

MRLJA I DIJAGRAM



Na ovom mestu pokušaću da utvrdim otkuda modernog umetnosti njena neobična forma, i da predvidim koliko će se ta forma održati.

Počću sa Leonardom da Vintijem, zato što on, iako su procesi postepeni, predstavlja jednu jasno označenu prekretnicu u umetnosti. Pre tog vremena, namere slikara bile su sasvim jednostavne; pre svega, oni su hteli da ispričaju priču, zatim da učine nevidljivo vidljivim, a onda da pretvore ravnu površinu u dekorisanu površinu. To su sve vrlo drevni ciljevi, koji potiču iz najranijih civilizacija, ili još ranije; i u tocu trista godina slikari su učili kako da ih postignu kroz tradiciju radionice. Naravno, bilo je prekida u toj tradiciji — izgleda u četvrtom veku, i pred kraj sedmog veka, ali uopšte uzv, umetnik bi naučio sve što je mogao o umetničkoj tehnici od svog gazde u radionici, i onda bi sam otvorio radnju i pokušao da ga prevaziđe.

Kao što je dobro poznato, Leonardovo shvatanje umetnosti bilo je drugačije. On je smatrao da ona obuhvata i nauku i težnju ka nekom posebnom svojstvu koje se zove lepota ili gracioznost, mao je naučnih sidonosti: želeo je da utvrdi kako šta funkcioniše, i verovao je da se ovo znanje može matematički izraziti. Govorio je: „Neke onaj koji nije matematičar ne čita moja dela“, i pokušao je da napravi odnos između tog verovanja u mesenje i svog verovanja u lepotu. To ga je odvelo u dva prilično različita pravca mišljenja: jedan koji se bavi magijom — magijom brojeva — a drugi naukom. Još od vremena kada je Pitagora otkrio da se muzička skala može izraziti matematički, pomoću dužine žica, itd, i tako postavio most između intelektualne analize i čulne percepcije, ljudi razmišljajući o umetnosti, osećali su da bi to bilo moguće učiniti i u slikarstvu. Moram da kažem da njihov napor nije naročito urodio plodom; stalni koeficijent, ili zlatni presek, i logaritamska spirala školjki praktično su jedini neopozivi rezultati. Ali Leonardo je živeo u doba kada se još uvek moglo nadati velikim stvarima od perspektive koja ne samo razlikuje pravi prostor, već bi mu dala harmonični red; i on je takođe nasledio verovanje da se idealne matematičke kombinacije mogu napraviti iz proporcija ljudskog tela. Ovakav pravac mišljenja može se nazvati mistikom mere. Drugi pravac mišljenja može se nazvati primenom mere. Leonardo je želeo da izrazi matematičkim razne činjenice koje se odnose na proces viđenja. Kako vidimo svetlost koja prolazi iznad jedne sfere? Šta se događa kada predmeti postanu vidljivi na našoj mrežnjači? Oba ova pravca mišljenja naglala su ga da crta dijagrame i vrši merenja, i zato su bili usko povezani u njegovoj svesti. Njegaan slikar osam možda Pjerota de la Francesca nije upornije pokušavao da nađe matematički izraz umetnosti, niti je pak imao veće spremne za to.

Ali Leonardo je bio isto tako čovek snažne i nemirne mašte. U njegovim beležnicama, naporedo s pokušajima da postigne red pomoću matematike, nalaze se crteži i opisi najžešćih snova nerada koje ljudski um može da zamisli — bitaka, potopa, erupcija. I on je uneo u svoju raspravu o slikarstvu i savet kako da se razvije i ova strana umetničke sposobnosti. Pasusi u kojima on to čini često se citiraju, ali oni su toliko neprihvatljivo tuđi čitavog renesansnog ideji o umetnosti da mi svaki put, kad ih čitam, prireduju novo iznenađenje. Zato ću ih ponovo citirati:

Neću propustiti da u ove pouke uvedem jednu novu i spekulativnu ideju, koja je iako može izgledati trivijalna i smešna, ipak od velike vrednosti za buđenje duha i invencije. A to je ova: trebalo bi da posmatrate zidove umrljane vlagom ili kamenje nejednake boje. Ako hoćete da smislite neku pozadinu, moći ćete u njima da vidite nešto nalik na božanstvene pejzaže, ukrasene planinama, ruševinama, stenama, šumama, velikim ravnicama, brdima i dolinama veoma raznolikim; a onda ćete opet tamo videti bitke i čudne prilike u silovitoj akciji, izraze lica, ošetro i beskrajno mnogo predmeta koje ćete moći da svedete na njihov potpun i pravi oblik. S takvim zidovima dočava se isto ono što i sa zvukom zvona, u čijim udarcima možete čuti svaku reč koju zamislite.

Kasnije on ovo ponovo izlaze u malo izmenjenoj formi, savetujući slikaru da proučava ne samo tragove na zidovima, već i „žar u ognjištu, oblake ili blato ili druge silne objekte u kojima ćete naći izvanredne ideje jer konfuznost oblika postiče duh na nova otkrića.“

Jedva je potrebno da naglasim u koliko se ovi citati odnose na moderno slikarstvo. Skoro svakog jutro dobijam pozivnice za tekuće izložbe, a na pozivnicama se nalaze fotografije izloženih dela. Neke od njih se sastoje od mrlja, druga od škrabotina, neke ličuju na oblake, neke na reke, neke na blato — neke od njih su blato; mnoge izgledaju kao mrlje na zidovima, a jedno od njih, sećam se, sastojala se od stvarnih mrlja sa zidova, fotografisanih i uredljivo ilustrovan je u pojednostinima. Ipak sumnjam da je po on bio zadovoljan rezultatima, zato što je verovao da moramo na neki način sjediniti dva suprotna pola naših sposobnosti. Sama umetnost po sebi je spoj između dijagrama i mrlje.

Sad da ne biste stekli utisak da koristim metaforu, kao što su oni koji pišu o umetnosti često prisiljeni da to čine, ja bih objasnio kako ću upotrebljavati ove reči. Pod „dijagramom“ podrazumevam racionalni izraz u vidljivoj formi, koji zahteva merenje i koji se obično stvara s nekim posebnim ciljem. Piktogramna teorerna se dočavaju pomoću dijagrama. Leonardovi crteži svetlosti koja preseca sferu jesu dijagrami; ali dela Mondrijana, iako se sastoje od pravih linija, nisu dijagrami, zato što nisu stvorena da bi pokazala ili izmerila neki događaj, već da bi bila prijatna oku. To što izgledaju kao dijagrami dolazi usled uticaja koji ću kasnije ispitati. Ali dijagrami mogu postojati bez nekog drugog motiva osim njihovog sopstvenog savršenstva, baš kao što to biva i s matematičkim teorernama.

