потакнута његовим сопственим дахом, потомак његовог личног духовног бића. Међу речима које су предложили критичари (углавном француски), а које би могле да опишу те „анимистичке“ форме, ја дајем првенство речи „присуство“ – она наговештава конфигурацију (*Gestalt*) са посебном индивидуалношћу. Сlike Фотријеа, Волса, или Сема Френсиса могу бити неодређене, готово их је немогуће дефинисати: згуснутост неправилних мрља без икаквих обриса који би их омеђили, осим ивице платна. А опет: из те вулканске површине, помаља се присуство. На Месецу је човек!

Закључак

Неминовно је завршити ово поглавље (и ову књигу) упозорењем. Говорио сам о аутоматизму и можда сам одавао утисак, да би, како би се произвела слика оне врсте коју сам описао, довољно било само да држите у једној руци четкицу и да се уздате у срећу. То никако није случај. Сликање остаје занат, техника којом се мора овладати, производ дисциплине. Поменуо сам чињеницу да је Кандински, кога можемо назвати првим мајстором у тој новој школи сликања, био врхунски занатлија: на његовим се сликама види његова велика вештина, права наука. То се такође може рећи и за Клеа и Пикаса. У уметности нема бекства (а зашто би га и било?)

од неколко врло егзактних услова који одређују ефекат искоришћених средстава. На крају сликања морају бити одређена средства која би неко друго време одбацило, више нам се не допадају површине које као да су емајлиране, и сладуњаве тонске хармоније. Неслагање и конфликт јесу постали суштински елементи у нашем естетском искуству. Али уметник увек мора да настави опремљен што је боље могуће, посебно је важно да процедура која укључује посматрање и бележење најтананијих интуиција наше осећајности не буде спутана неспретношћу и неуспелашћу. „Унутарња неопходност“ је можда кључна у уметности нашег времена: али тој унутарњој неопходности одговара спољна неопходност, а она је, једноставно, неопходност да се комуницира са другим људима и то што је интензивније могуће, а уметност је помиреност ове две неопходности.

Напомене

1. *Cahiers d'Art*, бројеви 3-5, 1932.
2. *Normality and Freedom in Music*, Romanes Lecture, 1936. (Oxford University Press.)
3. Hogarth Press, London, 1924, str. 15-16.
4. Много сам се детаљније вратио овом проблему симболизма у уметности у књизи *The Forms of Things Unknown*, London-New York, 1960.
5. *Paul Klee*, Leopold Zahn, Potsdam, 1920, стр.19-20.
6. *New Introductory Lectures* (London, 1933), Lecture XXXI.
7. *Symbols of Transformation*, (London-New York, 1956).
8. *Principles of Psychology*, II, 325, цитирао Јунг, op.cit 18.
9. Јунг, op.cit 19.
10. Abraham, *Dreams and Myths*, цитирао Јунг, op.cit 29.
11. *Secret of the Golden Flower* (London, 1938), стр.90.
12. Потврда у Mircea Eliade, *Images et Symboles*, (Paris, 1952), стр.13-14: La pensée symbolique n'est pas le domain exclusif de l'enfant, du poète ou de déséquilibré: elle est consubstantielle à l'être humain: elle précède le langage et la raison discursive. Le symbole révèle certains aspects de la réalité – les plus profonds – qui défient tout autre moyen de connaissance. Les images, les symboles, les mythes, ne son pas des créations irresponsables de la psyché: ils répondent à une nécessité et remplissent une fonction: mettre à nu les plus secrètes modalités de l'être.
13. Његов је текст заснован на Колекцији Минтер, која се данас налази у Државној галерији у Минхену – колекција се састоји од опсежног материјала

који је Кандински оставио, 1914, у свом атељеу, а нетакнутог га је сачувала његова пријатељица Габријела Минтер.

14. *Introductory Lectures*, 1922, стр.265.

15. Чињеница да су такви начини изражавања замена за фецес не значи да је то нешто што се развило из фецеса. Фецес се користи јер је ту, а и пошто дете још увек није развило мишићну координацију да би се изражавало помоћу других средстава. Али када, у узрасту од две или три године, дете може да држи оловку и оставља трагове својих покрета, да своје унутарње потребе поствари помоћу видљивих и растућих знакова, онда оно долази до потпуно нових средстава изражавања.

16. *The Tradition of the New*, New York, 1959.

17. Увод у *The New American Painting*, каталог изложбе Међународног програма Музеја модерне уметности у Њујорку, 1959.

Но, ево сада и одговора на анкету „Доказа“

Има ли уметност границе?

Херберт Рид

Границе сликарства

Један чувени критичар кинеске уметности из шестог века, Хсиех Хо, предлагао је шест основних начела за вредновање сликарства. И та су начела, која су се заснивала на пракси сликарства из дотадашње историје, током многих векова остала основни принципи кинеског сликарства. Пре него што пређем на кратак преглед савременог европског сликарства, чини ми се да би било корисно донекле објаснити начела Хсисех Хоа, јер ћемо тако сместа схватити на која се од његових начела ослањају модерни сликари. Сучеливши на тај начин уметност нашег доба и „моделе“ најдревније и најдуговечније сликарске традиције коју историја памти, можемо доћи до што објективнијег полазишта за вредновање наших сопствених схватања сликарства.

Прва тешкоћа са којом се сусрећемо је то да је мукотрпно пронаћи одговарајући превод за свако од шест начела. Ја сам упоредио четири или пет верзија и, с обзиром да не познајем кинески језик, једино сам у могућности да пренесем општи смисао који се може назрети захваљујући низу често нејасних текстова које не разумеју ни сами Кинези¹.

Прво начело је најтеже пренети на један од западних језика.

Њиме се изражава једно виђење света блиско онима који донекле познају будизам или таоизам – идеја о једној духовној енергији која струји кроз све, уједињујући на хармоничан начин ту целину.

Можемо је назвати космичком енергијом, додајући да она потиче из једног заједничког извора, и да је она та која оживљава органске и непомичне твари. „Духовна резонанца“ – то би био један готово књижевни превод кинеског израза који користи Хсиех Хо. Одмах ћемо, наравно, констатовати да је први канон по својој суштини метафизички.

Друго начело би се могло књижевно превести као „метода коришћења четкице као да је у питању танка кост“. Ниједан од западних тумача не објашњава зашто се реч „кост“ користи да би оквалификовала начин сликања, али изгледа да она наводи на помисао о сили садржаној у једном „удару“ саме четкице. Ударци четкицом морају бити довољно снажни да би

пренели космичку енергију о којој је реч у првом начелу – на исти онај начин на који и скелет мора бити довољно снажан да понесе тежину меса. Претпостављам да се донекле указује на функционисање организма: ударци четкицом би требало да буду коси и уједначени, а ни у ком случају „пуни“ или механички.

Треће начело допуњава претходна два наводећи да сваки предмет има себи одговарајући облик. Уметник на терену између материје која је предмет обраде и експресије мора да трага са сазвучјем које би у очима посматрача упућивало на идентитет сликаног предмета у свим његовим засебним и конкретним видовима.

По четвртном начелу, сваки предмет има своју боју. Боје које се користе приликом сликања морају подсећати на природну боју онога што је приказано.

Пето начело наводи на истрајно супротстављање елемената композиције, при том се мора указати на оно што је истовремено и најважније и најмање важно, на оно најближе и оно најудаљеније, и празан простор мора бити искоришћен на одговарајући начин. Мора бити остварено јединство делова и целине, у складу са таоистичким учењем о потпуној хармонији.

Шесто начело се односи на једно искључиво кинеско учење и на схватање појма копије. То је схватање (које није у потпуности онакво као наше традиционално) да постоји суштина, или животна сила која се преноси са генерације на генерацију. Наше западњачко поимање традиције јесте у знатној мери техничко. Ми преносимо технике и стил великих мајстора. Кинеско схватање то не искључује, али оно указује на постојање „информативног“ духа који је оно што се преноси и који је много значајнији од самог облика.

Не треба ни у ком случају полемисати о четири од тих шест начела, јер ми имамо исте принципе када је у питању фактура, потез четкице, композиција и боја. Тачно је да је модерни сликар често равнодушан према четкици као таквој, али се може тврдити да у нове методе спада и коришћење воденог пиштоља, или пробушене конзерве, такозвано „пуњење“ слике уз поштовање извесног смисла за њену структуру. Уколико четкица савременог уметника не поседује силу или префињеност већ поменути „кости“, она можда дочарава молекуларну структуру која у већој мери задовољава научни дух. Треће начело којим се инсистира на верности

уметника предмету поштовано је и у оквиру модерног сликарства, чак и онда када је облик пуко стање духа, или излив осећања, пре него конкретна ствар која у свету појава има сасвим општу постојаност. Задржимо се на једном једином примеру – на примеру Кандинског. Он је умногоме држао до тога да његови облици одговарају његовим осећањима, прецизна контура облика је била одређена „унутарњом неопходношћу“.

Када се говори о репродукцији или копији поставља се питање које бисмо могли и изоставити из наше расправе, иако они који су посетили Кину схватају огроман значај који се приписује том начелу. Копирање ремек-дела сликарства је у очима Кинеза у истој тој мери неопходно у којој је неопходно и промишљање књижевних ремек-дела. Не пада нам напамет да изменимо Шекспирова дела понављајући их (иако су у осамнаестом веку извесни писци то и покушали). Зашто бисмо онда у једном новом стилу пресликавали оне теме које су у тако савршеном виду већ представили мајстори из прошлости? Уколико једна слика *може* бити репродукована, а да при том не изгуби на квалитету (то је оно што је данас суштинско питање), то би нас принудило да сами забранимо такве вежбе. У Кини се успешни творац копија признаје за уметника, и његова се дела сматрају оним што јесу: верним копијама облика и духа оригинала.

Према томе, преостаје нам једино да преиспитамо једно начело, оно прво и наважније у оквиру сликарског канона који је установио Хсиех. Признајем да се остала начела могу препознати у европском модерном сликарству, и да управо у сликарству акције рад четкице мора бити органски, боје хармоничне, композиција осмишљена. Међутим, истовремено је очигледно да је већина модерних апстрактних сликара далеко од тога да поштује та начела. И то у истој оној мери у којој је модерно сликарство лоше, односно тешко, некохерентно, нескладно.

Изузетак чини сликарство које осуђујемо из техничких разлога, иако је већина модерних слика добро компонована, са фактуром која је формално одговарајућа и хармонична, онда када је у питању бојено сликарство, али свим тим сликама ипак недостају извесни елементи који иначе чине оно што бисмо назвали духовном животношћу. Полазећи од тих шест начела Кинези су створили „шест квалитета“ који произлазе из суштинских начела. Њихов општи смисао почива у томе да се *Чи*, основна сила, испољава применом свих шест начела и свих сликарских техника, јер се без ње не би могао извести правилан потез четкицом, нити би се могла сугерисати илузија простора, или копирати велики мајстори.

Творац енглеских превода неколико најзначајнијих и најдревнијих текстова о кинеском сликарству, Вилијам Акер², позива се на једног славног калиграфа који је, док је писао, једноставно тонуо читавим прстима у своју четкицу. Калиграф је, на питање зашто тако ради, одговорио да једино тако може да осети *Чи* боје како протиче дуж његових руку, кроз четкицу, и стиже до папира. *Чи* је једна космичка енергија која, према Акеру, „без престанка струји и увек остаје неизмењена, тако дубока, толико натприродна, тако усредсређена и растресита“.

Она врши утицај на сваку појединачну ствар, јер не постоји разлика између живог и неживог. Ако треће, четврто и пето начело посматрамо из тог угла, она, очигледно, не подразумевају само визуелну прецизност, јер је унапред дано да су живи облици из природе видне манифестације *Чи*-а на делу, и да је једино што уметник може да учини да их верно прикаже, како би тиме изразио да је свестан да космичко начело заиста делује³. Посматрајући повремено сликаре енформела при њиховом раду, савременик ће препознати сцену коју је описао кинески калиграф. Постоје фотографије Џексона Полока „у акцији“. У једној руци стеже четкицу, у другој пробушену конзерву, обе су му руке пуне слике, а његово је понашање сведочанство о потпуном физичком утапању у околину. „Када сам у својој слици“, рекао је сам Џексон Полок, „нисам свестан онога што чиним. Тек када изађем из ње схватам да видим оно што сам учинио. Не покушавам да унесем измене у свој рад, да уништим лик итд, јер сликарство поседује живот који је својствен само њему. Покушавам да му се препустим. То није зато што губим везу са сликом која се све више осамостаљује. Баш напротив, сликарство тако досеже чисту хармонију и њој одговарајућу лакоћу⁴.“

Полокова метода је, самим тим, готово истоветна са методом кинеских калиграфа, и у вези са њом се може рећи да је оно што у модерном сликарству одликује различите жанрове, оно што ми називамо апстрактним експресионизмом, веома лако могуће у целости источњачког порекла. Он се у Европи најпре јавља код Кандинског, Руса источњачке крви, кога је читавог живота интересовала источњачка уметност, а у Америку све стиже са Западне обале, на којој су модерни уметници били под утицајем такозване „уметности Пацифика“. И сам Полок је одрастао у Калифорнији, и веома је рано упознао филозофске и религиозне источњачке списе, Марк Тоби је рођен на Западној обали, у Сијетлу, граду који чува трагове источњачког утицаја, који му је помогао да касније пожели да продуби своје познавање источњачке уметности и да обиђе Јапан. Све оно што данас у савременом америчком сликарству носи печат животности, а при том мислим на дела

Клифорда Стила, Вилема де Кунига, Филипа Гастона, Сема Френсиса, преживело је или директан или индиректан судар са источњачком филозофијом.

Други пресудни утицај на развој апстрактног експресионизма јесте утицај психоанализе. Она је на њега, такође, утицала на директан и индиректан начин. Није увек лако разоткрити колико је који уметник могао бити под утицајем психоанализе, али ми, на пример, знамо да је Полок, од 1944, па надаље, био „посебно окренут концепту (европских сликара) према коме несвесно представља извор уметности“⁵.

Године 1939, краткотрајно се подвргао психоанализи код једног неуропсихијатра јунговске школе. Он ће заувек остати окренут Јунговим идејама о колективном несвесном, и извесни његови ликови подсећају на симболе конверзије које је илустровао или помињао Јунг. Према томе, треба повући црту између „отворености за психоанализу“ која је изазавана спонтаним делањем уметника и једне друге активности која би била директно надахнута познавањем психоанализе. Сlike надреалиста, опште узевши, припадају другој од ове две категорије – оне теже интензивној пројекцији ликова који потичу из несвесног, теже уметности која је у потпуности аутоматска. То није Полокова метода, нити је то метода иједног сликара енформела. Полокове слике су сасвим директне, али упорно указују на то да су настале као вид ослобађања. „Начин сликања је“, рекао је он, „природна последица једне неопходности. Ја више желим да изразим своја осећања, него да их прикажем. Техника је само средство да се постигне експресивност. Кад сликам имам општу представу о оном што чиним. Ја могу да управљам резултатом, нема случајности, а нема више ни почетка ни краја.“ И кинески сликар би се служио истим тим језиком.

Полок и остали савремени амерички сликари јесу били под утицајем надреалиста (поменимо Мироа и Масона), али су их превазишли, или никада нису били ни везани за теорију аутоматске уметности коју је Бретон једноставно прецењивао. Еволуција надреализма ка апстрактном експресионизму (у којој је сликарство енформела узело учешћа) истовремено јесте и еволуција доктринарне и књижевне концепције улоге коју у уметности има несвесно – апстрактни експресионизам представља вид сликарског потчињавања несвесном које је сасвим прагматично. Овде се ради о једној по својој суштини духовној разлици, а то ћу покушати и да поткрепим чињеницама.

„Сликарство има сопствени живот“, рекао је Полок. Андре Бретон то није могао рећи, чак и када би теоретски све генерализовао, а ни надреалисти, као што су Макс Ернст и Салвадор Дали, нису тако схватили своје сликарство. Спонтаност је, такође, била идеал песника, на пример Витмена и Лоренса, чија дела морамо потпуно разликовати од аутоматизма који су упражњавали Макс Ернст и Дали. У ствари, услови које је Бретон поставио поезији (општа интензивна пројекција ликова који потичу из несвесног) нису одговарали сликарству које захтева да се између лика и његове пројекције намерно уметне оно што се зове техника. До аутоматске поезије можемо доћи уз напор сличан оном који улажемо да бисмо реконструисали сан, а то је вежба која нам се у пракси често нуди. Напоменимо зато да, уколико нам је циљ да „вратимо“ ликове који су чинили сан (циљ који са собом доноси употребу оних знакова које зовемо речи) на површину избија процес „разумевања“ који једноставно захтева методу. Речи могу бити сугерисане спонтано помоћу несвесних асоцијација, али је асоцијација већ производ претходне селекције, као што нам, нагласимо то још једном, доказују психоаналитичка истраживања.

Један француски критичар је својевремено изјавио да ништа у природи није толико ограничено као асоцирање једног лика на други лик, или једног лика на извесну реч, оно што се одвија приликом пројекције ликова из сна. Читава психоаналитичка метода почива на експерименталној демонстрацији једне узрочне везе између лика и другог лика у оквиру спонтаног асоцирања, проблем је то што су они у неочекиваној вези. Алу уметност није на тај начин ограничена. Она је уложила заиста огроман напор да би достигла слободу асоцијације. Не ради се о томе да се сликар препусти интелектуализму ликова који стичу ту слободу, него да се, баш напротив, окрену леђа машти у корист интензитета сила, непознатих инстинката и жудњи. Можда је управо то разлог због ког се надреалистички покрет осипао, иако се током једног дугог периода чинило да он нуди могућност стварања једне нове уметности, „уметности у служби револуције“, тако да ми, тренутно, посматрајући га ретроспективно, схватамо да је он, у поређењу са уметношћу нашег времена, био пре академски, него револуционаран. Надам се да ћу што се тог проблема тиче бити правилно схваћен. Током тридесетих година ја сам подржавао надреалистички покрет, и сигурно је да бих га поново подржавао, наравно под истим околностима. Његов утицај на развој сликарства и модерне поезије јесте био пресудан и дуготрајан. Али искуство нас је (и оно естетско, и оно социјално) окренуло ка револуционарној уметности – надреализам се није могао прилагодити новонасталој ситуацији, и то у суштини зато што је занемаривао прво од

шест сликарских начела – недостајала му је духовна резонанца, недостајао му је *Чи*, и он се окренуо материјалистичкој филозофији, марксизму.

Неретко чујемо како се понавља да је надреалистичко сликарство било књижевно. Могуће је да извесни критичари тиме желе да укажу на одсуство силе која би била животна и хармонизирајућа, а била би видна при самом погледу на траг четкице. Али у томе не почива права разлика између аутоматизма и спонтаности. Ту разлику можемо изнети на светло дана само ако за пример узмемо два сликара који су у највећој мери утицали на стварање америчке школе – Андреа Масона и Хуана Мироа.

Та два уметника су често проглашавана за књижевнике, јер све оно што је у сликарству мисао, или осећање (као што је поводом Масоновог сликарства говорио и Жорж Лимбурб) бива са завишћу окарактерисано као књижевно. Наравно, Масон јесте један веома књижевни уметник, уметник који користи филозофију и способан је да помоћу речи једноставно преведе своје замисли на језик сликарства. Највероватније је баш то разлог (јер се и критичари и публика ујасављају таквих уметника) због ког Масонов значај никада није био у потпуности признат. Или, дефинишимо то другачије: Масон је извор нове виталности модерног покрета, оног који је коинцидирао са последњим годинама Другог светског рата.

Шта је била, односно, шта је још и данас права природа те Масонове виталности? То је, у суштини, духовна енергија, *Чи* из првог начела, као што нам доказују и често понављане Масонове изјаве.

У **Анатомiji мог космоса**, албуму цртежа које је Курт Валентин објавио 1943. у Њујорку (датум на који се треба враћати), Масон у највећој мери држи до добро познате Гетеове теорије о значењу видљивих ликова:

„Ми много говоримо. Морали бисмо мање говорити и уместо тога сликати. Што се мене тиче, најрадије бих се окренуо речи и, као и сама природа, говорио бих само посредством ликова. Те особице, та змија, то су само љуштуре, излажу се сунцу испод тог прозора, то тамо, то су само ознаке за ствари и бића – мудар је онај који открије њихов прави смисао, и тај ће у будућности моћи да говори или пише њиховим језиком.““Погледајте“, додаје он, показујући на биљке и фантастична бића која је управо назначио на папиру, док је говорио. „Ево заиста чудних ликова, истински ослобођених смисла, и зато их можемо гледати и гледати, још двадесет пута, јер знаци имају своје извориште у природи.“

„Док цртам, моја душа открива један део своје бити, и управо је то највећа тајна стварања, тајна која је у основи цртежа и скулптуре, тајна коју наша душа на тај начин открива.“

Оно што душа открива током чина сликања јесте, бар према Масоновом уверењу, највећа тајна стварања. Уметник ствара читав космос графичких облика, облика који су толико стварни као и снови, и ти измишљени облици су производ „предане медитације“ уметника. На почетку свега бејаше свет преплављен незадовољеним инстинктима, и Масон зато цитира Ничеа, кога је открио у узрасту од шеснаест година (бар се тако поверио Жоржу Шарбоњеу), и који му је тада деловао као да је пао са неба да би баш њему просветлио живот. Ниче је тада постао његов духовни творац. Ниче је можда био први који је запазио (а нама је то данас опште место) да наши снови, у једној одређеној мери, компензују „глад коју нам намећу инстинкти“. Али сан се (надовезао би се Масон) не задовољава тиме да само компензује оно што је најледеније и најапстрактније у нашој будној свести. Морамо га цитирати да бисмо разумели шта је тиме желео да каже:

„Једне летње вечери, после дана који сам провео ходајући пољем, расправљао сам са пријатељем о релативној вредности Хераклитове и Хусерлове филозофије. Те сам ноћи уснио сан о кревету од траве, са свих страна окруженом воденом површином, изузетно чистом водом, и уз то сасвим једноставном, јер је она била далеко од тога да буде непокретна, да следи законе природе – та је вода, баш напротив, била брзога тока, протицала је.“

„Било је очигледно да тамнозелени, савршено непомични правоугаоник представља Хусерлову доктрину, а да поток, попут надолше реке отопљеног снега, представља симбол Хераклита, који је за мене био и остао најпресуднији филозоф“.

„Све је било у складу са мојим размишљањима од претходне вечери, али је мој сан био то што је дало облик ономе на шта се, на један апстрактан начин, претходног дана враћала моја мисао⁷.“

Правоугаоник представља разум, а брзи поток ирационално.

„Знам да сам окружен ирационалним, читавом једном запуштеном земљом бескрајне дезолације, у којој уметник ипак остварује оно што науци“. Нешто касније, „на осами у Алпима“, Масон ће открити „лет орла, савршено геометријски и филигрански у односу на арену неба. Тајни свет

аналогича“, рекао је он, „магију знакова, трансценденцију бројева – лет орла је све то пробудио у мени“.

То време које је сâм провео у Швајцарској морало је за њега бити одлучујуће искуство. Жорж Лимбур о томе говори као о периоду у ком је Масон ходао босоног, приморавајући себе да буде „чврст“, у свим могућим значењима те речи, и више је волео сеоске стазице од градских улица:

„Трагао је, са оне стране у односу на знање и естетско промишљање, за потпуним заједништвом са космосом. Трагао је за пејзажима који, као на пример Монсерат, својом драматичном величином (али о којој се ту драми ради?), насилношћу облика и боја, изазивају екстазу. Али оно што називамо неизрецивим или неодредивим јесте граница на којој се зауставља свако даље размишљање.“

Тамо је Масон искусио мистични делиријум, који се одразио на његове слике које су за нас узнемирујуће. Отцепио се, каже Лимбур, од потпорња који га је одвајао од тајне о свим стварима. Али је и сам Масон описао своју визију:

„Заронио сам у мрак земље, у семе које жуди да никне на светлости дана. Желео сам да будем само суштина покрета у тренутку кад се рађају ствари – како бих био у потпуности окренут на споља...“

Поздрављао сам четири елемента, одао почаст братству моћи. Зарио сам нож, утробу и покров у сазвежђа...

Видео сам оно што више не видимо, јер смо га превише гледали: сјај дијаманта на врху листа по коме бљешти сунце, хризантеме које је муња заслепила, и које су са таквом љубављу прижељкивали сликари из династије Сунг, преплете воде која тече док је посматра Леонардо, онај што жање поље сунца лишен свог меса, јер га светлост своди на скелет од кристала у једном озраченом простору. Био сам запањен пред тим очигледним сведочанством да је све у вези⁸...“ Стање духа које је Масон описао једнако је искуству просветљења, или *саторија*, које је суштина зен будизма. То је стање моралног, духовног и интелектуалног ослобођења, дух постаје свестан суштинске једнакости свих ствари. „Јер дух“, како то каже Сузуки, „покушава да достигне своју животну пуноћу и да се тако ослободи све интелектуалне сложености и било какве везе са моралним поретком, у тој суштинској једнакости свих врста вредности које су до тада биле сакривене од његовог погледа, тако да се за уметника отвара један нови свет пун дивота и чуда.“

Уметников свет је свет слободног стваралаштва, који не може да се развије осим као наслућивање изазвано на директан и тренутан начин, а то му чини сам прави идентитет ствари који није спутан звуком и интелектом. Он (уметник) изводи облике и звукове из онога што нема ни облика ни звука. То је тачка до које се свет уметника подудара са зеном⁹.”

Не желим да инсистирам на аналогијама које нас могу довести до тога да побркамо зен будизам и Масоново и Мироово сликарство. Немогуће је да ту није било директиних додира. Масонова филозофија уметности би пре могла да се изведе из Хераклита, него из зена, али то није важно, јер се ради о општем принципу чији је Хераклит представник у истој мери као и било који мајстор зена. Хајдегер, модерни Хераклит, јесте читао Сузукија и закључио је: „Ево шта сам у свим својим списима желео да кажем”¹⁰.“ Масон је читао Хајдегера и чак се упустио у расправу са њим¹¹.“ Али уопште нема потребе да се ослањамо на документе, јер то веома јасно откривамо помоћу саме уметности, или помоћу Масонових изјава о сопственој уметности.

Те напомене о природи надахнућа, упућене Жоржу Шарбоњеу¹², јесу несвестан опис *саторија*. Он се на почетку устручава да прихвати ту реч, више воли израз „стање рада“, а да би то стање дефинисао, он призива Далеки исток. „На Далеком истоку“, каже он Шарбоњеу, „прави уметник се препознаје по томе што, пре него што почне да ради, тоне у тишину, усредсређује се на самог себе, и то прилично траје. Ето како се он припрема за рад. То значи да он искушава празнину у самом себи, да би отворио пут за оно што можемо назвати натприродним делањем – за стварање уметничког дела.“

Тако да је Масон још јасније дефинисао оно што се одвија у уметнику. Он је могао да за себе створи стање претходне изоштрениости чула, али је то била само припрема за крајње стање, понашање у коме дух постаје изузетно бистар, уз изванредан степен владања собом. Он цитира Одилона Редона, уметника који, како то он каже, има склоности ка Далеком истоку. „Уметник“, рекао је Редон, „не бива надахнут, он треба да надахне гледаоца“. Претходна медитација не води ка стању изоштрениости чула. То је пре стање сабраности, у коме се дух ослобађа окружења и продире у један други свет. И тамо се, вели Масон, налази стање највеће бистрине.

Масон је, ипак, направио још једну, последњу алузију на Далеки исток. Како би доспео до тог стања сабраности, источњачки уметник ће провести неко време у припреми својих алатки – брижљиво ће топити мастило, са пуно љубави посматрати своје четкице. „Али ми нисмо Источњаци“, додаје

Масон. „Ми имамо друге методе. Када сам био млад, секао сам своје слике ножем, и оно што сам тако жртвовао било је често боље од онога што сам задржао. Али то је само показало да имам потребу за стањем трансa. Мислим да се сво напредовање које сам уопште могао да остварим састојало од овладавања тим трансом, али, истовремено, без њега ништа нисам могао да учиним¹³.“

Можда сам превише простора посветио само Андреу Масону, и сигурно сам запоставио његовог пријатеља Мироа, са којим је био тако интимно повезан. Обојица су радили један уз другог, у улици Блуме, почетком двадесетих година. Али, ако и инсистирам на Масону, то је зато да бих пронашао пресудну полазну тачку у развоју модерног сликарства које представљају Масон и Миро. Масон је, са тачке гледишта књижевности и филозофије, боље „говорио“ од њих двојице. Али је и Миро, на својим сликама и својим начином живота, посведочио, од самих својих почетака, да поседује исту потребу за заједништвом са природом, да нагиње ка томе да гаји стање бистрине у ком се тајна свих ствари испољава помоћу прецизних симбола.

