

na potpunom integritetu čovjeka kao osobe koja nije bila poznata u usmenoj književnosti. Oralni pjevač bio je sudionik u činu stvaranja, dok je protagonist drame neovisnija osoba, s mnogo više slobode i mogućnosti izbora. Platon je zastupao racionalni i logički način mišljenja i time se opredjeljivao za snagu pisanog jezika. U isto vrijeme, bio je i kritik tog jezika. Dobro nam je poznato kako se i on dvoumio da li da prihvati pismo kao nešto superiorno govoru i kako je ukazivao da je pisanje neadekvatno medij izražavanja.<sup>11</sup>

Usmena kultura u obliku epskih pjesama više skoro i ne postoji. Književna tradicija nije samo jednostavno nastavljanje onog što je započeto u usmenoj kulturi, ili njena transformacija. Ove dvije kulture su različite zbog brojnih razloga koje smo ovdje pokušali preispitati — zbog razlike u načinu komponiranja, mjesta stvaraca, publike i sveopćeg koncepta o pojmu kreativnog. Ovu dihotomiju, koja je postojala između govorne i pisane kulture, u našem vremenu možemo vidjeti kao razliku koja postoji između govornog i pisanog jezika. Mi smo daleko od Platonovog vremena u kojem se vrijednost pisanog jezika ispitivala i dovodila u sumnju. Danas prevladava mišljenje da je pisani jezik superiorniji od govornog. Stvaralaštvo u pisanom jeziku mnogo je važnije nego u govornom. Pojam stvaralaštva danas je vezan za individualnu originalnost, a ona je, opet, usko povezana s pisanim jezikom. Stoga nam naglasak na stvaralačkom elementu u najobičnijoj upotrebi jezika (Chomsky) izgleda vrlo dobrodošao doprinos za zaboravljenu suštinsku komponentu jezika. Razgraničavanje stvaralaštva u običnoj upotrebi jezika i stvaralaštva u književnosti, ukazuje da govorni i pisani jezik treba razgraničiti. Ali, ako bolje razmotrimo, ovo je ipak privid, jer iako on naglašava stvaralačko u svakodnevnoj upotrebi jezika ono se, kako smo već naveli, ispoljava samo u vidu generativne sposobnosti govornika da proizvodi beskonačni broj rečenica. Na kraju, izgleda da je pojam kreativnog u Chomsky zasnovan na pisanom jeziku više nego na govornom. U njega nema pojma »drugog« koji je neophodan za govorni jezik, već je uvijek govornik — slušalac shvaćen kao jedinka. U usmenom jeziku slušalac je neophodan uvjet da bi se moglo izreći nešto novo (naglasili smo važnu ulogu publike u usmenoj književnosti). Isključivanjem drugog iz govornog čina ne može se objasniti stvarna uloga kreativnog u govornom jeziku.

U pisanom jeziku je drugačije. Tu uloga drugog nije toliko važna i konkretna kao u govornom jeziku. Prisustvo slušalaca u pisanom jeziku je prisustvo anonimnog »drugog lica« i ono se, na kraju, može pretvoriti u jeku. U naglašavanju kreativnog riskiramo da eliminiramo »drugog«, jer što je veća kreativnost to je zatvoreniji krug sluša-laca. Ako u tom procesu krećemo dalje, unoseći sve novije i novije elemente, »drugi« se jednostavno rastvara u mnoštvo »ja«, i kreativnost se ispoljava kao nerazumljivost za bilo kog osim za autora. Sve ove činjenice, jednostavno, nisu moguće u govornom jeziku, pa je ovakva vrsta kreativnosti prerogativ samo književnog stvaralaštva i to do granice koja mora postojati, ali koju je teško definirati<sup>12</sup>. Transcendentalno se ovdje ostvaruje kao konačna mogućnost iskazivanja jezika u tišini. Apstrakcija modernog društva, o kojoj govori Karl Popper, rezultat je krajnje individualizacije iskustva kreativnih aktivnosti i uske specijalizacije.

Iako je ova, nazovimo je poetska kreativnost, privilegija manjine u usporedbi s upotrebom jezika u svakodnevnom opfoćenju, njeno objašnjenje treba da bude jasnije i obuhvatnije od samog nagovještaja raznih pravila koja je definiraju. Na književno stvaralaštvo obično se gleda kao na neku nadgrađnju nad običnom upotrebom jezika. Pošto je obična upotreba jezika, nesumnjivo, kreativna, da li je književno stvaralaštvo tek samo jedan drugi vid te

kreativnosti, ili se ono toliko razlikuje od svakodnevnog upotrebe jezika da ga ne bismo smjeli mjeriti istim mjerilima, a ni u kojem slučaju svoditi na nešto kompliciraniji vid iste pojave?<sup>13</sup> Na paraleli razlika između usmene i pisane književnosti trebalo bi dublje proučiti razlike u pristupu kreativnom u govoru i književnosti. Ovi vidovi kreativnog nisu riješeni problemi, a njihova formalna analiza, u granicama lingvistike, ne može donijeti ploda dok nisu pojmovno raščišćeni. Problem kreativnog je filozofski problem i neda se lako reducirati u užu okvire, već po svojoj prirodi otvara nova pitanja o čovjeku uopće.