Pod „mrljama“ podrazumevam znake ili površine kojima tiče cilj da nešto saopšte, ali koji, iz nekih razloga, izgledaju prijatni i značajni njihovom stvaracu, i koje gledalac u istom smislu može prihvatiti. Rekao sam da ove mrlje nemaju za cilj da nešto saopšte, ali naravno one to čine, i to njihovo saopštavanje je dvojak. Prvo, one nam govore putem asocijacije, o stvarima koje smo zaboravili; to je bila funkcija Leonardovih mrlja na zidovima, koje su, kako je on rekao, postojale da ih invencija s ta može biti i funkcija mrlja koje je čovek napravio; i zatim mrlja koju je čovek napravio reći će nam nešto o umetniku. Osim ako se ne načini slučajno, kao prilikom propisanje mastionice, ona će uvek nešto kazivati. Veoma je teško napraviti mrlju koja ništa ne kazuje. I pored toga što su one u

vezi, mislim da možemo napraviti razliku između analoških mrlja i motornih mrlja.

Sada ću pokušati ovo da primenim na modernu umetnost. Moderna umetnost nije tema koja će imati dosta jednodušnih ljudi, ali nadam se da mi se mogu dozvoliti dve postavke. Prva je, da ona vrsta slikarstva i arhitekture koju zovemo različitim tonom glasa „modernom“, jeste istiniti i vitalni izraz našeg vremena; a druga postavka je da se razlikuje od bilo koje umetnosti koja joj je prethodila. Obe ove postavke se dovode u pitanje. Rečeno je da je moderna umetnost senzacija koju su isporučili trgovci umetničkim predmetima i koji su eksploatisali nesposobnost umetnika i lakovernost mecenata, da je cela stvar jedna vrsta velikog i vrlo skupog vica. Elem, pedeset godina je dugo vremena da se jedna takva podvala ne otkrije, i u toku tih godina moderna umetnost se raširila u celom slobodnom svetu i stvorila jedan potpun internacionalni stil. Ne mislim da bi bilo koji savestlan istoričar, svidelo mu se to ili ne, mogao da tvrdi da je moderna umetnost rezultat nekog slučaja ili zavere. Jedino bi mogao sumnjati u to, da li je, da se tako izrazim, to dugoročni ili kratkoročni pokret. U istoriji umetnosti ima stilskih promena koje se izgleda javljaju iz čisto unutrašnjih razloga, i koje izgledaju skoro slučajne u odnosu na ostale životne i društvene okolnosti. Takvo je na primer, bilo stanje umetnosti u Italiji (izuzimajući Veneciju) od oko 1530. godine do 1600. Kada se uzmu u obzir verski neredi tog vremena, stvarni uzrok manirističkog stila bila je dominacija Mikelandela, koji je i stvorio jedan neodoljivi stil, i ispepo sve njegove mogućnosti. Bila je potrebna skoro isto toliko bujna piktoralna mašta jednog Karavajada da bi nastala kontra-infesija, koja se mogla raširiti od Rima do Spanije i pripremiti teren za Rembranta. U istoriji ljudskog duha ne vidim ništa što bi objasnilo ovaj događaj, izgleda mi da je do njega došlo usled unutrašnjeg i specifičnog umetničkog lenca događaja koji se lako mogu dovesti u vezu jedan s drugim, i koji se nalaze u okviru evropske umetnosti. S druge strane, ima događaja u isto riji umetnosti koji daleko prevazilaze uzajamno delovanje stilova i koji ovedno odražavaju promenu celokupnog stanja ljudskog duha. Takav se događaj odigrao pred kraj petog veka, kada je helensko-rimski stil postepeno postao ono što nazivamo vizantijskim stilom; i opet u raom trinaestom veku, kada su nikle gotičke katedrale. U svakom slučaju istoričar bi mogao navesti niz primera kojima bi dokazao da je promena bila neizbežna. Ali, u stvari ona to nije bila ni najmanje, bila je sasvim nepredvidiva, i deo potpune duhovne revolucije.

Moja misao da moderna umetnost predstavlja bilo transformaciju stila bilo promenu duha, zasniva se donekle na mojoj drugoj postavci, da se ona bitno razlikuje od bilo čega što joj je prethodilo. I o ovome se raspravljalo; rečeno je da je Leze (Léger) samoo logična razvoja posledica Pusena, ili Mondrijana ili Vermera. I tačno je da elementi crteža kod svakog od njih imaju nešto zajedničko. Ako se dobro zagledamo u jedno Puseново delo, naći ćemo kombinacije krivulja i kupa koje predstavljaju osnovne večne klasičnih dela. Leze je imao dovoljno zdravog razuma da ih upotrebi. Isto tako, kod Vermera realizirano korišćenje pravougloznika, zatim kontrasta između širkih i uzanih površina,

kao i na naklonost prema plitkim udubljenjima, koja su postala omiljena Mondrianovu temom. Ali takve analogije su ništavne u poređenju s razlikama. Puseen je bio veoma inteligentan čovek koji je duboko razmišljao o svojoj umetnosti, i da mu je neko nagovestio da u njegove slike vredne samo zbog njihove konstrukcije, primio bi to s nevericom i uvredio bi se.

Stoga budimo saglasni u tome da je ona vrsta slikarstva i arhitekture za koju smatramo da najviše reprezentuje naše doba — recimo, slikarstvo Džeksona Polaka i arhitektura Lejvorne zgrade — veoma različita od slikarstva i arhitekture prošlosti, i nije samo čud mode, već rezultat velike promene u načinu na mišljenje i osećanja.

Kako je došlo do ove velike promene i šta ona znači? Pre svega, mislim da je ona u vezi s razvojem na kome se zasniva čitava industrijska civilizacija: diferencijacijom funkcije. Leonardo je bio izuzetak, gotovo jedinstven u svojoj integraciji funkcija, naučne i imaginativne. A ipak on je predvideo više nego bilo koji drugi umetnik njihovu dezintegraciju, izdvojivši i posmatrajući izotovane sposobnost za pravljenje dijagrama i sposobnost za pravljenje mrlja. Prosečni umetnik je uzimao za gotovo je dinstvo ovih sposobnosti. One su bile sjedinjene kod Leonarda, a i kod manjih umetnika, interesovanjem za videnu stvar ili zadovoljstvom koje je ona izazvala. Spoljni objekat bio je kao kakav magnetski pol koji je spajao te dve sposobnosti. Nešto je spoljni objekat postajao pre negativni nego pozitivni nabol. Umesto da spaja dve sposobnosti, on ih je potpuno razdvajao; arhitektura je pošla jednim pravcem s dijagramom, slikarstvo je otišlo u drugom pravcu s mrljom.

Ova dezintegracija je bila u vezi s korenitnom promenom u filozofiji umetnosti. Mi svi znamo da takve promene, makoliko nevine izgledale kada se prvi put najave, mogu imati drastične posledice u svetu akcije. Vladarima, koji žele da održe status quo s pravom se savetuje da odesku glave svim filozofima. Ono što je Hilier Belok nazvao „povučenim i nerazpoloživim plemićem“ opasnije je od zaposlenog urednika novine, rubrik koji ljudno motri na dnevne novosti. Revolucija u našim idejama o prirodi slikarstva izgleda da se začela u glavi jednog plemića koga su smatrali povučanim i nerazpoloživim čak i po oksfordskim krivanjunima — Voltera Pejtera. Baš on je (in-spirasun, verujem, Spenhauerom) prvi siorvio pojam o estetskoj senzaciji, intuitivno perespiranoj.