Природно је да између Масона и Мироа постоје разлике у темпераменту. Оне су очигледне у стилу и боји њихових композиција, али тајне које они откривају су исте, као што то доказују Мироове изјаве које се тичу циља којем тежи. „Храброст се“, каже Миро, „састоји у томе да се остане унутар свог сопственог окружења, близу природи која уопште не мари за наше несреће. Свако зрно прашине има чудесну душу. Али да би се то разумело треба поново изнаћи магијски и религиозни смисао ствари – смисао такозваних примитивних народа¹⁴.“ Он је такође познавао мистично заједништво са природом. Почетком Другог светског рата, 1939, нашао се у Варенжевилу-сир-Меру, и ту се, бар тако нам каже, „намерно затварао у самог себе“. „Ноћу су музика и звезде почињале да играју улогу првог плана, наводиле ме да сликам. Музика ме је одувек заводила, али је она тада почела да игра улогу коју је за мене играла поезија, на почетку двадесетих година – а посебно Бахова и Моцартова музика, јер сам се нашао на Мајорки, после пада Француске...“ Он је у том тренутку, такође, много читао, а посебно су га привлачили шпански мистици, свети Јован од Крста и света Тереза¹⁵. Нисам хтео да створим утисак да су се та два сликара бавила мистагогијом. „Ја остајем искључиво у области сликарства“, изјавио је Миро. Али је, ипак, такође рекао да је суштински важно да се превазиђе „пластичка ствар“, да се досегне поезија: „Поезија се изражава пластички... Ја не правим разлику између поезије и сликарства“. Пошто уметнички критичар јесте двојник

песника, не пада ми на памет да наметнем једну такву разлику, и то сасвим сигурно нећу учинити. Једина разлика коју морамо направити јесте она између поезије и науке, али нас то овде не занима.

Можемо можда рећи да је ово призивање Мира безразложно, јер смо у суштини предложили да откријемо изворе онога што је још увек витално и креативно у уметности данашњице. Истина је да се Мир није лично налазио у Америци у годинама у којима се развијало ово ново превирање. Али је он био у бројним везама са људима у Америци, између осталих са својим пријатељем Масоном, и нарочито са двојицом трговаца сликама чију пионирску делатност историчари модерног покрета не треба да забораве: са Пјером Матисом и Куртом Валентином. Од 1932, Пјер Матис је америчкој публици приказивао Мироова дела. Од тог времена, па наовамо, изложбе његових дела су се одржавале готово сваке друге године у Њујорку, Чикагу, Сан Франциску, Холивуду. Између 1939. и 1945, у Њујорку је одржано седам изложби, а посебно је значајна ретроспектива у Музеју модерне уметности, која је трајала од новембра 1941, до јануара 1942. Музеј је објавио Мироову монографију из пера Џејмса Џонсона Свинија, у издању је илустровано седамдесет слика, од којих су неке биле у боји, и то су била најкарактеристичнија сликарева дела.

Извори овога покрета у модерном сликарству који је типично амерички, према томе, нису тајна, али још увек нам преостаје да се запитамо како је из семена увезеног из Европе никнуо амерички цвет. Али да ли је он то био? Зар није сама биљка била пресађена?

И сам Џексон Полок наводи да „идеја, толико популарна у овој држави током тридесетих година, о једном изолованом америчком сликарству (њему) делује подједнако апсурдно као и идеја о математичкој науци, или физици, која је чисто америчка... У једном другом смислу, проблем уопште не постоји; или, ако је постојао, он се сам и разрешио. Један Американац је један Американац, и његово ће сликарство бити обележено том чињеницом, желео он то, или не. Али основни проблеми савременог сликарства су независни од било које државе¹⁶.”

Ето, то је све што се може рећи на ту тему. Наравно, други сликари претходне генерације јесу без сумње утицали на ново америчко сликарство, на пример Ханс Хофман (рођен у Немачкој, није се за стално настанио у Америци пре 1931), али његови се утицаји не односе на еволуцију коју покушавамо да пратимо: она није ни америчка, ни француска, ни шпанска, она је универзална. Ми се не бавимо уметношћу у Америци, или у Европи,

или у Јапану: модерна средства комуникације, посебно штампане речи и слике, поништила су танане разлике између раса, или средина. Уметност је једна – као што је увек и била по својим суштинским одликама. Оно што данас запостављамо, то су случајне карактеристике, утолико што су оне регионалне, пре него личне. Не кажем да треба предусретљиво да прихватимо овај неизбежан правац развоја (а он је део цене коју плаћамо јер смо технолошка цивилизација на планетарном нивоу), али оно што губимо на различитости, добијамо на јединству: један свет, једну уметност. А да би било другачије морали бисмо да преокренемо тренутни ток историје.

Шта та нова универзална уметност може да нам понуди као надокнаду? Највеће уметничке вредности, мислим ја, оне које врло прецизно одређујемо речју „универзално“, у оном смислу који је Гете приписивао „најдубљим тајнама стваралаштва“. Једна таква уметност захтева склоност ка контемплацији и медитативне моћи које већина савремених уметника не поседује. Девет од десет уметничких дела која од нас, данас, захтевају да прихватимо, нису модерна зато што су у моди, него зато што сведоче о апсолутној ништавности и неспособности. Толерисали смо, током година, такву једну сасвим површну активност, јер у периоду транзиције и експериментисања не треба наврат-нанос осуђивати новотарије. Али ми смо данас на последњој станици. Иако не умемо да застанемо, морамо бар бити свесни природе постигнућа модерног покрета, и онога што је у њему још увек витално.

Чувам се речи као што су „консолидација“ и „ревизија“, иза њих се крију реакционарне силе, онда када не изражавају кукавичлук и обесхрабреност. Све остало је став који треба заузети како би се нагласиле извесне норме интензитета, одговорности и снаге изражавања. Уметници уз помоћ којих данас можемо без околишања илустровати такве особине – и ту не мислим само на америчке сликаре као што су Клифорд Стил, Сем Френсис, Ротко и Тоби, него и на европске сликаре као што су Масон и Миро, Николсон и Бури (наводим произвољно) – имају ту жестоку осећајност, али они управљају својом изражајношћу и нуде, на нашу највећу, просветљујућу радост, облике чији се конкретан, коначни карактер придружује бесконачности сазвучја. Што се тога тиче, они су у складу са првим и најзахтевнијим од шест Хсиехових канона сликарства, оним који такође представља први и најзахтевнији услов за постојање било које уметности која тежи универзалном значењу. Масон парафразира Дантеове речи у његовој **Анатомiji мог космоса** : оне одређују границе сваке уметности која покушава да се поистовети са принципом стварања природе. Можда ће

модерна свест заменити простор светлошћу, али са заједничком намером: да открије најдубље тајне стварања.

То што се један велики део модерног сликарства уклопио у критеријуме које је пре петнаест векова прописао кинески критичар, јесте чињеница коју можда и не треба подвлачити. Ми олако заборављамо на грубо изведено сликарство, сирових боја, нескладне композиције, али и олако толеришемо сликарство коме недостаје ритмична виталност, јасноћа при третирању лика, намера при представљању. Та три недостатка јесу последица једне врсте визуелног солипсизма. Највећи део модерног сликарства пати од онога што филозофи зову „егоцентричним тврдњама“, тврдњама да свест није у стању да те интимне ликове повеже са спољашњом стварношћу. То опште стање немоћи, а могли бисмо га назвати губитком осећаја за конкретно - то није недостатак за којим је сликар насумице трагао. Он је, пре, у ситуацији једног морнара који се, пошто се максимално трудио да избаци баласт, како би избегао да га „прогута“ опасно укрцање, сада налази без икаквих залиха на сред океана. Тако је то кад је бацио преко палубе не само све конкретне ликове, него и ужад и сидро који му омогућавају да се привеже за чврсту стену стварности - сликар схвата да је скренуо са курса, да се упутио ка оној другој страни апстракције, ка метафизичком ништавилу. Његови гестови постају све слабији и лишенији смисла. Он плута на врло опасној материји, на јавној хистерији, на широком усталасаном мору буржоазије без сећања и без мита, и на крају се утапа.

Модерни је сликар дошао до краја свога пута, својих открића, и зури у непознато, у неименовано. Ако другима пренесеш осећај празнине, то не значи да си створио уметничко дело, јер се оно, свуда и увек, везује за представљање конкретног лика.

Али како дефинисати лик? Немогуће је да је то повратак на ликове који као у огледалу одражавају академску уметност, лишену осећања, деградирану фамилијарношћу. Не можемо се вратити на регресивне ликове из сна надреалиста, јер се то граничи са заробљавањем сликара у интимном свету његових личних комплекса. Наши ликови морају истовремено бити универзални и конкретни, као што су то раније били они из митова или легенди. Можемо рећи да уметник мора да створи ликове једне нове митологије, једног просветљеног погледа на физичку природу космоса, онога што је један савремени филозоф, Џејмс Фајблеман¹⁷, називао „квалитативном бесконачношћу природе.“ За овога филозофа „уметност која је у потпуности конкретна мора да замени апстрактну уметност“, и иако

нам он не даје никакву идеју о врсти ликова који би представљали тај конкретни карактер, слажемо се са њим да „уметничко дело пуно конкретности треба да буде комбинација индивидуалности представљања и универзалности апстракције у једној сједињености која је омогућена тако што се истраживало заузимање простора“ – то је разумљива филозофска формула која не значи баш ништа, осим што је уметничка вежба. Па ипак, модерни уметник не занемарује оно што подразумевамо под речју *лик*, и он мора да зна да његова уметност може да има поруку само у оној мери у којој представља ликове са универзалним значењем. Уметник ствара своју интимну митологију, али њена величина зависи од њеног капацитета да наметне ту митологију скептичном духу публике.

Модерна уметност мора да попуни празнину која је остала после три века одсуства илузија, и енформел за то неће бити довољан. Треба изаћи из пометње која је одлика тако великог дела савремене уметности (могло би се тачније рећи из *затворености*, јер се ради о слепом негирању постојања визуелног лика). Поновићу још једном: уметност мора да буде у комуникацији са публиком која је рецептивна, помоћу симболичног речника који је јединствен. Ја не мислим да такви симболи морају неизоставно да одговарају визуелним појавама, такозваном свету појавности. Али морају бар да имају некакав однос са том универзалном хармонијом о којој је говорио кинески критичар још пре петнаест векова, бар да отелотворују једну *форму* - свеједно да ли се ради о познатим или непознатим стварима – у противном ће симболи остати празни и огољени од икаквог смисла.

Напомене:

1. Michael Sullivan, *An Introduction to Chinese Art*, Лондон, 1961, стр.98-99. Mai-Mai Sze, *The Tao of Painting*, Њујорк, 1956, стр.46-51. И неки други стручњаци цитирају баш ова два аутора, на пример Александар Сопер и Артур Вејли.
2. *Some Tang and Pre-Tang Texts on Painting*, Лајден, 1954. Овај цитат сам преузео од већ поменутог Саливана, стр.99.
3. Тај прицип космичке енергије која је свуда присутна, у живом и неживом, јесте, на пример, суштински принцип у афричкој уметности. Постоји космичка сила која се примордијално оваплоћује у човеку, у стварима, на месту и у времену, и постоје, такође, модулације лика, облика и ритма. Погледати код Јана Јанхајца: Muntu, *An Outline of Neo-African Culture*, Лондон, 1958. Постоје, међутим, и суштинске разлике између кинеске и афричке културе, и те разлике искључују могућност било ког корисног упоређивања.

4. *My Painting*, Jackson Pollock. Објављено у **Possibilities**, Њујорк, 1947-1948.
5. Bryan Robertson, *Jackson Pollock*, Лондон, 1960.
6. Жорж Лимбур је указао на њихову фаталну грешку: „Нисмо обратили довољно пажње на незгодну тенденцију надреалиста, на њихову склоност ка оном што је у супротности са поезијом – ка науци“. Предговор Масоновим *Разговорима са Жоржом Шарбоњеом*, Париз, 1958.
7. *Anatomie de mon univers III*.
8. *Anatomie, V*.
9. D.T.Suzuki, *Zen and Japanese Culture (Bollingen Series)*, Њујорк, 1959, стр.17.
10. Потврда *Zen for the West*, William Barrett (Предговор за *Zen Buddhism*, Д.Т.Сузукија, Anchor Books, Њујорк, 1956.)
11. Разговори, стр.149.
12. Ibid, стр.122.
13. Ibid. стр: 122-125.
14. Georges Duthuit, „Où allez-vous, Miró“, *Cahiers d'art* бр.8-10 из 1936, погледати на страни 262. Потврда је James Thrall Soby, *Joan Miró*, Њујорк, Музеј модерне уметности, 1959, стр.28.
15. Интервју са Џејмсом Џонсоном Свинијем: *Joan Miró: Comment and Interview*, *Partisan Review*, бр.2, 1948, стр.210. Цитирано из већ поменутог дела Џејмса Трал Собија, са стр.100.
16. То је одговор на један упитник који је Џексон Полок испунио и објављен је у часопису *Уметност и архитектура*, у фебруарском броју 1944.
17. James K. Feibleman, *Concreteness in Painting, Abstract Expressionism and After*, *The Personalist*, свеска 43, бр.1, 1962, објавио University of Southern California, Сједињене Америчке Државе.

Предиспозиције

Када је умрла Франсоаз Кашен (1936-2011), баш у тренутку у ком се бавила објављивањем заоставштине и дневника свог деде, Пола Сињака, француска је штампа донела вест: „Умрла је душа француских музеја“, „утихнуо је глас који је у нашој култури био без премца.“ Историчар уметности, писац бројних каталога, комесар великих ретроспектива, оснивач и први директор Музеја Орсеј, директор свих француских музеја, којих има преко хиљаду, носилац високих државних одликовања, Франсоаз Кашен је била позната и по томе што су њене књиге посвећене уметницима, па и ова о Гогену, писане језиком који су увек могли да разумеју и лаици, и они изван историчарско-уметничке струке. Књиге су јој, током година, излазиле и у џепним издањима, што можда довољно говори о њиховој популарности. Одрасла у уметничким круговима, заљубљена у рад по архивима, умела је да документарно увек споји са емотивним, да уметнички приступи уметности. Што је редак дар.

Франсоаз Кашен

Пол Гоген

Пролог

Сликарство и легенда

Ах! Ти ружичасти коњи!

Ах! Ти љубичасти сељаци!

Ах! Та црвена испарења!

Бодлер

Изгнаник из друштва, уклетни сликар, скандалозан и узвишен стваралац, егзотични херој, маг и примитивац у време Ајфелове куле, Пол Гоген јесте био први, од свих модерних уметника, око кога је створена легенда. Још за његовог живота, она је сликара претворила у чувара онога што је најсветије, али зар то није било на уштрб његовог сликарства?

Тог сликарства које се на први поглед намеће својом заводљивошћу, али коме измиче истина. Тропи? *Змијска чаробница* или *Успавана Циганка* Цариника Русоа, који никад није напуштао Европу, јесу израз егзотичне поезије која је неупоредиво делотворнија од свих Гогена са Тахитија. Смелост распореда слике и композиције? Ту му је претходио Дега, духовнији и моћнији. Експресивна боја? Ван Гог ју је користио боље од њега. Дух, дар посматрања, или пак, приказивање до у танчине? То су поља на којима га надилазе Лотрек и Сера. На концу, више од његовог дела, опсесивна симболистичка имагинација, која је готово досезала ону Одилона Редона и Гистава Мороа (а Сезан је био тај, а не Гоген, који ће први узмоћи да ослободи слику теме), била је оно што је призвало, само уз помоћ технике, праву метафизичку узвишеност. Гоген не може да изађе као победник из препирке око тога ко је имао приоритет, он, чијих неколико ненадмашних слика, ипак, остају врхунац сликарства, он чије чисто стилско искуство заузима изузетно место у стварању савремене уметности.

Имао је књижевну ауру и све је учинио да се заогрне легендом - било је то у корист сећања на њега, али то је била лоша услуга његовом сликарству. На крају, аура и легенда су га претвориле у опсенара. Зато што је између импресиониста и модерне уметности дошло до убрзања у еволуцији осећајности. На почетку двадесетог века, тек што су усвојене идеје Монеа и Сезана, већ су се ту нашли Пикасо, Брак и Матис, који су допринели да из ништавила покуља нови „универзум облика“. У међувремену, историја промене укуса је на изванредан начин пригушила улогу двојице великих посредника, Жоржа Сераа и Пола Гогена, а они су били од суштинског значаја за еволуцију, као и за поимање уметности двадесетог века. Обојица су, мада користећи другачије поступке, покушавали да превазиђу импресионистички реализам, да створе велики модерни стил, једну врсту амбициозније уметности која покушава да изрази шта је то свет, а не да га представи. Обојица су, сваки на свој начин, систематизовали, упростили, обогатили накнадни развој открића из времена импресионизма (који су довели до крајњих граница): Сера помоћу једне врсте научне поезије, Гоген уз помоћ симболистичке воље, која ипак никада не заборавља визуелне лекције једнога Едгара Дегаа или једнога Писароа. Можда су јансенизам личности и технике, исто толико колико и краткоћа његовог животног века, сачували Сераово сликарство од тога да буде пребрзо прихваћено, а и од оне врсте површног тумачења које је глоба плаћена пренагљености модерног.

Али кад се ради о несрећном Гогену, он јесте, и то већ за живота, учинио све што је требало да бисмо његов живот побркали са његовим

сликарством, његовим страстима и његовим идејама, са легендом о њему и његовим пластичким открићима: више од пола века после његове смрти, често се без краја и конца расправља пре о његовој личности, него о сликарству, о његовим еротско-егзотичним авантурама, него о његовој улози у историји уметности. То је зато што је, гоњен својом судбином и својим „сопством“, Гоген мало-помало постао свестан кризе кроз које је целокупно њему савремено сликарство управо пролазило, и заложиио је, из све снаге, свој романтични нарцизам и искреност једног аутодидакта, умешавши се у проблеме мишљења са којима његови савременици нису ризиковали да се суоче, осим у сигурности некаквих расправа по крчмама и атељеима. Треба живети као прогнаник из једне једноставне историје форми, поистоветити се, полако, са драмом која је сасвим пластичка, и, све до последњег даха, узимати заиста у обзир упутства из времена симболиста, која је један Маларме промрмљао заточен у својој Римској улици: „Побећи! Побећи тамо негде!“

Гоген, први, можда више и од Ван Гога, јесте отелотворење уметника смртно заљубљеног у уметност. Делакроа је био последњи уметник у маниру протеклих векова: узвишени занатлија, али професионалац, који, чим опере своје четкице, постаје обичан човек који одлази на вечере, или седи у оперској ложи. Гоген је, како год га схватили, уз већу буку и често пометњу, разгласио да је он човек пред којим је велика будућност, уметност не само да је требало да осигура спас уметника, него и да донесе здравље једном декадентном и грешном веку. Зар његов живот није имао све те дражи које може досегнути машта светине? Од једне врсте индустријске ниже деветнаестовековне интелигенције, као банкарски чиновник, он се суновратио сасвим на другу страну, а то је била драматична супротност у односу на његов лик: постао је стваралац са острва. Од отуђеног роба, до уклетог уметника, тај лик из стрипа није престајао да напаја иначе разборите снове носталгичних малограђана.

Био је први уметник који је, као Френхофер из **Непознатог ремек-дела**, стварно живео сликарство као апсолутно истраживање и као потпуно и драматично ангажовање себе самог. Али ако свој живот жртвујете на олтару своје уметности, то још није гаранција да ћете бити геније. Не остварује се добро сликарство тако што ћете се жртвовати, и оно чиме је Гоген желео да да свој херојски пример било је можда само лоша услуга сликарима који долазе. Чудо, „случај Гоген“, могло би се рећи, то је, заправо, чињеница да је он постао скоројевић, делимично и зато што је одувек желео да постане велики сликар за кога ће сви знати: „Желео сам да желим...“,

написао је једнога дана. Зато је Гоген толико провокативан уметник, како због неуједначености своје продукције, тако и због изненађујућег одвијања саме те еволуције, и те наивне жеље да буде велики уметник, која ће на крају и тријумфовати.

Зато што се права Гогенова драма није одвијала у његовом животу, већ у његовом сликарству. Напустио је сигурност породичног живота како би водио живот који је поносно називао „животом мршаваог вука“, око 1885, одвојио се од Писароовог импресионизма, и одмах је покушао да, 1890, превазиђе открића синтетизма, како би се, на крају свог живота, растеретио од сваког симболизма и сваке литературе. Он је, тако, стално напуштао естетску сигурност до које је по скупој цени дошао, како би се упустио у једну авантуру која је бескрајно погибелнија по његову „славу“, од тога што је био боем, или што се осамио на егзотичном острву. Ту стилску авантуру је често веома тешко пратити, пролазио је кроз преокрете, копирање, открића, утицаје, слабости и најсјајније тренутке, све те замршене неочекиване заплете. Та је авантура пре свега драматична, јер је тако била и проживљена, за разлику од, на пример, Дегаове, чија нам осећајност данас делује тако модерно, мада је он сликар без заноса. Али Гоген се, пре свега, пошто је био формиран под утицајем импресионизма који је одбацио све постулате „великог сликарства“, нашао, у том продуховљеном *fin de siècle*-у, и још, без средстава да створи један стил који би био у складу са захтевима њему савремене осећајности. Пре него што је у самом себи пронашло своје сопствено оправдање, и то у апстракцији (а то је решење које и данас ствара нове проблеме), сликарство у време симболизма је пре свега покушавало да поново пронађе своје духовно достојанство, које књижевност и музика као да су хтеле да му преотму. Гоген јесте, мада конфузно, изразито снажно осећао ту потребу: можемо му замерити да му је понекад недостајало интелигенције у његовом начину решавања проблема сликарства тог времена, али му не можемо замерити да се са њима није храбро суочио, нити да, у односу на то, није поседовао интуицију која је често била генијална.

Међу његовим савременицима, Тулуз Лотрек, на пример, једноставно није постављао та питања. Он никада није имао претензије да створи велики стил, и зато је карактер ироничне белешке који је његова уметност поседовала, био, иако је за нас данас изузетно интелигентан и зналачки, упркос свему, миноран. Жорж Сера јесте, када је пожелео да превазиђе импресионизам, имао помоћ класичне ликовне културе која је заснована на подукама које се добијају у „Школи“, и један спекулативнији и чвршћи карактер, што Гоген није имао никада. Зато што је све, код Гогена, без обзира

на његов неумесан занос, било израз немира: стална потрага, непрестана потреба за обликовањем, привлачност туђих идеја за једног аутодидакта, и, такође, систематска експлоатација онога што је он, Пол Гоген, имао, а било је посебно: осећај за тропе из његовог најранијег детињства, његова прошлост и прадедови, његов, на концу, истрошен карактер, његов живот изван закона, све оно што је он, невино, али исправно, називао својим дивљаштвом.

Невино, јер је то дивљаштво оно са краја деветнаестог века, и оно што је он, у његовој уметности, сматрао најпосебнијим и најзанимљивијим нама данас не делује тако. Кандински је могао да каже за Сезана да је „уздигао мртву природу на ниво предмета који су споља мртви, али изнутра живи“, Гогенов поступак јесте, у највећем броју случајева, али без свести о томе, потпуно супротан: када је мислио да слика мистерију, легенду, „нешто прастаро“, он је сликао само један декоративни мотив, али тај мотив добија на ритмичкој и апстрактној инвентивности, оно што губи на поетско-религиозном значењу. У неким другим случајевима, иако он то није желео, бар ћемо, на основу спољњег изгледа, видети како је он своје емоције и анксиозност преносио уз помоћ чисто сликарских средстава. Тако да не би било парадоксално ако бисмо рекли да је он, што је више желео да буде дивљи, продуховљенији и да више припада покрету „art nouveau“, бар почевши од извесног стадијума своје еволуције, заобишао оно што је сматрао суштинским, и на извесним својим сликама досегао (али такође и у керамици, на гравирама и на монотипијама) оно најбоље, оно најсилније и најслободније у читавој његовој уметности.

Франсоаз Кашен

Импресиониста, али само недељом и празницима

1873-1885

„Ви сте већ на одласку.“

Дега Гогену

Пре него што је дванаест година свог живота био сликар мангових плодова, шумарака и тропских стазица, Гоген је подједнак број година био сликар крава и сељанчади. Онолико година колико је био уклетни сликар, био је и марљиви ученик импресиониста.

Прво Гогеново познато платно датирано је у лето 1873¹. Ради се о једној шумској сцени у маниру Короа, која делује скромно, са једном малом људском фигуром која подсећа на Писароову сељанчицу. Ништа нас не чуди, кад су ове сличности у питању. Када је, 1867, умрла, Алина Гоген је поверила своју децу свом старом пријатељу Гиставу Арози, док је Пол, коме је тада било деветнаест година, пловио негде по Атлантику. Она је у свом тестаменту написала ту реченицу која као да је била предзнак, а односила се на тежак живот за који се Гоген, чији је неповерљив и неприступачан карактер добро познавала, припремао: „Што се тиче мог драгог сина, он ће сам морати да створи своју каријеру, јер није био у стању да се додвори свим мојим пријатељима, тако да ће бити напуштен² од свију.“ Гистав Ароза, који је био кум и заштитник младог човека, оповргао је то пророчанство, на сву срећу по историју сликарства. Сасвим у супротности са тим, тај изврсни фотограф, сусретљив човек, образован, који је имао поуздан и готово смео укус, поседовао је збирку слика изузетног квалитета: ту су, један до другог, били Курбе, Делаacroa, Тасаер, Коро, Јонгкинд, и, чак, Писаро, у време када је импресионизам још важио за уклету уметност. Током читаве Гогенове каријере проналазимо често веома конкретне трагове пажње коју је он посвећивао тим сликама и, чак, у Понт-Авену и на Тахитију, када ће коначно постати он сам, можемо да тачно препознамо сећања на ову или ону слику, које је увек освежавао продајним каталогом Ароза, чије је илустрације, отцепљене, носио чак у тропе. Гоген се подједнако добро сећао и издања фотографија Гистава Арозе, као и слика из његове збирке, а то нам показују рани мотиви: овде сељаче, или краве копиране од Тасаера или Писароа, тамо Придонова композиција, или рељеф са Партенона, или са Трајановог стуба, а све надахнуто фотографским плочама са потписом Ароза.

Све оно што ће, захваљујући том човеку, млади Гоген открити када се 1871. врати у Париз, у који готово није долазио шест година, и који уопште није познавао, сигурно је за њега било право откриће. Наравно да сликарство може деловати као чудесан начин да се упосли осећајност младог аутодидакта, кога је живот већ годинама развијао помоћу онога што су чудеса света, пре него помоћу књига и међуљудских односа, то је био начин на који су се, такође, испуњавале сањарије и негирала незадовољства онога који је већ био луталица, немиран, охол и понижен.

„Ако вам кажем да, са женске стране, потичем од једног Борције из Арагоније, вице-краља Перуа, рекли бисте да то није истина и да сам нешто умислио³.“ Овако почињу Гогенове хаотичне исповести, спис **Пре и после**.

Или: све то о чему говори јесте, осим нешто мало претеривања, потпуно тачно.

Гоген је био унук Флоре Тристан, а она је била незаконита ћерка једног богатог Перуанца, Тристана и Москосе. Ватрена, веома лепа, помало луда, пријатељица Прудона, Жорж Санд и Оца Анфантена, та кокета која је давала квази савете социјалистима, била је заведена својим уверењима и веома романтичним темпераментом, мислила је да је права хероина, трибун са црним тракама што просипа ваљане речи упркос опасности: „Флорина личност би се усред битке толико размахала, да је она, у сопственим очима, прешла у митску личност; сматрала је да је женски Месија“, бар су тако говорили⁴. Да ли је Гоген знао за ово сведочанство, јер је себе у неколико наврата сликао са Христовим цртама, да ли је био нови мученик и спаситељ модерног сликарства? Флора, аутор аутобиографске књиге, из 1838, са насловом који као да наговештава Гогена, **Лутања једне жене-парије**, умрла је 1844, четири године пре рођења свог унука Пола (1848). Слика је наиме Алинин син – жене, по речима Жорж Санд, подједнако лепе као што је то била њена мајка, али нежније и повученије, и једног новинара који је, дословно, умро од беса. У тој породици свуда има насиља: Шазал, литограф, несрећни муж црвенкосе баке, одслужио је, кад се Гоген родио, скоро двадесет година принудног рада, јер је, у нападу љубоморе, покушао да убије своју жену. Када је детенце тек напунило годину дана, читава се породица у Авру укрцала на један бриг, како би потражила заштиту од перуанских рођака које нико уопште није познавао, кренули су на пут од три месеца који је требало да их одведе до Перуа. Као његов син касније на Маркиским острвима, чије су ситничарске и насилне расправе са локалним властима допринеле употреби физичке силе, и Кловис Гоген се без престанка свађао са капетаном, и завршио тако што је, сасвим млад, умро од срчаног удара проузрокованог једним нападом беса, у манастиру у Патагонији који је носио љупко име „Лука глади“. После бура, узбуђења, и осећаја да је као дојенче са свих страна злостављан, све је испарило у топлоти и доконом изобиљу живота у Лими, у заштитничкој сенци часне старине Дон Пиа Москоса. Током првих шест година свог детињства, будући сликар Тахитија је мажен и пажан, као и његова врло млада мајка која је била помало детињаста („Моја мајка је усред свега тога била право размажено дете.“) Пазиле су их егзотичне и обожавања вредне дадиље. Његова независност и његова срчаност изазивале су опште чуђење. Како се ти незаборавни утисци, у свој својој насилности, и њихов укус, не би урезали у детиња сећања: боје, мириси, звуци... „Имам изузетно визуелно сећање, и сећам се тог периода, наше куће [...], још увек видим нашу црнкињицу, која је, у складу са

правилима, носила тепихчић, на којем смо се молили, у цркву, и нашу домаћицу куће, Кинескињу, која је тако добро пеглала веш⁵". Зар је чудно то што су по повратку у Француску, у Орлеану, а затим у Паризу, у тој сивој и хладној Европи, где је живот за мајку постао тежак, јер се убрзо суновратила у сиромаштво, као и за њеног сина, кога је тешко било дозвати у памет, у стварност француског језика и школовања, за њега, који је за све био странац, и, наравно, лош ђак, земље са друге стране океана заувек остале изгубљени рај? Агресиван, несрећан, измештен, он који је у Лими био мали цар, постао је кукаван, или, што је још горе, просечан, у том људском роду пуном детиње охолости и понижавања, тако да је видео да у изгледу има само једну ствар: да побегне, а да то по могућности има везе са морем. Пошто није имао школску спрему која би била довољна да буде примљен у поморску школу, он се са седамнаест година као ученик за кормилара укрцао на **Лузитанца** који је пловио на линији за Јужну Америку.