#### NAPOMENE:

<sup>11</sup> Vidi članak *Stvaralaštvo u jeziku* u knjizi Ranko Bugarski, *Jezič i lingvistika* (Nolit, Beograd 1972), str. 231-243. Prof. Bugarski, između ostalog daje i historijski pregled bavljenja ovim problemom. Također vidi: Dubravko Skiljan, *Domet stvaralačkog u jeziku, Suvremena lingvistika*, 5-6, str. 65-70, i 7-8, str. 49-50, kao i knjigu *Dinamika jezičkih struktura*, Zagreb 1976, str. 90. i dalje.

<sup>12</sup> Charles Hockett, *A Course in Modern Linguistics*, New York 1958, str. 575.

<sup>13</sup> Noam Chomsky, *Topics in the Theory of Generative Grammar*, Mouton, The Hague, 1966, str. 12.

<sup>14</sup> Proces stvaranja karakterističan za usmenu književnost zasnovan je na prisutstvu koji zastupa Albert B. Lord u izvanrednoj knjizi *The Singer of Tales* Harvard University Press, 1965.

<sup>15</sup> Interesantno je da Roland Barthes intepretira funkciju klasičnog pjesnika u poređenju s modernim na vrlo sličan način: »Dakle funkcija klasičnog pjesnika nije da pronalazi nove riječi, punije ili jače, već da vaspostavi stari protokol, da usavršava ravnomernost ili sažetost nekog odnosa, da razvučte ili svede misao tačno onoliko koliko zahteva okvir metra... klasične reči su usmerene prema algebr: retorička figura, kalup, predstavljaju virtualna sredstva spajanja; oni su izgubili svoju punoću zarad veće povezanosti izlaganja; oni deluju kao hemijske valence, tako što označavaju verbalno gnezdo puno simetričnih veza, zvezda i čvorova, iz kojih se, bez ikakvog iznenađenog prekida, neumorno rađaju nove intencije značenja.« Citat iz knjige: Rolan Bart, *Književnost i Mitologija Semiotologije*, Nolit, Beograd 1971, str. 59.

<sup>16</sup> Vidi bilješku pod 1.

<sup>17</sup> O integritetu arhaičnih civilizacija i njihovom shvaćanju kreativnog vrijedno je vidjeti knjigu: Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition*, Librairie Gallimard, Paris 1949.

<sup>18</sup> Ovo je pojednostavljanje Platonovih stavova, jer razloga za to ima više. O Platonovom stavu prema poeziji i o problemu usmene umjetnosti vidi: Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, Grosset and Dunlap, New York 1963.

<sup>19</sup> Karl Popper, *The Open Society and Its Enemies*, Routledge and Kegan Paul, London 1969.

<sup>20</sup> Roland Barthes u već spomenutoj knjizi (bilješka 5) navodi: »... reč je o 'Centralizatorskoj' prednotidaj autoru... Reklo bi se da u našoj književnoj istoriji čovek, autor, zaprema ono mesto koje u istoriji u užem smislu pripada događaju«, str. 149.

<sup>21</sup> Platon je to vrlo jasno iskazao u svojem Sedmom pismu gdje govori da se najdragocijenije znanje ne može prenijeti pisanom riječju, »jer to nikako nije moguće, kao druge nauke, iskazati pomoću reči, nego se ono, usled dugog drugovanja sa samim predmetom i zahvaljujući saživljavanju s njim, iznenada pojavi u duši kao što iz iskresane varnice bljesne svetlost, i odmah samo od sebe raste.«... »Stoga se nijedan razuman čovek neće usuditi da svoje misli poveri tavnom jednom instrumentu, naročito ne jednom tako nepromenljivom kao što je pisani tekst.« Stoga je svaki ozbiljan čovek daleko od toga da ikada piše o ozbiljnim stvarima, jer ih na taj način izvrzava ljudskoj zavidljivosti i sumnjičavosti. Jednom riječju, dakle: kada neko vidi nešto napisano delo, bilo zakonodavčevu o zakonima, bilo nekoga drugog o nekoj drugoj temi, treba da zna na osnovu gornjih argumenata kako te napisane stvari ne pokazuju niaožbiljnija shvaćanja autora, ukoliko je on inače ozbiljan, nego da se ona nalaze negde u njemu, na najlepšem mestu skrivena. A koliko je zaista napisanim tekstom izrazio svoje ozbiljne misli, »tada su mu, zacelo«, ne bogovi, nego smrtni ljudi »oduzeli pamet«. *Treći Program* (Radio-Beograd, zima 1971) *Platon, pisma suvremencima* prevod Ivan Gadanski, str. 369-425. Citati na str. 398-401.