U svom primarnom aspektu (rekao je Pejter) jedna velika sila da nema složeniju poruku za nas od slučajne igre sunčane svetlosti i senke za nekoliko trenutaka na zidu ili podu; sama po sebi, ona je u stvari prostor koji je zauzela svetlost koja je tako pala, utvraćena kao u bojama istonijske cilinje, ali doheran i obrađen suptilnije i savršnije nego što je to učinila sama priroda.

Tačno je da njegovo poređenje sa istonijskim cilinom dopušta mogućnost da se „prijatne senzacije“ sreduju ili organizuju; i Pejter potvrđuje ovu potrebu za organizacijom nekoliko redova niže, kada izriče svoju čuvenu maksimu da „sva umetnost neprestano teži stanju muzike“. On govori veruje u mrlje koje svesno kontroliše. Ali on je vrlo daleko od dijagrama koji pruža informacije.

Ovo verovanje da umetnost ima poreklo više u našim intuitivnim nego racionalnim sposob-

nostima, koje je slikovito potvrdio Pejter, istorijski i filozofski je obradio, na prilično suvošan način, Benedetto Krote, i zahvaljujući njegovom autoritativnom tonu, on se obično smatra osnivačem nove teorije estetike. To je bilo, ustvari, vraćanje jednog vrlo starog ideji. Mnogo pre nego što su romantičari istakli značaj intuicije i izražavanje vlastite ličnosti, ljudi su priznali donisjuskiju prirodu umetnosti. Ali filozofi su oduvek smatrali da znaos inspiracije mora biti kontrolisan zakonom i intelektualnom sposobnošću da se stvari stave u harmoničan red. I ovaj opštoj filozofskoj koncepciji umetnosti, kao kombinaciji intuicije i intelekta, pružile su podršku tehničke potrebe. Bilo je potrebno poznavati izvesne zakone i služiti se intelektualnim pri građenju gotičkih katedrala, unetanju sarkofijskih vitražra ili livenju bronzanih vrata firenzičke Kristionice. Kada je ovaj sveži element umetničke vestine prestao da dominira u umetničkom stavu, morale su biti pronađene nove naučne pristalice koje bi održavale intelektualni element u umetnosti. To su bile perspektiva i anatomija. Sa čisto umetničke tačke gledišta one su bile nepotrebne. Kinezi su dali nekoliko najlepših pejzaža koji su ikad bili naslikani, bez nekog sistematskog znanja perspektive. Skulptura grčke figure dostigla je vrhunac pre sistematičnog proučavanja anatomije. Ali od Renesansa pa nadalje, slikari su osećali da ove dve nauke daju intelektualni značaj njihovoj umetnosti. To su bila dva načina da se spoji dijagram i mrlja.

U XIX-om veku, verovanje u umetnost kao naučnu aktivnost je opalo, iz više razloga. Nauka i tehnologija su se povukle u specijalizaciju. Volterovi napor da ispita prirodu toplote izgledaju nam smešni; Geteova proučavanja botanike i fizike kao veliki gubitak pesnikovog vremena. Uprkos svom verovanju u inspiraciju, veliki romantičari su bili oštri osmatračnici mašte do koga bi došlo zanemarivanje nauke, te su i Seli i Kolridr povodili mnogo vremena u hemijskom eksperimentisanju. Čak je i Termer, čija pisma otkrivaju je-dnastveni nedostatak analitičke sposobnosti, pribelzio Geteove teorije o boji, i naslikao dve slike da bi ih demonstrirao. Nije vredelo. Zakoni koji vladaju kretanjem ljudskog duha su neunojivi. Opšti stav je bio da nauca više niko ne može prići osim specijaliste. I postepeno se razvila ideja da su sve intelektualne aktivnosti neprijatelji umetnosti.

Pomenao sam da je Krote ovaj stav filozofski razvio. Dopusitne mi da dam jedan primer njegovog prethodnog prihvatanja u zvaničnim krugovima. Britanski Saveet šalje po celom svetu, čak u Firencu i Rim, izložbe dečje umetnosti — poenta u ovih dečjih slikama leži u tome da deca nisu su priučena i da se ona ne prihvaljavaju mučnog zadatka da silikaju ono što vide — pa, što da ne, na kraju krajeva rezultati su sasvim prijatni — ponekad čudno lepi, i kažu da je terapeutsko dejstvo na deca izvanredno. To je isto kao koje jedna od onih beznačajnih jeresi, koje su na naše veliko zaprepašćenje bile predmet progona Srednjovekovne ckeve. Kada, međutim, čujemo omiljene moderne slikare kako kažu da nalaze inspiraciju u crtežima dece i ludaka, uvidamo da su to učesnici jedne revolucije. Nije Bezakoni i intuitivni karakter moderne umetnosti omiljena je tema i izvesni istoričari kažu da je on simptomatičan za opadanje zapadne civilizacije. To je žurnalistička — jedna od onih izjava

NOVI SVET ORINOKO

U trnovitim očima nesrane pale se kalcinisana crvena sunca. Senka se nadima među konopcima i koturima. Svaki slankasti jezici ližu tkiva i kapke.

Pužu na zanjihane lade, noćne kose kao hobotnice. More od niti i svitaca. U oblacima kuca bilo grmljavine.

Svako ležeći misli ili bdi neki san, sa sobom se igra, zavarava se, obmanjuje, seća budućnosti, popunjava praznine, iznenada udara o zid vremena.

Svaki u snu dubi u budućnosti, niše i hodnike i otvore, zida u tminu kuće i carstva i zemlju neku po ozoru na zemlju nevidenu.

Ruža vetrova urti se i svetluca preko bokora lepljivih algi, ostrua kao vodene ptice, ploučeve pokrajine polena i sargasa.

Jedno se nebo potapa dok se drugo uzdiže, meduze se pretvaraju u oblak, sazvežđe, fosfori i ribe, i barke što plove između granja i meseca.

Upasiše se letnja strnjista, majski brežuljci sa svojim stadima, jesenji vinogradi, masline, gradovi Levanta već su prah i pena!

Potopiše se dani odjeka puni, i mirisi zemlje još prikovani noktima za jedra i drvo katarke, smanjiše se hlebovi, promeni ukus vino.

Iz mora izroniše novi dani od ribljeg oka, krijušti i sundera, dani gušenja, dani prozračni, dani ujedanja, dani lenjoga ulja.

Od dana do dana kao od vala do vala sirena im je samoćivo bogatila, snesepeliše se mornari, teskoba poče da pritisaka, zalazi nada.

Pili su slankastu žed, zmjoveve koji im vlačiše lepre i groznice, hraniše se svakodnevnim gladima, sasušanim, koje oglođše brodski miševi.

Iz ove poslednje noći udahnuše miris trava i oranje. Videće svitanje nove zemlje čiji će teški kapci iz magle progledati.

Ostrvo Gracije, srećna obalo gde sunčana reka pravi deltu i baca na more koje je zadržava bregove mulja, planine slatke vode.

Posada gleda iz jednog sna. Tihi zvuk im se diže u grlu preliva na zasenjene oči i zapevaše uz šum talasa.