Ако оставимо по страни неколико кратких боравака уз мајку у вили препуној перуанских сувенира у Сен-Клуу, он се неће коначно враћати у Француску до 1871, када му је било двадесет три године. А онда ће, уз посредовање свог брата банкарског чиновника, и свога зета Калцада, који је био стечајни управник на берзи, Гистав Ароза младом човеку прокрчити пут у Банку Бертен. Неколико месеци раније обичан морнар, тај је младић који је црнцио на броду сместа доказао зачуђујућу моћ прилагођавања животу и захтевима заната посредника на берзи без овлашћења. И тако је млади банкарац са светлом будућношћу био тај који ће се, 1873, оженити лепом Данкињом по имену Мете, првом од чувених „девојака које су му биле пар“. Она је читавог свог живота замерала Гогену да ју је преварио када је у питању био његов прави идентитет, док ће Гоген, после свега тога, открити, истовремено са лепим манирима, новцем, и после девојака из лука, девојке из добрих породица, атмосферу једне полу-буржујске, полу-уметничке средине, и збирке слика. Осим тога, све до 1882, Гоген је један љупки сликар коме је сликарство хоби, самоук, довољно надарен, али истовремено толико далеко од субверзивности да је његова слика **Пејзаж из Вирофлеа**, у стилу Барбизонске школе примљена на Салон 1876, исте године када је Едуар Мане одбијен.

Све до 1878, он слика мртве природе и пејзаже у маниру Короа, или Јонгкинда, али ваздух као да постаје тежи, као на слици из музеја Же де Пом, **Сена код Јенског моста**. „Досадиле су ми Коророве нимфе, што играју по светим гајевима Вил д’Авреа⁶“, сећаће се Гоген неколико месеци пре своје

смрти на Маркиским острвима. Али Коро који је надахнуо Гогена јесте Коро без нимфи.

Зато што је прва нимфа коју је насликао онај који ће на такав чудесан начин у свом сликарству прослављати женско тело, само једна жена оцвале пути, Сузана, служавка. Та је слика изузетак у оновременом Гоговом стваралаштву, и једно од његових ретких дела која су по инспирацији натуралистичка, у једној епохи у којој је књижевност заговарала тај тип осећајности⁷. Гоген је позадину своје слике настанио класичним штафажом једног „шегрта“, а то још увек није ни био: алжирска тканица, и, пре свега, бенџо, традиционални инструмент у оквиру некакве атељерске измишљотине, бенџо чију ће форму једино кубисти, тридесет година касније, узмоћи да искористе, а не као овде, где је искоришћен само његов анегдотски садржај. Што се самога акта тиче, изванредно сликаног, надовезује се на натуралистичку естетику, неминовно је било да се допадне Ј.К. Ијсмансу, који је тада још увек био Золин ученик, јер он извештава са шесте импресионистичке изложбе на којој је овај акт приказан: „Не устручавам се да тврдим да, међу савременим сликарима који су сликали актове, ниједан још није успео да у стварност унесе ту жестину [...] то је наша савременица, и девојка која не позира за галерију, која није ни блудна нити се пренемаже, која се у потпуности посвећује крпљењу своје старе одеће⁸“.

Један портрет Мете, такође док шије (1878), допушта нам да први пут опазимо директан импресионистички утицај, због своје светле палете, свог сјаја, љупкости која нас пре подсећа на БERTУ Морисо, него на Манеа. Заправо, треба сачекати следећу годину да бисмо Пола Гогена могли да окарактеришемо као „сликара импресионисту“, и то, дословно, под Писароовом контролом.

Он је вероватно већ срео Писароа код Арозе, али тек 1879. почиње да се редовно виђа са њим, одлази у Понтоаз да слуша савете онога који је већ имао ауру праоца покрета. Гоген се опробао у сликању воћњака и шибљике на фармама у различита доба дана, често са можда више марљивости него среће, али са великом сигурношћу, која није сигурност некога коме је сликарство хоби.

Писаро је био потпуно свестан тога. Немилице му је делио савете и охрабрења, постао је породични пријатељ, а породица је ускоро добила једно, и убрзо за њим, сво петоро деце. Он је Гогену, својом стрпљивом благонаклоношћу, заменио академије и атељеа у којима су други будући „хероји“ пост-импресионизма у том тренутку учили, док је Гоген живео у

граји на берзи⁹. Много касније, после стилских порицања и лоших осећања која су уз то ишла, Гоген ће Писароу одати признање које заслужује: „Ако проучимо Писароову уметност у целости, без обзира на њене осцилације, ту проналазимо не само изванредну уметничку вољу која се никада не пориче, него и уметност која је по својој суштини интуитивна на најбољи могући начин... Посматрао је читав свет, кажете ви! Зашто да не? И сав свет је такође гледао њега, али је покушавао да га заузда. То је био један од мојих великих учитеља, и ја га не зауздавам¹⁰“.

А о којим је другим мајсторима Гоген желео да говори? Поред Короа, Јонгкинда и Писароа, очигледно је да се ради о импресионистима које је открио од тренутка свог доласка у Париз. Он је почео пажљиво да прати њихово стваралаштво, најпре помоћу Арозине колекције и, ускоро, у галеријама са модерним сликама, које су се, у то доба, налазиле баш у улици Лафит, на два корака од берзе. Велике битке за импресионизам падају баш у године између његовог доласка у Париз, 1871, и 1879, када је први пут учествовао на једној изложби групе. Гоген је дакле, учествовао у тим биткама, издалека и изблиза: о томе можемо расправљати, јер нисмо сигурни у којој мери, пошто је упознао Писароа 1874, код Гистава Арозе. У сваком случају, он је одгледао чувену импресионистичку изложбу из 1874, која је одржана у студију фотографа Надара, Арозиног пријатеља, и присуствовао је дивљању које је она изазвала у штампи – тада је покрет добио погрдан назив „импресионисти“¹¹. Неколико година које следе после рата из 1870, и после Комуне, јесу управо те године у којима ће сликари, који ће тај придев створен да би им се наругали прославити, формирати групу уједињенију него икад, радећи често заједно у градићима Ил де Франса, чија ће имена постати славна у историји сликарства: Мане, Моне и Реноар у Аржантеју, Сезан и Писаро у Овер-сир-Оазу и у Понтоазу. То је тренутак у коме се, заиста, одређује шта је импресионистичко јединство покрета и стила.

Иако је Гоген до 1882. берзански чиновник који се „бави уметношћу“, у свом слободном времену, сликарство ипак, у ништа мањој мери, заузима најважније место у његовом животу, и он има користи од тог финансијског успеха, ствара врло лепу колекцију слика које су готово све импресионистичке. Оно што највише цени, бар нам то тако делује, јесте озбиљност, сензуални Реноар као да га уопште не привлачи. Уместо тога, он је један од првих љубитеља Сезана. Неколико година касније, Гоген ће, по повратку у Париз после једног боравка у Данској, направити списак дела из његове колекције која је у целости остала код Мете у Копенхагену, и он је

записан у свешчици чији је садржај ту скоро одгонетнут и објављен¹² - пише да је поседовао: девет Писароа, једну Мери Касат, једног Сизлија, пет Гијомена, једног Јонгкинда, једног Домијеа и пет Сезанових слика, које он, како је то рекао, чува као „зеницу ока свога“. То су била, појединачно, следећа дела: **Золина кућа у Медану, Естак или Планине Провансе, Алеја дрвећа, Жетва** и, на крају, једна **Мртва природа** коју ће он касније поновити на позадини својих слика и која ће му често служити као инспирација.

Што се његовог сопственог сликарства тиче, десет година које су претходиле 1884. јесу године његовог формирања, великог напредовања кад се о техници ради, али су то године релативног застоја када је у питању независност и лична открића. Тако да видимо како Гоген осцилује између два сликара који су на њега највише утицали: Писароа и Дегаа.

Од Писароа је Гоген баштинио поштовање према природи, осећај за скроман занатски рад пред стварношћу, гнушање пред сваким видом академизма или олакшицама и схватање, које је потпуно ново, да величина једног уметника није неопходно повезана са његовом успешношћу. Истовремено, на веома необичан начин, Писаро усађује у свог ученика принцип који ће Гоген касније развити у једном другом светлу – светлу симболизма: треба поновити природу после посматрања, а не задовољити се тиме да је представиш. Парадоксално је, заиста, то да је стари добри Писаро пренео Гогену идеје које ће, доведене до крајњих граница, Гогена ослободити и њега и импресионизма. Шта он открива, у исто то време када ради под директним утицајем Писароа, у саветима које мајстор даје свом сину Лисјену, који је такође сликар почетник? „Доћи ће тренутак у ком ћеш бити зачуђен лакоћом са којом ћеш савладавати облике, и, што је веома чудно, оно што ћеш сликати по сећању имаће много већу силину, много већу оригиналност од онога што си насликао директно по природи¹³“. Тада када је то писмо написано, Гоген, усвојени „привремени син“, као многи шегрти-сликари из доба импресионизма, борави код Писароових. Можемо замислити како се та идеја, суштинска за каснију еволуцију младог сликара, често помињала у њиховим бескрајним разговорима о уметности.

Током читавог тог периода, Гогеново се стваралаштво креће у два прилично супротстављена правца, у зависности од тога да ли се ради о пејзажима или мртвим природама. Пејзажи, ефекти снега, шумице или дрвеће које се уздиже до у небо, све то подсећа на Писароа, или, понекад, на Сизлија, својом фактуром и тренутношћу визије. За разлику од тога, на мртвим природама, ентеријерима, или портретима, очигледан је утицај

Едгара Дегаа. Актови, као што је **Сузана која шије**, портрети деце или жена, третирани су као оновремени настели Дегаа, и, нарочито, композиције као што су **Ентеријер сликаревог стана**, **Улица Карсел**, **Дечак који спава**, или, још, **Вајар и његов син**, настел који се тренутно налази у Пети Палеу у Паризу, све је то изведено на оштар и изненађујући начин на који је Дега већ успео да извуче спектакуларне ефекте – што је можда преузето од Јапанаца. Али Гоген ипак неће бити тај који ће до крајњих граница довести пластичко коришћење и хумор тог типа композиција – учиниће то, неколико година касније, Тулуз Лотрек и Пјер Бонар.

У сваком случају, Дега јесте био један од првих и најоданијих бранитеља Гогеновог сликарства. „Ви сте већ на одласку“, рекао му је негде у то време¹⁴, и то што се Гоген одвојио од Писароа, десило се зато да би се окренуо ка Едгару Дегау.

Истину говорећи, није то било само из сликарских разлога. Дега, највећа свађалица у групи импресиониста, неће опростити Реноару, Сизлију и Монеу што су се нагодили и учествовали на званичном Салону 1882, што је за њега било право издајство. Пошто су га одувек заводиле личности које су „одбијале да се сврстају у војну врсту“, на Гогена је оставила утисак и Дегаова личност, као и његов таленат, и то што му он одаје признање у својој књизи **Пре и после**, односи се пре свега на његову неспутану независност.

Између ове двојице људи, суптилног сликара животног, које се изнад свега испољавало пред његовим савременицима као његова чувена „злоба“, али чија преписка открива нежна и одана пријатељства, и Гогена, сликара спорости и прадавног, који је имао посебан дар да, током читавог живота, учини да га омрзну, због његове грубости, незграпности и онога што је Жан Долен благо назвао „оправдани егоизам ствараоца“, увек је постојала једна врста прећутне сарадње, обостране, и Дегаове, упућене Гогену, једне очинске наклоности која је веома чудила Писароа и његове савременике.

На том крају века у коме је дружење анархиста и социјалиста исполитизовало читаву књижевну и уметничку интелигенцију, Гоген је у Едгару Дегау пронашао понашање слично своме. И код једног и код другог проналазимо исте трагове мизантропије, подједнаку мржњу према прогресу и свемоћној буржоазији деветнаестог века, уздржаност, која је помало презрива и аристократска, оно што је одлика „анархисте са деснице“. То нам говори у ком се тенутку он нашао супротстављен свим хуманистичким замислима токико раширеним код уметника тога времена, да је ту било чак и склоности ка социјалистичком, као код Писароа, или евангелистичког, као

код Ван Гога. Код тих људи и уметника који се толико разликују међусобно, проналазимо исту врсту дивљег индивидуализма, као да их је веселило непријатељство других, а Гоген је био тај коме је Стриндберг рекао: „Ваша личност ужива у нетрпељивости коју изазива¹⁵“, што личи на оно што је Дега рекао једном пријатељу: „Свуда причате да нисам зао, да се сви варају када сам ја у питању. Ако бисте ми то отели, шта би ми уопште преостало¹⁶.“

Едуар Мане јесте, из те генерације импресиониста, бдео над Гогеновим сликарским талентом док се рађао. Његова охрабрења, пре него директан утицај (а поготово тада) била су за Гогена врло драгоцене: „Рекао ми је једаред, пошто је видео једну моју слику (са почетака...), да је врло добра, а ја, како бих одговорио са пуно поштовања према мајстору, рекох: „Ох, па ја сам само аматер [...]. „Ма не“, рекао је Мане, [...] „не постоје аматери, него само они који се баве лошим сликарством.“ „То ме је разнежило¹⁷...“

А Гоген ће остати аматер више од десет година, од 1871, до 1882, до тренутка у којем је (а то је огрнуто легендом), нагнан својом судбином којој није могао да одоли, напустио берзу и заменио је уметношћу. Истина није тако црно-бела.

Можемо се, најпре, запитати како је један млад човек, који, *à priori*, није био нимало интелигентнији од неког другог, могао, преко ноћи, да нађе посао на берзи: то је био случај са Гогеном, али и са бројним другим младим људима. Заправо, не само Шуфенекер, сликар који ће касније бити један од његових највернијих другова, него и један други уметник кога ће срести у Понт-Авену, Гранчи-Тејлор, и два млада писца који још нису могли да живе од своје књижевности, Октав Мирбо и Анри Бек, моћи ће током тог периода да зарађују за живот на исти начин. Али зашто је берза омогућавала такве повластице? Све до 1880, телефон још увек није откривен, постојала је потреба за берзанским посредницима, који су могли бити млади људи без посебних квалификација, али образовани, хитри, „лепе појаве“, они који су у стању да препоруче вредности у моди клијентима који су седели за столовима кафеа, а они још и данас окружују трг на ком се налази берза¹⁸.

Или, од 1880, ако и запоставимо изум телефона који је допустио да се ослободимо посредника, па чак и ако су они веома уверљиви, најављује се слом берзе чији ће врхунац бити крах из 1882; ускоро ће сви ти млади људи бити на улици. Мењачи су отпустили све запослене. Године 1883, када Гоген одлази у Руан, он се наивно нада да ће уз помоћ сликарства остварити једноставне трансакције које су за њега на берзи биле уобичајене. „Гоген ме дефинитивно брине, и он је лош трговац, бар ако му је то главно

занимање¹⁹“, напомиње Писаро, зачуђен јер види да Гоген нема никакву свест да га, засигурно, чека тежак живот. Искрено речено, какав је други став могао да има Гоген, који је покушавао да разувери Мете, праву буржујку, мајку петоро деце, да је професионални напредак њеног мужа кренуо кривим путем .

Како год било, чињеница да је имао више времена и енергије коју је могао уложити у свој рад у том тренутку није много тога изменила у Гоговом сликарству. Од Понтоаза до Руана где је, у лето 1883, следио Писароа; „Тачно је, освојио је Руан²⁰ на јуриш“ – верујући да је живот ту јефтинији, и да су љубитељи бројнији – уопште није уочавао до каквих је суштинских промена дошло. Увидеће то он касније, од 1885, која је година право великог преокрета у Гоговој каријери, много више од оне у којој је морао да напусти берзу и сигурност.

И зато је година 1884. већ врло занимљива. Најпре, готово неприметно, Гогова палета је постала пригушенија, Ијсманс се већ запањио да је, на импресионистичкој изложби 1882, видео једно његово платно у „простим и муклим бојама²¹.“ Са друге стране, видимо да се све више испробава као вајар, што говори о незадовољству, потреби за компактношћу, можда већ и за нечим мрачним и мистериозним, што му дрхтурећа светлост импресиониста није нудила. Гоген је, од 1881, извео портрет Мете и још један, њиховог сина, оба у мермеру, уз помоћ вајара Брујеа, његовог комшије, тако да те спретно изведене бисте више носе Брујеова обележја, него обележја онога ко их је потписао.

Али је, 1884, он изрезбарио једну дрвену кутију, на коју је аплицирао две јапанске „нецуке“²². Овде Гоген директно показује своју склоност ка егзотичној уметности, а у томе му је већ много њих, уметника или оних који то нису, претходило: тада је јапанска уметност на врхунцу своје популарности, чак су и у Бон-Маршеу отворили једно јапанско одељење, где су најодвратније извозне гротескне фигуре биле у суседству са добрим серијама популарних естампи²³. Али његов начин да се приближи јапанској уметности јесте много новији и мање фолклоран од оног који је гајила већина његових савременика. Импресионисти су се приближавали свету облика са естампи, али само издалека, за Гогена највећа поука Јапанаца почива на ономе што и данас ценимо код њих и што покушавамо да позајмимо: на лепоти и на нивоу постојања и на нивоу уобичајених предмета, једној лепоти која није резервисана за **уметника** и његову продукцију, у којој дело, са зида на ком виси, и те како, често доминира, још

од времена Другог царства, над ружним предметима за домаћу употребу. Још у то време, већ су постојали покушаји, у Енглеској, да се одреагује на тај расцеп, који је нарочито био видан на предметима викторијанског стила, расцеп који је постојао између уметности и индустријске производње.

Те су реакције често биле плод једне архаизирајуће филозофије (да је не назовемо реакционарном), трагало се за поновним проналаском, унутар индустријализованог дизајна викторијанске Енглеске, за дашком неке „природе“ која је нестала, свеједно да ли се радило о уметности живљења, или о ономе што се данас назива „употребни предмети“. Теоретичар тог повратка коренима је био Раскин, и уметници и занатлије, или уметници-занатлије, који су се, током друге половине деветнаестог века, трудили да створе нови стил заснован на анти-индустријским идејама, које су сигурно долазиле из кругова око прерафаелитске школе, а неки други су се окупљали око Вилијама Мориса, око дизајнера единбуршке школе, који су створили покрет „Arts and Crafts“. И једни и други јесу, враћајући се на древне методе утискивања тканине у дрво, на гравире и плакате, смишљајући нове орнаменте и моделе намештаја, допринели стварању онога што ће убрзо, са оне стране Ламанша, добити назив „Modern Style“²⁴.

Гоген јесте, у Француској, 1884, један од првих који ће назначити правац „који ће, на континенту, бити правац „L'Art nouveau“ стила. Видели смо да се, претходне године, у складу са тим, занимао за таписерију, и замолио је Писароа да заједно са њим покуша да развије „импресионистичку таписерију“. Све је остало на идеји, али је, десет година касније, Аристид Мајол, велики поштовалац Гогена, преузео тај пројекат и остварио га, али у стилу „набиста“. Иако се његова жеља да ради таписерије, да изводи фреске или витраже, није остварила, ускоро ћемо видети Гогена како испољава своју генијалност и, по речима бројних савременика, као што су Одилон Редон, Ежен Каријер, или Феликс Фенеон, оно најбоље од његовог генија, у једној другој техници, из области уметности коју називамо „примењеном“, а то је керамика.

На тренутак, Гогеново сликарство одаје појаву једног новог утицаја који је много значајнији за будућност његовог стила, а и дубљи: утицаја Пола Сезана²⁵. Тај се утицај дефинитивно јавља на мртвој природи познатој као **Чаша у бојама дуге**. Композиција, бокал, чаша, јабуке, постављена је са једном геометријском чврстином која је потпуно нова код њеног аутора, а потез је много шири и једноставнији, повезан је са конструкцијом предмета, много више него са његовим осветљењем.

Гоген је, три године раније, 1881, провео много времена у Понтоазу поред Писароа и Сезана, и наравно да је врло пажљиво посматрао Сезанов начин сликања, последњи пут, јер ће се овај, готово дефинитивно, повући у Провансу године 1882. Та његова пажња и поштовање нису биле од оне врсте које би увесељавале Сезана, он је испољавао своју љутњу, и, кажу, често замерао Гогену да му је „здипио његов мали осећај“ и да га је „прошетао по тропима²⁶.“ Заправо, Сезан је одиграо пресудну улогу у Гогеновом развоју тек две године касније, у Понт-Авену, али ова слика из 1884, за коју смо чак веровали да је погрешно датирана, толико се разликује од оновремене продукције њеног аутора, лепо показује шта је Сезаново сликарство од средстава понудило Гогену, па је он узмогао да се успротиви Писароовом импресионизму.

У Руану, са својом породицом, Гоген, на своје највеће запрепашћење, пролази кроз окрутну искуство: сликарство није увек могуће продати, и Мете одлучује да га напусте и сместе се код њених родитеља у Копенхагену. Ми добро знамо шта је за Гогена био тај боравак у Данској, делом захваљујући преписци коју је размењивао са трговином воштаним платном на велико, фирмом *Dillies&Co*, чији је трговачки путник успео да постане. Ту можемо да видимо, како, дан за даном, у тим мучним писмима у којима је Гоген себе приморавао да пише трговачким језиком²⁷, час расте а час се губи финансијски фијаско и немир њиховог потписника. Његова га је тазбина дочекала хладно и са презиром, Мете је била огорчена, а изложба коју је покушао да организује у уметничком кружоку Копенхагена изазвала је такав скандал, да су морали врло брзо да је затворе, али не баш првог дана, како је он то касније говорио преувеличавајући то збивање²⁸.

Одвојен од Писароа, од Шуфенекера, изолован од париске уметничке средине, која је била у правом кључању у тренутку његовог одласка, Гоген је свему што је напустио давао неку нову вредност, а можда и нову стварност која је наједном постала драматична, као и идеје чији смисао у Паризу није проживео сем као неко изван тога. „Некад ми се на тренутак причини да сам полудео, али ипак, што више размишљам увече у свом кревету, све ми се више чини да сам у праву²⁹.“

У стварности, бар утолико што му запослење до тог тренутка није баш било неодољиво, а уметност му још увек није дала доказе генијалности, то нагомилавање грешака – у људским односима, у брачном животу – све то може да објасни његов каснији развој. И ето га ускоро, на супротној страни, у једном живом покрету који више подсећа на бег, него на неку мрачну

предоређеност, ево га како жури ка животу уклетог уметника. Драматичан ток развоја његове судбине ће, као једна унутарња неопходност, допринети да окрене своју уметност, која још није била сасвим прецизно одређена, ка интроспекцији и рефлексiji, а то је било врло далеко од тренутне среће његових заштитника импресиониста.

Напомене:

1. А не од 1871. како се веровало. Потврда о уметничким Гогеновим почецима: Merete Bodelsen: *The Dating of Gauguin's early Painting* у часопису Burlington Magazine, јун 1965, и чланак који указује на извесне грешке у датирању из *Каталога сликарског дела Пола Гогена*, Г. Вилденштајн 1964: *The Wildenstein-Cogniat Gauguin catalogue*, у Burlington Magazine-у, јануар 1966.
2. Погледати: U.F. Marks Vandembroucke „*Les Origines de la Formation artistique*“ у специјалном броју посвећеном Гогену часописа *La Gazette des Beaux-Arts*, 1956, св. 47.
3. Gauguin, *Avant et Après*, Париз, 1913, стр.2.
4. Констан, под псеудонимом Елифас Леви, цитирала Ursula F. Marks Vandembroucke, из горе поменутог текста, напомена 2.
5. *Avant et Après*, стр.134.
6. Исто, стр.25.
7. Золин роман *L'Assommoir* и Гонкурова *La Fille Élisa* објављени су три године раније, 1877.
8. J.K. Huysmans, тај је чланак поново објављен у његовој књизи *L'Art moderne*, 1883, стр.238.
9. Могуће је да је Гоген похађао академију Колароси, потврда је писмо Мете Гоген упућено Ротоншаму које је он цитирао у књизи *Гоген* из 1925, на стр. 18.
10. Gauguin, *Raconters de Rapin*, str. 35, 1951, (последња Гогенова књига објављена знатно после његове смрти, прим.прев.).
11. Потврда: John Rewald: *Historie de L'Impressionnisme*, поновљено издање *Livre de Poche illustrè*, 1965.

12. Потврда: Merete Bodelsen *Gauguin's Cézannes* у часопису Burlington Magazine, мај 1962, стр.204-211.
13. Писароово писмо које Џон Ревалд цитира у књизи *Paul Gauguin: Carnet de croquis, 1884-1888*, где су, на странама 57-64, објављене *Les Notes synthétiques*, факсимил издање, Њујорк, Париз, 1962.
14. *Avant et Après*, стр. 115.
15. Отворено писмо Гогену.
16. Потврда: уводна реч Daniel Halévy *Lettres de Degas*, стр.8, Париз, 1931.
17. *Avant et Après*, стр.115.
18. Потврда: Ch. Chassé „*Le sort de Gauguin est lié au krach de 1882*“. *Connaissance des Arts*, фебруар 1959.
19. *Lettres de Camille Pissarro à son fils Lucien*, Париз, 1950, стр. 65.
20. Исто. стр.66.
21. J.K. Huysmans: *L'Art moderne*, стр.264, Париз, Charpentier, 1883.
22. Потврда: C. Gray „*Sculpture and Ceramics of P. Gauguin*“, Балтиморе, 1963, каталог бр.8.
23. Y. Thirion, „*Le Japonisme en France dans la seconde moitié du XIXe siècle*“, у Cahiers de L'Association internationale des Études françaises, VIII, стр.117, 1960. и G. Allemand „*Le rôle du Japon dans l'évolution de l'habitation et du décor en France (seconde moitié du XIXe et du début du XXe siècle)*“, необјављена докторска теза, L'École du Louvre, 1964.
24. Погледати, поред каталога *Sources du XIXe siècle*, Париз 1960/61, и бројних изложби на ту тему (Њујорк, Музеј модерне уметности, 1963, Остенде, 1967, изванредно довођење у фокус из пера S. Tschudi Madsen: *Art nouveau*, Лондон, Weindefeld and Nicholson, 1967.
25. Појава Сезановог утицаја после оног Едгара Дегаа и Писароа ни у ком случају није никоме промакла: H. Rostrup „*Éventails et pastels de Gauguin*“ у часопису *La Gazette des Beaux-Arts*, LVI, 1950.
26. Цитира А. Vollard *Cézanne*, 1919. и Ch. Morice (цитирајући оно што му је као сведок пренео Мирбо) у *Paul Gauguin*, стр.228, Париз, 1920.

27. *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, сакупио М. Malingue, стр.34, Париз, Grasset, 1946.

28. У *Raccontars de Rapin*. Погледати и Н. Rostrup „*Gauguin et le Danemark*“ у специјалном броју *La Gazette des Beaux-Arts*, раније већ цитирано.

29. А. Schuffenecker, Malingue, 14.01.1885, стр.44.

То је био почетак књиге

А сада следи крај.

Гоген

Од Вагнера до Матиса

„Машина је пуштена у рад.“

Пол Гоген

Од Сезановог времена имамо обичај да, када је у питању Матис, или Бонар, или Кандински, или кад је, после свега тога, у питању Пикасо, повезујемо квалитет, или ликовну револуционарност, са личностима које се, увек, макну с пута пред својом продукцијом. Романескни живот, високопаран тон, неумерена склоност ка „књижевности“, а често и оно што је сасвим осредње, слике неједнаког квалитета које увек дугују нешто неком другом сликару, или некој другој цивилизацији, све је то допринело да Гогеново сликарство постане сумњиво у очима „познавалаца“. Највећи број критичара са почетка века реаговао је као Ели Фор: „Силан човек [...] нема потребу да бежи из градова, да се запути да, као Гоген, живи међу данашњим дивљацима [...] и да на далеким острвима створи жестоке пејзаже чија напета чулност и збрканост не разликују ни тананост од благости, и који као да су се зауставили пред фасадом Сезанових грађевина¹.“

Сликари који су учествовали у Гогеновом формирању га подједнако оштро процењују, и иду чак дотле да му оспоравају квалитет као сликару: Сезан зато што је Гоген одбацио просторно моделовање и структуру: „Гоген није био сликар, само је правио ликове сличне кинеским²,“ Писаро зато што му је Гогенов еклектицизам деловао сумњиво: „Ликовна база је по свом карактеру анти-уметничка, то је пре некакво ситно украшавање³.“

За разлику од тога, за већину младих уметника, у било ком тренутку на прелазу векова, Гоген јесте био отелотворење великог уметника. За набисте – Мориса Денија, Мајола, Серисјеа, Вијара, био је „неоспоран мајстор, онај чије су слике скупљали, о чијој су чудноватости проносили глас, чији су таленат, речитост, потезе, физичку снагу, дрскост, неисцрпну машту, отпорност на алкохол и романтично понашање ценили. „Тајна његовог успона била је у томе што нам је дао једну или две идеје, веома једноставне, које су поседовале неопходну истинитост, у тренутку у ком нам је недостајала било каква обука⁴.“ Бонар се, више него на Гогенове идеје, ослањао на тропски импресионизам из година између 1887. и 1888, на његов најосетљивији део, на „сликарски“ учинак.

