

# A VANTURA MODERNOG SLIKARSTVA

Od Sezana do naših dana

*Chirstian de la Campagne*

## IZUM GEOMETRIJE

### Osvajanje realnog

Od svih struja nastalih u XX veku, o kubizmu je najviše pisano. Pre svega jer su slikari kubisti među piscima svoje generacije imali dobre prijatelje kao što su: Apoliner, Polan (Paulhan), ili Ponž (Ponge), koji su ih sjajno podržali. Zatim i stoga što je to prvi likovni pokret, koji je tako otvoreno prekinuo s konvencijama klasične figuracije. Efekat iznenađenja bio je ogroman, do te mere da je inače i te kako prevatnička provokacija dadaista nekoliko godina kasnije delovala manje šokantno.

Iako su kubisti uzdrimali pravila figurativnog, nisu doveli do same zahteve figurativnog. Oktrice Sezana su doveli do krajnjih granica, ali se oni i on, još uvek upisuju u opšti pogled estetike nimezisa. Duboko su uskomesali likovno polje, ali protivno onome što tvrdi Polan<sup>1</sup>, oni ne predstavljaju najveći rez u istoriji zapadnog slikarstva. Izum apstrakcije, poduhvat dadaista čine radikalnije rezove. Vratimo, dakle, kubistima ono što im pripada, ne pripisujući im revolucionarno mesto, koje najzad i ne bi odgovalaralo njihovim stvarnim namerama.

Kubisti su ostali u suštini i do kraja figurativni slikari. Za njih, kao i za Sezana, platno je otvoren prozor u svet, njegova kompozicija se sročila s dekorom koji se nudi oku gledaoca. Jedino što ih odvaja od klasičnih figurativnih slikara, je to da opipljivi spoljni oblici, onako kako ih zapažamo, za njih nisu polazne tačke. Kubisti polaze od načela — inače nepobitnog — da je opažanje psihološki proces, koji se odvija u unutrašnjosti subjekta zauzvrat neproverene hipoteze da postoji realnost po sebi, potpuno nezavisna od činjenice da li je opažamo ili ne. Načelo možemo naći još kod Kanta, Berklija ili engleski—empirista. Dok se sama hipoteza pre može pripisati Marksu. Zadržati dva predloga znači potvrditi ne samo da postoji realnost predmeta van našeg duha, već i da je ta realnost možda potpuno drugačija od načina na koji nam se predmeti čine. Kubisti, dakle, uvode podelu između **biti** i **izgledati**, ne diskvalifikujući potpuno »izgledati« i uveravajući nas potpuno da je jaz koji ih odvaja u biti potpuno premostiv. Biti nije ni nepoznato ni nemoguće predstaviti. Ono može biti spoznato, to dokazuje moderna fizika od kraja XIX veka, istražujući atomsku strukturu materije, a kasnije i relativitet. Ono može biti predstavljeno i to se trudi sa svoje strane da uradi kubističko slikarstvo otkrivajući skrivene strukture, koje određuju organizaciju vidljivih likova.

Ne želim da kažem da su se kubisti ograničili na to da u slikarstvu primene zaključke do kojih su došli fizičari njihove epohe. Samo imamo nameru da kažem da je posao jednih i drugih išao u istom smeru, da između dva pokušaja nesumnjivo ima dubokih srodnosti. U samom tom fenomenu inače ništa nema novo. Slikari italijanske renesanse su u sami napredovali u istom smeru kao i fizičari svog vremena, i jedni i drugi usmereni na osvajanje vidljivih oblika. Nema ničeg nepriličnog u kvalifikovanju figurativne estetike XVI veka kao galilejevske estetike, a kubističke kao anjštajnovske. Odatle je lične uticaje ili svesne pozajmice teško odrediti, uvek postoje tesne analogije između slikara i naučnika, njihovih savremenika, u načinu na koji razmišljaju o statusu realnog.

Što se tiče kubista, jasno je da oni definišu realnost kao ono što je iznad vidljivih oblika, a da istovremeno time ne brišu potpuno tragove realnog. Spoljni oblici imaju bar psihološku realnost, realnost njihovog zapažanja. Ali postoji iznad omažanja jedna realnost druge vrste, istinitija od prve, koja odgovara skrivenoj strukturi sveta. Ta realnost će postati objekt likovnog mimesisa.