Ordred prvobitnih vetrova duva kroz prstenove povratnika staklene naseobine leta, gutave i plodne posede zime.

More nagrizi čelo planina, liže grudi mekanog žala, sisa jezike i mlake bale reka što pužu otvorenih usta.

Zemlje novorođene iz vode, ravnice samoća i fatamorgana, doline, pazuha zelenila, oblačne vrtosirami kristalnog stenja.

Pustare, hridi, razdrte obale, tvrde hrbati, ljuštore planina, koža savane, runo prašume, zverinji galop, eksplozije perja.

Leto je izgladneli kozorog ili pas što glode kost suše. Zima se nadima, razbija izvore, razmnožava pupoljke, gaji rak pečuraka. Svetlost, gustim šumama teče kao lepljiva zujava tečnost; bičuje vidike savana; u visini se igra bistrih kristala i leda.

Puteni bunar vrelog podneva; odmor boje vlažnog papera. Veće se rasprskava krvavim sjajem, sagoreva jednim mahom planine, gradove, kontinente, sazvežđa.

Varničave samoće u noćima, zvezdano grakljanje, vodene flaute, na grtovima se uzdižu zeleni zvižduci i pupoljci zečaju kao grabljivce surle.

Foneka stabljika vene, savija se prona najsporijem šumu korena, biljkama što snivaju ukoočenih očiju, travi svetla i senke, parazitima smrti.

Noći mladog meseca, zatvorene, podzemlja i podrumi neba; sva podzemna svetla gore kao jedan plamen grakltave tmine.

Čuje se padanje vode, cepanje vodene snile na stenju, coktanje jezika u žitkom blatu, lagano proticanje hrbata, ulja i sokova.

Teku reke blata i semena, reke insekata, reke zornjaka, reke loja, kašica i sokova, reke kao topot zaljubljenih zveri.

Biljna grmljavina ovih voda odjekuje do obala Levanta i pretvara se u široku ranu, rasparen vrat sa spletom deltimih vene.

Iskri u svetlosti zametak senke, slabe svetlućanja, trepere meteori i sa suncem na leđima iskravaju se ljudi plime, sinovi praskozorja.

Sa španskog preveo Radoje TATIC

HUAN LISKANO rođen je 1915. u Karakasu. Ranu mladost provodi u Evropi (Francuska, Švajcarska, Belgija) i po povratku u zemlju objavljuje prvu zbirku pesama Osmu poma, 1939. godine. Rađajući kao novinar i publicista Liskano razvija plodnu aktivnost u Venecueli. Objavio je sedam zbirki pesama od kojih su najznačajnije Zemlja mrtva od žed i Noz svet Orinoko koje ga stavljaju u red najistaknutijih pesnika Južne Amerike. Do sada je prevedjen na francuski, engleski i portugalski.

koje danas zvuče dobro a sutradan besmisleno. Očevidno je da je razvoj fizike nauke jedan od najgorostasnijih napora koje je ljudski um ikada uložio. Ali ja isto tako mislim da ljudska bića mogu dati od sebe, u određenoj epohi, samo jednu izvesnu količinu kreativne energije, i da je to usmereno različitim ciljevima i različitim dobima — muzika u osamnaestom veku je očigledan primer; i verujem da su zasenujuća naučna dostignuća za poslednjih sedamdeset godina unanijila sposobnosti i otklonosti koje su potrebne za stvaranje jednog umetničkog dela više nego što se to priznaje. Da bih našao formu isto toliko vitalnu kao Palata Franče, moram da sedam u avion, i pogledam relaciju mašine i srila. Ta forma je živa, ne zato što je (kao što se to obično govori) funkcionalna — mnogi funkcionalni oblici su potpuno nezanimljivi — već zato što je prožeta duhom moderne nauke.

Sekretanja od umetnosti ka nauci tian su pre ozbiljnija zato što ona nisu, kao što se ranije pretpostavljalo, dve oprečne aktivnosti, već ustvari zavise od istih sposobnosti ljudskog duha. U krajnjem liniji jedna i druga zavise od mašte. I umetnik i naučnik podjednako se trude da daju konkretnu formu nejasno nastučenim idejama. Dr. Bronovski je to vrlo dobro izrazio: "Citava nauka je traganje za jedinstvom u skrivenim oblicima, i polazna tačka je slika, jer se onda jedinstvo nalazi u našoj mašti". Čak iako više ne moramo da tvrdimo da grupa zvezda liči na plug ili medveda, naši naučnici još uvek zavise od ljudski pojmljivih slika, i upadljivo je da važeći simboli našeg vremena, izmišljeni da predstavljaju neku naučnu istinu, imaju korena u popularnoj mašti. Da li one crvene i plave kuglice spojene šipkama zalista liče na tip atomske strukture? Ja sam suviše neobavešten da bih to mogao reći. Prikovatan taj simbol baš kao što je neki od prvih hrišćana prihvatao ribu ili jagne, i nalazim njegov odjek ili čak, (moglo bi se reći) njegovu antipacipaciju u delima modernih umetnika kao što su Kandinski i Miró.

Najzad, tu je pitanje popularnog interesovanja i odobravanja

nja. Mi smo navikli na shvatanje da veliki umetnici mogu stvarati u samoći i nerazumevanju; ali stvari se nisu tako odvijale u Pinesansu ili sedamnaestom veku, još manje u staroj Grčkoj. Slike koje su gomile ljudi klicajući nosile ulicama. Te Dama koji se pevao na završetku zidanja javnih zgrada — sve to ukazuje na jedno stanje mišljenja u kome su ljudi mogli da se prihvataju velikih umetničkih dela s pouzdanjem sasvim nemogućim za naše doba. Naučnik, s druge strane, ne samo da raspolaže uredajima i opremom od milionske vrednosti, već na njegove zaključke čekaju silnici i kneževine. On pristupa poslu, kao nekad Tician siguran da će uspeti zato što znaćna plima opšteg divljenja teče zajedno s njim.

Ali iako je nauka asporbovala nove funkcije umetnosti i odvrtila od nje (kako verujem) toliko potencijalne umetnike, ona obovidno ne može biti zamena za umetnost. Njeni mentalni procesi mogu biti slični, ali njeni ciljevi su drukčiji. Postojala su tri gladišta od svrhe umetnosti. Prvo, da ona prosto ima za cilj podražavanje, drugo, da bi trebalo da utiče na ljudsko ponašanje, i treće da bi trebalo da izaziva neku vrstu egzaltirane sreće. Prvo gladište, koje se razvilo u staroj Grčkoj, mora se smatrati jednim od najvećih neuspeha grčke misli. Ono je prosto suprotno iskustvu, jer da vizuelne umetnosti imaju za cilj samo podražavanje one bi bile od vrlo malog značaja; dok su Grci znali, bolje od svih drugih naroda, da su one značajne, i tako su s njima i postupali. Međutim, takav je bio prestiz grčke misli da je ova teorija umetnosti bila obnovljena za vreme renesanse, na vrlo nepodesan način, i ponovo se pojavila u XIX. veku. Drugo gladište, da umetnost treba da utiče na ponašanje i shvatanja, zaslužuje veće poštovanje, i bilo je vodeće u toku Srednjeg Veka; zaista što više učimo o umetnosti prošlosti i motivima onih koji su je zastupali, taj cilj izgleda značajniji; on je još uvek dominirao teorijom umetnosti u Didrovo doba. Treće gladište, da bi umetnost trebalo da izazove neku vrstu egzaltirane sreće, stvorili su romantičari početkom 19 veka (doduše,