Неколико година касније, један други Гоген биће то што ће привући Пикаса, јер је он у Париз дошао ујесен 1900, да би се коначно ту населио у априлу 1904. Код Амброаза Волара је видео како стижу најновије слике сликара са Маркиских острва. Очигледно је да је био задивљен, а о томе сведоче његова бројна платна, нарочито **Пар**, на којем проналазимо исте ликове који чуче са Гогенове композиције, са његове слике **Одакле долазимо? Ко смо? Где идемо?** Сентиментални симболизам људске судбине повезује, дакле, два сликара са истим декоративним експресионизмом. Ко би, осим Гогена, на крају претходног века и на почетку овога, тако дословно предлагао једну врсту експресивности кад су у питању теме, али и линија и боја? После Штајнлена и Тулуз-Лотрека, сигурно је Гоген тај који је допринео да Пикасо 1905. пређе са некаквог монмартровског експресионизма на универзалнију сентименталност.

Код његовог земљака, Пака Дуриа, који је био веома везан за Гогена 1894, током његовог последњег боравка у Паризу, Пикасо је могао да се, поред неких других успомена, задржава и испред два портрета на којима је Гоген стварно успео да повеже моћни сликани ритам са великом афективношћу. Једно је био **Портрет сликареве мајке**, Алине Шазал, рађен према фотографији, чије смо лице већ срели на првој Гогеновој тропској Еви, а друго изванредна **Глава Бретонке** са лукавим погледом на успаваном лицу, чију ћемо изражајност, силину и велику плошност, мада је циљ другачији, поново пронаћи на **Портрету Гертруде Стајн** који је Пикасо насликао 1906.

У то исто време, после једне неоимпресионистичке фазе, Матис, 1905, представља, на својој слици **Радост живљења**, сликарство које је начас

декоративно и митско, у коме осећамо, огољен од симболизма прелаза векова, ехо Гогена из Океаније.

Наравно да Матисово поштовање према Гогену не датира из тог периода, јер је он код Волара, 1898, већ купио један од најупечатљивијих и најпрошћенијих Гогенових портрета; једну од његових првих тахићанских слика, **Младог човека са цветом** из 1891. Злокобни архаизам извесних Матисових портрета, у бојама које су исечене плохе, као што је **Маргарита** из 1906, која је и данас у Пикасовом поседу, као да подсећа на сличне слике које је Гоген сликао у Понт-Авену, слике типа **Господина Лулуа** из 1890. Очигледно је да се, са оне стране његове декоративне воље, његовог система уметања бојених форми, без моделације, потпуног потискивања простора опште узевши, у корист једног одређеног простора – а то је нови план који је план слике – још од **Три мала пса** из Понт-Авена, па све до актова са Маркиских острва, први пут код њега примећују форме које ће наставити да живе код многих младих уметника. Склоност ка архаизму и арабески је, на пример, оно што је делимично открио Модилјани на Гогеновој изложби из 1906, када је стигао у Париз. Али наравно да ће се Гогенови ритмови развити код Анрија Матиса, у свој њиховој интелигенцији и сјају. Његова рајска тематика – његова **Радост живљења, Раскош и Плес**, итд. били су модерна верзија егзотичних и симболистичких Гогенових рајева. „Лагуне, зар ви нећете бити једно од седам чуда сликарског раја⁵?“ писао је Матис на крају живота, много пошто се отцепио од сликара са Тахитија. Али чак и ту постоји једна врста грешке у смислу.

Јер је Гогенов рај један тужан рај. Богатство детаља само наглашава глуво неспокојство које је, од Бретање до острва Хива Оа, прожело меланхолијом све декоративне ритмове његових слика. Осећај гушења у красном свету, ето шта је, без икакве сумње, више од мистерије коју је хтео да пренесе, засебна лепота Гогенове уметности. Што се ликовности тиче, и она поседује исти шарм: до сликарства које је чист сан неки пут се долази уз помоћ технике која је често веома тешка, заната који је исто онолико напоран колико је продуховљен. Можда нико као Гоген није изучавао са толико систематичности уметничку „слободу“, и није толико као он остављао утисак да ју је досегао по цену страшних напора. Она је до своје сржи патетична, та непрекидна борба која сликара води ка аутономији његовог стила, која ће га, на самом крају његовог живота, приморати да изговори следећу реченицу – запањујућу из уста човека који је толико дуговао уметности других, али очигледно изговорену искрено: „Све што сам научио од других ми је сметало. Тако да бих могао да кажем: нико ме ништа

није научио, сва је истина да ја знам веома мало! Али више волим то мало које је лично моје⁶." Како не видети, у том проширењу сопства и наглашеној љубомори према онима који мисле да треба да се расплину у свом сликарству, трагове великог немира, који није само психолошки, него је и стилистички?

Све је то у подједнакој мери оформило Гогена као сликара у коме модерна осећајност препознаје један од својих извора. Пошто се у историји сликарства појавио у једном критичном тренутку, у сваком смислу речи, Гоген је, први пут пре Пикаса, заузео став да је време за „рекапитулацију“. Желео је да преузме сликарство из његових корена и да, не без извесне наивности, опорави све прошле стилове осим класичне уметности. Када је одлазио да испитује италијански кватроченто и немачку ренесансу у Лувру, Мемлинга у Брижу, јаванску уметност у Музеју Гиме, или на Светској изложби, велику грчку епоху на основу репродукција, перунаску грнчарију из његових детињих сећања, јапанске естампе које је држао у свим својим атељеима, то није било са једним готово ироничним растојањем са којим је Пикасо на свој начин копирао **Las Meninas** или архајску средоземну скулптуру. Гогенова уметност још увек није уметност која на нешто упућује и на духовном се плану поиграва цитатима и опонашањем у периоду културне екстракције и критичке конзумације. И зато је такво Гогеново понашање већ морало да личи на богохуљење у очима чистих стваралаца као што су то били Сезан и Писаро, само су Дега и Мане могли да га разумеју. Код Гогена је тај осећај прошлог упркос свему остао осећај једног симболисте. Мешавина далеких култура, у времену и простору, остварује синтезу форми, и можда се чак ни не разликује од академског еkleктицизма из деветнаестог века, сем утолико што је акценат стављен на примитивну уметност и урођеничке културе. Али, културна оставштина човечанства није једино што захтева синтезу. Није довољно опоравити традицију, треба подједнако, а то је оно што је својствено симболизму, замислити врсту уметности која ће бити синтеза свих средстава којима је човек изражавао осећања пред светом и боговима. Требало је да, засебно, а то је био сан целокупне поезије деветнаестог века, сликарство упије књижевност и, надасве, музику. Другим речима, уметност мора да изнађе оно што је некада, у старо време, било својствено религији.

Од самих својих почетака, Гоген, који је тада још увек био импресионистички сликар, трага за кључем: боље ћемо схватити Сезаново неповерење у тренутку у ком је он почео да, 1881, заговара „прецизну формулу за дело коју би прихватио читав свет“ и „рецепт како сажети

експресију својствену свим осећајима у један једини и јединствени поступак⁷.” Гоген је без престанка трагао за „формулом“ и, фасциниран Бодлеровом осећајношћу, тиме што је он жудео да „легендарно пренесе спољашњи живот⁸,” и Вагнеровим естетским програмом, желео је да пронађе велику митску и примитивну уметност, велику незаборавну оперу човечанства. Најчудније је у Гогеновом опусу то што је живећи романтичну авантуру, сакрализовао сликарство у тој мери да је себи допустио, када је слика у питању, све слободе које је воде ка модерној уметности. У ствари је слика оно што је апсолутно, а не стварност. Трагајући за обнављањем изгубљене чари, и онога што је Рембо називао „кључем за древну гозбу“, неки пут трагајући за колективним примитивним и за индивидуалним несвесним, он је, као успут, допринео ослобађању сликарства. Слика је, из свих могућих психолошких и књижевних разлога, постала метафизички предмет, и свака боја, свака арабеска, добила је сопствену вредност која је допуштала сваку дрскост и све слободе. „Сва је уметност понекад површина и симбол⁹,” писао је Оскар Вајлд у Гогеново време. Ништа боље не дефинише Гогеново сликарство, уколико сматрамо да је симбол, због кога се његово сликарство толико патило, можда био оно што је дозволило Гогену, да, на нивоу платна, развије ритмове и боје који припремају долазак фовизма и првих испољавања апстрактног сликарства. Боја је за њега религиозни елемент, она не упућује на стварност, огољена, ослобођена од сваке намере да буде описна, она ће потпуно природно постати афективни еквивалент, изражавање осећаја, па крик, једна форма, једна мрља и, на концу, чист апстрактни елемент. Оно што је у том сликарству парадоксално јеста то да је, почевши од естетике која је ближа прерафаелитима, него Сезану, која је била тешка захваљујући романтичном симболизму који је често био одвећ књижевни, Гоген успео, а чак је то и желео, да утре пут чистом сликарству.

Напомене:

1. Élie Faure, *Histoire de l'art*, поновљено издање „Livre de Poche illustré“, 1966.
2. Ово је пренесено у публикацији Е. Bernard, *Sur Paul Cézanne*, на страници 31, Париз, 1925.
3. Pissarro: *Lettre à son fils Lucien*, цитирано на страници 132.
4. Maurice Denis, „L'Influence de Paul Gauguin“, у *L'Occident*, број из септембра 1903, преузето у књизи *Du Symbolisme au Classicisme*.
5. Matisse, *Jazz*, 1947, у поновљеном Хермановом издању се појавило 1968.
6. Шарлу Морису, у априлу 1903, Malingue, страна 319.

7. Писароу, цитирано у J. Rewald, Histoire de l'Impressionnisme, други том.
8. Baudelaire, *L'Art romantique*, издање из 1884, страна 74.
9. Оскар Вајлд, предговор за *Portrait de Dorian Gray*, параграф трећи, француско издање из 1895.

Огледни атеље

Када је Жан-Клод Лебенштајн, „отац француског структурализма“, одреаговао на француско издање зборника **Мондријанов атеље: истраживања и цртежи** из 1982. године, опус овог уметника био је закључен скоро четири деценије. У годинама које су уследиле, све до данашњих дана, није објављен ниједан текст о Мондријану који би био тако свеобухватан и пророчки луцидан. Који не би био пука теорија зарад теорије. Ово је проницање у душу уметника пуно саосећајности. И прича о једном простору који је више него личан. У томе је посебан значај Лебенштајновог приступа.

Жан-Клод Лебенштајн

Мондријан: Крај уметности

Текст настао поводом издања:

Мондријанов атеље: Истраживања и цртежи (Paris, Éditions Macula, 1982)

Ово издање које ствара оквир за расправу о Мондријановом атељеу, у први мах делује као наставак једног претходног зборника (**Атеље Цексона Полока**), ако и једно и друго схватимо као два дела шире анкете о сликарском атељеу. Али између ова два атељеа постоји огромна разлика. Једна се књига држи сликара, онога што њихови атељеи значе за сваког од њих, друга је тривијалнија. Полоков атеље је био целина састављена од необјављених, лепих фотографија пропраћених текстом, Мондријанов атеље јесте, у суштини, француски превод каталога једне изложбе¹, обогаћен бројним другде већ преведеним текстовима, и са још два или три необјављена текста. Укратко: једна компилација, ни превише чита, ни превише дотерана – порекло текстова се губи у магли², и све одаје пренагљеност³. А пре свега: равнотежа између онога што више не прати једну изложбу цртежа и питања атељеа једва се читује мишљењу које у атељеу види само место на коме се припрема дело, место „процеса“, „онога по чему се дело на коме се ради разликује од готовог платна“ (стр.7). За

Мондријана је атеље, наравно, (као и за било ког другог уметника) био то, али такође, превасходно и особито – место на коме се припрема уметност реализована у животу: антиципирано време краја уметности.

Ив-Ален Боа, који је одговоран за то француско издање, оставља утисак човека који је збуњен Мондријановим „архитектонским сањаријама“, „његовом теоријом о будућем отапању сликарства у архитектури⁴.” Није да их он не признаје, он их неутрализује, одбацујући те мистичне хирове из чврстог језгра сликаног и цртаног дела које једино узима у обзир. Иако нисам као он стручњак за Мондријана, верујем да није у праву. Наравно, оно што је најзначајније то је то сликарство, монументално, готово без пукотина, са краја на крај. Али ослободити га те нежне лудости која, уосталом, никада не би успела да га у потпуности привуче, то значи ограничити му оно што носи, и ограничити му снагу. Мондријан је неуморно писао, тако да се бар зна шта је желео. Нико, наравно, не ради баш оно што жели – Мондријан ништа више од било кога другог. Али, уколико намере записане у његовим текстовима и говоре премало о његовом сликарству, оне ипак говоре много о снази која је од тог сликарства створила оно што јесте.

Опсег те снаге је огроман. Ту се губи лудост уметникове амбиције, жеље да се мондријанизује читав свет, да се природни свет у коме човек пребива замени неопластичким Свемиром који би опредметио суштинско. То би најавило крај уметности због настајања апстракције, а, за Мондријана, једно није могло проћи без другог: „Померање слике у нашем окружењу тако да јој се приушти стварно постојање - то је мој идеал још од времена када сам дошао до апстрактног сликарства⁵.” Архитектонска сањарија која заснива уметност у животном простору јесте, дакле, без престанка пратила Мондријана од године 1917, уколико бисмо у ту годину, код њега, датирали потпуну апстракцију⁶. Два знака говоре томе у прилог: сам атеље, описан у последњој сцени **Природне и апстрактне стварности**⁷ и, из 1918, један одломак из опширног манифеста **Неопластицизам у сликарству**, објављеног у наставцима у првој години излагања *De Stijl*-а:

„Када свемирско надвлађује остало, уз све то ће свемирско још и прожимати живот на начин на који уметност, у тој мери нереална у поређењу са животом, то одреди, и замениће га један **нови живот**, који у ствари само опредмеђује свемирско⁸.”

И то је само почетак. У наставку се, од **Нео-пластицизма** (1920/21), до **Чисте пластике** (1942), у већини бележака Мондријан стара да их оконча

тим питањем краја (Мондријанови текстови, као и његово сликарство, доследно, неуморно варирају неколико неизбежних идеја):

„Нема начина да беспредметни уметник побегне: **он мора да остане у својој области и да се креће ка последици своје уметности.**

Та последица нас води у једну будућност која може изгледати ограничена, према **крају уметности као нечега што је издвојено из онога што јесте наше окружење, што јесте пластичка актуелна стварност.** Али тај крај је истовремено један нови почетак. Не само да ће уметност наставити да постоји, него ће се све више и више постваривати. Једна нова пластичка стварност ће бити остварена изједначавањем архитектуре, скулптуре и сликарства. Не само да скулптура и сликарство више неће постојати као засебни предмети, ни као „зидна уметност“ која уништава и саму архитектуру, ни као једна примењена уметност, него ће, поставши **чисто конструктивни**, водити стварању једног амбијента који неће бити само користан или рационалан, него, такође, чист и комплетан у својој лепоти⁹.”

Неопластицизам као теорија неминовно подразумева мисао са ивице понора и са краја уметности: ето где се неопластицизам налази – „на ивици понора“. Истина је да је свака пластичност до дана данашњег могла бити развијена, настављена, у правцу чисте пластике. Али та таква чиста пластика, једном створена, не може у уметности ићи даље. Дакле: хоће ли уметност увек бити неопходна¹⁰? Не, уколико је уметност, својим концептом, одвојена од осталог: „живота“, „амбијента“, и свака уметност од других уметности. „Уједињење свих уметности“ („јер, у суштини, све су уметности једно“) изведено из нове пластичности¹¹ наговештава опредмећење уметности у свакодневни живот и прекид са том противречношћу која је „уметности“ дала свој простор, лик и своје име.

Мондријан је, нарочито двадесетих година, радио на програму једне опште пластичности који би био примењен не само у скулптури и архитектури, него и у позоришту, уметности речи, музици, све до настајања те „уметности смештене између сликарства и музике¹².” Уметник авангарде, прихватајући будућност и њене повољне услове, игра на два терена: на пољу специфичних познаница сликарске пластичности, и на пољу проширене акције која је његов прави терен.

„Будућност нове пластичности и њено, у правом смислу речи, потпуно закључено остварење у сликарству леже у **хромопластици у архитектури**^{13.}”

Али јединство уметности за Мондријана није крај као такав, и, почевши од 1930, нагласак ће се преместити са опште пластике на остварену уметност најављујући крај уметности унапред схваћене као додатак и као знак трагичне дисхармоније:

„...хоће ли уметност увек бити неопходна? Зар неће постати само сирота вештина, јер и она сама у животу прави грешке? Лепота остварена у животу... то би морало бити мање-више могуће у будућности, према ходу напретка који можемо констатовати, уколико наша визија није превише површна. Дакле, било би сасвим природно да живот сам баца уметност у понор чијој ивици се она примиче, ево већ од наших дана^{14.}”

Зашто још сликати? На суженом пољу штафелаја, који му уступа трагику свог времена, неопластички сликар приказује законе „правог људског живота“, он припрема терен за остварење у самом животу.

„Уметност је само вештина, јер овом животу понестаје лепоте, она ће настајати у оној мери у којој ће живот добијати на лепоти. Али ће, за разлику од тога, наука и техника све више еволуирати, јер нам дугују преко потребне начине да се одржи и створи та лепота. Уметност је данас још увек од највећег значаја – зато што треба пластички, на начин који је директан и лишен наше појединачне концепције, открити законе који омогућавају да се роди прави хумани живот^{15.}”

Мондријан је истрајавао у проглашавању себе „уметником који је најослобођенији од уметности и најближи стварности и њеној естетској конструкцији^{16.}” Ипак није био ни први ни једини уметник који је у то време размишљао о уметности са тачке гледишта њеног краја, њене смрти, или њеног утапања у живот. По неопластичким законима Швитерсови Мерцбау радови (Merzbau) нису предалеко од Мондријанових пројеката, а Пикабија, Дишан, Маљевич, Татљин, Лисицки, Тарабукин, и још колико других, јесу на мање или више тајни начин дотакли крај, или веровали да су га дотакли. Пропаст културних вредности и веровања у Првом светском рату, и узаврелост која је поспешила уметности, науке и мисао у току неколико година које су му претходиле, посебно су допринеле да се та идеја прошири. Негде око године 1914, Дишанов **Точак бицикла** и Маљевичев **Црни**

квадрат стоје као тачке са којих нема повратка, као последње етапе тог великог превирања у уметности.

Мондријан је веома ценио дадаизам. Просудио је да је то један од покрета, уз дивизионизам, кубизам и футуризам, који су од највећег значаја за формирање нове пластичности¹⁷. Односи између Дада Пита и Дада Деза, иако је изгледало да се они позивају један на другог¹⁸, морали су бити далеко сложенији. Али која је била улога Ван Дезбурга у настанку, код Мондријана, саме мисли о крају уметности које се он крајње чврсто држао, радикализујући је, отклањајући, баш он, то нешто мало сумње или страха који су искривљавали дадаизам у гримасу.

„У овом неуравнотеженом друштву, у коме околина смрди смрадом једне опште старости, све нас води ка истраживању равнотеже чистог, које ће само произвести ту преко потребну храну: радост живота. Да би се дошло до тог резултата није довољна слика чисте апстрактне уметности. Неопходно је да се њена изражајност **опредмети у нашој материјалној околини** и да тако припреми остварење чисте уметности и у самом друштву. Тако ће, али само тако, уметност постати живот. Опасно? Нимало. Баш напротив: та остварена уметност биће живља него икад. Извесни уплахирени духови су узвикивали: 'Доле уметност!'. Како то да нису осетили празнину која би се дочепала живота уколико би он прекинуо са уметношћу као **пластичким изразом Лепоте (...)**“

„Да ли је уметност дотакла свој крај? Како тренутно ствари стоје, нисмо нимало узрујани¹⁹.“

Била то сумња или уверење – та мисао није нова. Она, уз нешто више околишења (из теозофије) упућује на романтични мистицизам. Рунге је разматрао фузију уметности коју је Вагнер практично актуелизовао, а у Мондријаново време је Баухаус тежио да то на свој начин оствари под покровитељством архитектуре. Са друге стране, романтична замисао природе уметника (пре свега поетског и музичког) и једне природне уметности, предвиђала је, већ око године 1800, стапање једног са другим. Вероватно најзнатижељнији романтик природе, Новалис, изрекао је пророчку реченицу: „Једнога дана више неће бити природе – она мора, мало-помало, прећи у свет духа²⁰.“ Да ли је Мондријан, када је предвиђао замену природне стварности једном апстрактном стварношћу која би остварила ритмичку суштину „знао“, да ли је игнорисао то што је његова будућност већ била прошлост?

„Људско биће које је заиста еволуирало неће се више трудити да помоћу дрвећа и цвећа очисти, заштити или украси градске улице и паркове, него ће једним **уравнотеженим супротстављањем грађевина и празних простора изградити здраве и чисте градове**. Спољашњост ће му, према томе, доносити исто толико задовољства колико и унутрашњост²¹.“

За Мондријана је нова пластичност више од стила, она је операција која мора у целости да разоткрије пластичност Свемира. Поред краја, вео (и трагика) мучи његове списе и његову мисао, блиску оној Кандинског²² и апстрактној уметности опште узевши на њеним почецима: као што предметна стварност представља површину ствари, апстрактна уметност, која је суштина и усредсређеност предметне уметности, представља суштину и ритмички закон света.

„Та наизглед нова способност (апстрактна уметност) [...] јесте повезана са том такође наизглед новом способношћу која човеку допушта да додирне оно што је **испод коже природе**, њену суштину, њен 'садржај'“.

Као што природни аспект скрива суштину стварности, морфопластика (уметност природних облика) скрива разоткривајућу суштину уметности.

„Закони који су у уметничкој култури постали све одређенији јесу **велики скривени закони природе које уметност установљава самим својим начином**. Неопходно је истаћи чињеницу да су ти закони мање-више скривени иза површинског изгледа природе. Апстрактна уметност се, према томе, супротставља природном представљању ствари. Али се **не супротставља природи**, када је схватамо уопштено. Она се супротставља дивљој, примитивној, животињској човековој природи, али она и права људска природа су једно²³.“

„Управо је то карактеристика суштине нове пластичности у сликарству... Она остварује оно што је целокупно сликарство желело, али није успевало да изрази, осим на скривени начин²⁴.“

„Самим својим постојањем беспредметна уметност [...] доказује да уметност није **израз појавног облика стварности такве какву је видимо, ни живота који живимо**, него да је **израз истинске стварности и истинског живота... који се не могу дефинисати, али се могу остварити у пластици**²⁵.“

Мондријан је од почетка до краја желео да буде реалиста: „Од почетка, ја сам већ био реалиста“ – изјавио је пред крај свог живота²⁶. Један реалиста, а то значи не један романтик, не неко ко слика ствари уз субјективно осећање. Неко ко не слика вео појавног, него стварност која се скрива иза тог вела. Можда га је баш то учинило романтичним, по својој суштини. Романтични сан је био да се уметник и природа стопе са уметношћу и животом, да то буде нераскидиво, све до тачке на којој се више не би могло говорити о садржају или предмету, уколико су они супротстављени или се разликују. Бодлер је, још једном у низу, правилно размишљао када је романтични пантеизам дефинисао као неумереност објективности²⁷. Мондријанов органицизам, посебно његова теорија о органском расту света и историје, његова синестетичка концепција, чијој је актуелности џез само допринео, и његово трагање за стварним јединством уметности у општој пластици, његов принцип једне тајне природе коју је уметност предодређена да открије, инсистирање на фрагменту у његовом делу – толико је у њему романтичних знакова: све до тог јединственог цвета, тог суноврата (*Amaryllis*), на пример, или тих хризантема које тако живо подсећају на *Amaryllis formosissima*, или на различак који је Рунге геометријски конструисао²⁸.

Мондријанов реализам не искључује субјективно, али се оно не растапа у објективном, стављајући себе у положај другог по реду. Он међу њима успоставља однос променљиве еквивалентности, једну дијалектичку тензију. Разлика између романтизма и неопластицизма јесте иста као разлика између стапања и једноставног односа, континуитета и дисконтинуитета. И, корак даље: када романтизам трага за стапањем помоћу индивидуалног и засебног, Мондријан их одбацује и прати интеграцију садржаја путем крајње генерализације, путем свемирског – као што је створио, за корак даље од романтизма и њему упркос, неокласичну теорију. Мондријанова мисао исцрпљује опонашање, доводећи до крајњих граница неокласични и романтични *mimesis*, она из њих извлачи напетост, она их приморава да напусте оквире природног опонашања.

Требало би да смо у могућности да до у детаље пратимо еволуцију којом Мондријан припрема (и изгледа, скоро прекасно, унапред окончава) процес разоткривања. Завршио је тако што је постао свестан тога да су његове слике из периода између 1907. и 1912. не само веома лепе (неки пут достојне било које од апстрактних композиција), већ и преко потребне да би се разумели смисао и порука неопластичког стваралаштва. И зато сматрам да није на месту примедба коју је Ив-Ален Боа упутио Роберту Велшу у вези

са његовом „махнитошћу референци“²⁹. Велш није покушавао да сведе „смисао дела на оно што му, наводно, одговара“³⁰: дрво, фасаду или море. Не открива се садржај сакривен иза полу-апстракција у периоду од 1913, до 1916. да би се слика изједначила са садржајем, баш напротив, тај посао нам помаже да проценимо игру која одваја сликарство од мотива, полазну тачку кретања једне мисли као процеса, не процеса скривања, него открића (за Мондријана ће, такође, крај бити апокалипса). Велшово истраживање не открива смисао већ вео и његово разоткривање које напредује, оно нам говори више од учмалости која би критички избор усмерила у правцу окамењене алтернативе једне „генеалогije облика“ или „генеалогije референци“.

Неочекивана, али значајна Мондријанова мисао (јавља се и код других у његово време, али је он тај парадокс истицао снагом којој нема равне) јесте она да суштина уметности – апстрактна уметност – у себи носи крај уметности, а посебно нова пластичност која је њена квинтесенција. „Она је граница пластичког изражавања“³¹. Могло би се веровати да уметност, одвојивши се од природног опонашања, треба да ојача границу која је дели од живота - то је контрадикција која је на месту. У оној мери у којој уметност напредује ка својој суштини, она и руши супротност уметност/живот која одражава њен идентитет. У складу са једном есхатологијом блиском Хегелу и Марксу из **Теза о Фојербаху**, уметност нестаје остварујући се. Мондријанова мисао боји дијалектиком његову уметност. На крају живота, дефинисао је свој сликарски рад, током више од пола века, као прогресивно уништавање супротстављених појмова и нових супротности које су њихов резултат: уметност/природа, лик/подлога, запремина/план, вертикала/хоризонтала, црте/боја... „Мислим да је деструктивни елемент у уметности веома занемарен“³².

Та метафизика краја, вела, разоткривања – детерминација – трагичног и његовог будућег нестанка, све то није без утицаја на дела – не само на она која их мање-више представљају, као на пример триптих **Еволуција** (кога је помало лако ослободити се одредивши га као „огромну и осредњу машину“³³, **Еволуција** није ни једно ни друго), него на дела у целини, а посебно на наопластичне композиције. Све оно што је њихов програм - тај фанатизам вертикале и хоризонтале, чисте боје и не-боје, асиметрична уравнотеженост, налази у пракси своје место, и мало-помало се формира теорија. И њихов фрагментарни аспект, који намеће потенцијално ширење у спољашњи простор, јесте делимично повезан са пројектом експанзије уметности на рачун живота. Макс Бил сматра шест ромбоидних

слика, широко датираних у време између 1918. и 1944, фрагментима који остављају један „по својој суштини различит утисак“ од правоугаоних композиција³⁴. Овде је фрагментарни аспект без сумње најупадљивији, јер су ортогоналне линије и планови слике прекинути једном дијагоналном ивицом, страним телом у систему које оптужује сасвим релативну самовољу окончавања дела. Али, као што је то Макс Бил препознао, све неопластичке композиције, без изузетака, јесу фрагментарни аспект. Мејер Шапиро је правилно приметио да им је карактеристика посебна напетост између отвореног и затвореног, сасвим компонована, и изглед који је својевољно укројен у простор: „Чини нам се да у тим правилним облицима, премда нису видљиво упоредиви, проматрамо само један део структуре која се прострла до у бескрај: схема онога што преостаје не може се извести из фрагментарног узорка, необични сегмент је са извесне стране двосмислен, али је ипак кохерентан, запањујуће уравнотежен. У тој конструкцији можемо сагледати не само идеал поретка и прецизности, које је уметник доследно истраживао, него и један аспект савремене мисли: концепцију света који је строго одређен односима елементарних саставних делова, који, самим тим, формира отворену целину, граничну и неомеђену³⁵.”

Ромбоидне, правоугаоне, или квадратне, Мондријанове композиције управљају око у правцу ломљења ивице, а акценат на то је често стављен уском површином чисте боје. Однос између правоугаоних и ромбоидних слика јесте однос између распознавања граница и кршења њихових закона. И једне и друге одређују, удвостручујући је или супротстављајући јој се, границу између простора уметности и простора који је окружује, оног што је Мондријан називао амбијентом – то је изневеравање натурализације рама помоћу којег се уметност чисте представности трудила да заснује своје постојање на природном³⁶.

