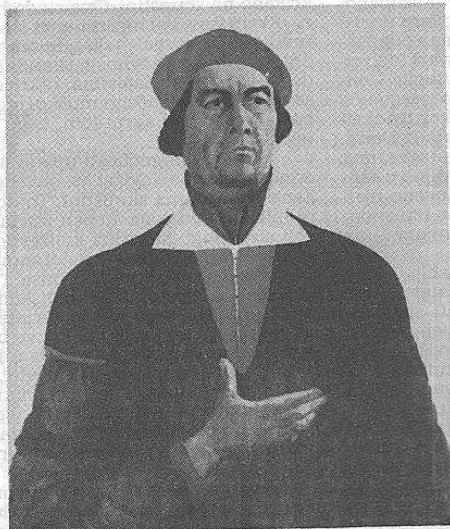


kasni maljevič i merila postmoderne

jaša denegri

U konstituciji korpusa moderne umetnosti Maljevičevo delo zauzima vrlo istaknuto mesto upravo zbog uloge koja ovom umetniku pripada u zasnivanju prakse/teorije bespredmetnog suprematizma.



Pojam o idealnom liku modernog umetnika umnogome je temeljen upravo na primeru Maljevičevog predsuprematističkog i suprematističkog opusa: iz aspekta tog pojma posredi je autor koji svoju formaciju obavlja na kritičkom čitanju iskustava prethodnika (Sezana, kubista, futurista); potom, autor koji u jednom ključnom trenutku (između 1913–15) vrši »epistemološki prekid« sa sopstvenom prošalošću i s *Crnim kvadratom* zasniva praksu/teoriju svog sistema bespredmetne umetnosti; napokon, posle *Belog na belom* (1917–18), izjavljajući da smatra »slikarstvo preživelim« a slikara vidi kao »predrasudu prošlosti«, autor je koji se pretežno posvećuje filozofsko-umetničkoj refleksiji a posredstvom pedagoške i organizacione delatnosti osvaja za svoju ideologiju prostor određene socijalne promocije. U ovoj tipično modernističkoj predstavi o Maljevičevom umetničkom itinerarijumu postoji uzor brzog i doslednijog kretanja ka jednoj krajnjoj tački; etape tog kretanja su formiranje na zatečenoj tradiciji, odbacivanje te tradicije, stizanje do ličnog znaka, prekid sa umetničkom praksom (mit poslednje slike), prelazak u sferu teorije, postitovećenje umetnosti sa samim postojanjem i kao konačni korak ulazak u zonu »rečite šutnje«. Put kojim je umetnik prošao ukazuje se u ovoj pojednostavljenoj projekciji savršeno logičnim: u osnovi toga puta nalazi se načelo evolucije, težnja ka stalnom usavršavanju, prirodno stizanje do željenog cilja. Ali stvarna situacija u Maljevičevoj sudbini, podjednako u njegovom delu i u njegovoj egzistenciji, bila je zapravo vrlo daleko od bilo kojeg čistog modela: kao kod svakog umetnika, kao kod svakog u čijem radu postoji neizvesni svakodnevni ljudski napor, tako se i kod Maljeviča zapažaju oklevanja, skretanja, preispitivanja, povraci. Posebni pak problem u fenomenu Maljevič izaziva pitanje njegovog kasnog slikarstva, onog između 1927–33; slikarstva izrazito figuralnog a upravo zbog toga — makar na prvi pogled — u suprotnosti sa umetničkom temeljnim stavom o bitno bespredmetnoj, dakle nepredstavljčkoj, ne-referencijalnoj prirodi jezika umetnosti.

Tokom 1927–28. dešavaju se u Maljevičevoj umetničkoj biografiji neki prelomni događaji: njegovo prvo i jedino putovanje u inostranstvo (izlaganje u Berlinu, poseta Bauhausu u Dessau), pri kraju kojega pohranjuje kod svojih nemačkih poznanika glavninu slikarskog opusa i mnoštvo neobjavljenih rukopisa; to je ostavština do koje nikada više neće

doći. Povratkom u domovinu izložen je pritiscima vlasti; uskoro je lišen svih udeleža u kulturnim institucijama, kao umetniku pojedincu preostaje mu jedino rad u usamljeništvu zatvorenog ateljea. Ostaviš bez većine svojih slika, bez mogućnosti nastavka pedagoške prakse, prostor slikarskog platna postaje jedini prostor umetnikove nenarušene slobode; sve izvan toga platna više mu ne pripada. Povratak slikanju /slikarstvu za Maljeviča tada je jedini mogući način postojanja u umetnosti; utočište u kojem je umetnik vlasnik svoje sudbine, potpuni gospodar zatečene situacije. Kada za umetnika više nema podsticaja i perspektive u istraživanju novog, kad on više ne nalazi brojnije sagovornike kojima bi upućivao rezultate svojih istraživanja, javiše se u njegovoj svesti potreba za sećanjima, za uspomenama na neka minula, davna zbivanja. Maljevičevo slikarstvo posle 1927. moglo bi se videti u znaku dvojne nostalgije: nostalgije za sopstvenim ranim slikama, uporedo s time nostalgije za povodima nastanka tih slika, za njihovim temama; konkretnije rečeno, za mirnim i blagim životom njegove mladosti negde na ukrajinskom selu na samom početku veka.