možda ga je stvorio Plotin, a romantičari učinili aktuelnim), i postepeno uzimalo maha sve dok, krajem veka, u njega nisu verovali skoro svi obrazovani ljudi. Ono se održalo u Zapadnoj Evropi do današnjih dana. Odbacujući pitanje koje je od ovih teorija ispravna, dozvolite mi da upitam koja od njih ima najviše izgleda da bude korisna pozadina umetnosti (jer to je sve što jedna teorija estetike može biti) u doba kada nauka ima tako veliku dominaciju nad ljudskim duhom. Prvi cilj se mora sam po sebi smatrati bescilnim, pošto je nauka sada otkrila toliko načina podražavanja, koji su neuporedivo tačniji i uverljiviji od najrealističije slike. Slikarstvo se može obraditi od daga, teplotije, ali ne od sinerama.

Cini mi se da od tri moguće svrhe umetnosti — imitacije, ubedivanja, ili egzaltiranog zadovoljstva — samo treća još uvek vazni u veći nauke; i ona se mora opravdati uglavnom činjenicom da je to osetljano koga nema u naučnim dostignućima — iako nam matematičari kažu da ga izazivaju njihova najuspešija izračunavanja. Možemo reći da se u modernom svetu umetnost slikanja može opravdati samo ukoliko dopunjuje nauke.

Još jedno dostignuće moderne nauke primorava nas da idemo tim istim pravcem, a to je procuvavanje psihologije. To ogoljavanje psihe, koje je ranije bilo ograničeno na duhovne instrukcije, ili velike romanopisce, sada je postalo obična čama razgovora. Kada je dobar, solidan, spolni svet kao što je Dužnost, pretvoren u neodređen, nelagodan unutrašnji svet kao što je Krivica, ne može se očekivati od umetnika da pokazuje veliki interesovanje za solidne, spolne objekte. Umetnik se oduvek nalazio u bojnoin procesu nastojanja da iznese na površinu ono što je duboko u njemu, ali u prošlosti njegova unutrašnja ubedenja su bila talava da su se mogla, tako reći, ponovo formirati oko objekta. Ali, kao što smo videli, čak u Leonardovo doba, bilo je izvesnih nesavršenih potezova i struktura duha, koje su se mogle otkriti samo kroz manje precizne analogije — analogije koje nalazimo u mrljama sa zidova ili

žaru ognjista. Stoga smatram da u ovom veku kada smo svi postali mnogo svesniji lutanja duha, i toliko obzirni prema delovanju posvesnog, umetnik će pre naći svoju polaznu tačku u analogijama ovakve vrste. One su uzbudljivije zato što nas iznenaduju skoro kao zaboravljeni mirisi; i one izgledaju snažnije zato što su sećanja, koja ona budu, duboko sakrivena u našoj svesti. Da li je Jung u pravu kad veruje da će nas ova slobodna, neumerena, nelogična forma mentalne aktivnosti dovesti do toga da pokupimo kao kakva magična radio stanica, neka duboka sećanja naše rase koja bi bila od univerzalnog interesa, ne znam. Zadovoljstvo koje nalazimo u izvesnim kombinacijama oblika i boje izgleda da se ne može objasniti čak ni najudaljenijim analogijama, a možda ima veze s naslednim sećanjima. Još nije vreme da se istoričar umetnosti usudi da zađe u tajanstveno džunglu. Moram, međutim, primetiti da naš obzir prema nesvesnom ne samo da budi naše interesovanje za analoške mrlje, već i za ono što sam nazvao "motornim" mrljama. Mi uvidamo koliko takvo saodštavanje može biti slobodno i uverljivo, te je ovaj aspekt umetnosti postao značajniji za poslednjih deset godina. Jedan branilac moderne umetnosti je rekao: "Ono što želimo da znamo nije kako svet izgleda, već šta značino jedni drugima." Tako motorna mrlja postaje neka vrsta ideograma. Kao primitivno kinesko pismo. Oni koju proučavaju Zen uteravaju nas da je on direktivije i potpunije sredstvo opštenja od bilo čega što naš analitički sistem može da izvede.

Rekao sam da je, kada je došlo do rascepa između naših sposobnosti merenja i intuicije, arhitektura pošla pravcem dijagrama. Naravno arhitektura je uvek zahležala merenja i računanja, ali skloni smo da zaboravimo koliko je zahležala i podražavanje spolnim predmetima. "Pitanje okvir za skulpturu, ili je skulptura ukras arhitekture." I on se odlučio za prvu alternativu. Smatrao je da zgrada postaje arhitektura samo ukoliko je ona

okvir za figurativnu skulpturu. Pitam se da li bi se iko živi u njim složio. A ipak Raskin je imao najosetljivije oko i najoštriju analitičku sposobnost koja je ikad primenjena na arhitekturu. Mnogi se u njegovo vreme nisu s njim slagali; smatrali su, da skulptura treba da bude podložna celokupnom planu zgrade. Ali da ono što treba da bude arhitektura može da bude bez ikakvih ukrasa nije nikom palo na pamet sve do pre relativno kratkog vremena.

Čisto dijagramska arhitektura je samo oko trideset godina starija od čistog slikarstva mrlja; ipak ona je izmenila svet i dovela svaki veliki grad do sve veće jednoobraznosti. Možda zato što je malo starija, možda zato što izgleda da je materijalno opravdana, prihvatili smo je bez pitanja. Ljudi koje još uvek zadržuje ili treća moderno slikarstvo ponose se velikim čelnicim i staklenim kutijama koje su se pojavile na tako čudasan način za poslednjih deset godina. A ipak i jedno i drugo su manifestacije istog stanja duha. Iste beskoče funkcije, isto tuđenje od spolnog objekta i isti trijumf nauke. Apstraktno slikarstvo i arhitektura staklene kutije nalaze se u dvojakom međusobnom odnosu. To je direktni odnos stila — ona vrsta odnosa u kome su se nalazili slikarstvo i arhitektura u velikim doslednim vekovima umetnosti kao što su to 13. i 17. vek. Jer moderna arhitektura nije samo funkcionalna; ona najbolja poseduje stil koji je isto toliko određen i isto toliko proizvoljan kao i gotski. I ovo me vraća na moju raniju postavku: dijagrami mogu crtati da bi se postiglo neko zamišljeno savršeno, slično savršenstvu nekih matematičkih teorijama. Trideset godina posle Pojterove čuvene maksime, slikari u Rusiji, Holandiji i Francuskoj počeju su da praktično ostvaruju teoriju da "sva umetnost teži stanju muzike"; i što je prilično čudno, ova pifagorinska mistika mere stvorila je stil — stil koji je našao svoj najkristaliji izraz kod holandskog slikara, Modriana. I pod uticajem Bauhauasa, ovo je postao vodeći stil moderne arhitekture.