<sup>22</sup> George Steiner, *Language and Silence*, Atheneum, New York 1958.

<sup>23</sup> Interesantna je ideja o umjetničkom u jeziku samo kao dijelu cijelog polja jezične kreativnosti u: D. Skiljan, *Domet stvaralačkog u jeziku, Suvremena lingvistika* 7-8, str. 59.

# mondrijan i predmetna umetnost 60-ih godina\*

džems m. denis

## I

Godine 1914. nekoliko Pikasovih radova u drvetu ukuljujuću *Mandolinu*, rad koji se opire kategorizaciji. On se ne može određeno opisati, ni kao skulptura ni kao slika, mada sadrži osobine i jednog i drugog, što je umnogome svojstveno današnjoj avangardnoj umetnosti. Kao neukovirena kompozicija koja stvara i deli slobodne površine prostora, *Mandolina* je bila nova za Pikasa i za umetnički pokret čiji je on bio začetnik. Za razliku od njegovih ranijih, čvrsto oblikovanih skulptura, *Mandolina* je komponovana kao otvorena forma čiji su prostorni odnosi određeni čvrstim površinama. To, zaista, otkriva izvesne zamisli, slikarske i optičke, prihvaćene iz dela koja su joj neposredno prethodila. To znači da liči na kolaže koji prikazuju žičane instrumente s manje značajnim detaljima, grubo oslikanim bojom. Međutim, kao otvorena reljefna konstrukcija, ona pokazuje pokušaj nalaženja jedinstvenog načina umetničkog izraza. Budući da je kroz analitički proces svođenja, u velikoj meri, izmenjena i proširena novom sintetičkom shemom predstavljanja, od tradicionalne forme ili konvencionalnog metoda ostaje veoma malo.

Tražeci novi medijum, Pिकासo se udaljio od krajnje apstrakcije koju je ostvario u analitičkom kubističkom slikarstvu. Prime na svakodnevnog materijala, komadića odeće, kanapa, ivera itd, poticala je, ili barem tako izgleda kada se pogleda unazad, iz razumljive bojazni da se sledi pravac koji je nagoveštio analitički kubizam, u odnosu na čisto, nefigurativno slikarstvo. Upotreba postojeće materijalne građe, kako se čini smanjuje napetost između procesa stvaranja kompozicije, od elementarnih sastavnih formi, i sklonosti ka prikazivanju poznatog predmeta. Poznati predmet je prikazan u stvarnosti i, kao takav, spremno se prihvata kao nešto različito od njegove kompozicije u apstrakciji. Sada se može reći da ovo dvostruko svojstvo jednostavno dopušta bukvalni realizam, da se smenjuje s totalnom apstrakcijom u okviru neiluzionističkog umetničkog dela.

Bez obzira na današnje objektivno ocenjivanje, kolaž kao kombinacija nalepljenih materijala, predstavljao je izazov slikarstvu i tradicionalnoj veštini koja se u njemu podrazumeva. Možda je njegova nejasnoća navela Pikasa da ode još jedan korak dalje i pretvori kolaž u trodimenzionalnu konstrukciju. Iako je podjednaka sličnost njene teme u poređenju s nekoliko slika i kolaža urađenih približno u isto vreme, *Mandolina* iz 1914. godine se teško mogla smatrati i ocenjivati samo kao slikarska tehnika. S druge strane, iako nije iluzorna, ona je predstavljala, a veoma lična Pिकासova umetnost i ostaje od tog doba dosledno figurativna, bez obzira na raznovrsnost teme.

Poznato je da je, u međuvremenu, najracionalniji i dobro programirani zahtev za

osnovnim načelima kompozicije sproveo Pit Mondrijan (Piet Mondrian). 1910. godine, posle perioda vibrantnih boja u neakvom nemirnom sklopu, po stilu sličnom fovizmu, on se opredelio za jedan pravac vođen preciznim analitičkim metodom koji je sveo slikarstvo na osnovne strukturalne pojmove. Jafe (Jaffe) objašnjava ovaj razvoj kao pokušaj da se sledi »krajnja konsekvenca Sezanova (Cézanne) želje da svede prirodan oblik za njegove geometrijske elemente.«<sup>1</sup>