Javlja se tako fenomen Maljevičevog »drugog seoskog ciklusa« što ga čini serijom slika s likovima seljaka, seljanki, najčešće pojedinačnih ili u paru, retko u većim grupama; skoro nikada prikazanih pri radu u polju, u čemu je upravo osnovna tematska razlika između ovih kasnih slika i slika ranog, predsuprematističkog, dakle Maljevičevog »prvog seoskog ciklusa« nastalog otprilike između 1910–12. godine. Ali uz te tematske, postoje još izrazitije razlike u plastičkoj strukturi slika ovih dvaju ciklusa: dok prve odaju izvesne uticaje kubizma, u manjoj meri futurizma, u drugima je vidljivo da im je au-

tor umetnik koji je prošao sopstvenim putem i iskustvom suprematizma. Maljevič se, dakle, u kasnim dvadesetim godinama poduhvata razrada, dovršavanja, ponovnog interpretiranja ili naprosto variranja osnovnih »sadržaja« svojih ranih slika; nipošto se ne poduzima njihovog doslovnog citiranja nego se bavi postupcima trans-formacije, pre-strukturacije, re-kreacije nekih već postojećih motiva, ponašajući se time u skladu s postavkama što će tek znatno kasnije postati sasvim uobičajene u radu pojedinih autora sa postmoderne umetničke scene. Evo, dakle, jednog umetnika iz vremena istorijskih avangardi koji se iz današnje kritičke pozicije može videti kao preteča određenih postmodernih operativnih postupaka: ranije nastale sopstvene slike služe ovom autoru kao *tekst* koji se ne prepisuje (»preslikava«) nego se dopisuje (»doslikava«), a rezultat te operacije su slike koje se u odnosu na svoje prethodne obrasce ukazuju i kao slične i kao drugačije, čiji se osnovni tematski i plastički elementi u isto vreme i zadržavaju i menjaju, čuvaju ali i pomeraju iz zadanog i zatečenog stadijuma. Posredi je, dakle, model srodan jednom od onih iz kasnijih postmodernih strategija: model »ponovnog pisanja« (u ovom slučaju slikanja), pri čemu je učinak tih postupaka delo kojemu uprkos otsustva prvobitne tematske originalnosti ipak ne manjkaju sopstvene plastičke, problemske, jednom rečju umetničke vrednosti.

Stigavši s »belim suprematizmom« do krajnje granice jednog shvatanja slikarstva, a time i cele jedne koncepcije umetnosti, Maljevič je istovremeno pristao na prekid s daljom produkcijom slika redukovanih do »nulte tačke« poput *Belog na belom*. Zamenu za praksu slikanja potražio je u sledećim godinama u intenzivnoj teorijskoj i pedagoškoj aktivnosti. Ali kada se skoro celu deceniju posle ovog prekida ponovo vratio slikarstvu nije mogao niti je htio da mimoide iskustvo suprematizma: naglašena plošnost u tretiranju prostora slike, postavka glavnog motiva u samo središte slikovnog polja — to su oni najuočljiviji pokazatelji što svedoče da je autor »drugog seoskog ciklusa« mogao da bude i autor *Crnog kvadrata*. Kasno Maljevičevo slikarstvo, uprkos figurativnosti na koju koncept bespredmetnosti načelno ne pristaje, ostaje u osnovi suprematističko na jednoj specifičnoj, ne više formalnoj nego bitno psihološkoj ravni. Ukoliko je o ovoj ozbiljnoj temi uopšte dopušteno govoriti u para-