Eto u čemu se sastoji kubistički raskid i dok su se klasični kubistički slikari zadovoljavali osvajanjem vidljivih oblika, Pikaso i Brak su krenuli u osvajanje realnog.

### Trijumf poliedra

Od svih savremenih umetnika Pikasov put nam je najbolje poznat. Njemu su posvećene najbolje knjige, između ostalog i iznenađujuća biografija Hoze Palo i Fabre (Josep Ralau y Fabre) posvećena Pikasovim mladim godinama (1881—1907)<sup>2</sup>. Možemo da se oslonimo na zaključke iz te knjige. Ključna epoha je ružičasta faza (1905). U tom momentu crtež Pikasa evoluirao u pravcu skulpture. Istina, on je još kao dete bio opčinjen skulpturom, ali od 1905—6. uticaj arhaične i primitivne skulpture smenio je akademizam grčkih gipsanih statua koje kopiramo u školi. Tačaka oslonca je bilo više: umetnost Iberaca (Španije), (Dama iz Elka), crnačka umetnost, prekolombijska umetnost, romanička skulptura i freske, koje je slikar otkrio u katalonskim Pirinejima. Nijedna od tih referenci nije sama odlučujuća Pikaso nije izmislio kubizam, pošto mu je sinulo ugledavši crnačku. Nema sumnje da je geometrijska stilizacija, o kojoj svedoči primitivna i arhaična umetnost, odjek preokupacija umetnika, što nam otkrivaju crteži iz 1906. i slika kao **Dva ženska akta**<sup>3</sup> (jesen—zima 1906.). Početkom 1907. naglasak je na postupku geometrizacije ljudske figure. Razvoj vodi konačno Pikasa do velikog platna **Gospodice iz Aviniona**<sup>4</sup>, slika-nog u proleće—leto iste godine, s kojim je rođen kubizam u pravom smislu reči (godinu dana pre nastanka same reči — termina koji će se pojaviti tek 1908.).

Kompozicija Pikasovih **Gospodica**. inspirisana Sezanovim kupačicama, remek-delo mladića od 26 godina, šokirala je prve gledaoce neočekivanom distorzijom kojoj je podvrgnuto ljudsko telo. To je samo rezultat saveta majstora iz Eksa da prirodu obrađuje prema velikim geometrijskim volumenima koji je iznutra napinja: kupama, sferama ili valjcima. Prvi kubizam potpuno isходи iz tog principa. Kasnije, od 1907. Pikasova platna se sastoje u sistematskoj primeni tog principa i počivaju na sve većem razgrađivanju vidljivih figura.

Do 1909. taj poliedrični kubizam još uvek poštuje tradicionalne principe realističke konstrukcije prostora, između ostalog i korišćenjem senki. Ali od 1909—1910. realnost se raspada. U unutrašnjosti istog platna uglovi gledanja se množe, umetnik kao da ilustruje uopštenu teoriju relativiteta. Svaki fragment stvarnosti je podvrgnut radikalnoj dekonstrukciji i same senke kao da više ne odgovaraju jedinstvenom prostoru. Taj period, nazvan »analitički kubizam«, započinje s **Portretom Ambroaza Volara**<sup>5</sup> i traje do 1912.

### Vraćanje predmetnosti

Kasnije se kod Pikasa javlja potreba da se ponovo ukotvi u svet predmeta. To se oseća u **Coveku sa gitarom**<sup>6</sup>, slikanom između 1911. i 1913. u načinu na koji unosi tri slova u platno i tako sugerise da taj čovek — ispred koga je jedan čaša — sedi na terasi kafane.

Unošenje tih slova — postupak koji će često biti preuziman tokom XX veka — korak je kom prethodi jednom izumu »papier—colle« (doslovan prevod: lepljena hartija), i odgovara takođe raspoloženju povratka osećajnom.