Iako još predstavljajući, kubizam je postao optički veoma apstraktan, dok nije dostigao vrhunac u svojoj analitičkoj fazi. Praktično su svi tragovi prirodnog izgleda dobijani istancanim postupkom iz date teme. Ostalo je predstavljala kompozicija koja je bila sve ravnija i u kojoj su površine i linije postajale sredeni vertikalni i horizontalni obrazac. Od ove krajnje apstrakcije Mondrijan je nastavio da stvara u okviru utvrđenog procesa analize i odstranio je poslednje ostatke spoljne stvarnosti iz svog dela. Logika njegovog preobačanja od predstavljajuće u nefigurativnu umetnost, može biti ponovo ispitana i ocenjena ako pogledamo poznate radove: *Drveće, Štvo drvo, Jabukovo drvo u cvetu* (The Trees, The Grey Tree, Flowering Apple Tree), ili *Fasada crkava* kao što je *Crkveni toranj u Domburgu* (The Church Facades, Church Tower in Domburg). Kao što se naslućuje u najapstraktnijim kubističkim slikama, Mondrijan je započeo ili, bolje rečeno, preuzeo obavezu da učini još jasnijim harmonične odnose sve preciznijih pravolinijskih oblika.

Za razliku od Pikasa, Mondrijan je smatrao svojom obavezom da u razvoju moderne umetnosti traži novi nivo objektivnosti, kojim bi subjektivno izražavanje moglo biti u velikoj meri isključeno. On je ukazao da u vizuelnoj umetnosti postoje dve glavne snage koje su u međusobnoj suprotnosti. Prvo, postoji objektivna lepota u senzitivnom korišćenju oblika i boja. Drugo, postoji subjektivni izraz umetnika u odnosu na njegovo iskustvo posmatrača. Mondrijan je verovao da su ove sile naročito u poziciji jedna prema drugoj u predstavljajućem slikarstvu. »Među različitim oblicima može se smatrati da su neutralni oni koji nemaju ni složenost ni osobenost prirodnih oblika. Moguće je nazvati neutralnim one oblike koji ne podstiču individualna osećanja ili ideje«. Najčistija, najuniverzalnija lepota, kako je on verovao, mora da dođe od apersonalne kreacije, a svaki istovremeni pokušaj da se izrazi pojedinačni osećaj, predstavlja kočnicu u postizanju takvog cilja. Prema tome, da bi postigao najviši mogući stepen objektivnosti, Mondrijan je nastojao da svede slikarstvo na veoma rudimentaran sklop činjenica slobodnih od lične komunikacije. Taj cilj je osnova za oslobođenje od ekspresionizma, što je pokazala izložba *Umetnost stvarnosti*, gotovo pola veka kasnije.

Da bi objasnio neutralnost svog metoda, Mondrijan je prihvatio termin »plastički«. Preveden s holandskog, od imenice *Beelding* koja je jednaka nemačkoj imenici *Bildung*, izvedenoj iz glagola *bilden* — termin »plastički« znači oblikovni. U tom smislu taj termin opisuje oblikovni ili kreativni akt, kao u »plastičnoj snazi prirode«, i može biti primenjen uopšte u bilo kojem početnom procesu kompozicije i konstrukcije. Štaviše, da bi razlikovao svoju umetnost od tradicionalne figurativne umetnosti, ili čak od kubizma koji je uvek ostao neposredno predstavljajući, Mondrijan je bliže označio svoj metod ne samo kao plastičan u procesu, nego i kao »čist«. On je smatrao da se neutralni plastički elementi, prava linija i primarna boja, svode na svoj najčistiji oblik kada se koriste za stvaranje »čiste plastičke« kompozicije bez subjektivnih osećanja.

Da bi apstraktnu sliku učinio što je moguće objektivnijom ili neutralnijom, Mondrijan je postepeno dolazio do svog čuvenog načina komponovanja sa slobodnim pravim linijama i primarnim bojama koje su postavljene u konstantni geometrijski poredak.

Opasnost od svođenja kompozicije i njenih komponenta na geometrijsku konstantu, leži u tendenciji zapadanja u statičnu formulu i obrazac. Zbog toga je Mondrijan utvrdio da elementi i oblici čisto plastičnog slikarstva moraju biti raspoređeni u ritmičnom odnosu ili uzajamnoj interakciji, tako da ostvaruju dinamičnu, a ne statičnu ravnotežu. To će ostati suštinsko u bilo kojem problemu apstraktno kompozicije i moraće, sledstveno tome, da bude iskorišćeno kao merilo za procenjivanje »minimalnog slikarstva« ili »primarne strukture« kao umetnosti.<sup>2</sup>

Mondrijan je smatrao da je dinamička ravnoteža stanje stabilnosti u uravnoteženoj suprotnosti prema kvalitetu promene. »Pošto je odnos u poziciji pravog ugla konstantan, on će se primeniti uvek kada umetničko delo iziskuje izraz stabilnosti.«<sup>3</sup> Da bi se utvrdio fiksirani i stabilni položaj, prave, vertikalne i horizontalne linije seku jedna drugu. Tako, one obrazuju nekoliko pravougona koji su, da bi se izbeglo ornamentarno i shematsko ponavljanje, različiti po veličini. Ove suprotne dimenzije su smišljene da stvore dinamični odnos u suprotnosti prema statičnom odnosu vertikalnih i horizontalnih linija koje se seku. Međutim, trodimenzionalne dinamičke promene, u obliku i proporciji, pojavljuju se kao jedmolike jedinice koje treba posmatrati krećući se oko njih — jedan od argumenata u prilog tome da se ponovljene primarne forme dokažu kao umetnička dela.