(nastavak na 16. str.)

IZBOR IZ LISTOVA I ČASOPISA

VANJA SUTLIĆ:

Ako prije umjetnost nije bila apstraktna nije bila ni čista umjetnost. „Majstori“ apstraktnu analizu XIX i XX stoljeća mogli su, iz školski-skućeno disciplinskih razloga, prebacivati velikoj umjetnosti „prošlosti“ da sadrži npr. teološko-religiozne ili metafizičke itd. motive duboke povijesne individualnosti, sami su zaslužili „umjetnost“ koja će svoji primjeni na kraju naći u oblikovanju industrijskih proizvoda i dekoriranju prostora frekventno posejebnih od ahistorijskih masa. Nakon što je Kant kao filozof, ulazeci u bitno, predvidio apstraktnu umjetnost, ne poznavajući je in concreto, ova je umjetnost postala za nas danas jedan od indeksa naše suvremene temeljno problematične od iskone povijesti ponajprije ispranjenje, desupstancijalizirane situacije.

Povijesni proces „pročišćavanja“ umjetnosti koji je doveo do njene „apstraktnosti“ verzije jest u biti proces rastvaranja svijeta kao smislene cjeline unutar-svjetskih bića različitih regija i nivoa — redukcija svijeta na horizont ekonomsko-racionalne provodne transformacije, na operativno područje subjektivno-objektivne aktivnosti. Produkcija roba s ciljem produkcije viška vrijednosti (ekonomski aspekt), serijsko industrijska proizvodnja neabelno anonimna, desupstancijalizirana i aktualno funkcionalna (tehnički aspekt), znanstvena produkcija predmeta-funkcija kao apriorni horizont tehničko-ekonomskih zahtjeva, umjetnička produkcija s ciljem subjektivne kompenzacije jednog konstruktivističkog svijeta, i sama podložna znanstvenim „idealima“ i „normama“, produkcija moralnih „vrijednosti“ s ciljem integriranja i osiguranog funkcioniranja radnih „subjekata“ u to-talnom procesu produkcije, itd. (ideološki aspekt), produkcija u znaku efikasnosti, stvarne pragmatičnosti, operativnosti sabire se u filozofski-totalnom aspektu u sagledavanje bitka svega što jest kao postojanje, naprave, sprave „supstancije-subjekta“. Ako je bitak svijeta regija ovog svijeta samo postauka ili, što je filozofski izraz za to, „volja za voljom“ u različitim verzijama, tad se i čov-

jek javlja kao „supstancija-subjekt“ u novovjekovnom humanizmu antropologizmu i ujedno kao objekt-fenomen-funkcija. Ba ako tako stoji sa elementima povijesnog sklopa, onda specializacija, ispražnjavanje, desupstancijaliziranje umjetnosti znače njeno radikalno subjektiviranje: umjetnost je tada samo postavka subjekta koji je ujedno supstancija svega (bitak sam) i ujedno samo postavka čovjeka koji se identifikira s bitkom. Rezultat ove identifikacije jest bižina umjetnosti, koja ide do istovjetnosti, s tehnikom, sa spravljanjem ma ka ko izgledale različite estetičke solucije od „pankalizma“ do subjektivističkog „doživljavanja“, „uživljavanja“ itd.

Prinamna cjelina svijeta rastva ra se, zbog specifične konstelacije čovjeka-bitka kao sklopa sektorske produkcije, na tri posebna „svijeta“ na bližiski (znanstveno-operativni), na nadbližiski (religiozno — moralni), na prividni i „subjektivno-doživljajni“ (umjetnički). Egzistencija ova posljednja „svijeta“ je sporna; samo svijet znanosti i tehnike važi van diskusije kao pravi svijet. Povučena u intimo, u „podsvjesnu“, u „nesvesnu“ itd. produkciju, umjetnost postaje, u svojoj subjektivnoj „doživljajnosti“ i s obzirom na realitet, „prividnosti“, svijet za sebe, samo umjetnički svijet koji je druga strana medalje koje je prvu čini prezna, deintencijalizirani znanstveno-operativni svijet zbija. Paralelno s procesom specifikacije svijetova kao sektora antropocentrične produkcije zbiva se i proces-historija unutar-svjetskih bića: iz čvrstih fiksnih stvari supstancijalnog karaktera postaju ponajprije predmeti za neki mogući subjekt ili predmet subjektivni upotrebe, što je samo druga dopunska strana njihove predmetnosti, da bi se bića na kraju rastvorila u „vrijednostima“, „funkcijama“ i „znakovima“. Paralelno s filozofijsko-antropološkim odlukama u smjeru radikalne desupstancijalizacije od Descartesova od moderne aksiologije i logičke analize odvija se proces „normalizacije“ i „pročišćavanja“ umjetnosti od klasično „realističke“ preko „subjektivističke“, svih mogućih varijanta: od romantične do impresionizma, ekspresionizma, nadrealizma itd.,

id. — i konačno do „apstraktnosti“ umjetnosti same. Dakle, pa do apstraktnosti umjetnosti kao put do čiste umjetnosti, na kojem putu umjetnost ne pušta sve što joj je strano, znači ispražnjavanje smislene sadržine bita u svijetu. Nilizizam ne kao teorija-svijest, nego kao prazno aktualiziranje sve na višim razinama jedne te iste pretpostavke, antropocentrične produkcije koji u svemu vidi samo svoju postavku i napravo — to čini bit apstraktnosti umjetnosti. „Hladno“, racionalno poziranje operative prirode samih stvari, njihova unutarnja mogućnost da postanu funkcionalni dio jednog svijeta apsolutnog aktivizma, kojim je kako realizacija umjetnosti tako i njene subjektivizacije, tako i njene čistoće, samosvojnosti i apstraktnosti.

U svojoj čistoći, kao čista forma subjektom postavljena i njegova, strogo razlučena od realiteta s njegovom znanstveno-tehničkom dohvatljivošću sadržinom, apstraktna umjetnost odgovara dehumanizaciji čovjeka, denaturiranju prirode, idealizaciji stvari, koji se procesi danas otvoreno i jasno zbivaju kao posljednje, bitne konsekvencije novovjekovnog svijeta. Put do čiste umjetnosti jest put do prazne, besmislene, desupstancijalizacije umjetnosti, put u pravcu gubitka kojim se naplaćuje dobitak njene čistoće. Umjetnost lišena „mita“, lišena „svetog“ (tradicionalna njena baza) i „svjetovnog“, umjetnost čiju prirodnu spontanost nadomješta planirano „stvaralaštvo“ jest umjetnost isto tako nehumana, ma da humanistička i antropološki, kao što i ovaj svijet antropocentričan sa šansan maksimalne ekstenzivnosti i rasprostranosti čovjeka nad bićima, sadrži i maksimum objektiviranja, funkcionaliziranja čovjeka i disponiranje njime.