Prvi **papier—collé** je zapravo nastao tokom 1912. Danas je teško utvrditi da li je to rad Pikasa ili Braka, u toj meri su tada dva umetnika radila u simbiozi. Novina u svakom slučaju leži u jednoj vrsti metafizičke igre, koja i danas ne prestaje da opčinjava slikare. Sa **papier—collé** sam predmet, ili bar njegovi delići, uvode se u platno. Ne postoji više s jedne strane stvarnost, sa druge platno zaduženo da ga predstavlja: stvarnost je odsada uključena u slikarstvo. Ipak to uključenje je filozofski dvosmisleno. Ipak **papier—collé** svedoči o prekoračenju stvarnog u odnosu na bilo kakvo predstavljanje i na izvestan način je poraz slikarstva. Ali paradoksalno, on ilustruje i njegov trijumf, jer se na kraju stvarost našla zarobljena na platnu.

Tehnički, najzad, **papier—collé** nam dozvoljava da utvrdimo da svaki delić stvarosti, njegova boja, oblik i materijalna konstrukcija deluju istovremeno na oko, iako se svaki od njih povinuje sopstvenoj logici. Daleko od tog da bilo koji od njih bude apstraktan, ta tri elementa međusobno deluju: njihov spoj rađa prostor. Istovremeno se konačno utvrđuje izlišnost perspektive. Slaganje **papier—collé** dovoljno je da na platnu stvori utisak dubine, nije više potrebno radi toga pribeci senkama ili veštačkim sredstvima.

Povratno dejstvo, konstrukcija **papier—collé** se može podražavati, isključivo slikarskim sredstvima — a da ne bude stvarno sastavljana. Pikaso se time koristi od 1913. Platno kao **Igrači karata**<sup>7</sup> (1913—1914) predstavlja jedan od prvih primera postupka tog tipa, koji će iznedriti poslednju fazu kubizma. Faza zvana »sintetički kubizam« će se nastaviti do 1917—1918. Slike, koje je stvorio sintetički kubizam izražavaju duboku mutaciju. Sa svojim živim bojama, hijeratičnim i monumentalnim izgledom, koji ponovo podseća na romanske ili vizantijske freske — ne odzvanjaju toliko i lakše su za razumevanje od onih iz 1910—1911.

Ma koliko fragmentarni slikane, figure se tu otkrivaju — kao i sam kolaž — trenutno prepoznatljive za gledaoce. Iako nam se čini da se u tim slikama »realno« vraća u »parčićima«, one su još uvek u skladu s naporom Pikasa da se udalji od iluzionizma. Predstavljanje tu namerano ostaje shematično. Predmet i prostor koji ga okružuje, jednako se posmatraju, tako da rasteruju utisak stvarnosti, koji obično daje njihovo suprostavljanje. Senke još uvek prisutne u analitičkom slikarstvu ovde potpuno nestaju. Boje su suprostavljene u velikim površinama, tako da potpuno uništavaju iluziju dubine.

Od 1917. Pikaso se postepeno vraća klasičnom crtežu, čak i nekim efektima perspektive. Ipak neće nikad zaboraviti lekciju iz kubizma. Što se tiče kolaža, iz njih će nastati vrlo opšta tehnika poznata kao **kolaž (collage)**, koju će skoro opsesivno prihvatiti svi umetnici XX veka, do te mere da zaista postane kliše, čija je banalnost odavno prestala da iznenađuje.

### Pokušaj brikolaža\*

Razmišljajući u istom smeru, reč dve o »assemblages« (asam—blaž). Reč je o predmetima koje je od grubog materijala Pikaso, manje ili više stručno, skladao i koji vode ka stvaranju trodimenzionalnih struktura geometrij-

skog izgleda. Prvi, kao čuvena limena **Gitara**, stari su koliko i **papier-collé** datiraju iz 1912. Tokom narednih godina Pikaso ih je još mnogo napravio. Interesovanje za ove predmete ne bi trebalo potceniti upravo jer nije u pitanju ni slika, ni skulptura u tradicionalnom smislu reči. Skulptura je obično plod obrade samo jednog materijala. Asamblaz se, naprotiv stvara, iz spoja različitih elemenata, koji nisu bili namenjeni tome da budu spojeni. On, pre svega, proizvodi efekat iznenađenja. A potom, teško je ne osetiti ponovo draž čarolije: jer odiše poezijom sklepanog, svakodnevnog, čak osećajem otpadaka. Tu se nazire, najzad, i ironična namera: sve se odvija kao da je umetnik htio da oskrnavi delo koristeći grube materijale i, dalje, kao da se ruga reprezentativnim zahtevima umetnosti, pokazujući da je jednostavnije predmete rekonstruisati nego nameravati da se oni predstave. Asamblaz dakle između slikarstva i skulpture otvara treći put, a čeka ga — kao i **papier-collé** lepa budućnost. Na pokušaj brikolaze nailazimo kod pristalica dadaizma i nadrealizma, ovog puta opterećen vrlo jakim subverzivnom namerom. Kasnije će biti u srcu problematike Dibifeu drage **art brut**.