Druga oblast najtemeljijeg ponovnog vrednovanja post Polokovog apstraktnog slikarstva je oblast prostora, gde Mondrijan, takođe, ostaje istorijski značajan. Ravnoteža i odnosi ne mogu se razmatrati bez odgovarajućeg pridavanja važnosti tom najznačajnijem, čisto plastičnom problemu. Postalo je jasno da prostor nije mogao više da bude prikazivan u varljivim dubinskim prostiranjima, niti da bude sadržan u neakvim zatvorenim zapreminama, već je trebalo da bude »premešten u apstraktnu formu«. Takođe je bio određen vertikalnim i horizontalnim linijama i obeležen upotrebom boje i »ne-boje«. Na primer, prostor postaje beo, crn ili siv, a čvrste forme postaju crvene, plave ili žute. U objašnjavanju takvog dinamizma apstraktnog slikarskog prostora, Mondrijan insistira da »akcija plastičke umetnosti nije izražavanje prostora, već potpuno prostorno određivanje. To prostorno određivanje ovde podrazumeva deljenje pro-

stora, putem oblika i linija u nejednake, ali ekvivalentne delove. Omo se ovde ne shvata kao ograničenje prostora.«<sup>4</sup> Ma koliko ovaj koncept koordinacije obojengog prostora izgledao revolucionaran, doći će vreme kada će se i to smatrati sistemom isuviše zatvorenim za avangardnu objektivnu umetnost.

Mondrijan je postepeno zamenio simetričnu kubističku kompoziciju dvosmisleno postavljenih formi, asimetričnom kompozicijom onoga što je verovao da su neutralne konstruktivne forme. Širokim svođenjima slikarstva na obično geometrijsko područje čiste kompozicije stavljen je još veći akcent na odgovarajuće pozicije i međusobne odnose strukturalnih formi u apstraktnom prostoru. Sadržaj bi sada mogao da se identifikuje s procesom i formom čiste strukture i kompozicije, ali bi se, takođe, mogao objasniti i s mnogo više mašte. Sam Mondrijan je tvrdio da njegove slike sadrže simbolički dualizam, u kojem je promenljiva ili »individualna stvarnost« predstavljena u harmoniji s postojanom ili »univerzalnom stvarnošću«.

Sklonost da teoriju apstraktno umetnosti koristi kao osnovu simboličkog sistema, razlikuje Mondrijana od sledeće najvažnije ličnosti u razvoju čiste plastičke umetnosti — Tea Van Duzburga (Theo Van Doesburg). Za vreme prvog svetskog rata on je sveo naturalistička istraživanja na geometrijske kompozicije koje su, po stilu, slične Mondrijanovim radovima: npr. *Krava* (The Cow). Kao što je poznato, ova dva slikara stvarala su tada malu grupu umetnika i arhitekata nazvanu *De Stil* (De Stijl). To ime je bilo upotrebljeno da se propagira njihova umetnost, obično nazivana »neoplasticizam«, u časopisu takođe nazvanom *De Stil* koji je izdavao Van Duzburg.

Dok je Mondrijan bio plodan teoretičar umetnosti, koji se uključivao u široki sistem metafizičkih tajni s neoplasticizmom kao polaznom tačkom, Van Duzburg je bio mnogo više aktivista koji je unapredio praktičnu primenu načela ovog pokreta. Mondrijan je išao izvan svog slikarstva, da bi posmatrao budućnost »oslobođenja od pritiska u umetnosti i životu«, ili da bi gledao spekulativno na »pravu viziju stvarnosti«. Za razliku od Van Duzburga, njega nije zaočupljao apsolutni idealizam umetnosti, života i univerzuma. On je gledao na neoplasticizam kao na sredstvo utvrđivanja opipljive forme umetnosti, zasnovane na zakonima kompozicije i konstrukcije, koji su se razvijali u slikarstvu. Ovi zakoni, kako je on tvrdio, moraju biti ispitani logično i definisani pre iskustvom nego spekulativnim univerzumom. Van Duzburgov skepticizam prema Mondrijanu, u tom pogledu, nagovestio je, tako reći, stanovište koje će prihvatiti nova generacija umetnika u kasnijim, pedesetim godinama, nasuprot zahtevu za metafazičkom sadržinom apstraktnog ekspresionizma.