doksima, moglo bi se reći da je tok suprematizma u Maljevičevom delu u isto vreme i prekinut i nastavljen: prekinut je u formalnom jeziku i ikonografiji, nastavljen je u značenju, zračanju, krajnjem smislu rada. Ona ista duhovna projekcija, emisija krajnje koncentrisane i mediativne spiritualnosti, sasvim srodna osjetljivost slikarske fakture — sve to povezuje ove po izgledu međusobno vrlo različite slike nastale u znatnim vremenskim razmacima. Evo, dakle, dokaza da stroga hronološka uslovljenost i prethodno nagoveštena smena stilskih osobina — na čemu se insistira u tipičnim kvalifikacijama moderne umetnosti — nisu za Maljeviča obaveze kojih se pridržava. Nema, zapravo, hijerarhijskog reda među pojedinim etapama umetnikovog rada: slikarstvo kasnog Maljeviča nije krajnji domet njegovog prethodnog razvoja, ali još manje to je navodno opadanje umetnikove izražajne moći posle apogeja prakse/teorije bespredmetnog suprematizma. U skladu sa merilima postmoderne moglo bi se reći da su ovde posredni pojedine radne etape sa sopstvenim neuporedivim karakteristikama, da je reč o područjima unutarnjih problemskih diversifikacija,

što opus ovog umetnika upravo čini toliko složenim, bogatim, nesvodljivim na bilo koje jednostavne i jednosmerne jezičke ili stilske oznake.

U konstituciji korpusa moderne umetnosti Maljevičevo delo zauzima vrlo istaknuto mesto upravo zbog uloge koja ovom umetniku pripada u zasnivanju prakse/teorije bespredmetnog suprematizma: ta se praksa/teorija — doista potpuno opravdano — vidi kao jedan od najrazrađenijih sistema koje istorija moderne umetnosti poznaje. U senci takve Maljevičeve uloge umetnikove rane etape najčešće su se videla kao etape formiranja, etape postepenog stizanja do prelomne tačke suprematizma; a kasna etapa figuralnog slikarstva videna je kao etapa upotpunjenja jednog već dovršenog opusa, ponekad čak i kao etapa razlaganja čvrstih problemskih težišta toga opusa. Ali u skladu sa shvatanjima bliskih merilima postmoderne, po kojima se u umetnosti, u kulturi uopšte, odvijaju mnogobrojni međusobno punopravni (što ne znači i vrednosno unapred ravnopravni) diskursi, gde se stvarnijim, prisnijim, bitnijim ukazuju konkretni fragmenti (de-

la, slike) a ne apstraktne celine (koncepti, sistemi), moći će se i Maljevičev opus nakon nedavnog objedinjavanja njegovog zapadnog i istočnog krila (slika u posedu muzeja Stedelijk u Amsterdamu i slika u posedu sovjetskih kolekcija) napokon sagledati u potpunosti svih sada poznatih umetnikovih realizacija. Među tim realizacijama, više nego totalitet jednog globalnog cilja, moguće je pratiti postojanje mnogih paralelnih, mada ne i istovremenih, tokova čiji se doprinosi neće podvrgavati simplifikaciji opštih mesta nego će kao privilegovani kriterijum priznavati merilo *razlike* (i to razlike unutar jednog umetničkog opusa) i razlike toga opusa u odnosu na druge). Nedavno otkriće ili makar znatno dostupniji uvid u kasne etape Maljevičevog slikarstva daje ukupnom opusu ovog i dosad veoma uvažavanog umetnika nove argumente u prilog njegove izuzetne problemske kompleksnosti, s time što bi sada kao adekvatnije stvarnom stanju umesto gromade jednog integralnog sistema u ovom opusu možda pre valjalo videti celo mnoštvo u isto vreme raspršenih i sabranih, međusobno bliskih i različitih, ujedno autonomnih i zavisnih umetničkih izjava. □ □ □

naš partner je zemlja (razgovor sa mišlom seresom)

Spremaju se ekološke katastrofe. Ljudi reaguju na njih na policijski način i pitaju: tko je odgovoran? Pitanje je pogrešno. Pravo pitanje je: šta ćemo učiniti? To je ono što je hitno. Ne treba odsjecati glave, nego uvesti novu upravu, novo navođenje.

Le Nouvel Observateur U vašoj novoj knjizi, »Le Contrat naturel«, poziva u pomoć likove koji su nestali sa filozofske scene: Zemlju, Svijet, Planetu, Prirodu, Globalnost; likove kome se neustežete da nakačite ogromna velika slova. Očito je da niste bili zaplašeni tim imponantnim partnerima. Kako je došlo do toga da vam se Svijet filozofski nametne?

Michel Serres Partneri o kojima govorite — to je istina, tretirao sam ih kao subjekte — zapravo su nestali iz filozofije. Filozofija je posljednjih četrdeset godina postala, kako se to govorilo u XVII-stom stoljeću, »akosmičnom«: ona više nije imala ni kosmos, ni fizički svijet, ni realni svijet. Filozofija se dijelila na tri struje: anglosaksonsku filozofiju, logičku i analitičku; njemačku, fenomenološku školu i francuski doprinos, specijaliziran za analizu diskursa. U sva tri slučaja radilo se samo o jeziku. Nije slučajno da ova posljednja četiri desetljeća korespondiraju sa trijumfom društvenih i humanističkih znanosti.