Trebalo je podsetiti koliko su brojni putevi, koje je Pikaso otvorio, nekad i ne istražujući ih do kraja, kao da je u suštini za njega bio važan samo prvi korak.

### Pozdrav Gerniki

Ovde se više neću vraćati na kasniji razvoj njegovog dela. Ne iz želje da ga umanjim, naprotiv mislim da se povratkom na klasicizam koji karakteriše njegovo slikarstvo u dvadesetima, Pikaso napajao na delima iz velike zapadne figurativne tradicije i ishod susreta te tradicije i uspomena iz kubističkog jezika je — počev od tridesetih, slikarstvo izuzetne snage — čije remek delo je **Gernika**<sup>8</sup> (1937). Razume se, to slikarstvo se hrani klasičnim delima: Pikaso svojim rukopisom piše ponovo **Mlade plemkinje**, **Doručak na travi**, **Alžirske žene** ili **Nudu Maju**, vraća se na scenografsku koncepciju likovnog prostora. Okreće leđa avangardi svoje epohe. On do kraja ostaje primer slikara koji ume da se podmladi. Iako mu sva dela nisu jednake vrednosti, svaka od njegovih faza je interesantna, svako iskustvo majstorsko. Plodnost, izdašnost, žestina u poslu moć Pikasa jednom rečju ostaju bez premca u XX veku. Ovde ne ističem detalje njegovog razvoja posle 1917, ne zato što nije zanimljiv, već zato što kasnije Pikaso ne smišlja novo u strogom značenju reči. Ograničava se na to da genijalno preuzima, kombinuje, istražuje puteve koji pak ne prevazilaze široke postojeće okvire. Priznavanju ove činjenice nije za cilj da umanjim umetnika, već da ga stavi na pravo mesto.

### Priznanje Braku

Pikaso je zasenio Braka. Govoreći suviše o prvom nekad zaboravimo drugog. Otvorena priroda Pikasa, koja zrači, nekad zaklanja tajnovitu, meditativnu prirodu Braka. To je šteta, jer Brak ostaje u mojim očima jedan od velikih slikara ovog veka. Možda jedan od najzavornijih slikara.

U poredenju s Pikasom, njegova putanja je u većoj meri pravolinijska. U počecima obeležen impresionizmom, Brak je vrlo brzo pokazao želju da ga napusti. Po sopstvenom priznanju »fovistička« sala Jesenjem salona 1905. mu je »otvorila put u slikarstvo«. Od leta 1906. pridružuje se fovistima. Pošao je na jug kao Sezan u Estak, u potrazi za svetlošću. Pronašao ju je leta 1907. u La Siotatu. Ali hromatska preterivanja fovista nisu ga zaista potpuno zadovoljila. Da li se Brak plašio da ne popusti lakoci »dekorativnog«? U svakom slučaju, opet je u potrazi za nečim novim. I to novo mu se javilo na tri načina istovremeno. Prvi, Sezanova retrospektivna izložba 1907. na Jesenjem salonu, godinu dana posle smrti majstora iz Eksa. Potom, skoro u isto vreme, otkriće crnačkih maski. I najzad susret sa Pikasom, s kojim ga je upoznao Apoliner krajem 1907. Brak se našao suočen sa **Gospodicama iz Avinjona**. Njegovo slikarstvo odmah kreće novim putem, koji je nagovestio Pikaso. Upravo povodom prve samostalno izložbe Braka u galeriji Kanvajlera (Kahnweiler), — izložbi koju je predstavio

Apoliner krajem 1908. — prvi put je izgovorena reč »kubizam«.