Pravac s kojim su se suočili svi slikari čisto nefigurativnih dela, vodi izvan graniča slikarstva do te mere da, čak, preti da zapostavi medijum i svaki dalji doprinos njegovom razvoju. Tako jedno krajnje odustvo značenja je naročito moguće u apstraktnom geometrijskom slikarskom pravcu, i uključuje u svoj metod racionalnu analizu i svođenje svih strukturalnih elemenata i formi. Kao što je naslućeno u analitičkom kubizmu i ostvareno u neoplasticizmu, ovaj pravac dopire u oblast apsolutne apstrakcije, u kojem su problemi kompozicije svedeni na delikatni zadatak međusobnog odnosa pozicija i proporcija pravougaonih površina. Ako se kompozicija stalno pojednostavljuje, rezultat može da bude krajnja eliminacija slikarstva. Kada je Maljevič (Malevich) naslikao beli kvadrat na belom platnu, sledeći korak svođenja bio bi u prikazivanju metaknutog platna. Dokle god se pravougaonik bude zadržao, poslednji korak postepene eliminacije bio bi »dadaističko« prikazivanje praznog platna. Imajući i ovu mogućnost u vidu, značajno je da je Maljevič, mnogo godina posle 1918, odlučio da prestane slikati i u crtežima idealizova-



ne arhitekture, premda s primesom mističizma, postigao je trodimenzionalnu praktičnost konstrukcija u prostoru pod nazivom *Arhitektura*.

Prema tome, kada je kompozicija nefigurativnog slikarstva došla do tako ekstremne geometrijske apstrakcije da bi svaki dalji razvitak sam po sebi bio stvarno nemoguć, umetnik je imao tri mogućnosti pred sobom: ili će problemi kompozicije ostati unutar četiri ugla, gde se uvek iznova ponavljaju i rešavaju, što je koncept ravnoteže ekvilibrija kod koga se Mondrijan nikad ne bi kolebao; ili će pribeci vraćanju predstavljajućem slikarstvu, a to je alternativa koju je izabrao Pikaso na vrhuncu analitičkog kubizma, čak pre nego što je postao strogo geometričan; i konačno, tu su načela kompozicije otkrivena u analitičkom procesu slikarske apstrakcije, koja su mogla da se primene na nekom drugom umetničkom medijumu. To je pravac koji su prihvatili Maljevič i Van Duzburg.

U poslednjem Manifestu *De Stijl* Van Duzburg se osvrnuo na pokret neoplasticizma i predložio da ono što je podrazumevalo kao period »destruktivnosti« mora biti završeno. On je energično ukazivao na to da načela kompozicije, razvijene u apstraktnom slikarstvu, treba da posluže kao početak novog perioda konstrukcije. Kao što je bilo nagovešteno u Manifestu, pravac koji je Pikaso napustio, a Mondrijan nastavio, neminovno se morao proširiti izvan granica slikarstva ka jedinstvenoj primeni trodimenzionalne kompozicije.<sup>5</sup> Za to vreme Van Duzburg je eksperimentisao s kompozicijama stvarne podele prostora, konstruisanim od čvrstog materijala i blisko povezanim s građevinskom umetnošću. Za razliku od Pikasovih kubističkih konstrukcija, Van Duzburgove nisu prikazivale ništa slikarsko već su bile čista arhitektura u apstraktnoj formi. On je, ipak, priznao značaj svog iskustva u apstraktnom slikarstvu. »Samo u naše vreme slikarstvo je, kao vodeća umetnost, ukazalo na put kojim je arhitektura morala da ide.«<sup>6</sup> Pošto je Van Duzburg imao praktičnog duha, samim tim što je smatrao da logično širenje neoplasticizma može da se pretvori u razvoj jedne korisne strukture, sličnost između njegovih prvih konstrukcija i građevina nije bila slučajna. »Stalnim preplitanjem i razvojem ovog komplementarnog zajedništva, arhitekture i slikarstva, biće moguće da se čovek, umesto da bude u opoziciji, stavi u središte plastičke umetnosti što mu dopušta da u njoj sudeluje.«<sup>7</sup>

Čak je i ezoterični Mondrijan predložio da novi dizajn može da se razvija iz načela čisto plastičnog slikarstva, u odnosu na čovekovu prirodnu sredinu. »Arhitektura treba da ostvari u određenoj stvarnosti ono što je u neoplasticizmu slikarstvo prikazalo na apstraktan način.«<sup>8</sup> On čak raspoznaje mogućnost napuštanja čistog apstraktnog slikarstva radi jedne svrsishodnije umetnosti. »Ako bi ljudi koji su privučeni neoplasticizmu imali za njega unutrašnje sklonosti, neoplastičko slikarstvo bi postepeno nestajalo. U stvari, neoplasticizam je čak stvarniji i življi kada nas okružuje.«<sup>9</sup> Zaključujući ovu temu on je napisao: »U budućnosti će ostvarenje čisto plastičnog izraza u opipljivoj stvarnosti zaminiti umetnička dela.«<sup>10</sup>