Ako je Kantova estetika bila instruktivna za razumijevanje apstraktnosti umjetnosti u nenoj afirmaciji, Hegelova filozofija umjetnosti može nam približiti negativni pomisao: „Umjetnost je rasprostranost čovjeka nad bićima, sadrži i maksimum objektiviranja, funkcionaliziranja čovjeka i disponiranje njime.“ Ako je Kantova estetika bila instruktivna za razumijevanje apstraktnosti umjetnosti u nenoj afirmaciji, Hegelova filozofija umjetnosti može nam približiti negativni pomisao: „Umjetnost je rasprostranost čovjeka nad bićima, sadrži i maksimum objektiviranja, funkcionaliziranja čovjeka i disponiranje njime.“

mo filozofija može pružiti istinu apsoluta u njegovom vlastitom elementu, u pojmu, to su i umjetnost i vjera samo predstavnjivi prave, adekvatne subjektivno-objektivno-apsolutne objave. Za Hegela je grčka religija bila umjetnost i po tome je značajniji tema, što je isto tako bit slučaj i s kršćanskom umjetnošću, nego zato što bez djela grčkih pjesnika, skulptura i slika ne bi grčki bogovi uopće postojali. Umjetnost objavljuje za Grke njihove bogove. Po toj svojoj uloz osvrta se umjetnost svoju najveću mogućnost. Ova grčka umjetnost je prava umjetnost a sva ostala je samo njen derivat i rudiment.

Isti miselni tok nalazimo i kod Karla Marxa. U svojim Osnovnim obrisima za kritiku političke ekonomije (Dietz, Berlin 1953) i Marx smatra da su za Grke prava zbilja i pravi svijet bili mitološki obrasci ti, prirodni i oblici zajednice bili su prije eminentno umjetničkog obriđavanja već je manje upadno da je to jetnički način fantazijom naroda“ (str. 31). „Grčka umjetnost pretpostavlja grčku mitologiju“. Ova je „tlo“, grada umjetnosti. „Svaka mitologija prevladava i ovladava i oblikuje prirodne sile u mašti i maštom; dakle nestaje sa zbiljskim vladanjem nad njima“ (str. 30). Pa sad nalazimo kod Marxa stav koji je odlučan za čitavo razumijevanje procesa umjetnosti a paralelan po svom značenju s Hegelovom koncepcijom njene sudbine. „Priznato je za stanovite oblike umjetnosti, npr. za ep, da u svojem svjetsko-epohalnom klasičnom liku ne mogu nikad biti producirani čim nastupa umjetnička produkcija kao takova; dakle da su unutar okružja same umjetnosti stanovita njena značajna oblikovanja moguća samo na jednom nerazvijetom stupnju umjetničkog razvoja. Ako je to slučaj u odnosu različitim umjetničkim vrstama unutar područja same umjetnosti, već je manje upadno da je to slučaj u odnosu čitavog područja umjetnosti spram općeg razvoja društva.“ (str. 30).

Dakle, Marx zapravo misli da moderno racionalno ovladavanje „pročim snagama“ moderne tehnika ne samo da nisu spojili s umjetnošću koja zahtjeva „mitološki“ bazu, nego uopće ni je katkovno umjetnost koja se, jet prethodno oblikuje „u mašti i maštom“. Ako je zbiljski svijet dan u znanstveno-tehničkom za-

hvatu onda je umjetnost, govoreći Hegelovim riječima, „po svom najvišem određenju za nas prošlost“. Nema sumnja da su Marx-ove refleksije iz Obrisa... odjek Hegelovih Predavanja iz estetike. No, njegovom se radikalnom formulacijom neodoljivo postavlja pitanje: znači li „opći razvoj društva“ proces u kojem umjetnost odumire ili su moderna znanost i tehnika, kao uostalom i čitavo građansko društvo, neprijateljski umjetnosti dok umrije svijet ljudskih odnosa (komunizam) pretpostavlja drugi odnos spram umjetnosti? Na svaki način u socijalizmu kao opći izgrednik tog novog svijeta ostaje pitanje: kako je moguća umjetnost u uvjetima tehničko-industrijskog svijeta? Pitanje koje je analogno drugom jednom Marxovom: kako je moguć etos (prava zajednica) u tim uvjetima? Naravno, Marx je načelno kritički prevladao ono što je iz ekonomskih odnosa kapitalističke proizvodnje izrastalo kao neprijateljstvo protiv svake umjetnosti (usp. Theorien Über den Mehrwert... Bd I, S. 248, Dietz 1958) — no pitanje je fundamentalnije od promjene ekonomskih odnosa; ovdje nisu odnosi u proizvodnji nego produkcione snage same u pitanju, pa se pokazuje da one nisu ništa nematno nego de i među njima postoji kvalitativna razlika prema društveno-svjetojvnom epohama. Ako su moderne kapitalističke pa i socijalističke proizvodne snage s dosadašnjim tipom tehničke i znanosti u suprotnosti sa svijetom koji je u svojoj svjetovnosti obraden „u mašti i maštom“, onda je razumijevanje Marxov postulat za produkciju budućnosti, njegov zahtjev da proizvodnja dobije umjetnički karakter i time kvalitativno izmijeni svoj lik spram proizvodnje prošlosti. Ako ta proizvodnja budućnosti s umjetničkim karakterom i neće moći poživati na „mitološkoj“ bazi, jer je njeno vrijeme nepovratno prošlo — što znači da „preva“ umjetnost za sebe traži nešto „fundamentalnije“ nego što je „mitologija“ — onda će bazi nove umjetnosti morati činiti savim drugo odnos spram „prirode“ i „oblika zajednice“: odnos prirodni- jet i iskonu povijesnog života blizag razumijevanja svega nego što je bila novovjekovna tradicionalna znanost i tehnika.

(„Svjetojno-povijesne pretpostavke čiste umjetnosti.“ Naše teme, juni 1963, Zagreb).

MRLJA I DIJAGRAM

(nastavak sa II. str.)

Drugi odnos između savremene arhitekture i slikarstva izgleda indirektni i čak slučajni. Mislim na vizuelni efekat kada ceo gornji deo neke visoke zgrade uhvata kao ogledalo, oblake ili samrtnički zar sunčevog zaleakca, i tako postane okvir za divnu, zbudljivu, taštitičku sliku. Ne mislim da će budućnost biti u umjetnosti odo smatrali iole slučajnim, već će to videti kao dug proces koji je počeo u romantičnom periodu, kada su, od Vordsvorta i De Kvinjsija nadalje, pešnici i filozofi videli u kretanju oblaka simbol novootkrivene mentalne sposobnosti.

Takva bi, dakle, bila moja dijagnoza sadašnjeg stanja umjetnosti. Utovodjavajući posebnom zahtjevu, sada moram da kažem šta mislim da će deo stvari sa umjetnošću u budućnosti. Mislim da će stanje stvari koje sam nazvao mrljom i dijagramom dugo trajati. Arhitektura će se i dalje sastojati od staklenih kutija i čeličnih rešetki, bez ikakvih ukrasa. Slikarstvo će i dalje biti subjektivno i tajmstveno, više umjetnost slučaja nego pravila, mrlja zidova nego računanja, više izraz unutrašnjeg bića nego spoljne realnosti.