Мондријан је препознао тај ефекат простора, нагласио га иновацијом својих рамова, и довео га у везу са сном о оствареној уметности:

„Колико ја знам, био сам први који је изнео слику испред рама, пре него да сам је сместио унутар рама. Приметио сам да слика без рама изгледа боље него урамљена и да урамљивање производи утисак о три димензије. Оно ствара илузију дубине, и зато сам узео рам од обичног дрвета и своју слику окачио изнад рама. На тај сам је начин одвео до једног стварног постојања.

Померање слике у нашем окружењу и давање стварног постојања слици - то је мој идеал од времена када сам дошао до апстрактног сликарства³⁷...“

Нестанком рама нестаје издвојеност слике од њеног простора, слике привучене стварним амбијентом.

Та метафизика управља, такође, динамичном равнотежом која је последњих година опседала Мондријана. Уметност мора да постане жива: не више да опонаша живот, чији су услови постојања сасвим другачији, већ да она сама постане жива, да постане организам који скупља свемирску динамику.

„Једно уметничко дело је 'уметничко' само у оној мери у којој утемељује живот у његовом непроменљивом виду: као чисту животност³⁸.“

Апстрактна уметност подвлачи чињеницу да у пластичкој уметности израз стварности не може бити сличан изразу опипљиве стварности. Динамичко кретање установљено помоћу супротстављања облика и њихових боја јесте израз свемирске стварности. Код издвојених облика, динамичко кретање се открива помоћу сталне супротности између елемената који их сачињавају: запремина, површина, одређених линијама и бојама. То је разлог зашто дело постаје „животно“. Али, у односу са окружењем, издвојени облици указују на статичку равнотежу. Они постају ентитети издвојени из целине. Да би се утемељило свемирско јединство, мора бити разорено њихово лично јединство, мора бити поништен њихов засебни израз. У пластичкој уметности, статичка равнотежа се мора претворити у ону динамичку коју открива Свемир.

Треба нагласити да је важно разликовати две врсте равнотеже: 1) статичку равнотежу и 2) динамичку равнотежу. Прва чува индивидуано јединство облика који су засебни, издвојени или многоструки. Друга је изједначавање облика, или елемената, њиховим сталним супротстављањем. Прва је ограничење, друга је проширење³⁹.“

Мондријан је, све више и више, оживљавао романтични сан о сликарству које је постало живот⁴⁰. Укрштање црта, које је током тридесетих година угрозило статички интегритет површине⁴¹, умножавање црта и укрштања после 1936, не може се тумачити симболички као трагично умножавање крстова, или решетака које предвиђају рат⁴², него ритмички,

као временом све интензивнији покушај да се у уметности опредмети животност живота.

Мондријанова текстура – која је тако мало проучавана⁴³, јесте оно што никада није суво, никад инертно, оно што увек суптилно, са успехом, доприноси тој динамичкој животности – вертикална, хоризонтална, она оживљава и, део по део, напиње простор. Све у Мондријановом сликарству заслужује пажњу: распоред, дебљина слоја, игра четкицом. Па све до поретка обликовања: од кубистичког периода црте више нису сликане испод нивоа површина, него испред њега, да би се у што већој мери изгубио „утисак о три димензије“ (преглед рељефа и граница између црта и површина нам много тога говори).

Чак и у Њујорку, пошто је Мондријан уклонио црне црте, или их заменио цртама у боји, слагање црта различитих боја, или исте боје (као на слици *New York City*⁴⁴) доноси квадрату својеврсну напетост између првог плана и дубине која је инверзна, готово пљосната. Код Мондријана, прави живот сликарства пролази кроз све веће повећање напетости, без које простор не би дисао.

„Наше време (Будућност!)⁴⁵.“

Од 1919. године, па све до краја, постојала су два простора која су за Мондријана спровела у дело то лудило које је делио са авангардом свог времена. Бити авангардан значи – понашати се као да си на врхунцу тог времена демултипликације. Целокупна авангарда, и пре свега авангарда апстрактних сликара (на првом месту Кандинског), јесте веровала да синхрони рез најављује степен ћудљиве еволуције. Еволуција је фатална, неодољива, али човечанство остаје мање-више на повоцу (Мондријан, али Кандински ради исто – описује ту ситуацију терминима свога сликарства: то је једна истозначност која није једнакост, већ је то истозначност која је још увек неуравнотежена).

„Добро и зло – лепо и ружно (То је појавност)“.

„Каже се: да су људи били бољи, до те или те ситуације не би дошло. Али човек је такав какав је, дакле, то је добро и неопходно. Ако је добар, то је добро, ако је лош, онда је помало лењ и касни⁴⁶.“

Уметник има значајну улогу: да поучи, да придобије масе. А да не пренагли⁴⁷.

„Пионири...знају да се не служи човечанству тако што се створи уметност разумљива сваком, ко то покушава, покушава немогуће. Човечанству се служи тако што га поучаваш. Они који то не увиђају ће се бунити - покушаваће да разумеју, и завршиће тако што 'виде' (...)“

„Уметност није створена за било кога, и у исто време је створена за свакога. Ако покушаваш да идеш пребрзо, то је грешка. Сложеност уметности је трајна, јер су различити степени еволуције присутни истовремено. Садашњост повлачи прошлост и будућност⁴⁸.“

„Елита произлази из маса: да није она, према томе, њихов највиши израз⁴⁹?“

„Тлачење је такође створено и од њему супротног делања – оно удвостручује своју супротност. Резултат је слобода⁵⁰.“

Мондријан је, иако је био фаталиста, био окорели оптимиста, и доживљавао је нацистичка и совјетска тлачења („живот увек има разлог“) као неопходан услов за неминовно ослобођење у коме ће „уметност произлазити из Живота⁵¹“, и показати пут – припремајући свет у коме једног дана треба да нестане.

„Уметност је естетско успостављање целокупног живота – јединственог и уравнотеженог – ослобођеног од било каквог тлачења. Зато она може да открије зло тлачења и да укаже на пут који води до победе над тим злом⁵².“

„И онда: биће сасвим природно то што живот, он сам, баца уметност у понор чијом ивицом се она креће већ од наших дана. Али проћи ће много времена пре него што уметност буде 'на свом крају', и она ће још веома дуго наставити да нас мири са тим несавршеним животом који ми познајемо (...)“

Према томе: уметност није на свом крају!“

„Уметност је бачена у понор, њен прави садржај ће остати. Уметност ће се преиначити, опредметиће се пре свега у нашем опипљивом амбијенту, затим у друштву... у читавом нашем животу који ће, дакле, постати заиста хуман...“

“Неопластицизам ће све то припремити (...) Вероватно ће то потрајати вековима, пре него што се роди једна уравнотеженија будућност, дакле, будућност стварне лепоте, али какав је то диван посао за уметност – да све то припреми⁵³.“

Та будућност, она се припремала на два наизглед сасвим различита места, којима је заједничко било то да су била места на којима се припрема и испробава будућност.

Атеље је био прво од тих zgodних места. Атеље будућности је уређен после Мондријановог повратка у Париз⁵⁴, године 1919, Мондријан, који је пре рата живео у једном помало боемском, али чистом и благо застарелом⁵⁵ декору, јесте почео да код куће остварује неопластички пројекат. И сместа објављује прве резултате у последњој и најдужој сцени триалога „Природна стварност и апстрактна стварност“.

Z: (...) Параван, орман и зидани димњак већ остварују прву поделу простора и површина. Та архитектонска подела се наставља стаклом на плафону, великим прозором у атељеу и његовом поновном поделом на још мање површине, или плочице, помоћу врата у дну, иза паравана. Из те конструктивне поделе одмах произлази бојена подела зидова, размештај намештаја, сликарског алата итд.

Y: Све се такмичи не би ли усавршило ту поделу, то добро видим, на пример: лако раскриљене завесе боје слоноваче.

Z: Оне остварују једну правоугаону површину која дели површину зидова са обе стране прозора. Да би се та подела наставила, ја сам додао црвене, сиве и беле површине. Тој истој подели се придружује бела полица са сивом кутијом и цилиндричним белим ћупом.

Y: Тај ћуп, и он сам, виђен одавде, изгледа као квадратна површина.

Z: Сива шкриња за сликарске алатке, у углу, такође има свој значај.

Y: Као, без сумње, и мала наранџаста кутија, тамо, испод завесе.

Z: Она је флека на белим и сивим површинама...

Y: Светла боја слоноваче такође оставља леп утисак.

Z: И, поред свега овога, погледајте светло-сиви радни сто са једне стране, који ћуп боји у мат-бело, и, са друге стране, светло-црвену кутију која је у супротности са црном и белом површином испод прозора. И погледајте, одмах затим, поред радног стола, бело са његовом црном облогом, насупрот тамно-црвеној површини зида поред прозора.

Y: Сива клупица добро изгледа испред те црне клупе.

Z: Могли бисмо тако испитивати читав атеље, у детаље. Али, ја то понављам, то још увек није јединство⁵⁶.”

У сцени X натуралистички сликар не каже ништа, и Y аматер говори само глупости. Једино Z, апстрактни сликар, види надалеко. Међутим, тај атеље (други Мондријанов послератни париски атеље у Rue de Coulmiers) јесте био провизорно уточиште у коме је остао две године. Стварни експериментални атеље биће онај који ће он запоседати од 1921. до 1936, у Rue du Départ, онај који су десетине и десетине уметника и аматера посећивале као необичност и као светилиште.

Уређење атељеа се заснива на: 1) Бојењу зидова у бело и сиво и њиховом покривању бојеним картонима у основним бојама и не-бојама. 2) Бојењу намештаја према истим принципима. 3) Размештању сваког предмета у том простору према поретку који уметнику налаже нова пластика. Нели Дезбург сведочи о томе да ни пепељара није смела бити померена⁵⁷. Међутим, поредак није био непромењив, баш напротив, мењао се од једног решења до другог, однос је био онај који се може успоставити између две слике – строг, али отворен.

Зид је одмах привлачио поглед. Године 1920, један га је холандски новинар описао као „неколико пута увеличану геометријску слику⁵⁸.” Крајем двадесетих година слике изложене у атељеу су се за стално сместиле у оквир декора у оној мери у којој су се одвојиле од њега – на начин дуплог уметнутог декора (један је фиксиран, други замењив) који је Мондријан пројектовао за Сејфоров комад **Пролазно и вечно**⁵⁹. У наставку, у атељеу на булевару Распај, и нарочито у Њујорку, Мондријан је још више разделио пластику слика и пластику зидова, мреже коју је умножавао на пластици слике, пре него што ју је, за узврат, покидао на два платна под називом „Woogie Woogie“. Он је добровољно пристајао на фотографисање његовог атељеа, одређујући угао снимања, и објавио је неке од тих фотографија да би илустровао своје теоретске погледе на уметност остварену у опипљивом амбијенту.

Када је Мондријан умро, 1. фебруара 1944, Хари Холцман је изложио оно што је снимиио у његовом последњем њујоршком атељеу у 59-улици. На једној од тих фотографија, коју је, додуше, снимиио сликар Фриц Гларнер, и која приказује сто у његовој спаваћој соби⁶⁰, виде се поређани, по веома уочљивом, али живом реду, на том скромном намештају који је неколико хоризонатлних црта претворило у неопластичке скулптуре: будилник, флашица мастила Скрип, једна пепељара са неколико опушака, четири

паковања поређаних шибица, неколико гомила примљених писама делимично заклоњених тамном кутијом (паклицом цигарета? У Енглеској је пушио Blue Line и у унутрашњости паклице цртао идеје за композиције од којих су неке попримиле облик коришћеног картона – додекаедар), пенкало, наочаре, клешта и пар дугмади за манжетне. Видимо да се стварни простор и његова фотографска верзија не потчињавају строго законима неопластичке слике. Мондријан је у свом животу прихватио овалне предмете: будилник, флашицу за мастило, наочаре, дугмад за манжетне и, наравно, цез плоче. Објективна тачка гледања, као на извесним фотографијама атељеа двадесетих година, јесте квази-елементаристичка: њом доминирају дијагонале, и она подсећа на аксонометријске перспективе архитектата међуратног периода.

Клешта су веома уочљива. Она у трансформацији простора играју улогу првог плана. Једна од постхумних фотографија атељеа приказује, на неколико квадратних дециметара, више стотина рупа насталих услед сталног померања ексера који су држали правоугаонике боје. Сваки од тих правоугаоника је био учвршћен једним јединим клином укуцаним на средини горње ивице, а Мондријан је у том атељеу остао свега четири месеца. Морамо, са Холцманом, закључити да је у том периоду, у последњим месецима свога живота, он радио „са запрепашћујућом енергијом и огромном брзином“, и, неки пут, на два платна истовремено: са једне стране, он је суштински прерађивао, петнаест дана пре смрти, своју последњу ромбоидну композицију Victory Boogie Woogie, на којој ритам постаје све више и више брз и електричан, а са друге стране, он није успео да измени свој последњи простор остварене уметности, изведен у убрзаном ритму, са површинама боје на надстрешници која заклања већину сегмената простора. Уметност будућности није стајала у месту, и могуће је да је од једног до другог – од зидова великог ромба који је остао недовршен, па све до, можда, саме ивице живота, у тим последњим месецима циркулисало нешто изузетно интензивно.

Друго по реду место на које се фантастично пројектовала, ту и тада, остварена уметност будућности, јесте на први поглед нешто што не може бити различитије од атељеа, приватног простора, чак и када га посећују, аскетског светилишта, лабораторије у којој се испробава уметност. То друго место, јавно, пролазно, ништавно, страна уметности, то је дансинг.

За Мондријана је модерни плес сасвим сигурно био задовољство, али и више од задовољства. Он је сматрао да је плес, у свакодневном животу,

клица онога што би морало бити жива уметност у којој у равнотежу долази уметнички живот будућности. И, много више од атељеа, дансинг је место где је живот већ сусретљив према новој пластици – у самим телима која играју и остварују ритам.

„У новој уметности, ПЛЕС (балет итд.) следи исти пут као гест и мимика. Он из уметности прелази у живот. Одрећи ћемо се спектакла плеса, јер ћемо остварити **ритам**, сам по себи. Нови плесови, независно од уметности, танго, фокстрот итд, помало разоткривају нову идеју **равнотеже уз помоћ супротности једног и другог**. На тај начин постаје могуће да се физички осети уравнотежена стварност⁶¹.“

Тај постарији господин, који је играо у ноћним клубовима (или чак у свом атељеу, и тако је синтеза уметности и живота постајала још савршенија), достојанствен и упоран, нудио је свом пријатељу, Мишелу Сејфору, један смешан спектакл⁶². Или, судећи према архитекти Оуду: „Видео сам га како игра уз ритмове у то време у моди, наравно џез, са једном изузетно живахном младом женом. Брижљиво је следио ритам, изгледало је као да ствара свој сопствени (...) Био је, скоро, једна апстрактна фигура⁶³.“

Танго, фокстрот, шими, чарлстон и, на крају, буги-вуги, остваривали су *hic i nunc* узајамну деструкцију супротности између живота и уметности, која чини овај живот неуравнотеженим и трагичним. На изванредан, наравно, примитиван и рудиментаран начин: „Иако у том плесу (шими) почиње да се открива нови дух, он остаје, а нарочито због површности, мање-више баналан⁶⁴.“ Зато је сликар играјући наметао једноставној ритмици плеса свој сопствени ритам, неопластички ритам. Баш је у дансингу Мондријан, поставши отелотворени живи ритам и жива уметност, коју је он видео неколико векова унапред, дошао до самог краја своје „ведре“ апокалипсе.

Напомене:

1. *Mondrian: Zeichnungen, Aquarelle, New Yorker Bilder*, Stuttgart, Baltimore, 1981; текстови на немачком, енглеском, холандском. Есеји: Роберта Велша о Мондријановим цртежима, Јопа Јостена о два блока изгубљених крокија, Карин фон Маур о Мондријану и музици, Херберта Хенкелса о Мондријановом интелектуалном сазревању.

2. Текстови Велша, Јостена, Карин фон Маур, Хенкелса, илустрације и коментари који уз њих иду, потичу из тројезичног каталога (Хенкелсов есеј

је на француском нешто скраћен), док је текст Ненси Трој преправљена верзија њеног чланка који је објављен у часопису *Arts Magazine* у децембру 1978. Два Холцманова текста су преузета из каталога *Mondrian: The Process Works*, Pace Gallery, New York, 1970.), Карминов есеј о слици *Victory Boogie Woogie* је одломак из текста у његовом каталогу *Mondrian: the Diamond Compositions* (National Gallery, Washington, 1979.), текстови Ива-Алана Боа и Ива Бонфоа до сада нису објављивани. На концу, Мондријанов текст, који је једним делом већ објављен у тројезичном каталогу *Art Shows the Evil of Nazi and Soviet Oppressive Tendacies (1940-41)*, је у француском издању замењен поновним издањем текста објављеног 1927. у броју 25. *Vouloir-a*. То је текст *Le Home — La Rue — La Cité*. (Дом — Улица — Град).

3. Илустрација 122. је репродукована обрнута, и то је оно што квари њен однос са илустрацијом 123. Следе их три преостале у погрешном положају (линије су под углом од 45 степени) – то је грешка која се већ јавила у каталогу *Stuttgart— Den Haag—Baltimore*. Списак на страни осам указује на те грешке, али је он непотпун, легенде од 84. до 85. стране су такође окренуте наопако, фотографије су осакаћене скраћивањем (нпр: Композиција са линијама из 1917, на страни 39.), често су горњи делови слика на силу постали доњи, и обрнуто. И неки преводи су проблематични (нпр: на страни 97: музика у коју се Ван Дезбург клео почива на петотонској лествици, а не на лествици од пет повишених тонова (што, заправо, ништа не значи). Поновно издање Мондријановог текста садржи и ову реченицу: „Али све то неће ништа променити у оквиру пластичког закона који ћемо ми донети, баш напротив, све ћемо се више уверавати да такви закони имају примену у најмодернијим и најнапреднијим конструкцијама.“ Уз то је ишла белешка издавача: страница *Vouloir-a* на којој је штампано „авениристи“(будућани, прим.прев.) је нечитка (холандска верзија такође сведочи о томе да се овде ради о напредњацима). Издавач на том листу није успео да препозна неологизам „авениристи“(„будућани“) преузет из футуристичке терминологије: „Боримо се (. ..) против лажног будућанства сецесиониста и независних, који су створили нове академије у истој мери баналне и застареле као и оне које су им претходиле“ (Футуристичко сликарство: технички манифест, 11. април 1910.) И тако даље. Осим тога, странице које су недовољно чврсто залепљене, и то неким слабијим лепком, саме се одлепљују када их окрећемо. Једном речју – зар се странице не држе боље на окупу када их добро залепимо? Штета, тим пре зато што то издање остаје једно од најважнијих у малом броју француских издања која се односе на Мондријана, од Сејфора па наовамо. Француска му је увек шкрто указивала пажњу и била радије изолационистички настројена. На концу,

стрпимо се. Мондријанов атеље са собом доноси (нарочито у белешкама) читав низ сведочанстава, извештаја о посетама... Разговори са Мондријаном, који би били наставак, би могли бити и најбоље примљено Макулино издање, уколико би им се посветила неопходна пажња.

4. *L'atelier de Mondrian*, увод, страна 7. Видети такође: *Mondrian et la théorie de l'architecture* (Revue de L'Art, 51, 1981) где Ив-Ален Боа покушава да, на 47. и 48. страни, оправда ту митологију краја уметности.

5. Писмо Џејмсу Џонсону Свинију (1943.), „*Eleven Europeans In America*“, The Museum of Modern Art Bulletin, XIII, 4-5, 1946, стр.36. Оно је поново објављено у каталогу Mondrian у издању MoMA, New York, 1948, и то под помало нетачним насловом *An Interview with Mondrian* (стр. 15-16). Те две странице су, заправо, веома занимљив колаж писама и разгледница које је Мондријан око 1943. слао Свинију. Свини све то објашњава у свом чланку *Mondrian, the Dutch and De Stijl* (где је и објавио једно од тих писама), Art News бр. 4, лето 1951, стр. 24-25, 62-64. Судећи по енглеском тексту, Мондријан је писао: „...has been my ideal since I came to abstract painting“, инсистирајући, судећи по глаголима, на рођењу апстракције и њеном доследном трајању.

6. Уколико тачан датум рођења апстракције код Мондријана још увек и јесте предмет дискусије (погледати контроверзно датирање Сејфора и Џафе у каталогу *Mondrian, Orangerie*, 1969, стр. 21). Сигурни смо да је проблем одређење појма „рођење“, и да зато датум рођења осцилира између 1913. и 1917, у зависности од представе коју имамо о апстракцији и о Мондријановим „контурама“. Неслагање се заснива на томе што сви, уместо за лаганим прелазом у апстракцију, трагају за правим почетком, предвиђајући разумску динамику, стратегију удаљавања од стварности, један прогресивни развој чији крај управо и јесте крај уметности.

7. То је објављено у *De Stijlu*, III, 5-10, март-август 1920, француски превод код Мишела Сејфора, *Piet Mondrian, sa vie, son oeuvre*, Flammarion, 1956. стр. 331-350.

8. »*De nieuwe beelding in de schilderkunst*“, IV, *De Stijl*, 1, 5 март 1918. стр. 51 (поновно издање Amsterdam—Den Haag 1968, енглески превод код Ханса Џафе, у *De Stijl*-у, Thames and Hudson, London, 1970, стр. 63.

9. *Plastic Art and Pure Plastic Art* (крај чланка), *Circle*, 1937 (поновно издање Praeger, 1971, стр. 57 — текстови преузети из америчке антологије Мондријанових списа (*Plastic Art and Pure Plastic Art and other Essays*,

Wittenborn, New York, 1945, треће издање 1951 (толико после првог издања). Мондријанови списи су, заправо, расути на све стране. Прошло је много година откада је Хари Холцман најавио своје комплетно издање, али оно још увек није угледало светло дана, захваљујући, изгледа, сукобу између издавача и самог Холцмана који је чувар Мондријановог легата са ексклузивним правима, која не важе у Италији (*Tutti gli scritti*, Fetrinelli, 1975.) у којој, чини ми се, већ 25 година јавност прати и сликарски и књижевни Мондријанов опус. Захваљујем Роберто Козеварском што је, у оквиру низа предавања о почецима апстракције, сакупио Мондријанове списе. Његов зборник фотокошпија и преписа ми је много помогао при раду на овом чланку. У вези са крајем уметности и оствареном уметношћу у оквиру Мондријанових списа видети, између осталог (а најбоље сасвим на крају): *Le Neo-Plasticisme* из 1920-21, посвећен БУДУЋИМ ЉУДИМА): *De reliseering van het neoplasticisme in verre toekomst en in de huidige architectuur* (Архитектура данашњице је још увек далеко од остварења неопластицизма будућности, 1922; затим *Art/Purete+Abstraction* (1926), *Le Jazz et la Neo-Plastique* (1927), *L'art réaliste et l'art superréaliste* (1930), *De l'art abstrait* (1930/31); *Plastic Art and Pure Plastic Art* (1937), *Art Shows the Evil* (1940-41), *Plastique pure* (1942).

10. *De l'art abstrait*, Cahiers d'art, VI,1, 1931, стр. 42.

11. *Le Néo-Plasticisme*, стр. 7. и 11, јер „за несвесног један музички или вербални израз није у ништа мањој мери пластичан од других уметничких израза“ стр.2.

12. Посебно погледати *Le Néo-Plasticisme, 1920/21; La manifestation du néo-plasticisme dans la musique et les bruiteurs futuristes italiens (1921/22); Le Néo-Plasticisme: Sa réalisation dans la musique et au théâtre futur (1922); De gealiseering van het neo-plasticisme (1922)* – делимично измењено у *L'architecture future Néo-plasticienne (1925); Le Home — La Rue — La Cité (1926/27)*.

13. *Le Néo-Plasticisme*, стр. 4.

14. *De l'art abstrait* (1930/31). Погледати такође: *L'art réaliste et l'art superréaliste* (Cercle et Carre, 2, 1930, поновно издање Раса, 1977.) „каква ће то само радосна будућност бити, када више не будемо имали потребу за вештачком „сликом“ или „скулптуром“, када будемо живели у окружењу које је „остварена“ уметност! – и у *Plastique pure* (1942): „уметност је само замена за лепоту у епохи у којој лепоте нема довољно. Уметност ће прогресивно

нестајати, и то у оној мери у којој живот добија на уравнотежености“. (Код Мишела Сејфора: *L'art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, Maeght, Paris, 1950, стр.176).

15. *L'art réaliste et l'art superréaliste* (крај).

16. Писмо Мохољи-Нађу из 1939. (он је желео да у Сједињеним Државама оснује нови Баухаус: „Из ваших писама видим да мислите да бих у будућности могао бити од користи Баухаусу. Али зашто ме се нисте сетили раније, сместа? Ја сам међу најразличитијим уметницима можда у највећој мери ослобођен »уметности“, најближи сам стварности и њеној естетској конструкцији, најближи сам архитектури и индустрији. Ја сам најпотпуније проучавао оно што чини истинску лепоту стварности, односно чисте односе површина, линија и боја (...) Некакав сликар или вајар не би били од користи Баухаусу (.. .) Мислим да сте ви то све добро схватили, али су предавања на старом Баухаусу (оно што су радили Кандински и Кле) била замишљена тако да одржавају подвојеност између уметности и стварности (архитектуре и индустрије) (...) Сlike, скулптуре, декорације, све је то непотребно у новом животу, оне нас само ометају да га сместа остваримо. У издању Ричарда Контеланеца: *Moholy-Nagy*, Praeger, New York, 1970, стр. 176-7, донекле цитирано и прокоментарисано код Херберта Хенкелса у: *Portrait de l'artiste par lui-même: éléments pour une biographie intellectuelle, L'atelier de Mondrian*, стр. 119.

17. „Као и у другим уметностима, тако су и у сликарству, кубизам, футуризам и, касније, дадаизам уништили доминацију трагичног у пластичном“ (*Le Néo-Plasticisme*, стр. 3) – Шта је то, уопште, трагика? Пре свега, неуравнотеженост – оно што је субјективно, женско, природно, једном речју: крађа.

18. Према Нели ван Дезбург: *Some Memories of Mondrian*, каталог РМ Centennial Exhibition, Guggenhaeim Museum, New York, 1971, стр. 72.

19. *Art/Pureté+Abstraction* (негде пред крај), Vouloir, 19 март 1926.

20. Новалис, фрагменти касних радова (око 1799-1800), *Schriften*, издање Kluckhohn и Samuel, Kohlhammer, Stuttgart, 1960-1975, трећи том, стр. 601 (потврда у трећем издању *Oeuvres complètes*, Gallimard, 1975, други том, стр. 213.

21. *Le Home — La Rue — La Cité: L'atelier de Mondrian*, стр. 65.

22. Wassily Kandinsky, *Réflexions sur l'art abstrait*, Cahiers d'art, 1931: *Ecrits complets*, Denöel-Gonthier, Paris, други том, стр. 334.

23. *Plastic Art and Pure Plastic Art, II*, Circle, стр. 47. 24) *Le Néo-Plasticisme*, стр. 4.

25) *Plastic Art and Pure Plastic Art, II*, стр. 53.

26) *Towards the True Vision of Reality, 1942.*, *Plastic Art*, стр. 10.

27) Поводом хашиша: "Неки пут се дешава да личност нестане и да објективност (објективна реалност, прим.прев.), која је својствена пантеистичким песницима, у нама толико ужасно нарасте, да само размишљање о спољашњим предметима чини да заборавимо наше лично постојање, и да се скоро спојимо са њима..." (*Les paradis artificiels*, III). Хофман је то, према Бодлеру, дефинисао на следећи начин: „... тежња да искочим из самог себе, те нужне стварности, спајање мог бића са природом." (*Du vin et du hashish*, I).

28) Погледати, нпр. каталог *Runge in seiner Zeit*, Kunsthalle, Hamburg, 1977, илустрације 7. и 97. Код Рунгеа је амарилис представљен са кореном, мајка прима детенце на осликаном раму мајушног јутра (илустрација 18). Код Мондријана је амарилис сасечен, његове жилице нестају у грлићу боце која изгледа као да је боца минералне воде. Код Рунгеа сви одмах корен схватају као симбол, код Мондријана из 1910, тај цвет, истргнут из земље, штрчи из много скромније посуде као интензивна чиста појавност. Али, и код једног и код другог "усамљени цвет служи" изражавању пластичке структуре цвета и читавог свемира који се у тај цвет слива (*Towards the True Vision of Reality, Plastic Art*, стр. 10). Мондријана и Рунгеа је повезао и Роберт Розенблум: *Notes on Mondrian and Romanticism*, каталог, РМ Toronto, 1966, стр. 18-20.

29. *Du projet au procès, L'atelier du Mondrian*, стр. 42.

30. Ibid. стр. 30. Од Велшових радова о Мондријану погледати посебно *Piet Mondrian's Early Career: The Naturalistic Period* (1965, издато 1977, Garland, New York), каталог РМ Toronto, 1966; *Landscape into Music: Mondrian's New York Period*, Arts Magazine, фебруар 1966; *Mondrian and Theosophy*, РМ Centennial Exhibition, 1971; *The Subject Matter of Abstraction*, Artforum, април 1973; *The Place of Composition 12 with Small Blue Square* у *Art of PM*, Bulletin of the National Gallery of Canada, стр.29, 1977.