Van Duzburgove aktivnosti, posle razlazaženja prvobitne grupe *De Stijl*, imale su neposredan značaj za praktično širenje neoplasticizma. Njegove ideje o novoj konstruktivnoj umetnosti dospale su u Nemačku leta 1921. godine, kada je osnovao izdavačku kuću *De Stijl* u Vajmaru. Sledeće godine on otvara kurs dizajna pod nazivom *Stijl*, koji su pohađali studenti novootvorenog *Bauhaus*a. 1924. godine održana je izložba *De Stijl*-ovog arhitektonskog dizajna, a 1926. ponovo je odštampan Van Duzburgov članak (u izdanju *Bauhaus*a) koji je nosio naziv *Osnovna načela nove plastičke umetnosti* (The Basic Principles of the New Formative Art).

Van Duzburgovo prisustvo, tako reći u susedstvu *Bauhaus*a Valtera Gropiusa, imalo je određenog uticaja na školu. Poteško-

će u prvim kritičnim godinama ove škole proizlazile su iz sukoba ideja i ciljeva, naročito uticaja mističizma i Dade među nastavnicima. Ta atmosfera je mora da se promeni, ako je *Bauhaus* hteo da doprinese novom pravcu u arhitekturi, koji su još pre rata započeli Gropius i Adolf Majer. Do tada je Van Duzburg ovoj školi bio neka vrsta dodatne hranljive materije. *Bauhaus* je napustio prvobitno isticanje ekspresionizma, a njegovi arhitekti su razvili čist industrijski stil koji se oblikom oslanja na neoplastička načela kompozicije i konstrukcije. Raščišćen je »pojam zgrade čiji će unutrašnji sklad biti blistav, ogoljen i neopterećen položenim fasadama i raznim obmanama.«<sup>11</sup> Tako je, krajem druge decenije dvadesetog veka, ubrzan proces apstrakcije postao toliko dinamičan da je ozbiljno ugrozio samo postojanje slikarstva kao posebnog i rastućeg činioca u evoluciji moderne umetnosti. Ako je slikar kao učesnik koji stvara trebalo da opstane, a u isto vreme odbio da se vrati izvesnoj formi predstavljajuće umetnosti, ili nije mogao da se nadmeće neprestanim sastavljanjem panel-slika iz elemenata poredanih do očigledne geometrijske apstrakcije, preostala mu je i druga mogućnost. Mogao je da sledi pravac koji je Mondrijan zacrtao, a Van Duzburg ostvario. To znači da je mogao svojim talentom i načinom izvođenja da doprinese razvoju jedinstvene umetnosti konstrukcije, koja je obećavala »komplementarno objedinjavanje arhitekture i slikarstva«.

## II

Okolo ovih alternativa moderni umetnici su razvili bogatstvo svojih oblika i izraza. Pored toga, u pedesetim godinama, pronicljivim prilagodavanjem izjednačuju se sa četvrtom alternativom. Umesto estetičke teorije, ta promena bila je više pragmatička opreznost u odnosu na individualističku motivisanost ili društvenu namenu umetničkog dela.

Logični prelaz od umetnosti reduktivne analize do umetnosti apstraktnih konstrukcija, dostigao je konačno razrešenje u novoj arhitekturi koja je postala međunarodna. Bio je to konstruktivni razvoj s pozitivnim stavom prema mašini i masovno proizvedenim materijalima. Svrshodna primena je odnela zaista važnu pobedu u umetnosti nad mističnim univerzalizmom. Ali, šezdesetih godina sve to postaje prilično nejasno. Polemike vođene pre četrdeset godina izgledaju kao savremena kritika koja, postepeno, postaje suviše umetničko-istorijska. Nema više potrebe da se postavljaju stara pitanja o odnosima između apstraktnog geometrijskog slikarstva, konstruktivne skulpture i arhitekture. U stvari, galerija i muzej su spremni da prihvate sve te pojedine delove ne pokušavajući da ih međusobno izjednačuju. To se jasno vidi kroz izložbu *Umetnost stvarnosti* u njenim kasnijim primerima. Poluge konstrukcije su nagnute, aluminijumske ploče leže, galvanizovani lim je fabrički iskrivljen u jednoobrazne kutije koje su ravno poredane, emajlirane ili plastične površine prate zategnuto platno — mašinski slikano simtetskom bojom, bez poteza ruke. Četvrt alternativna, međutim, treba da se pozabavi prvenstveno prostorom, ili načinom kojim umetnik upravo oseća da može istovremeno da radi u njemu i izvan njega, izbegavajući pri tom primenjenu umetnost konstrukcije i dizajna i iluzionistička stremljenja. Novi umetnici pravca *Stvarnosti* (Real) ili *Prostora* (Raum) nisu bili obavezni da prihvate nekadašnje međusobne proporcije i pozicije u okviru kompozicije. Pravougaonik se više ne smatra slikarskim rekvizitom i od tada primarne strukture nemaju ni strukturalne ni ornamentalne implikacije, te stoga nisu sačinjene kao umetnost konstrukcije ili kao konstruktivna umetnost. Prostor se nigde više ne oseća kao deljenje prazne oblasti u nejednake, ali ekvivalentne delove. Ni Lari Puns (Larry Poons) ni Kenet Noland nisu bili za-