* Da li su te znanosti, po Vama, zasnovane na zaboravu svijeta?

Radije bih rekao na udaljavanju. Ima nekoliko godina kako sam napisao »Pet osjetila«, upravo u brizi za taj povratak stvarima.

* Napisali ste: »Naša kultura se uzasava svijeta«. To su teške riječi.

Da, i insistiram na njima. Sociološki treba uzeti u obzir da se danas živi samo u gradovima, odnosno u kamenu i u ljudskim relacijama. Živimo u politici, ovdje uzetaj istinski u smislu *polis*a, citu-ja. Intelektualci su uvijek nalazili zgodne razloge za odbijanje povratka svijeta u filo-

zofiju. Ono glavno je pojava humanističkih znanosti, koje su nam donijele mnogo toga, premda, po mojem mišljenju, od njih više ne dolaze velike stvari. Ali za vrijeme tih četrdeset godina koje su u filozofiji bile lišene Zemlje, znanosti, tehnika, industrija i armija imale su neposredan, efikasan i nasilan upliv (rapport) na svijet. Rastojanje između filozofije koja o njemu nije govorila i ljudske akcije što se na njemu brutalno izvršavala, postojalo je sve veće. Trebalo je, dakle, da filozofija počne podešavati klatna svojih satova. Danas riječ »okolina« označava upliv koji su znanost i tehnika imale i imaju na svijet. Kao da smo mi u središtu stvari i da one oko nas pleru vijenac. Narcizam je već i sama riječ »okolina«. Postoji neko ustrojstvo prirode, koje je odjednom postalo našom kućom i našim posjedom. Ali u tom sve nasilnijem i nasilnijem zaposjedanju otkriva se da on — Svijet — reagira, da upotrebim Vaš izraz, kao partner. Počinjemo osluškivati reakciju jednog činioca za koji smo mislili da nikad neće reagirati. To je taj novi dijalog. Zemlju, Svijet ili Prirodu pisao sam velikim slovima da bih pokazao da to nisu pojmovi, nego prije osobna imena.

* Vi nudite pravni statut tog novog dijaloga između čovjeka i Svijeta: to je prirodni ugovor. O čemu se tu radi?

Prirodni ugovor je nužnost. Ugovor, uopće, jer nešto što stabilizira relacije. Te relacije sam opisao u prvom dijelu moje knjige pod formama rata i polemike. Najprije sam opisao likove posuđene sa jednog Goyionog platna, koji se hvataju u koštac zaboravljajući gdje se bore. Goya, genijalno, zabija takmace do koljena u

blato. Na svaki pokret boraca, blato ih uvlači, gutajući ih postepeno. Što se više bore, više se zaglibljuju. Mislim da je to simbol za ono što se događa kad za ljubav naših bitki zaboravimo svijet. Što više imamo sredstava za ratovanje, odnosno za politiku, utoliko manje primijećujemo da smo prekršili jedan prešutni sporazum, da bismo vodili totalni rat protiv realnog svijeta. Postoje subjektivni i lokalni ratovi, koje ljudi vode među sobom, i globalni i objektivni ratovi, koje vodimo protiv Zemlje. Moja knjiga se rodila iz jedne slike koja je poznata u čitavom svijetu: iz slike Planete, snimljene sa satelita. Ta globalna i sveža perspektiva čitave Planete uistinu je perspektiva našeg doba. Kod znanstvenika postoji permanentna želja da povežu znanstvene lokalitete kako bi dospjeli do globalne vizije. Ali mi smo u filozofiji uvijek učili suprotno. Suvremenu filozofiju zanima samo fragment, detalj, ono lokalno, nikad sinteza. Ali danas više nemamo izbora: osuđeni smo na globalnu viziju.

* Jedno od jačih pitanja ove knjige je: Zašto ratujemo sa svijetom?

Shematski bi se moglo reći kako je *Rasprava* o metodi inaugurirala eru u kojoj znanost i tehnika, malo po malo, preuzimaju gospodstvo i nadmoć nad svijetom. Moj »Condat naturel« nastoji da zaključi taj period. Sada se uvida kako tom projektu totalnog gospodarenja treba supstituirati jedan drugi projekt: projekt »prirodnog ugovora«, globalnog ugovora sa globalnom Zemljom.

* Dakle smo sa klasičnog rata »svih protiv svih« prešli na moderni rat »sviju protiv svega«? Mi smo paraziti na svijetu. Hitno nam je potreban ugovor o