Nastavak priče je poznat, Brak od 1909. do 1911. razvija do krajnjih granica razlaganje figura, karakteristično za »analitički kubizam«. Njegovo poznanstvo sa Pikasom postaje tako blisko da jedno vreme njih dvojica rade zajedno i odbijaju da potpišu svoje radove. Razvijajući se paralelno, 1911. ih obuzima bojazan pred totalnim rastapanjem vidljive realnosti do koje vodi njihov analitički postupak. Od tada Brak, kao i Pikaso, unosi slova u svoja platna da bi ponovo uplovio u objektivnu stvarnost. Na primer, na slici **Portugalac**<sup>9</sup> slova kao da upućuju, kao i na Pikasovom **Čoveku s gitarom**, na kafanski natpis. U tom istom cilju — vraćanje objektu — Brak se 1912. upušta, kao i Pikaso, u avanturu **papier-collé** polaznu tačku sintetičkog kubizma, kome će dugo ostati veran.

Manje spreman od Pikasa da skače iz jednog stila u novi, Brak se više trudio da produbi ono što je mislio da je njegov put, nego da ga povremeno dovodi u pitanje; više sklon introspekciji, bliži klasicizmu, Brak se od 1920. postepeno udaljava od kubizma, ali bez konačnog raskida s njim. Proširuje svoj jezik. Malo po malo, prividu iz opipljivog sveta vraća njegovo mesto. Obnavlja veliku tradiciju francuskog slikarstva Pusena, Šardena, Manea. Paleta mu je bogatija, potez dobija na gipkosti i slobodi, ali Brak nikad ne poriče sebe. Kasniji razvitak njegovog dela ne pokazuje nagle preklide. Sve doći, međutim, o izvanrednom napretku — u intenzitetu, kao i retkoj vernosti umetnika svojim opredeljenjima. Brak je pravo rekao: »Janimis revolucionaran slikar. Ne tražim egzistenciju, žar mi je dovoljan.«

### Potomstvo kubizma

Brak i Pikaso su autori kubizma, oni koji su postavili temelje. Mnogobrojni slikari posle njih su se opredelili za put koji su oni otvorili. Huan Gri (Juan Gris), bez sumnje od onih koji su ga prihvatili do kraja, najdosledniji. Glez (Albert Gleizes) i Mecinger (Jean Metzinger) su pokušali da kodifikuju pravila u teorijskom poduhvatu, hvale vrednom, ali malo školskom. Fernan Leže (Fernand Léger), Pika-bia (Francis Picabia), La Frene (Roger La Fresnaye), svi su prošli kroz kubističku fazu. Mondrian 1910, Kle 1912, su se o njega očešali. Mnogobrojni pokreti su potekli iz kubizma ili su bili privučeni u njegovu orbitu počev od druge decenije: futurizam, rejonizam, Section d'or, orfizam, purizam... itd.

Bila bi greška misliti da su umetnici, kojima je kubizam pokazao put, njemu bili potpuno verni. Najveći broj njih se, naprotiv, udaljio od njega, svako prateći sopstveni put. Ne nedostaju mu naslednici, ali ne mogu se svi takvim proglasiti u istoj meri, mnogo njih je duhovno skrenulo od početne ideje.

Uzmimo primer Leže. Ovog velikog slikara, često neshvaćenog, očito su obeležile dve uzastopne faze — analitička i sintetička — Pikasovog kubizma. Ali njegov sopstveni senzibilitet vodi naročito interesovanju za predmete iz običnog života, obične ljude, radnike, njihove mašine, za gradski i industrijski svet, koji svakim danom prodire i osvaja okruženje čoveka XX veka. Slika **Mehaničar**<sup>10</sup> (1918) pokazuje u kojoj meri je on blizak sklonosti »naivaca« za stvarnost naroda, sve do njihovog formalnog načina predstavljanja. Kao carinik Ruso često je davao figure dvodimenzionalno, ne pokušavajući da dočara iluziju dubine. Svojim načinom nanošenja boje na velike crne oivičene površine otvara put kome će nekoliko decenija kasnije mnogobrojni pobornici pop-arta pohlrliti.