31. *De l'art abstrait*, 1931.

32. У углу једног писма Свинију, од 24. маја 1943, видети: *Mondrian, the Dutch and De Stijl*, Art News, 50, лето 1951, стр. 25.
33. Yve-Alain Bois, *Du projet au procès*, стр. 29.
34. Max Bill, *A propos de la Composition 1/1925 de Mondrian*, француски превод у Макули, 1, 1976, стр.90.
35. Meyer Schapiro, "Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel: champ et véhicule dans les signes iconiques (крај), *Style artiste et société*, Gallimard, 1982, стр. 34. Код Мејера Шапира такође погледати *Mondrian, Modern Art: 19th and 20th Centuries*, Braziller, New York, 1978, а посебно од стране 235 до 242.
36. Jean-Claude Lebensztejn, *Zigzag*, Flammarion, 1981, стр.59-61, 99-111.
37. Писмо Свинију, 1943, *Eleven Europeans in America*, стр.35-36.
38. *A New Realism*, 1943, *Plastic Art...* стр. 20.
39. *A New Realism*, стр. 25.
40. Погледати, између осталог, Balzak: *Le chef-d'oeuvre inconnu*, по Едгару Алану Поу: *Le portrait ovale...*
41. Буги-вугијем је Мондријан одувек покушавао да уништи своју прошлост, био је окрутан када је требало просуђивати вредности његових композиција из двадесетих година: „ Многи у мом досадашњем делу опажају управо оно што ја нисам хтео да изразим, али сам то унео у дело зато што сам био неспособан да изразим оно што сам хтео – динамичко кретање у равнотежи. Непрестана борба за то ће ме томе и приближити..." Писмо Свинију, 1943; *Mondrian, the Dutch and De Stijl*, стр. 25.
42. Погледати, нпр. код Сејфора: *PM*, стр. 156; Michel Butor, *Tout l'oeuvre peint de PM*, Flammarion, 1976, стр.7.
43. Погледати: John Coplans *Mondrian at Santa Barbara*, ARTFORUM, март 1965, стр. 28; *Landscape into Music*, стр. 35, Е.А. Carmean, *PM: The Diamond Compositions*, и, у вези са техничком анализом поделе на ромбове: *Rothschild (1921/25)* стр. 73-74. Погледати и педагошку анализу Композиције II (1939-42) Тејт Галерије: *Les Grands peintres et leur technique* (издање W. Januszezak), Fanal, 1981, стр.158-159.
44. Примећујемо лагано дејство преплитања (које је запањујуће по својој реткости) три црвено-плаво-жуте мреже New York City-а 1. Сучељавања у

оквиру једне исте мреже, која нас и не запањују толико, такође постоје (на пример, жуте хоризонталне траке пролазе испод вертикалних, осим на три места). Текстура белих површина је свуда вертикална, осим код хоризонталних површина које су уже од трака. Траке су све исте ширине, са изузетком друге вертикалне жуте траке, гледано с десна на лево. Можемо ми све препричати, али чему? Описујемо је, слика губи на животности. Мондријан никада није веровао да може објаснити ствари у текстовима, као што је увек, иако је имао мало смисла за индивидуално, одбијао да излаже са другима. То светло, радосно сликарство (најпре изложено под називом Буги-Вуги) јесте истовремено на светло дана изнело делић његове тајне и самоће.

45. *Le Home-La Rue-La Cite; L'atelier de Mondrian*, стр. 67.

46. Бележнице из 1912-14, I, стр. 33; R. Welsh i J. Joosten, *Two Mondrian Sketchbooks 1912-14*, Meulenhoff, Amsterdam, 1969, стр. 31.

47. Понекад су се конструктивистичке делатности одвијале пребрзо за Мондријана. Чим су Сејфор и Торес-Гарсија почели да припремају покретање Круга и квадрата у јануару 1930, Мондријан је предложио Сејфору: "Шта мислиш да часопис назовемо СТОП, јер смо се превише захуктали..." Н.Нenkels, *Portrait de l'artiste....*, стр. 122, (текст писма је објављен у каталогу *Seuphor*, Антверпен-Хаг, 1976, стр. 88).

48. *Plastic Art and Pure Plastic Art*, Circle. Стотинак година раније је Алфред де Вињи поредио масу, елиту и песника са три казаљке на часовнику: *Lettre à Lord*, 1829.

49. *Plastic Art and Pure Plastic Art*, II, стр. 54.

50. *Art shows the Evil of Nazi and Soviet Oppressive Tendancies*, Mondrian: *Zeichnungen*, стр. 29-30, текст је делимично објављен у *Plastic Art...* под насловом: *Liberation from Oppression in Art and Life*, цитирани одломак је на страни 38.

51. *Le Home-La Rue-La Cite, L'atelier du Mondrian*, стр. 66.

52) *Art shows the Evil...* стр. 30. *Liberation....* стр. 39.

53. *De l'art abstrait*, стр. 42.

54. У вези са Мондријановим атељеима погледати: Nancy Troy, *Le 26, rue du Depart, L'atelier du Mondrian*, стр. 71-85; Harry Holtzman, *L'atelier du New York*, стр. 86-92.; Herbert Henkels, *Portrait de l'artiste....*, стр. 116-120.

55. N.Troy, стр. 71 и илустрација 60.

56. *Réalité naturelle et réalité abstraite*, Scena 71, 1920, француски превод код Мишела Сејфора: *PM*, стр.337, цитирано код Ненси Трој, стр. 71. Мондријан је 4. Децембра 1919. писао Ван Дезбургу: "Не могу да осликам зид, па сам уместо тога окачио бојене картоне. Сада сам лепо видео да је сасвим могуће остварити нео-платицизам у једној просторији. Наравно, морао сам да осликам и намештај. Не жалим труда, јер то стимулативно делује на мој рад (цитирано код Н.Трој стр.71).

57. *Some Memories of Mondrian*, *PM Centennial Exhibition*, стр. 71.

58. Цитирано код Ненси Трој, стр.72, и код Х. Хенкелса, стр. 117.

59. Фотографије код М. Сејфора: *PM*, стр. 274. У оквиру Мондријановог атељеа је сакупљен велики избор фотографија Мондријанових атељеа између 1924. и 1944. (стр. 74-92, 117-120). На четвртој страни омота (можемо само жалити што су фотографије у боји, осим једне једине, овде репродуковане у црно-белом) је напоменуто да постоји Холцманов филм који приказује атеље у 59. Улици године 1944, као што постоји и серија необјављених фотографија (филм и фотографије се налазе у Бобуру). У углу који му је служио уместо кухиње и спаваће собе у улици Депар број 28, налазио се сасвим другачији декор: мноштво фотографија голих играчица (обожавао је секс-симболе Ме Вест и Жозефину Бекер) и вештачка бела лала која је, по Сејфоровом мишљењу, била симбол женског присуства, чији је недостатак овај остарели дечак упркос свему понекад осећао ("Уметник-мушкарац је истовремено и мушкарац и жена: зато њему жена није потребна. Жена уметник никада није у потпуности уметник...", Белешке из 1912-14, *Two Mondrian Scetchbooks*, стр. 34.

60. *L'atelier de Mondrian*, стр.86. Нигде нисам видео потврду да је ова фотографија постхумна. То сам претпоставио, јер сам ту пронашао извесну дозу сентименталности која је за Мондријана незамислива, али је природна када нека туђа рука покушава да да амблемски значај ономе што је постојало и нестало.

61. *Le Néo-Plasticisme*, страна 14. (пред сам крај).

62. Michel Seuphor, *PM*, стр. 168.

63. Цитирано код Карин фон Маур: *Mondrian et la musique*, стр. 68. За Џоану Слијпер он је „играо управо онако како је и сликао“ (*Mondrian*, *Holland Herald*,

7. јануар 1965. – цитирано код Кармеана: *Mondrian: the Diamond Compositions*, стр. 49.

64. *Le néo-plasticisme: sa réalisation dans la musique et au théâtre future. La vie, des lettres et des arts*, XI, 1922, стр. 312.

Ко још не зна ко је Нортроп Фрај?

Нортроп Фрај

Однос поезије и слике код Вилијама Блејка

Таленат за сликарство и таленат за писање често су се кроз историју сретали у истој особи, али су веома ретко били подједнако развијени. Већина тако надарених људи били су или писци који су сликање претворили у хоби, као Д.Х. Лоренс, или сликари који су то исто учинили са књижевношћу, као Виндам Луис. У случајевима у којима долази до узајамног мешања обично превлада један од та два талента. Није било нимало неуобичајено да песници који су умели да сликају илуструју своје стихове, као Едвард Лир, али није било неуобичајено ни да сликари који умеју да пишу своје слике допуњују записима, као што је то чинио Росети. У свету који је као овај наш уско специјализован, усредређивање на само један таленат, и строго подређивање свих осталих, готово да јесте морални принцип. Господин Елиот је користио реч „шизофренија“ и за саме покушаје да се истовремено пише и поезија и филозофски текстови. Блејков је приступ, а то је јасно, био сасвим другачији, и нас интересује који су били разлози, шта га је на то навело.

Поред тога што је био песник и сликар, Блејк је био и професионални бакрорезац и неуморни и многоструко надарени експериментатор у великом броју различитих медија. Он је био уметнички занатлија, или вештак од заната, стручњак за једну важну грану, за примењену уметност, као и за две преостале врсте уметности назване великим. На плану политике он је нагињао анархизму и револуционарности. Ова комбинација талента и заступаних гледишта подсећа нас на Вилијама Мориса, и, што се брже Француска револуција претварала у Наполеонов империјализам, Блејк је кренуо да све више и више антиципира Мориса својим схватањем друштвене функције уметности. Као и Морис, и он је осећао да

револуционарна активност може једино водити из једне врсте ропства у другу, уколико не би била управљена ка циљу – ка слободном друштву у коме би сви радили подједнако. Као и Морис, и он је веровао да је прави рад исто што и креативна активност, и да ће, све док друштво подржава класу паразита, рад највећег броја људи бити претворен у диринчење. Тако да је, као Морис, почео да осећа да се суштински револуционарни чин састоји од револта креативног уметника који је такође и мануфактуриста, у изворном смислу, дакле онај који ради рукама, а не уз помоћ аутомата. И пошто је тенденција класног друштва да произведе скупочени луксуз за богате и безвредну ружноћу за сиромашне, прави мануфактуриста треба да понуди своја дела што јефтиније и што независније од тржишта и свега сличног патронату.

Креативни „произвођач“, дакле, треба да подражава методе трговине својствене масовној продукцији, али, наравно, у оквиру сужених граница. Такође, истовремени револуционарни раскид и са патронатом и са трговинском експлоатацијом јесте једино могућ уколико буде откривен неки нови револуционарни метод производње. Блејк је начинио бар три покушаја да развије своја сопствена средства производње. Прво је, и најважније за студенте, било његово откриће процеса израде бакрописа који је користио за илустровање највећег броја својих песама. Јасно је да је Блејк очекивао да тај процес буде много ефикаснији и лакши него што је то био: он је, једном речју, очекивао да би га то могло учинити независним од издавача, као и од патрона, и да ће, једним ударцем, постићи личну независност и као песник и као сликар. Лик у његовој раној сатири **Острво на месецу** говори о штампању две хиљаде отисака бакрописа у три скупине у формату фолио (у величини полуарка, прим.прев.), и о њиховој продаји за сто фунти по комаду. Затим је следио покушај масовне репродукције графика помоћу картона, али се показало да је картон превише осетљив за више од неколико копија, а и различити резултати који су постизани су били превише непредвидиви.

Још увек је умногоме зависио од патрона и позавалаца да би радио оно што је хтео, и од наруџбина издавача од којих је преживљавао. На концу се Блејк окренуо једној другој идеји која је имала већу специфичну тежину: мислио је да би могао да добије новчану подршку од власти ако би успео да поново оживи фреско сликарство на зидовима јавних зграда. Блејк је мислио да је основна комерцијална непогодност фреске то што би оригинална слика требало да траје колико и зид на коме је насликана, и предложио је да се фреске не изводе на малтеру, него на платну разапетом преко малтера, да би

могле да буду скинуте и промењене. Пошто је разрадио оно што је сматрао практичним методом сликања „портабл фресака“, 1809. је одржао једину изложбу у свом животу да би са тим методом упознао публику. Судбина те изложбе је добро позната, иако је једва схватљиво да је њен циљ била реклама, и то не Блејка, него новог средства за производњу које ће изазвати социјалну револуцију.

Природно је то што је Блејк, чији је главни извор прихода било илустровање књига, морао, у почетку, да замишља своје песме изведене по истом принципу као илустроване књиге, смењивањем текста и цртежа. У одломку из **Острва на месецу**, дела које је већ помињано, он говори о претварању сваке нове плоче у савршену готову графику. Једно рано пророчанство по називу **Тириел** преживело је у рукопису као и група од једанаест засебних илустрација, што је готово исти број плоча које би биле потребне и за текст. На нашу срећу, Блејк је ипак почео своје експерименте афоризмима и стиховима за које је понаособ била потребна по једна плоча, и тако је веома брзо доспео до форме у којој су текст и цртеж симултано присутни и налазе се у односима контрапункта. Блејк од почетка избегава сва средства која би „замагљивала“ или текст или цртеж, на рачун оног преосталог. У рукописним књигама ми често наилазимо на оно што можемо назвати традицијом хијероглифа, у оквиру које сам вербални знак постаје слика, као што је то случај са орнаменталним иницијалима средњовековних рукописа, или вијугавом декорацијом **Књиге из Келса**. Код Блејка нема ни трага од тога: повремено су шаре и пузавице цртежа уплетене у крупнија слова текста, али је то све. Речи су препуштене саме себи – обављају свог посла. Једини изузетак ког могу да се сетим је насловна страна **Књиге о Лосу**, где је Јуризен приказан обавијен мрежом унутар слова „О“ у речи Лос, али то је замишљено као шала. Много нас више од независности речи од цртежа чуди независност цртежа од речи. Блејково време, на концу, јесте било време ликовне мочваре очајања познате под називом „историјско сликарство“ – ту су сликари били слављени због свог познавања археологије и историјских костима и због броја књижевних мотива које би могли приказати. Али су **Песме невиности** и **Песме искуства** рађене у традицији књига-амблема, оне су далеко најлепше књиге-амблеми у енглеској књижевности. Али типичан амблем је књижевна идеја од које се полази, њен цртеж поприма форму не по ликовним законима, него у складу са захтевима вербалног коментара, и он је алегоричан на начин на који Блејкови стихови то никад нису. Код Блејка песма не указује на слику, као што је то обавезно случај код амблема. Са друге стране, цртеж није, као код највећег броја илустрација, покушај да се поједностави вербално значење. **Песме**

невиности нису тешке за читање, а могло би се очекивати да буду и још лакше, с обзиром на то да су биле укључене у „сликовницу“. Можда је и Блејк очекивао тако нешто. Али кад се замислимо над великим спиралним ковитлацем који окружава Божански Лик, или страсним црвеним цветом који експлодира изнад Детиње радости, или над хоризонталним линијама у покрету са Великог Четвртка, можемо видети да цртеж не само што није упростио текст, него му је дао и нову димензију истанчаности и снаге.

У најранијим пророчанствима, у **Књизи о Тели** и **Визијама кћери Албионових**, текст и цртеж се готово експериментално приближавају један другом. У Тели је цртеж у дну стране, или на њеном врху, али је у визијама текст повремено пресечен на пола и начињен је један важан корак ка слободној интерпретацији оба пророчанства која припадају периоду Блејковог сазревања. У раним пророчанствима је равнотежа између свега онога што је Блејк желео да искаже у оба ова медија често поремећена. Тако да је **Венчање неба и пакла** у књижевности једно од Блејкових најпознатијих и најразговорнијих дела, али је баш из тог разлога ликовно мање успело. Текста има превише, а оно што ту и јесте цртеж верно и очито следи текст. И то, заправо, иде дотле да неки од украса са маргина постају врста указивања на текст које је пре иритирајуће, него корисно. Тако су, на пример, на Табли 11 речи „штогод њихова ослобођена и бројна чула могу да осете“ пропраћене малим цртежом птице, речи „тако је настало Свештенство“ црном змијоликом спиралом, и речи „најзад су изговорили да су Богови то наредили“ ситним клечећим фигурама. Са друге стране, **Књига о Јуризену** је ликовно једно од Блејкових највећих дела: ту нема табле без великог цртежа на њој, а ту је и десет табли без текста. Изгледа да је Блејк овде покушавао да заборави на поему, која својим кратким стиховима у два ступца незграпно запрема таблу. Јасно је да су поред поетских постојали и ликовни разлози за дугачке седмостопне стихове Блејкових пророчанстава.

Најбоља од његових ранијих пророчанстава јесу, што се равнотеже између вербалних и ликовних елемената тиче, без сумње, „континенталне“ поеме. **Америка, Европа и Песма о Лосу**, а ова последња је подељена на два дела звана **Африка** и **Азија**. После 1795, Блејк је почео да размишља о пророчанствима епског обима, и од тог времена, па до 1800, прихватио се два велика пројекта која су му омогућила да понаособ створи архетипе за свој вербални и ликовни систем, и то у епским размерама. Сваки од њих је био деветоноћни сан: једно је била велика недовршена поема **Четири Зоа**, коју никада није стигао да бакропише, али је сачувана у рукопису препуном изузетних цртежа, а друго је било илустровано издање Јангових **Ноћних**

мисли. То што је Јангова поема очито фасцинирала Блејка није било захваљујући самом Јангу, него захваљујући чињеници да је Јангова поема била, као и Блејков лични сензибилизам, заснована на Библији. Пратећи Блејкове илустрације можемо видети како се он непогрешиво враћа библијском архетипу који је и био полазна тачка и усмерење Јангове приче. Кроз свој рад на Јангу Блејк је доспео до упоредних визија Левијатана, Четири Зоа и Језекиље, Велике Блуднице са њеном звери и осталих основних елемената свог каснијег симболизма. Коначни плод његових напора биле су две велике поеме **Милтон** и **Јерусалим**, прва на педесет, а друга на сто плоча, после којих је Блејк одвратио своју пажњу од поезије.

Тешко је адекватно пренети осећај јединствености Блејкових достигнућа – тих бакрописних поема. У уводу **Јерусалима** Блејк са поносом говори да је успео да развије слободан и неспутан стих, али изгледа да и не примећује да је истовремено усавршио једну много тежу и радикалнију форму мешовите уметности која тешко да има паралела у историји модерне културе. Јединство музичких и поетских идеја у Вагнеровим операма јесте далека аналогија, али поезија код Вагнера није независна од музике, као што је код Блејка независна од сликарства. Изгледа да је Блејк симултано радио на тексту и својим ликовним идејама: то се јасно види у рукопису **Четири Зоа**, где скице рађене оловком са маргине наводе на помисао да Блејк није замислио поему тако да прво буде написана, а онда и украшена, него ју је, од самог почетка, замишљао као наративну секвенцу табли.

Блејк је осећао да је његова концепција контура била оно што је повезивало те две уметности, а његова бакрописна техника увелико доказује да то јесте био случај. Одштампани цртежи, чији је рељеф постигнут нагризањем метала, на нас остављају нешто од утиска тродимензионалности скулптуре. Са друге стране, огромна енергија Блејкових цртежа, са његовим усковитланим људским фигурама, чини их посебно занимљивим играчима и студентима балета, чак иако би их посматрачи који више воле седење сигурно сматрали неуспелим што се пропорција тиче. Још је много теже говорити о боји. После читања онога што је Блејк имао да каже о подређивању боје контури у сликарству нисмо изненађени што откривамо да не постоји конкретан симболизам боје на цртежима: сваки отисак је друге боје. Истовремено, пошто је достигао самопоуздање и вештину, управо се ка светлосним дивотама Златног Града који је био врхунац његове визије. „Подесно изговорена реч је“, каже **Књига летописа**, „као златне јабуке на сребрним сликама“. Такве идеје су биле у потпуном нескладу са Блејковим животним статусом. Текст једине

преживеле бојене копије Јерусалима јаке је наранџасте боје која делује као сиромашна замена за златна слова о којима је без сумње сањао.

Цртеж, поред улоге директне илустрације, игра најразличитије улоге у односу на речи. Природни симболи се на зачуђујући начин препуштају ликовној метаморфози, а тај је процес упрошћен због чињенице да су симболи искуства често директне пародије симбола невиности. Чокоти са грожђем, житни клас и обиље зеленог лишћа које ниче из Дрвета живота, шибљике, трње, чичци, осушено дрвеће и испреплетано корење припадају Дрвету мистерије. На табли 75 **Јерусалима** низ анђела са ореолима образује линију кругова који се пресецају, „точкове унутар точкова“ Језекиљине визије. У самом дну странице изабран је исти ритам и пародиран је сликом Раве и Терсе ухваћених у котрљајуће змијско коло.

Говорио сам о аналогiji између Вагнера и Блејка – и неки од Блејкових ликовних симбола садрже идеје које нас подсећају на Вагнерову технику лајтмотива, Тако је, на пример, једна од Блејкових доктрина та да ми небо видимо као широки конкавни лук, јер га видимо очима које су заробљеници конкавног лука очне кости. Насловна страна **Књиге о Јуризену** представља самог Јуризена, пали људски разум, и њом се зато настоји пренети пун утисак о слепој глупости. Слика је изграђена помоћу низа засвођених лукова. Јуризен чучи у положају фетуса који Блејк редовно користи за приказ менталног кукавичлука, и два велика колена се помаљају из позадине. Изнад се налази његова глава са густим обрвама, иза његове главе су две таблице са законима, свака са полукружним врхом, иза њих је лук пећине, која је од Платона па наовамо симбол заслепљујуће визије, а изнад пећине виси суморна грана жалосне врбе, изданак Дрвета мистерије.

Повремено, иако ретко, цртеж иронично коментарише текст, уколико текст дозвољава такав приступ. Тако, на пример, девета табла **Америке** садржи говор престрављеног Албионовог анђела који проглашава бунтовног Орка „Богохулним демоном, Антихристом, оним који мрзи Најузвишеније“ итд. На цртежу је љупко дрво раширених грана на којима седе рајске птице, под њим је ован и уснула дечица, потонула у дубоки мир стања невиности. Много чешћи тип коментара, и то онај који је такође понекад ироничан, јесте ликовни цитат, најчешће библијски. **Венчање неба и пакла** се завршава портретом Набукодоносора који се креће четвороношке. Набукодоносор се не помиње у тексту, али се пророчанство бави збацивањем сенилног тиранина, а Набукодоносор, вавилонски тиранин који постаје ужасна животиња, блиски рођак бехемота и

левијатана, јесте за Блејка најважнији симбол свега што он напада. Још познатији пример је велика слика Албиона испред Христовог крста, којом се окончава трећи део **Јерусалима**. Ипак, много је уобичајеније да цртеж изражава и изоштрава вербални симболизам. Тако да би поема Европа, када бисмо поседовали само њен текст, деловала као перверзно интелектуализован третман теме тираније и празноверја. Тек кад погледамо табле које представљају глад, рат и кугу схватамо колико је Блејк увек био свестан људске беде.

У дужим поемама, наравно, има много синкопа између цртежа и наративног. У дну осме табле **Јерусалима** налази се женска фигура која је упрегнута у Месец: тај се симбол не помиње у тексту све до 63. табле. Ефекат оваквих замисли је да чврсто споје читаву поему у једну значењску целину. И ту се, можда, највише приближавамо естетском проблему који рађа Блејково остварење. Речи његових поема стварају ритам који јесте сличан ритму музике и књижевности, а са друге стране обрасцима сличним онима сликарства. Ритмичности поезије можемо дати уопштени назив наративно, а обрасце можемо назвати смислом или значењем. Ренесансна максима *Ut pictura poesis* се, према томе, пре свега односи на интегритет смисла који се у поеми гради на основу обрасца за међусобно преплетене ликове. Када Спенсер започиње последњи *canto* **Легенде о умерености** речима „сад се стварно поче уздизати висока скела Умерености“, он мисли да је, уз додатак наративног, створена уједначена структура смисла, и да она може бити симултано схваћена као слика, или, да се држимо Спенсера, као грађевина. Такав одломак указује на принцип *ut pictura poesis* на делу.

Када размишљамо о смислу ми обично размишљамо о нечему што ће бити изражено по општим правилима. Али „јединице“ од којих се састоји поезија су чешће ликови него идеје, и пуно значење поеме је зато целокупан лик, јединствена визуелизована слика. Ретко који реторични критичари доводе своје „повезивање ликова“ до ове крајње тачке. Они се обично држе текстуре поеме, забављени детаљним студијама поетских еквивалената за технику четке или сликарске шпактле. Критичар који једино може да изрази смисао терминима „правила“ треба да се у тумачењу поеме заустави на оној тачки на којој се уклапа у „позадину“ историје идеја.

Али могуће је отићи и даље, и то само уколико књижевни критичари стоје довољно далеко да могу сагледати лик као образац, и способни су да реше проблеме структуре, жанра и архетипа. Значење, на пример, Спенсерових **Two Cantos of Mutabilitie**, није конфликт онога што јесте и

онога што ће постати, јер је то само један аспект њиховог садржаја. Њихово значење је потпуна структура њихових ликова, а та структура је сферична, јасна, уређена позадина са црним масама које се пркосно „заривају“ у централни предњи план: исти структурни архетип на који наилазимо на почетку **Књиге о Јову**. Садржај Блејкове **Европе** који би био у складу са правилима могао би бити изражен отприлике овако: корен зла и патње је човекова пала природа, та пала природа је део физичке природе, и, према томе, основа празноверја и тираније јесте деификација физичке природе, та деификација је загадила западну културу од грчких и римских небеских божанстава, па све до Њутновог гравитационог свемира. Али њено поетско значење, њен пуни лик, понудио нам је сам Блејк на насловној страни те поеме, на чувеној слици првог дана Постања, слици брадатог Бога чији оштри, окрутни шестар нагриза бакар градећи круг људске лобање, и сферичног свемира који је њена објективна сенка.

Блејкова пророчанства су у традицији хришћанске епике, а значење, или пуни лик хришћанске епике је Апокалипса, визија стварности подељене на вечне елементе – на Рај и Пакао. Блејк је био заокупљен ликовном визијом Страшног суда. Оставио нам је једну величанствену слику, репродуковану на осмој табли књиге Дарела Фигиса о Блејковом сликарству, и разрађен коментар уз још већи цртеж чији ниједан фрагмент није сачуван. После тога је Блејк настојао да наслика слику која би била остварење нове врсте невербалне наративности, и зато се од поезије окренуо ка секвенцама његових илустрација Милтона, Дантеа и Јова.

Једино комплетно издање Блејкових бакрописних пророчанстава налази се у трећем тому **Дела Вилијама Блејка**, приређивачи су били Елис и Јејтс, а објавио их је Бернард Кварич године 1893. То издање је било херојски издавачки напор и указало је на прави дух учењаштва, јер је сигурно изгубљено много новца. Али и њега је све теже набавити, а репродукције, које су црно-беле и остварене у техници литографије, „маснијег“ медија који никада није успео да заинтересује самог Блејка, јесу, најблаже речено, незадовољавајуће. Има подношљивих репродукција стихова и неколико краћих пророчанстава у боји, али, колико ја знам, до сада није било доброг црно-белог или бојеног издања **Америке, Европе, Милтона** или **Јерусалима**. Постоје чак и издања стихова која су илустровали други сликари. Из разних разлога многи студенти књижевности који се баве Блејком имају само оквирну представу која то врста ликовног темеља подупире Блејкове стихове. Тврдња да је он био аутоматски писац је можда најапсурднија од свих, а на другом месту је тврдња да његова пророчанства

нуде једино скелет визије која је умрла са њим. На почетку смо говорили о специјализујућој визији модерне културе, а човек који би побуђивао толико интересовање студената религије, филозофије, историје, политике и поезије, као да ће бити исецкан на подједнак број делова као Озирис, и то захваљујући својим критичарима. Све је неопходније изменити тенденцију стављања знака једнакости између делимичне и директне визије, и направити покушај да се одједном изложимо потпуном Блејковом утицају.

Руси међу Русима

Да ли Руси најбоље пишу о Русима? Или су бар то писали међу првима? Због специфичности политичке ситуације. Јевгениј Ковтун (1928-1996) јесте био еминентни руски стручњак за авангарду, аутор бројних истраживања, чланака и књига чија је мисао и слава прелазила руске границе. Рођен је у породици кубањских козака, студирао историју уметности у Лењинграду, докторирао са темом **Руска уметничка слика 1870-тих**. Најпознатије књиге су му **Како посматрати слику**, 1960, **Руска футуристичка књига**, 1989, **Руска авангарда 1920-1930**, 1996. У Русији његове студије, свих ових година од његове смрти, доживљавају поновљена издања.

Јевгениј Ковтун

Настанак супрематизма

„И срећан сам да лице мога
квадрата нема господара
ни времена. Зар није
тако? Не следим своје
очеве и не личим на њих.
И ја – ја сам корак даље“.

Казимир Маљевич

Из писма А. Бенуа

Мај 1916.

Предратне године (1910-1913) јесу биле одлучујуће за развој руске авангарде. Кубо-футуристички покрет достигао је врхунац, а у исто то време јавили су се и нови уметнички правци којима је припадала будућност.