okupljeni prostornim određivanjem, kao što je bio Mondrijan, postajući na kraju prijemčiv za opšte simboličke asocijacije. *Preko svega* (All over) podrazumeva ma gde, bez obzira na redosled pružanja bojene trake i ovala bezlično izvedenih i raspoređenih. Ironija je da je nedefinisan okolni prostor — maglovita sfera slučajnog posmatrača — objašnjen začudjućom tačnošću intuitivno rukovođenih elemenata. Uglavnom, to znači nagli prestanak trajanja starog umetničkog doba, zajedno s njegovom raskošnom ravnotežom koja mu je pripadala. Proizlazi da ogromni tetraedri Tomija Smita (Tony Smith) nije ni kontejner (container) ni zid, već neodređena okrugla struktura koja se može posmatrati iz bilo kog ugla.

Boja je, takođe, raspoređena tako da se kreće preko svega, više nego u čvrstih oblika u neobjeđenom prostoru. Po Frenku Steli, na primer, svetle boje i crno-belo ne mogu da se smeste u zatvoreni sistem. Takvo stanje boje doprinosi preokretu nerešenog prostora i daje Polokovom svesnom stvaranju primarnih krugova konvencionalno-barokni izgled. Razlikovati objekat slobodan u prostoru od površine ili obratno, nepotrebno je i istorijski nevažno za umetnost koja nema konačnog sadržaja ili konteksta. Tokom vremena odnos između »minimalnog« slikarstva i »primarne strukture« lagano se zaoštrava, ali, kako Elsvort Keli potvrđuje, to ne čini bitnu razliku, bilo da je geometrijski oblik dvodimenzionalan ili trodimenzionalan, obojen ili neobojen. Nijansiranje senki ne može biti dozvoljeno na ovaj ili onaj način.

Tako odnos čiste plastičke konstrukcije prema reduktivnoj slikarskoj analizi ne dopire neposredno do umetnosti nove alternative. Izolovane kao predmeti koji se sakupljaju, ondoso proučavaju, mnoge skulpture i slike umetnosti nove alternative zaista su sumnjivih estetičkih ili drugih vrednosti. Od najvećeg su značaja kada se posmatraju kao celina, kao izmenadno istraživanje i prihvatanje novih tehnika i materijala, umesto složenog izraza ili postupka. One omogućavaju trenutnu informaciju na koju ne može da se odgovori uobičajem pojmovima priznatim u *De Stijl*. Čovek ne prestaje da razmišlja o svetu, ili da sanjari o vizionarskim tvorevinama u prisustvu ovih radova, ali, kako Elsvort Keli potvrđuje, to ne traganje za konačnom tačkom s koje se ponovo može postići koordinacija. Tu poslednju utehu objektna umetnost nije u stanju da pruži. Mondrijan, pak, postaje sve slikovitiji, ne po tome što su nastupile šezdesete godine, već kroz svoje umetničko opredeljenje.

Prevela:  
Dragana Đorđević

### NAPOMENE:

\* Prevedeno iz: *Art Journal*, XXIX/3, New York 1970.

1) H. L. C. Jaffe, *De Stijl*, Amsterdam 1956, p. 48.

2) Piet Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art*, New York 1945, p. 51.

3) *Ibid.*, p. 57.

4) Mondrian, *A New Realism*, op. cit. p. 19-20.

5) Theo Van Doesburg and C. Van Eesteren, *Fifth De Stijl Manifesto*, *De Stijl*, VI, p. 91, as quoted in: Jaffe, op. cit., p. 149.

6) Theo Van Doesburg, *De Stijl*, VI, p. 11. *Ibid.*, p. 161.

7) Van Doesburg, *De Stijl*, 11, p. 12. *Ibid.*, p. 156.

8) Mondrian, *De Stijl*, 111, p. 30. *Ibid.*, p. 161.

9) Mondrian, *De Stijl*, 111, p. 58-59. *Ibid.*, pp. 162-163.

10) Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art*, New York 1945, p. 32.

11) Walter Gropius, *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses*, Weimar, München 1923, p. 9.