Sumnjam da su baš u pravu oni koji kažu da mrlja i dijagram nisu popularni. Snaga, veličina i sjaj, npr. zgrade Sigrum u Njujorku čine je isto toliko predmetom ponosa i divljenja kao što je to bila arhitektura prošlosti. I jedna od izrazitih odlika tašizma jeste brzina s kojom se rasirilo po svetu, ne samo u individualnim centrima, već i u malim lokalnim

umetničkim udruženjima. On je isto toliko postao internacionalni stil koliko gotski u četrnaestom i barok u sedamnaestom veku. Ne verujem da je do širenja akcionog slikanja došlo samo usled činjenice da je ono lakše za stvaranje. Kubizam, naročito sintetički, takođe izgleda lak, pa opet se nije toliko rasirio. Ostao je stil male elite profesionalnih slikara i specializovanih ljubitelja umjetnosti; dok se tašizam rasirio na tkanine, na dekoraciju izvnih zgrada, na pozadnu televizijskih programa, na reklame svake vrste.

Ipak ne mislim da će stil mrlje i dijagrama većito trajati. Pre svega, verujem da je podražavanje spoljno realnosti osnovni ljudski instinkt koji će morati ponovo da se potvrdi. Jeste modernog slikarstva u potpunju su zavisnosti od sećanja na videne stvari, sećanja koja su duboko utomala u podsvesno, prekrivena, transformisana, asimilovana u fizičko stanje, ali ipak sećanja. Ex nihilo nihil fit. Slikar ne može da izgubi sav kontakt s vidljivim svetom.

Sad kad bi želja da se predstavi spoljašnja realnost uglavnom zavisila od interesovanja za videljnu senzaciju, složio bih se s tim da bi mogla nestati iz umjetnosti da se rđak više u nju ne vrati. Ali ako, kao što to dokazuju deca, ona prvobitno zavisi od stvaranja predstava, koje onda modifikira vizuelna senzacija, mislim da se ona mora ponovo javiti. Jer ja smatram ljudsku sposobnost da stvarne predstave bar isto toliko „neodoljivo“ kao život, slobodu, i traganje za srećom...

Naravno ja ovim ne nagovestavam da će podražavanje spoljno

realnosti ikada postati ono što je bilo u evropskoj umjetnosti od sredine XVII-og do kraja XIX. veka. Takvo potčinjavanje vizuelnoj senzaciji bilo bi potpuno izuzetno u istoriji umetnosti. Veliki deo teritorije koji je osvojila moderna umjetnost, kako verujem, pripadaće joj i dalje. Npr. sloboda asocijacije, neposredni prelaz od jedne asocijacije ka drugoj — što predstavljaju veliki deo Pikasovog slikarstva i skulpture Henri Mura, u stvari je ono što postoji u muzici još od Vagnera i u pozaciji od Remboa i Mallarmea (hoću da kažem postoji svesno; naravno, ono se nalazi u suštini kod svake velike poezije i muzike). Ono se ne mora žrtvovati ako dođe do vizuelne senzacije. Niti pak to mora biti s neposrednim intuitivnim opštenjem, putem dohira i instinktivnim osećanjem materijala. Ovo smatram čistim dobitkom. Ako opet upotreblim svoju prvobitnu metaforu, i asocijativna mrlja i motorna mrlja mogu ostati. Ali njima se mora dati više brzine: one moraju biti u vezi s većim poznavanjem forme i struktura koje ostavljaju na nes značan utisak, i tako postaju naša predstava prirodnog veda. Na kraju pasusa u kome Leonardo kaže slikaru da može u mrljama zidova videti bitke, pejsaže i životinje, on dodaje ovo upozorenje: „Ali, prvo bit će sigurni da potpuno sve sastavne delove stvari koje želite da predstavite, kako životinja tako pejzaža, odnosno stena, biljaka, itd. Baš zato što osećamo ovo poznavanje sastavnih delova životinja i biljaka u skulpturi Henri Mura, njegova dela, čak i kad su najapstraktnija, ostavljaju na nas drukčiji utisak od onoga koji na nas ostavljaju njegovi umetnici. Njegove figure nisu samo prijatni uzorci umetničke koncepcije, već izgledaju kao da su deo prirode, okreću se po Zemljinju sveokodnevno putanji sa stenama, kamenjem i drvećem.“

U ovin Vordsvortovim siluovima nalazim poslednji razlog zbog koga mi se čini da intuitivno mrlja i skrabotina ne mogu većito dominirati slikarstvom. Naše verovanje u čitavu svrhu umjetnosti može se izmeniti. Rekao sam ranije da mi sada verujem da bi ona trebalo da ima za cilj pružanje neke vrste egzaltirane sreće; to stvarno znači da umjetnost postaje sama sebi cilj. Ali, nepobitna je istorijska činjenica da je najveća umjetnost uvek o nečemu, sredstvo pomoću koga se saopštava neka istina za koju se smatra da je važnija od same umjetnosti. Istine koje je umjetnost mogla da saopšti bile su takve da se nisu mogle izraziti ni na kakav drugi način. To su bile konačne istine, izražene simbolički. Nauka je postigla svoj trijumf baš zato što je odbacivala takve istine, ne postavljajući pitanja na koja se ne može odgovoriti, već ostajući kod pitanja „kako“. Priznajem da mi se čini da ćemo morati još dugo da čekamo pre nego što se pojavi neko novo verovanje koje zahteva da se izrazi pre kroz umjetnost nego statistiku i jednačine. I sve dok se to ne dogodi, vizuelne umjetnosti neće doživeti svoje velike epohe, kao što je to doba Parvanova, Sistemske tavanice i katedrale u Šarfu. Bolim se da mi tu ne možemo ništa učiniti. Nisakva dobra volja i nikakvo trošenje novca ne može uticati na jednu takvu promenu. Mi ne možemo čak ni nejasno predvideti kada će se ona dogoditi ili kakav će oblik uzeti. Možemo biti samo zahvalni za ono što imamo — snažnu, popularnu dekorativnu umjetnost, umjetnost koja dopunjuje našu arhitekturu i našu nauku, pamalo monotonu, pomalo sklonu šarlatanstvu, ali umjetnost koja je stvari izraz našeg vremena.

(Prevela Sa engleskog Lilijana BIBOVIĆ).

MOLMO PREPLATNIKE
„POLJA“ KOJI DO SADA NISU IZMIRILI DUGOVANJE ZA 1963. GODINU DA TO UCINE DO KRAJA OVE GODINE

„POLJA“ uređuju: Jasna MELVINGER, Miroslav EGERIC, Zelimir PETROVIĆ, Ivan BANJAI, Petar MILOSAVLJEVIĆ i Mileta RADOVANOVIĆ (glavni i odgovorni urednik). Tehnička oprema i izbor likovnih priloga: LASLO KAPITANJ
List izdaje NIP „Progres“, Novi Sad.
Rukopise treba slati na adresu: Redakcija „Polja“, Novi Sad, Vase Stačića 1, tel. 23-22.
Neobjavljeni rukopisi ne vraćaju. Preplata na 10 brojeva 500 din. Pojedini broj 50 din. Preplata se upućuje na adresu: NIP „Progres“, Novi Sad, tekući račun broj 151-111-514, za naznakom za „Polja“.
Štampa „Forum“, Novi Sad.
Meter: Mita Dejanov