Чак и у својим крајњим стадијумима кубизам је остао везан за остатке предметног света, оног који је био разбијен у парампарчад, али је ипак остао непремостив. То је било условљено основним принципом кубиста: „Ипак признајемо да остаци природних облика, бар тренутно, не могу бити у потпуности изгнани¹.“ За неке је изгледа кубизам био превише отуђен од природе, за друге, напротив, преоптерећен предметним светом. Сходно томе, у оквиру руске авангарде, можемо разликовати два начина превазилажења кубизма - одређени „повратак природи“ и кретање према чистој будућности.

Прва тенденција јесте ујединила различите приступе, мада су све доказале да су опозиција једностраној кубистичкој геометризацији и да теже даље, према рафиниранијој, комплекснијој хармонији између уметности и природе. Навешћу само најважније излазе из кубизма присутне у руској предратној уметности.

У Ларионовљевом лучизму критичари су видели још једну модификацију апстрактне уметности². Проблем је, међутим, био много сложенији. Уколико је импресионизам, у својој страсти према животности боје, дао пластичкој контрукцији другостепени значај, кубизам је, напротив, развио структурални принцип на штету сликарског. Ларионов није хтео да жртвује ни један ни други. Његов лучизам је био задивљујући покушај да се уједини оно што се, очигледно, не може ујединити – сликарска вибрација импресионизма и конструктивна чистота инспирисана кубизмом. Упркос њиховој спољашњој беспредметности, Ларионовљеви лучистички радови су били окренути ка природи; такво сликарство, светлуцаво и са својим замршеним вибрацијама, изазива природне сензације и асоцијације. Н.Н. Пуњин је приметио ову необичност, и сматрао је да је Ларионов изложио теорију лучизма „као запреку извесним рационалистичким тенденцијама кубизма“, и да је, практично, та теорија била „плод веома суптилних реалистичких сучељавања³.“

Други правац који се супротстављао кубистичкој геометризацији чинило је стваралаштво П.Н. Филонова који је, од раних 1910-тих година, па надаље, развио принципе „аналитичке уметности“. Године 1912. је написао

чланак под називом **Канон и закон** у коме оспорава кубизам и Пикаса. Уметник наглашава ограниченост кубо-футуризма „који је доспео у ћорсокак захваљујући својим механичким и геометријским основама⁴.“

Филонов је сматрао да је однос кубизма (као и реализма) према природи једностран, и да он из предмета издваја само два његова видљива својства – боју и облик. Они су предмет „ока које види“. Филонов је, међутим, развио тезу о „оку које зна“, и које на бази интуиције може да открије скривене животне процесе. Уметник их слика „у измишљеној форми“, тј. беспредметно. Он одбија да бира између предметног и беспредметног комбинујући оба елемента на истој слици, или у истој представи. По његовом мишљењу, геометризација није открила чак ни најмањи могући део оних особина и процеса природе који могу бити изражени на пластички начин. Насупрот овоме, Филонов је развио принцип органског раста (као што дрво расте) уметничке форме, и градио је своју слику баш онако како природа ствара живе организме из атома и молекула. „Органика“ против „механике“ – то је основно начело Филоновљеве аналитичке уметности.

У то време се појавио још један тренд, по свом пореклу близак претходном. Везан је за имена Ј. Гуро и М.В. Матјушина. Они су у свом сликарству покушали да споје природне импресије и нове просторне представе.

У време полетних дана одушевљења урбаном поезијом и кубистичком геометризацијом у сликарству, Ј. Гуро, песникиња и сликарка, окренула се природи, идући тако испред свога времена. Као Филонов, али на потпуно свој начин, и она је супротставила „организам“ и „механизам“. Ј. Гуро се окренула „земљи спасења“ и покушала да упореди стваралачки процес са ритмовима живе природе: „Покушај да дишеш као што јеле шуме у даљини, као што се ветар, једном покренут, развија и јача, као што свемир дише. Опонашај дисање земље и ткиво облака⁵.“

У свом контакту са природом кубисти су били склони неорганским формама – свету камена и кристала. Ј. Гуро је своје сликарство усмерила ка формама и бојама живе природе, ка органском свету. Она је тражила хармоничне подударности у осетљивим покретима душе и животу природе, за њу у природи није постојало ништа непокретно или мртво.

Кретање ка природи у раду Ј. Гуро садржало је и неку врсту оживљавања ретке племенитости и чистоте. Изгледа као да су предмети на њеним платнима изгубили тежину и да су остали у стању узвишене

бестежинскости. Стиче се утисак да је материјална супстанца боја у потпуности трансформисана у нежне, сјајне бојене формације, усковитлане као дим, које као да су обдарене духовношћу.⁶ На основу редова из њеног дневника можемо донети извештај суд о тежњама уметнице у сликарству: „Саградићу палату од небеских сфера светлости. Сви који у њу уђу добиће светле, зелене, скоро ружичасте, или водено плаве небеске кристале. Ту ће такође бити и хаљине – паперјасте, сребрне, меке. Оне ће миловати душу оних који улазе, и давати им осећај да су божији миљеници. Својим изабраницима⁷.“

Уметничке идеје Ј. Гуро, које је развио Матјушин, биле су зачетак новог покрета у руском сликарству. Пошто је почео као тихо пролеће, усред олујних таласа геометризаације и конструктивизма, овај покрет је двадесетих година постигао завидне резултате на сликама Матјушина и његових ученика Бориса и Марије Ендер.

Други излаз из кубо-футуризма био је, баш напротив, повезан са тежњом ка чистој беспредметности. На челу овога покрета издвајамо Татљина и Маљевича, који су своје другове повели на путеве конструктивизма и супрематизма.

Од раних 1910-тих година, Маљевичев рад је важио за неку врсту „пробног терена“ на ком је уметност сликарства испробавала и изражавала своје нове могућности. Од 1910. до 1913. уметник је радио истовремено на кубизму и футуризму, и створио дела која су добила назив „заумни реализам“ или „алогизам“ (*Крава и виолина*, 1911.). У овом жестоком току истраживања може се распознати растућа тенденција ка беспредметности, ка плошној организацији слике, што је Маљевича водило ка супрематизму.

Прекретница

1910. година донела је са собом први важан знак новог покрета. Маљевичеви радови у Руском музеју омогућавају нам да видимо како је принцип бојене површине заменио волуменску кубистичку платичност форме. *Глава сељака* (1910), прелазна слика, спаја обе методе: фигуре у позадини су волуменски решене, док је лице сељака изведено чисто плошно. На *Женској фигури* (1910) превагу у потпуности има други принцип. Утисак волуминозности је нестао, фигура је изграђена на основу комбинације површина – плавих, црвених и белих. Баш то је био тренутак који је већ

наговештавао шта је суштина супрематизма – био је потребан само завршни корак да се достигне потпуна беспредметност⁸. Није случајно Маљевич касније написао на полеђини платна: „Прототип нове форме. Проблем: боја и форма и садржај“.

Ту је први пут дошло до продора ка новом схватању простора и боје карактеристичном за супрематизам. „У футуризму и кубизму“, писао је Маљевич, „радило се скоро искључиво о простору, док његова форма, пошто је била везана за предметни свет, није наговештавала присуство универзалног простора, чак ни у машти: простор је био сведен на онај простор који међусобно одваја предмете на земљи⁹.“ Несавладиви свет предмета везао је кубизам за реални, тродимензионални, земаљски простор, и формама које су се појавиле дао материјалност, гравитацију и тежину. Простор који је Маљевич открио није био последица земаљских односа. Његов је простор метафизички, универзалан и бесконачан. На супрематистичким платнима су покидане и последње земаљске везе: тежина и гравитација, појмови „горе“ и „доле“, „лево“ и „десно“ нестају – сви су правци једнаки, као у свемиру.

Исто метафизичко прочишћавање од земаљских симптома дешава се и са бојом. Губећи сваку асоцијативну везу са предметима, она постаје самодовољно значење на локалним површинама.

Те површине које насељавају метафизички простор супрематистичких слика одређују њихову структуру и метрику. „Боја је стваралац у простору“, писао је Маљевич. „Површина сликарске боје расуте по белом платну одмах пружа нашој свести снажан осећај простора. Премешта ме у бескрајну пустињу где човек унаоколо може осетити шта су то креативне тачке свемира¹⁰.“

На тај начин је 1910. почела реорганизација пластичке структуре Маљевичевог сликарства.

Победа над сунцем

Последњи корак на путу ка супрематизму било је извођење Матјушинове и Кручонихове опере **Победа над сунцем**, за коју је Маљевич урадио скице за сценографију. На њима је радио почевши од лета 1913: опера је изведена два пута – 3. и 5. децембра у Луна-парку у Ст. Петербургу.

Доста тога је написано о овој опери, али нико није анализирао цртеже који су сачувани. Године 1913. је деветнаест цртежа било у збирци Л.И. Жевержејева, председника Савеза младих и финансијера извођења опере¹¹. У децембру 1915. они су сви приказани на изложби Споменици руског позоришта из збирке Л.И. Жевержејева¹². Самим тим, не може бити сумње у погледу датума њихове израде.

У суштини скице за костиме изведене су у складу са принципима кубизма, са извесном склоношћу ка беспредметности. Површине локалне боје, црни квадрат и правоугаоници јављају се у скици за Будетљанског снагатора, Предузимљивца и Извесног злонамерника. Маљевичева супрематистичка реорганизација може се још јаче осетити на скицама за завесу и за појединачне сцене – основа њихове композиције је потпуно супрематистички квадрат.

На овим цртежима дошло је до коначног продора ка супрематизму. Супрематизам тада још није имао име, а сам уметник није још био сасвим свестан њега, али је ту његов прави почетак и ту су његови извори. Маљевич је то више пута нагласио.

У пролеће 1915, Матјушин је одлучио да публикује *Победу над сунцем*. Маљевич му је писао: „Био бих ти веома захвалан када би могао да објавиш један мој цртеж за завесу у чину у којем се одвија победа (...) Тај ће цртеж имати велики значај за сликарство. Оно што је учињено несвесно, сада даје изузетне резултате¹³.“

У следећем писму, у ком је послао цртеж, Маљевич је додао: „Завеса представља црни квадрат, зачетак свих могућности, који при свом развоју задобија страховиту снагу. Он је извор коцке и лопте, и у сликарству његова дељења доносе изванредну културу¹⁴.“

Супрематизам

После свог рођења нови покрет у руском сликарству остао је извесно време без имена. Реч „супрематизам“ се први пут појавила у штампи на омоту Маљевичеве брошуре *Од кубизма до супрематизма. Нови сликарски реализам*, објављене крајем 1915. Маљевич је сам овако назвао своје ново сликарство, иако је било покушаја да се назив припише Матјушину или Пуњију. Матјушин је, међутим, сматрао ову дефиницију незадовољавајућом¹⁵, а Пуњи је, као што ћемо касније видети, први пут чуо

за супрематизам дан пре отварања изложбе 0.10.

Име није одмах пронађено. 28. новембра 1914, Маљевич је обавестио Матјушина: „Жељно чекам рамове које сам поручио како бих могао да започнем свој „февраљизам“¹⁶. Он му пише о свом февраљистичком сликарству и поезији. Судећи по контексту, овај је термин био близак појму „заумног реализма“. Ова реч је престала да се појављује 1915.

Још један претходник супрематизма био је „супранатурализам“, назив који такође „није стекао право грађанства“. Он се јавља на полеђини Маљевичевих слика, и то најпре фигуративних, па онда беспредметних, почевши од 1912. *Девојке у пољу* (1912) имају и други назив – *Супранатурализам*¹⁷. У овом је случају веома очигледно оно што је водило Маљевича при избору термина. Требало је да одреди невидљиву, натприродну суштину појава, суштину коју је његово ново сликарство открило.

Супранатурализам је можда створен по аналогији са „супраморализмом“¹⁸ Н.Ф. Фјодорова – руски футуристи су веома ценили његове филозофске радове. Са друге стране, и само значење којим је уметник прожео појам беспредметности (значење које је откривено захваљујући заумној или супер-разумској интуицији) јесте било веома блиско филозофском правцу супранатурализму који се јавио у Немачкој почетком деветнаестог века. Постоји чланак о томе у 63. свесци **Брокхаусовог и Ефроновог енциклопедијског речника** (Ст. Петербург, 1901) који је у то време био популаран у Русији. Највероватније је постојала сличност термина који су изражавали сродне идеје. Можемо претпоставити да је Маљевич, када је открио ову сличност, одбацио супранатурализам као страни и већ употребљен термин. 1915. се супранатурализам више не појављује на полеђини слика и уступа место супрематизму. У потпису Маљевичеве брошуре *Од кубизма до супрематизма* стајало је: јун 1915, што значи да је до тог времена коначни назив већ био створен. У септембру је Маљевич расправљао о тој публикацији са Матјушином и приметио: „Сматрам да је супрематизам најпогоднији израз јер означава супремацију¹⁹.“

Маљевич је супрематизам разумео као нови сликарски реализам. За њега је беспредметност била природан закључак изведен из света предмета: она је била нови аспект који су природа, простор и свемир открили уметнику. У свим својим истраживањима тих година Маљевич је наставио да наглашава њихову реалистичку основу: „Кубо-футуристички реализам“ (*Лампа, Самовар*), „Заумни реализам“ (*Портрет Кљуна*).

Маљевичева слика *Крава и виолина* била је рана, карактеристична манифестација „алогизма“ или „заума“. На полеђини платна уметник је написао „Алогично сучељавање две форме – виолине и краве – као елемент борбе против логизма, природности, филистарског здравог разума и предрасуда. К. Маљевич, 1911“.

Пошто се одрекло уобичајеног смисла, руско сликарство је тежило врховној интуицији као стваралачкој методи. Интуиција је открила везе тамо где их уобичајени разум не види. Због тога је основно било да се она подстакне, да се ослободи из подручја несвесног. „Нови стваралачки интуитивни разум који је заменио несвесну интуицију“, писао је Матјушин поводом прве појаве супрематизма, „даће уметнику пуну снагу поимања²⁰.“

Тај херојски „пробој ка интуицији“ можемо видети у делима Ј.Гуро, Матјушина, Филонова, Хлебњикова и Кручониха, и касније у поезији „Оберјута“ (А. Введенски, Д. Хармс, Н. Заболоцки и остали). Александар Введенски изразио је овај сусрет са интуицијом у четири реда:

Сматрамо да је неразумљиво угодно.

Необјашњиво нам је пријатељ.

Ми видимно шуму окренуту нагоре.

Јуче је обмотано око данас.

Апсурдна комбинација краве и виолине – апсурдна са становишта здравог разума – најавила је општу повезаност појава у свету, повезаност коју је открила интуиција. Свака засебна појава поима се као укључена у општу хармонију.

Ово алогично додавање краве Пикасовој виолини изражава саму суштину пост-кубистичких трагања у руском сликарству – тежњу да се види и отелотвори невидљиво, нешто што себе открива „духовном оку“. Маљевич је заум остварио у систему супрематизма. Заум за њега никада не значи „бесмисао“, јер он садржи своју сопствену логику – логику вишег реда. Он је

1913. писао Матјушину: „Дошли смо до тога да одбацимо разум, али смо га одбацили зато што се у нама јавила друга врста разума, разум који можемо назвати заумним, ако га упоредимо са оним који смо одбацили: он такође има сопствени закон, конструкцију и значење, и само онда када га будемо спознали наш ће рад бити заснован на истински новом закону заума²¹.“ У томе лежи суштина беспредметности схваћене као „нови сликарски реализам“.

Маљевич и Матјушин

Матјушинове заслуге за афирмацију супрематизма као новог покрета у руској уметности нису биле мале. Био је први који је знао и ценио дубину и значај Маљевичевог подухвата.

Њихово упознавање, које је убрзо прерасло у дубоко пријатељство, одиграло се 1912. када је Матјушин, са неколико чланова „Савеза младих“ отишао у Москву како би преговарао са московским уметницима о заједничким активностима. Ту је први пут срео Мајаковског, Кручониха и Маљевича; Маљевичеве слике су га запањиле²².

У лето 1913, непосредно пре извођења *Победе над сунцем*, Маљевич је посетио Матјушина на његовој дачи у Финској. Очигледно је да су они тада дошли до потпуног узајамног разумевања када је будућност руске уметности била у питању. Склоност ка теоретском расуђивању, препознавање интуиције као основе новог заумног разума, повезали су три учесника Првог конгреса руских футуриста (Маљевича, Матјушина и Кручониха) који је одржан у финској дачи у Уусикиркку. Када се Маљевич ускоро суочио са беспредметношћу у уметности, осетио је потребу да расправља о новим проблемима на које је наишао. Писао је Матјушину: „Радови које сам направио за твоју оперу *Победа над сунцем* 1913. донели су ми много тога новог, само нико их није приметио. С тим у вези, сакупио сам много материјала који треба негде да буде објављен. Али, потребан ми је неко са ким бих могао искрено да разговарам и ко би ми помогао да осмислим теорију на основу сликарских појава. Мислим да би тај неко могао бити једино ти²³.“

Маљевич је 1915. Матјушину написао неких дванаестак писама у којима је са њим расправљао о проблемима супрематизма. Послао му је теоретске табеле које су обелоданиле принципе беспредметности. У

октобру 1915. Матјушин је примио пошиљку која је садржала текст Маљевичеве брошуре *Од кубизма до супрематизма*. „Аутор и ја смо заједно објавили књигу“, сећао се Матјушин²⁴. Маљевич је замолио Матјушина да напише предговор, али то се није остварило. Па ипак је, у чланку „О изложби последњих футуриста“, који је написао јануара 1916, Матјушин могао да продубљено и прецизно изрази нове идеје које је супрематизам садржао. „Предметни свет има особине које људски разум не познаје и чију суштину не можемо опазити као конкретну форму, већ као трансформисану захваљујући вишем интуитивном разуму²⁵.“

Пре изложбе „Последњих футуриста“

У време настајања супрематизма јавило се радикално и дубоко смисаоно ривалство између Татљина и Маљевича, два гравитациона средишта московске уметничке авангарде. Обојица су се развијали ка беспредметности, али су Татлинов конструктивизам и „вешћизам“ били чврсто утемељени на земљи, док је Маљевичев супрематизам превазишао границе земаљске гравитације и „пробио се у небо“. „Моје ново сликарство“, писао је Маљевич, „не припада искључиво земљи. Земља је напуштена као кућа коју су нагрзли црви. И, у ствари, у човеку, у његовој свести, лежи тежња ка свемиру, склоност да се одбаца земаљска кугла²⁶.“

Говорећи о Татлину и Маљевичу, Н.Н. Пуњин се сећао: „Делили су необичну судбину. Ја не знам када је све почело, али, колико се ја сећам, они су између себе раздвајали свет – земљу, небо и међупланетарни простор – утврђујући своје личне сфере утицаја на свакој тачци. Обично би Татљин за себе узимао земљу и покушавао да истисне Маљевича у небо због његове беспредметности. Маљевич, који није одбацивао планете, не би желео да преда земљу, јер ју је оправдано сматрао планетом која исто тако може бити беспредметна²⁷.“

Док је руска уметност тражила излаз из кубо-футуризма, Татљин и Маљевич су љубоморно мотрили један на другог и до тренутка излагања сакривали своје нове радове. Уметница В.Ј. Пестељ преноси како су у атељеу у ком је Татљин радио своје контра-рељефе „ролетне биле спуштене и Татљин није желео да их подиже јер се плашио да би Маљевич могао проћи Грибоједовљевим проспектом и погледати кроз прозор²⁸.“

Маљевич је такође гајио свој супрематизам у тајности, држећи га подаље од московских уметника. Осим Матјушина нико није знао шта се догађа у Маљевичевом атељеу све до јесени 1915. Маљевич је желео да своја платна, као велико финале, прикаже на изложби и да супрематизам представи као потпуно развијен нови покрет.

Али, није било лако чувати тајну. „Заиста сам у шкрипцу“, писао је Матјушину, „окачио сам своје слике и радио. Одједном су се отворила врата и ушао је Пуњи. Тако су моји радови виђени. Сад брошура о мом раду мора бити публикована по сваку цену, мој рад мора добити име да би ми се обезбедило ауторско право²⁹.“

У следећем писму он пише: „... много људи у Москви већ зна за мој рад, али не знају ништа о супрематизму³⁰.“ А месец дана касније додаје: „Сада сви знају име, али нико не зна садржај. Нека то буде тајна³¹.“

Московски уметници су се спремили за изложбу која је требало да наговести кубо-футуризам у руској уметности. Сви су сумирали свој рад. Маљевич је, међутим, желео да афирмише нови покрет који је био супротстављен кубо-футуризму. Требало је да му се придруже и Кљун и М. Мјенков, први који су усвојили идеје супрематизма. Разилажење у циљевима између Маљевича и других учесника изложбе проузроковало је неочекивани конфликт. „Цела наша изложбена група“, обавестио је Маљевич Матјушина, „протествовала је против мог напуштања футуризма и моје жеље да у каталогу напишем неколико речи и назовем своје радове супрематизмом. Ставили су ми јарам, али нисам тако сигуран да ће заиста успети да ме упрегну. Разлог је био: 'нико од нас више није футуриста, али још увек не знамо како да сами себе одредимо и остало нам је премало времена да о томе размислимо' (...) Дао сам им за право како би се изложба одржала³².“

Али Маљевич је већ припремио изненађење – његову брошуру о супрематизму која је требало да се продаје на изложби.

Назив изложбе

Изложба је отворена у Ст. Петербургу 17. децембра 1915. Нико није много размишљао о чудном броју на крају наслова изложбе *Последња футуристичка изложба слика 0.10 (нула-десет)*. То је очигледно било прихваћено као последњи футуристички хир. Али су, заправо, сви називи

њихових изложби (*Пуб каро, Магарећи реп, Мета* итд.) имали потпуно рационално објашњење.

Критичар Ростиславов је приметио да је назив био „аритметички погрешан³³.“ Заправо 0.10 – једна десетина – ни на који начин не одговара ознаци нула-десет у загради.

Маљевичева писма Матјушину омогућавају нам да претпоставимо о чему се заправо радило. 29. маја 1915. он је писао: „Припремамо часопис и почињемо да расправљамо о разним питањима. С обзиром на чињеницу да све у њему желимо да сведемо на нулу, одлучили смо да га назовемо *Нула*. Тада ћемо и ми сами превладати нулу³⁴.“ Идеја редукције свих предметних облика на нулу и „искорака изван нуле“ – у беспредметност - била је Маљевичева. Он је то сасвим јасно изразио у свом манифесту *Супрематистичко огледало*³⁵ из 1923. Али Маљевич је већ у својој брошури која је продавана на изложби најавио потпуни раскид са реалним формама. Писао је: „Али ја сам себе трансформисао у нулу и изашао изван 0-1“. Осталих девет учесника изложбе такође је настојало да „изађе изван 0“. Зато је нула-десет написано у загради тачно. Очигледно је да је то био првобитни број учесника, а касније су им се придружила још четири уметника. У Матјушиновом чланку *О изложби „последњих футуриста“* погрешно „0.10“ замењено је тачним „0-10“.

Пут у простор

Од почетка 1920-тих, па све до своје смрти, Маљевич је интензивно радио на просторном супрематизму и створио такозване *архитектоне*. У једном од својих чланака је забележио: „Супрематизам се јавио 1913. (површинска појава) у својој статичној и динамичној фази, и био је сликан црним, црвеним и, потом, белим: бели супрематизам се појавио на једној изложби 1918. (радови су настали 1917.). Волуменски супрематизам је почео да се развија 1918, мада су се његови елементи јавили већ 1915³⁷.“

И, заправо, међу сликама површинског супрематизма изложеним 1915, било је једно платно са волуменским правоугаоним формама (то се може видети на приложеној фотографији). Али то није све. На истој је изложби Кљун приказао неколико волуменско-супрематистичких радова које је назвао *Основни принципи скулптуре*³⁸. То су били први *архитектони* који су супрематистичке структуре примењивали у стварном простору.

Непознато је од каквих су материјала били сачињени, али се извесна представа о њиховој форми и обојености може стећи на основу Маљевичевог цртежа из 1916. – *Формула просторног супрематизма*. Почевши од рада 1913. *Формула супрематизма (квадрат)*, Маљевич је демонстрирао растварање коцке и формирање супрематистичких просторних конструкција на четири цртежа. Као што се види на основу наслова који су пратили цртеже, Маљевич је у тим конструкцијама видео нове могућности за архитектуру. Те наслове цитирамо у потпуности:

„Табела број 1

1913. формула супрематизма

У складу са овом формулом основно је развити волуменски аспект супрематизма. Прва форма биће коцка.

У боји ови облици треба да су црвени и црни.

Фиг. 1 Волуменски просторни супрематизам

1915. Формула

Фиг. 2 Растварање коцке или формула.

Супрематистичка боја: црвено

црно

Основне боје.

зелено (смарагдно)

бело

кобалт плаво

ултрамарин

Допунске

лимун жуто

У ретким приликама

броћ ружичасто

Фиг. 3 Издужена коцка

Фиг. 4 На овај начин можемо добити нову врсту архитектуре, чисту врсту без икаквог практичног циља, јер архитектура почиње тамо где нема практичних циљева. Архитектура као таква“.

К. Маљевич

У Маљевичевим „архитектонима“ метафизички простор његових супрематистичких слика био је, да тако кажемо, отелотворен. Структура једног уметничког простора, у суштини духовног, продрла је у стварни живот. „Архитектони“ као нова предметност настанили су стварни тродимензионални простор. Настао је нови предметни свет, свет чија је суштина духовна и морална. Један од Маљевичевих ученика који га је посетио непосредно пред смрт сећа се: „Стојећи крај прозора и гледајући напоље, он је рекао: 'Да ли ћу видети свет супрематистичким'“?

Да бисмо окончали ова кратка запажања морамо рећи да настанак супрематизма, тачније три одлучујуће године у Маљевичевом креативном развоју (1913-1915), садржи у концизној и згуснутој форми читав низ супрематистичких проблема на којима ће уметник радити у каснијим годинама.

Напомене:

1. Albert Gleizes, Jean Metzinger, *Du cubisme* (četvrto izdanje), Париз, 1912, стр.17.
2. Они који су писали о лучизму углавном су полазили од Ларионовљевих теоретских начела – која су веома наивна – а не од анализе уметникових слика.
3. Н. Пунин, *Импресионистский период в творчестве М.Ф. Ларионова*,

Материалы по русскому искусству, св.1, Лењинград, 1928, стр.291.

4. П. Филионов, *Канон и закон*, рукопис из 1912, Архив Пушкинове куће, Лењинград.

5. Бедный рыцарь, 1910-13, необјављени рукопис Ј. Гуро, Архив лењинградске јавне библиотеке, фонд 1116, итем 3, лист 78.

6. Сlike Ј. Гуро су у збирци Руског музеја и другим лењинградским и московским колекцијама.

7. *Дневник Ј. Гуро*, увод за 5. Јун 1911, Архив лењинградске јавне библиотеке, фонд 1116, итем 1, лист 78.

8. Можемо стећи представу о другом, сличном платну у Руском музеју (Фигура са ружичастим лицем) на основу припремне студије оловком.

9. *Писмо Матјушину, јун 1916*, Архив Пушкинове куће.

10. Исто.

11. Они су сада у Лењинградском позоришном музеју, шест скица је у збирци Руског музеја.

12. Види. *Опись памятников русского театра из собрания Л. И. Жевержеева*, Ст. Петербург 1915, (нос. 1133-1151).

13. *Писмо Матјушину, 27. мај 1915*, Архив Пушкинове куће.

14. *Писмо Матјушину, мај 1915*, Архив Пушкинове куће.

15. Види његов чланак *О выставке последних футуристов – Альманах весенний издательства „Очарованный странник“*, Ст. Петербург, 1916.

16. Писмо у Архиву Пушкинове куће.

17. У каталогу (број 43) он носи назив *Сликарски реализам сељанке у две димензије*.

18. Види: *Философия общего дела*, св.1, Верный, 1907.

19. *Писмо Матјушину, 24. септембар 1915*, Архив Пушкинове куће.

20. *О выставке последних футуристов*.

21. Архив Третјаковске галерије, фонд 25, итем 9, лист 8.

22. У Матјушиновој необјављеној књизи *Творчески путь художника* много страница је посвећено Маљевичу.
23. *Писмо Матјушину, мај 1915.*
24. *Творчески путь художника*, Архив лењинградског историјског музеја.
25. *О выставке последних футуристов.*
26. *Писмо Матјушину, јун 1916.*
27. Н. Пунин, *Искусство и революция*, необјављени мемоари, Архива Пуњинове породице.
28. *Воспоминания и записки*, 1952, рукопис породице В. Е. Пестель.
29. *Писмо Матјушину, 25. септембар 1915.* Архив Пушкинове куће.
30. *Писмо Матјушину, 28. септембар 1915.*
31. *Писмо Матјушину, 25. новембар 1915.*
32. *Писмо Матјушину, 31. октобар 1915,* Архив Пушкинове куће.
33. Види *Apollon*, 1915, бр. 1, стр. 37.
34. Архив Пушкинове куће, После изложбе, када је „клуб супрематиста“ већ био формиран, часопису који је био спреман за објављивање, али се није појавио, промењено је име у *Supremus*.
35. *Жизнь искусства* 1923, бр. 20.
36. Московска изложба Пуб каро.
37. *Современная архитектура* 1928, бр. 5, стр. 156.
38. 22. новембра 1915, Маљевич је писао Матјушину: „...Кљунков који је усвојио моје идеје и већ урадио неколико скулптура“. Архив Пушкинове куће.