Kad je reč o futurizmu, on nije neposredni naslednik kubizma, s kojim je više u suparničkim odnosima. Pokret, čiji su koreni u književnosti, dopao se slikarstva te 1910. Slavni teoretičar grupe za likovnu umetnost je Bočoni (Umberto Boccioni). Kao čitalac Bergeona, obuzet je najviše time da na platno prenese pokret, energiju, dinamizam materije. Predstavi spoljašnji svet onako kako ga vidimo — iz automobila u punoj brzini, to je prva velika ambicija futurističkih slikara, još uvek zarobljenika estetike naturalista, koja se suštinski — na stranu sam automobil — ne razlikuje mnogo od Kurbea. Ali ubrzan razvoj bioskopa od

prvog svetskog rata se javlja kao neposredna pretnja specifičnosti »likovnog dinamizma«. Povrh svega, Bočoni i Kara (Carlo Carra), otkrivaju na Jesenjem salonu 1911. platna francuskih kubista. Otada se trude da preformišu futurizam uključujući principe razgradnje svojstvene analitičkom kubizmu: tako je rođeno krajem 1912. ono što je jedan francuski kritičar nazvao »kubofuturizam« koji će biti kratkog veka. On će brzo u nekih slikara pokreta, kao Bala (Giacomo Balla), naginjati ka geometrijskoj apstrakciji. Drugi, kao Bočoni, ostaju prvenstveno figurativni, ali njihovo neglašavanje »plastičnog dinamizma« udaljuje ih od kubističkog poduhvata, iako su se poslužili izvesnim elementima njegovog jezika.

Ruski rejonizam još više duguje kubizmu. Njegovi pokretači, Mihail Larionov i Natalija Gončareva, putuju 1906. u Francusku i tu se upoznaju s delom Sezana. Njihov projekt je slikanje nivoa stvarnosti koji izmiče golom oku, a čiji opis može da se izvede geometrijskim jezikom: reč je o tome da se predstavi moć predmeta da zrači i način na koji se svetlosni zraci prelamaju i odbijaju. I rejonizam savremen nastanku apstrakcije (1911-1913), ubrzo mora da ustukne pred njom. Tu retrospektivno možemo da vidimo istorijski kamen međaš koji deli francuski kubizam i ruske avangardiste geometrijske tendencije, Maljevičev suprematizam ili Tatlinov konstruktivizam (čije su prve konstrukcije neposredno inspirisane Pikasovim, a otkrio ih je u Pikasovom ateljeu prilikom posete Parizu).

Što se tiče orfizma — pokreta koji isto tako svoje ime duguje Apolineru — i grupe Section d'or oboje se javljaju 1912, pod uticajem kubističkih slikara: Rober Delone (Robert Delaunay) je odgovoran za prvi, a za drugu Žak Vilion (Jacques Villon). Ipak, Deloneova formalna istraživanja čiste boje — uporedo sa eksperimentima Leopolda Sirvaža (Léopold Survege) o »obojenim ritmovima« (1912-1913), — približavaju se ubrzano Kandinskom i Kupki (František Kupka), uz koje je postao jedan od pionira lirske apstrakcije. Na geometrizirajuće preokupacije Vilion nailazimo ponovo kod pristalica neo-plasticizma, kod majstora Bauhausa, kod Lemperera-Ota (Lempereur-aut) u iščekivanju Op-arta i kinetičke umetnosti. Osnivač purizma sa Ozanfanom (Amedée Ozenfant) 1918, Kortizje od 1926. odustaje od kubističke strogosti da bi u crtežu došao do stila bližeg klasičnoj figuraciji.

Tako su kubizam našao kao što vidimo, direktno ili indirektno u početku većine likovnih strujanja koja se od početka našeg veka do triumfa Art-Deko vrte oko geometrijske stilizacije. Ipak, istorijski strogo gledano, kubizam je vrlo kratko trajao. Doživeo je jedva deset godina, znatno manje no što bi se reklo po olakoj upotrebi tog termina od 1920, jednako kod kritičara kao i kod publike.

\* Bricolage — sveštarenje, amaterski posao, improvizacija od priručnog materijala.

1. Jean Paulhan, *La peinture cubiste*, Dencél-Gonthier, Bibl. »Méditations«, 38 s. i 179-188 na primer.
2. Josep Palau i Fabre, *Picasso vivo (1881-1907)*, Ediciones La Polígrafa Barcelona, 1960.
3. The Museum of Modern Art, New York.
4. The Museum of Modern Art, New York.
5. Musée Pouchkine Moskva.
6. Musée Picasso, Paris.
7. The Museum of Modern Art New York.
8. Casón del Buen Retiro, Madrid.
9. Öffentliche Kunstsammlung, Bäle.
10. Musée d'Art moderne, Villeneuve D'Ascq.