Да ли име вара

Донекле... Андреј Наков (1941) је француско-бугарски теоретичар, који се, поред свог бављења беспредметном уметношћу, кубо-футуризмом, Дадом и конструктивизмом, бави и савременом уметношћу и европском апстрактном уметношћу, пишући и приређујући бројне изложбе од којих су неке биле и прва шира представљања руских сликара десетих и двадесетих година у Европи. Међу новијим публикацијама издваја се његова књига **Кандински: енигма прве апстрактне слике**, објављена у Кракову 2015, а тренутно је, такође у Кракову, у штампи најновија књига под називом **Маљевич: са оне стране цензуре** (2021). Остаће најпознатији као пионир првих издања Маљевичевих текстова на француском.

Андреј Наков

Бити или делати

О проблему садржаја у беспредметној уметности

„Једино што имам је икона нашег времена (платно), гола и неурамљива (попут џепа) и није лако борити се са њом. Срећом по мене ја не личим на вас и то ми даје снаге да зађем што дубље у дивљину. Јер једино тамо долази до Преображења“.

К. Маљевич, Из писма Александру Бенуа, мај 1916.

„Период који је наступио после кубо-футуризма је у свету уметности био инспириран беспредметним стваралаштвом које треба сагледавати као нову визију света, а не као обичан сликарски правац. Оно у себи садржи све врсте уметности и чак и сам живот. Овај покрет је побуна духа против материјализма нашег времена. Пре свих других то су схватили сликари... (Зато) сликарство у оквиру светске културе заузима место од растућег значаја“. Овај текст Александра Весњина објављен у каталогу Десете државне изложбе под називом **Беспредметно стваралаштво и супрематизам** (Москва, јануар 1919.) јесте, из више углова сагледано, типичан за ново устројство уметности створено 1915 – за беспредметно стваралаштво. Када не бисмо знали чија је ово изјава, наиме, да је то изјава оца руског конструктивизма, могли бисмо Весњинову месијанску визију приписати Маљевичевом трансцеденталном пламену¹. Али, будући да она

потиче из пера једног од последњих метафизичких стваралаца тога времена, ове речи јесу доказ да је постојало заједничко полазиште које је било својствено свим руским беспредметним сликарима, а то је била вера у саму природу ликовног стваралаштва, а не у стилски заокрет (пиктурални тренд). И та нова визија је за њих значила цивилизацијски преображај који је европска мисао искусила у претходних неколико векова. Одбацивање класичног сликарског представљања спољашњег света, суптилно уништење старог система визуелног мимезиса, било је херојски концептуални чин који је за собом незаобилазно повлачио потребу за новим концептима који би заменили постојеће конвенције. Да би створили нову беспредметну ликовну уметност уметници више нису могли једноставно манипулисати предметношћу једног тактилног и готово физичког искуства, него су се морали уздати у логичне и апстрактне категорије. Концепти (сликарском терминологијом: облици) јесу чисти и лишени бремена натурализма. Управо зато се сасвим нова организација самих категорија мисли посвећених ликовном не исказује кроз међуодносе предмета, него, много чешће, кроз саму метаморфозу на нивоу концептуалног. Могло би се рећи да је ликовна уметност двадесетог века заправо начин размишљања са психолошким референцама, али на вишем, апстрактном нивоу, различитом од теоретичних (и зато концептуализованих) вредности – оних које нико није искусио. Сликара не именује свој концепт у складу са појављивањем елемената стварности на које се он односи, него то чини у складу са концептуализованом суштином (тј. чистом формом) проживљене стварности. Ово нас одводи све даље од стварности и света које познајемо, и допушта нам да боље манипулишемо предностима сопственог искуства, и да превазиђемо онај узајамни однос у коме од почетка зависимо од материјалног света. То је то (концептуално) ослобађање из „тамнице предметности“ (Маљевич) које је суштинска беспредметна револуција нове ликовне уметности.

Маљевичев супрематизам (1915.) јесте први афирмисао беспредметно ликовно стваралаштво које је он дефинисао рекавши да је то „слободно управљање ликовним површинама“. Супрематизам није био „заснован на естетком укусу“ и искључивао је „односе између облика и боје“ из свог система. Ово априорно разглашавање безусловне слободе новог ликовног концепта (а посебно бојених површина) јесте својом прометејском храброшћу задивило читаву генерацију стваралаца. Принцип динамичке слободе површина створио је могућност трансценденције омеђења света земаљске материјалности и услове за постојање површина самих по себи, оних које би зависиле једино од сопствене кинетичке енергије, што би их

чинио аутономним и сувереним. Постоји бескрајно много могућих комбинација, али то од уметника захтева оригиналне изуме и способност самообнове. Концепт стила (условна дескрипција која се искључиво заснива на спољашњим знацима који не произлазе из логике система) бива најједном превладан. Сваки стваралац мора бити способан да створи сопствени речник, и одреди правац у ком ће се тај речник у новом, за њега створеном простору, развијати, а при том се мора имати у виду да такав систем захтева трајно редефинисање. Ови предуслови искључују могућност стварања школе и унапред елиминишу и најмању тенденцију ка предметној стилизацији, јер би то систем претворило у систем стилизације форме што објашњава сав ужас „декоративности“ која је била опсесија свих апстрактних и појединих беспредметних уметника.

Истовремено: „Изгубивши литерарну потку беспредметно сликарство је морало да развија квалитативни елемент своје продукције, елемент који су уметници досезали оповргавањем предметне суштине сликарства“ (Весњин 1919.). То усредсређење на чисто пиктурални садржај ликовног дела и свест о постојању његовог монопола на пољу *нове, чисте* ликовне уметности, дозвољавали су, понаособ, могућност да Олга Розанова (у зиму 1916-1917) изјави да се „естетска вредност беспредметног сликарства заснива на богатству његовог пиктуралног садржаја³.“ На тај начин естетска вредност, заснивајући се на судару савршене, антимиетичке кохеренције чистоте (беспредметних) облика (са ослонцем на композицију, рам, подлогу итд.) почива на савршеном остварењу у потпуности кохерентних ликовних целина чија је предметна аутономија, заснована на тој истој кохеренцији, једина гаранција њиховог постојања. И више од тога, то инсистирање на апсолутној аутономији стварања – „живот и право на индивидуалну егзистенцију предмета“ (Маљевич 1915.) још увек не организује ликовни систем унутар њега самог. Оно је припремило терен за то, али није понудило идеју о начину његовог функционисања. У складу са тим, оно је имплицирало априорне вредности новог простора (који заправо и није постојао као независни ентитет елемената, за разлику од перспективне конструкције у време ренесансе). Оно је, једноставно, потакло динамичке својствености овог простора: простор у покрету, или у вечитој промени, призван и рођен искључиво због присуства тога концепта у чистом сликарству, са својим чистим површинама и минималним целинама у којима постоји „ослобођена боја“ (Маљевич). Коначна дефиниција новог простора, који је неоспорно био космички, за Маљевича и конструктивистичке сликаре (оне који су се 1916. окупљали око Маљевича као његово супрематистичко окружење: Ексетерова, Попова, Розанова и остали),

настаје импликацијом, као да им је то била друга природа.

Као што сам у мојим анализама супрематизма већ напоменуо⁴, фундаментални концепт до тог тренутка ово искуство дефинише као искуство „поља“⁵. То поље није пасивно, огледно поље, ослобођено свих неутрализујућих категоризација, већ је то динамичка и покретна матрица, једна врста будистичке *гарде* која кроз гестикуларизацију и материјализацију нових светова чини вечиту еволуцију могућом. Концепт (активног поља) остаје једно од суштинских полазишта за разумевање не само Маљевичевог сликарског искуства, већ и свих беспредметних сликара који су му били наклоњени између 1916. и 1940. – Мохољи, Форденберг, Фројндлих, Стшемињски, као и амерички апстрактни сликари (Полок, Њуман, Ротко). Ја бих предложио да се повуче паралела чије постојање можда не би било оправдано са становишта категорија, али би било одговарајуће као осврт на скалу вредности, јер је после рођења супрематизма постојање *поља* заузело место старе перспективне конструкције, на којој је била заснована читава просторна кодификација европског сликарства од времена Ђота⁶.

Када је почео да тврди да је ново ликовно дело „конструкција... која се заснива на тежини, брзини и правцу кретања“⁷, Маљевич нам је указао на први степен свог канона намењеног новом, беспредметном сликарству. Већ почетком 1916. ово је сликарство покушавало да себи створи манир постојања који би заузео место старих стилских категорија. Таква врста „истрајавања у потреби да се открију нова средства“, на које наилазимо и које можемо пратити током читавог Тарабукиновог текста *Од штафелаја до машине* (1922. објављен 1923.), одговара дефиницији новог беспредметног стваралаштва као откривања нових средстава. А то је било управо оно што се од беспредметне уметности очекивало од 1913, тачније, од њеног настанка. Песник Кручоних говори о томе у њему веома важном чланку *Нова усмерења речи*: „Нови садржај бива достигнут једино када су откривена нова средства изражавања, нови облици“⁸.

Сагледавши то „неповратно разарање ликовног организма на његове конститутивне елементе“ (Тарабукин), од самог почетка импресионизма до открића беспредметне уметности, ново ликовно стваралаштво, од 1916, почиње грозничаво да трага за системом сигнификације – био је то „грозни ћорсокак уметности“ који се, судећи по Тарабукину, заснивао на непрестаном трагању за садржајем. „У прошлости је уметничко стваралаштво своје значење заснивало на естетском деловању које нам је

осмислио уметник (док) је конструкција мајстора данашњице изгубила основе, јер је естетика свесно прогнана онога дана када је учињен први корак на путу ка новој уметности⁹.”

Дакле, уколико је могућност увођења новог речника већ била прихваћена, све је подлегло граматичким нормама, тако да је преостајало да се створи читава једна функционална структура. Године 1917. су се истраживања Татљина, Родченка (који је тада деловао као најоданији присталица), Ексетерове, Попове, Удаљцове и Розанове, усмерила у правцу динамичког компоновања ликовних површина. Сви су се они угледали на логику синтетичких интеракција првих Татљинових висећих рељефа из 1915, који су, а то је значајно, били названи синтетичко-статичким композицијама. Пресецање површина, нарочито оних провидних, на које често наилазимо у Татљиновим радовима 1916-1917¹⁰, али и код Родченка¹¹, јесте нека врста материјалистичког коментара на тему супрематизма, а тек у мањој мери правац развоја, одговор намењен Маљевичевом фундаменталном концепту без уступака – „безусловној слободи површина“. За ствараоце конструктивистичке тенденције особине које обезбеђују аутономност површина – „тежина, брзина и правац кретања“, нису права својства елемената, јер имају смисао само као комбинација, материјално међуусловљавање. Динамички баланс једног ансамбла сила под тензијом бива остварен захваљујући тесној сарадњи површина у покрету. Резултат је једна врста „угаоног рељефа у сликарству“ достигнута чисто дескриптивном употребом супрематистичких површина (беспредметни мимезис беспредметног). Самим тим је подривен сваки однос са оригиналним сликарским пољем. А то је сасвим супротно од Маљевичевог становишта, од његових суштинских судара између облика и подлоге, његових насилних узајамно искључујућих елемената. Ово сликарство је сместа увело старе концепције мимезиса, али овога пута испољене на нивоу апстрактне (геометријске) форме.

Полазно становиште критичарске мисли Владислава Стшемињског јесте свест о регресији на суштинске филозофске постулате беспредметног сликарства. У својој критици Татљинове врсте конструктивизма Стшемињски оптужује тензиону концентрацију облика, са свом њеном моћном енергијом, за разарање континуитета *поља*, супротстављајући пољу (за њега *подлога*) беспредметне облике. Опредељење композиције унутар слике уништава интегритет дела, или то чини, цитирајмо га „богатство (чисто) сликарског садржаја које је Розанова у зиму 1916-1918. прогласила за критеријум за опстајање дела“. Систематски развој ове кохерентне

тенденције средином 1920, резултира теоријом Стшемињског, формулацијом „унизма“ у сликарству (касније проширено и на скулптуру), који можемо сматрати првом теоретском трансценденцијом супрематистичке проблематике. Приписујући један потпуно нови значај безусловној доминацији сликарског поља (асимилацијом површине слике) Стшемињски отвара пут апстрактном сликарству Њумана, Полока, Олицког и Пунса. Али, пре свега, он је омогућио да се премосте запреке једне аналитичке концепције, а то је била готово алхемијска манипулација елементима, која је спречила моменталну преоћ *просторне суштине* новог ликовног стваралаштва. Његов је био тај коначни одговор заснован на инсистирању на *непрекидном простору* и потискивању нарушавајућих елемената. Пажња која је посвећена проблему „сликарског богатства“ овде је водила ка посредној сублимацији поља, и, као таква, била је једно од најуспешнијих решења (на нивоу емоција) проблема садржаја у беспредметној уметности, решења за којим су, од тренутка појаве супрематизма, од децембра 1915, безуспешно трагали руски ствараоци.

Одбијајући да се слије у било коју дискурзивну организацију основних чинилаца са значењем (оставимо по страни геометријске облике), унизам је избегао искушење наративног (чија је функција, уосталом, слична оној класичне логике). Из перспективе аналитичности коју ја овде заговарам, најупадљивији пример је онај Василија Кандинског. Повратак Кандинског на аналитично двадесетих година¹² (за који је најбоља илустрација његов теоретски текст **Од тачке и линије до површине**, објављен на Баухаусу 1926.) заснива се на скали вредности које су детерминисане својим наративно-психолошким референцама. Преостајало му је само да искористи свој речник и да „прича причице“. Тако су се „цртице из природе“ које су Маљевич и његови пријатељи прогнали из сликарства, вратиле прерушене у апстракцију. Јер нови, ирационални, простор (бесконачност поља) захваљујући коме је ново, беспредметно сликарство први пут могло да се изрази, више не постоји у делима Кандинског средином двадесетих. Будући да је поставио суштинско питање приоритета неоспорног интегритета сликарског поља, Стшемињски је извукао одлучујуће закључке о Маљевичевом открићу. И, инсистирајући на примарном значају поља, дао је апстрактном сликарству могућност да пређе „са оне стране“ ренесансног „отвореног прозора“ (штафелајног сликарства), како би се једноставно бацило на зид и онострано зида. Апстракција је, на тај начин, досегла нову материјалну димензију, која се не може мерити аршином онога што је унутар нас, али она, пре свега, изражава нови узајамни однос између човека и слике, нову димензију у коју човек себе пројектује. Сликарско поље залази

„са оне стране“ костура платна како би обухватило човека. Могућност овакве квалитативне трансформације сликарства уткана је у Маљевичеву концепцију простора, јер је динамизам овакве просторне концепције у основи *неремећеног* постојања и, самим тим је неограничен, није сведен на руб платна (на тај начин оно садржи и простор са оне стране њега).

Према томе, ми можемо разумети да уз такву концепцију простора *композиција*, онаква каквом ју је чинио претходни систем облика уцртан унутар граница платна, нема више никакво право на постојање. Свако ликовно дело је било фрагмент (космичке) целине и, у најбољем случају, конструкција која је била тренутна и зато динамична, постојала је једино усред тог сагласја кинетичких сила. Сузбијање композиције као теоретске категорије је у складу са суштинском потребом – потребом да се елиминишу односи дескриптивне међузависности између сликара и предмета његовог ликовног стваралаштва који надилази формално.

Када је у каталогу изложбе 5x5=25 (1921.) Варвара Степанова тврдила да се „код сликара композиција поклапа са контемплативним приступом стваралаштву¹³“, она је тиме одбијала да *наслика* (или одрази) стварност која не би била ликовна, заменивши је самим стварањем нове стварности која је у спрези са беспредметним стваралаштвом. То је разлог због којег су сликари њене генерације одбијали да *компонују*, они су *конструисали* нову ликовну уметност, и, пре свега, нови простор.

Наравно да је непотребно нагласити да су од самог настанка сликарства сва суштинска питања икад постављена о њему служила само да се дефинише нови простор, да се дефинише нови однос између човека и простора који га окружује, свеједно да ли је он стваран или имагинаран (углавном је био имагинаран). Из овакве аналитичке перспективе, откриће концепта сликарског поља јесте сигурно значајније од открића апстракције, као што и доказује пример надреалистичког сликарства из 1930. Сигурно је симптоматично то да у историји уметности у нашем веку ни ново апстрактно сликарство ни беспредметно стваралаштво нису могли постојати у нескладу са концептом поља, новог динамичког простора, оностраног у односу на рационално у делима Кандинског из 1913. или Маљевича из 1915. Био је то динамички простор ка коме је водило и неопластицистичко сликарство и стваралаштво Пита Мондријана.

„Сваки ликовни облик је у својој суштини представљачки и небитно је да ли представља стварне предмете, као код натуралиста и импресиониста, или представља беспредметно, како су то чинили кубисти и футуристи“ (Николај Тарабукин, *Од штафелаја до машине* из 1923.).

Проблем поља, којим се Стшемињски бавио двадесетих и тридесетих година, са очитим отклоном ка формалном, није једини правац у коме се развила проблематика настала из супрематизма. Свест о томе да се мора створити правац који ће бити формулисан терминима које је наметнула беспредметност, заправо јесте већ супротан пол, то је већ конструктивизам. Али, ако се вратимо у 1918, вратићемо се беспредметним сликарима грозничаво преокупираним унутарњом пиктураланошћу предмета разматрања. Маљевичева еволуција која је водила ка белим сликама унела је одговарајућу суштинску супротстављеност у међуодносе поља и површине. Уз помоћ једне врсте кратких резова, чија је основна карактеристика изузетна снага његове филозофске интуиције, творац супрематизма долази 1918. до коначних закључака о ликовној уметности, а то су били закључци које ће критичар Тарабукин формулисати три године касније уз бруталност која није била лишена лирске фантазије: „Кадгод је сликар желео да се ослободи представљања, био је способан за то само по цену уништења сликарства и самоубиства сликара у себи“ (*Последња слика*, 1921.)¹⁴ Свест о томе да је условљеност представљања уткана у *целокупно* сликарство (укључујући беспредметно сликарство) јесте 1919. изазвала шок у кругу око Маљевича, шок који је обелоданила Десета државна изложба звана *Беспредметно стваралаштво и супрематизам*. Изложба је била драматично сучељавање често контрадикторних ликовних становишта (Попова и, посебно, Кљун) и Родченковог „линеаризма“ који је био одговор на чисто сликарску тенденцију да се униште последњи трагови сликарства: боја, тон, текстура, површина... Линија је преко платна превукла велики црвени крст (1921)¹⁵. Последице ове изложбе сведоче о филозофској незрелости руског миљеа, или пак, можда, о огромној тежини проблема који је само једна генерација сликара покушала да у потпуности реши имајући за циљ оно са чим се није суочило сликарство двадесетог века. Ми ово можемо разумети једино ако узмемо у обзир полет који је захватио руско сликарство, а био је проузокан беспредметном уметношћу, и то све од 1913. и настанка Маљевичевог алогичног сликарства. Беле слике на белој подлози, које Маљевич слика 1918, представљају последњу сликарску карику у ланцу ликовне еволуције чије су суштинске премисе формулисане између 1912. и 1914.

Маљевич је, 1919, пронашао свој лични излаз из те кризе; разгласио је да је „оштрина потеза пера“ супериорна у односу на „рашчерупаност четке“. Таква одлука је била наметнута због његовог уверења да је немогуће превазићи представљање сем гушењем њега самог, концепцијом која би била сублимација представљања, а то је Маљевича нагнало да 1920, изјави: „Сликање је одавно застарело, а сам сликар је заблуда прошлости... Кад се говори о супрематизму, ту више нема сликарства“.

Конструктивисти који су, у зиму 1918-1919, одбили да следе Маљевичеву еволуцију ка метафизичком, а посебно интуитивну трансценденцију категорија поља и представљања, окренули су се „конструкцији“ простора користећи ансамбле врло конкретних елемената (да би се избегла субјективност). Намеравали су да превазиђу дисконтинуитет поља и то на материјалан начин и да међусобно ускладе нове предметне категорије на објективан начин. Такво уверење их је водило ка „изолацији концепта конструкције“ (жеља да се заснује једна објективна контрола и да се надвлада ликовни елемент – ритам, текстура, контрасти боја итд.). Та жеља за објективном контролом природно је водила конструктивисте ка поимању њихове активности као теоретског уређења елемената које је, у њиховим очима, било нови „садржај“ у ликовној уметности. Следећи степен те еволуције је стварање идеолошке концепције. А Родченко је формулисао овај проблем на следећи начин: „Истински конструисати, а не представљати“, док у каталогу веома значајне последње конструктивистичке изложбе 5x5=25 (1921.) можемо прочитати изјаву Попова: „Сви ови експерименти (тј. њени ликовни радови који су изложени) јесу репрезентативни и треба их схватати као припремне серијске покушаје који воде ка конкретној материјализацији“.

Када је приоритет субјективне стране представљања једном одбачен, проблематика која се наметнула уместо чисте сублимације система била је проблематика *организације средстава*¹⁶ (то је термин који је коришћен у формалистичкој теорији). Пошто је субјект дела сведен на организацију, конструкција је, самим тим, схваћена као „независна од облика и његове намене...“, што је касније ујединило елементе у читав ансамбл, тако да се принцип одређених типова веза успео одржати као целина, и то јединство које је остварено створило је систем (Тарабукин, 1922.).

Александра Ексетер је 1918. почела да ствара композиције зване *Конструкција површина у складу са динамиком боје*, или је проучавала динамику боје у оквиру конструкције¹⁷. Називи ових радова јасно

изражавају суштински концепт саме конструкције уз узимање у обзир објективног постојања „ликовног обиља“ које је свему претходило. Уз брзину и снагу уложу у обраду материјала, Татљин је, већ 1919, успео да проблем конструкције уздигне на ниво субјекта (уметничког дела), као што је то случај са његовим чувеним пројектом, *Спомеником Трећој интернационали*. Следеће године млади ликовњаци, чланови Друштва младих уметника ОБМОХУ, које је 1920. основано у оквиру ВХУТЕМАСА (Више уметничко техничке радионице настале 1918. у Москви, прим.прев.) приписују свом APPARATUSU улогу теоретског модела који су називали „лабораторијским радом¹⁸.“

После 1919. долази до пораста броја на овај начин кодификованих радова, али се све задржало на степену волунтаризма систематске обраде. Теоретичари као што је Николај Пуњин предлагали су математичке формуле¹⁹ које би на готово чудесан начин (у суштини потпуно арбитражан и маниристички) постале упутства за производњу теоретских модела. Изгледа да је Пуњин превидео унутрашњу конструкцију у корист чисте логике ликовне реализације помоћу *средстава*. Да би дошло до открића појединачног *средства*, мора му се супротставити створена нова теоретска формула. Идеја о систему јавила се на том степену конструктивистичке уметности и деловала је (она сама) као *средство* посебне врсте. Родченко је експериментисао распоређујући комаде дрвета исте величине, док су конструкције сачињене од трупаца (логансон) изложене на Трећој изложби ОБМОХУ групе (Москва, 1921.) биле лишене изражајности унутарње структуре материјала (различитих по текстури, боји и сл.). Ти радови су као пазл и рачунају на структуралну манипулацију.

Уз овакву теоретску позицију долази одбацивање „тајне вредности уметничког дела као универзалног и апсолутног предмета“ (Степанова 1921.), јер је продуктивизам следећи логичан искорак из конструктивистичког система. Тај одлучујући искорак је, крајем 1921, начинио Осип Брик, а придружила му се група од двадесет пет уметника, чланова московског ИНХУКА (Институт уметничке културе, прим.прев.). Родченков смели теоретски иступ под називом *Три чисте боје: црвена, жута и плава* изложен је на изложби $5 \times 5 = 25$ (Москва, септембар 1921.), и он за само неколико недеља претходи званичном проглашењу *продуктивизма*. Временско поклапање ова два догађаја, које није било случајно, наводило је на помисао да постоје два супротна пола исцрпних антиликовних трагања, а то нам објашњава драматичну различитост реакција које су уследиле после одбијања да се *поље* новог ликовног простора схвати субјективно.

У очима стваралаца и критике, година 1919, па онда и 1921, представљају врхунце кризе – „самоубиство сликара“ и „смрт сликарства“, мада је то био само пролазни земљотрес, шок изазван искључењем емоционалног, или, једноставно, перцептивног потенцијала, почевши од становишта новог концепта. Као и увек, време попуњава празнине, као што је то доказао опус Мондријана и Стшемињског, али и дела Рајхарта, Њумана и Ротка. У том ликовном ланцу анксиозност у односу на простор у делима Џексона Полока и Ива Клајна представља важно обележје искустава која анулирају доминацију форме над најсуштинскијим искуством са ликовним пољем²⁰ (које је за Клајна чисто просторно), јер се овде ради о крајње субјективном искуству, оном што је 1915. дотакао Казимир Маљевич.

Напомене:

1. У својој антологији текстова насловљеној *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism*, Њујорк, 1975, Џон Боулт грешком приписује ову изјаву Степановој.
2. К. Маљевич, *Од кубизма и футуризма до супрематизма*, 1916.
3. Требало је да белешке Розанове буду штампане у *Супремусу*, али су први пут објављене у каталогу Десете државне изложбе *Беспредметно стваралаштво и супрематизам*, 1919.
4. Упоредити: Andrei V. Nakov, *Malevitch Écrits*, Париз, 1975, треће поглавље.
5. Веома ми је драго да је овакво схватање проблема, које је, када сам га први пут формулисао, деловало прилично смело, данас прерасло у много више од обичне хипотезе и да је са успехом инспирисало скорашња проучавања мојих чешких колега Ламача и Падрте.
6. У Русији се у то време (1912-1916) јавила једна посебна врста аналитичког враћања на проблеме средњовековног сликарства, а тај је повратак непосредно везан за проблеме којима се бавило оновремено ново сликарство. Упоредити: Л.Ф. Зегин, *Язык живописного произведения (условность древнего искусства)*, писано током двадесетих, а постхумно објављено 1970.
7. Маљевич, *Од кубизма и футуризма до супрематизма*.
8. Објављено у *Трое*, Ст. Петербург, 1913.

9. Николај Тарабукин, *Од штафелаја до машине*, 1923. Француски превод се налази у издању *Le dernier tableau*, приређивач Андреј Наков, Éditions Champ Libre, Париз 1972.
10. Мислим на слике из 1916, као што је, на пример, Површина 1 код Пуњина у спису *Татлин – против кубизма*, Ст. Петербург, 1921.
11. Упоредити: Г. Каргинов, *Rodschenko*, Будимпешта, 1975, стр. 19-20.
12. Са те тачке гледишта занимљиво је да су корени теоријских разматрања Василија Кандинског обично датирани у 1916. годину, и да је то у директној вези са идејом о функционисању апстрактног језика.
13. Начин размишљања који су, још од 1912, неговали кубо-футуристи: И. Аксјонов у свом тексту *Пикассо и околности (Пикасо и окружења)*, 1914/1917. Упоредити са мојим чланком *Formalisme et trans-rationalité: au-delà du cubo-futurisme*, у часопису *Change*, бр.26, Париз, фебруар 1975.
14. То је заправо било Тарабукиново предавање на Институту уметничке културе (ИНХУК), у Москви, 20. августа 1921. Он га је накнадно укључио у спис *Од штафелаја до машине*, 1923.
15. А. Rodchenko, *The Line*, такође предавање на ИНХУКУ, енглески превод овог текста је објављен у часопису *Arts Magazine*, у Њујорку, у јуну 1973.
16. Схватање проблема средстава јесте више него наглашено у списима Пуњина и Тарабукина, а на пољу књижевности код Шкловског и Брика, и њихових теоретских поборника. Можемо пратити наставак ове аналитичке тенденције од чланка *Кубизам* Д. и Н. Бурљук, објављеног у футуристичкој антологији *Шамар јавном укусу*, Ст. Петербург 1912. Упоредити А.Б. Наков, већ наведену напомену бр.13. Велика пажња је посвећена средствима, а то је, раних двадесетих, водило стварању неколико стилистичких формулација које нису могле избећи извесни маниризам (на пример Аљтманов „текстуризам“).
17. Упоредити: А.Б. Наков *Stenberg2. The Laboratory Period (1919, 1921) of Russian Constructivism*, Париз, Лондон и Торонто, 1975.
18. Упоредити J. Tugendhold, *Alexandra Exter*, Берлин, 1922, св. IX i X и Andrei B. Nakov, *Alexandra Exter*, Париз, 1972, илустрације на странама 33. и 43.
19. Упоредити: Н. Пунин, *Татлин – против кубизма*, Ст. Петербург, 1921, Первый цикл лекций, Ст. Петербург, 1920.

20. Ово је разрађено у мом тексту *Супрематизам после 1919.* у каталогу изложбе *Annely Juda Fine Art*, Лондон, 1977. Донекле измењена верзија налази се у италијанском преводу у *Malevic Scritti*, Милано, 1977.

Епилог

Свима би нам се могло завртети у глави од овог бављења архивима и теоријом, да случајно нема те изузетне привлачности старих докумената и папира који готово да су осетљиви и на људски дах. И тих теоретичара којима је највећа љубав откривање тајни које леже међу пожутелим страницама толико крхким на додир. Разматрали смо разне ауторе, који су писали на разним језицима, али им је заједнички истраживачки нерв и велико знање. Ово је допринос очувању таквих навика, таквих научничких рутина. За будућност.