

trenutak, newman

jean françois lyotard

Ukoliko postoji »siže«, on je sadašnjost. Dogada se sada, ovde. Ono što se događa dolazi potom. Duchamp je imao za siže neuhvatljivost trenutka što je pokušavao da predstavi veštačkim prostornim sredstvima.

ANDEO

Trebalo bi razlikovati vreme potrebno slikaru da bi naslikao sliku (vreme »proizvodnja«), vreme neophodno za posmatranje i razumevanje tog dela (vreme »potrošnje«), vreme na koje se delo odnosi (neki momenat, scena, situacija, sekvenca dogadaja — vreme dijegtičkog referenta, priče koju slika pripoveda), vreme utrošeno da bi slika došla do posmatrača nakon »stvaranja« (njeno vreme opticanja), a najzad možda i vreme koje ona sama *jeste*. Ovaj princip, u svojoj detinjastoj ambiciji, omogućio bi da se izdvoje različita »mesta vremena«.

Newmanovo delo se razlikuje od drugih dela iz »avangarde«, a posebno onih koja pripadaju američkim »apstraktnom ekspresionistima«, po tome što nije opsednuto pitanjem vremena, kao dela mnogih slikara, već što pitanju vremena daje neočekivan odgovor smatrajući je sama slika — vreme.

Da bi se otkrio i pokazao taj paradoks, pogodan način je da se konfrontira Newmanovo »mesto vremena« sa »mestom vremena« u dva velika Duchampova dela. *Veliko Staklo i Etant donnés...* odnose se na dogadaje, »Mise à nu neveste« — otkrivanje bludnog tela. Pojava žensvenosti i skandal koji predstavlja »drugi pol« čine jedno. U »retard en verre« (»kašnjenje u staklu«) nije uspeo, u grmovima, iz tajnog otvora, već jeste. Ta dva dela predstavljaju dva načina da se pokaže anahronizam posmatranja u odnosu na čin svačenja. »Siže« slike je zaista trenutak, blesak koji zaslepjuje oko, epifanija. Ali po Duchampu taj događaj — »ženstvenost« — ne može se uračunavati u vreme posmatranja »muškosti«.

Otud proizlazi da je vreme potrebno da bi se »trošila« (osetila, komentarisala) ta dela tako reći beskonačno, jer je posvećeno traganju za samom *pojavom (apparition)*, Duchampov termin) čije je razgolicanje ujedno svetogrdan i svet analogan. Pojava je nešto što se dogada, što je drugo. Kako se to može figurativno predstaviti? Trebalo bi da bude identifikovano, što je kontradiktorno. Duchamp organizuje prostor »Nevesta« prema vremenskom »ne još«, a »Etant donnés« prema »već ne više«. Posmatrač *Stakla* čeka Godova, izvrata »Etant donnés«, vojački traži nestalu Albertine. Oba ova Duchampova dela čine spoj između bezumne prustovske anamneze i beketovske parodije prospективi.

Newmanova slika nema za cilj da pokaže kako trajanje prevazilazi svest, već da sama bude događaj, trenutak koji se dešava. Dve su razlike u odnosu na Duchampovo delo, jedna se tako reći tiče »poetike«, a druga »tematike«. U izvesnoj meri Duchampove teme spadaju u žanr »Vanitas«, dok se Newmannova tluču Blagovest, Epifanija. Ali raskorak između te dve poetike je još veći. Newmanova slika predstavlja andela; ne nosi nikakvu poruku, već je sama po sebi poruka. Slikarski ulog na velikim Duchampovim radovima jeste da izigra pogled (i razum), zato što on ide za tim da pokaže kako na sličan način vreme izigrava svest. A Newmann je prikazuje poruku koja se ne dà prikazati, već pušta da se sama prikaže.

Vreme utrošeno za »potrošnju« jedne Newmannove slike je sasvim različito od onog koje iziskuju velika Duchampova dela. Nikad krajem preprčavanju Velikog Stakla i »Etant donnés«. Priča, priče preplavljaju »Mariée«, priče izazvane stranim imenima na nacrtanim krajicima hartije u »Les Boîtes« (»Kutije«), metaforične na staklu, predstavljaju ih komentator. Narativnost se prikriva, bezmalo nestaje u uputstvima za montiranje »Etant donnés«, ali vlada prostorom opscenih jasala. Pripoveda se rođenje. A i barokne osobine materijala iziskuju priču.

Na Newmannovim platнима pričama se suprotstavlja plastična nagost. Sve je tu, dimenzije, boje, crte, bez aluzija. Do te mere da predstavlja problem komentatoru. Šta reći, što već nije dato? Opis je lak, ali bezizražajan kao kakav parafraza. Najbolji komentar sadrži se u pitanju: šta reći? u uskljiku: ah! u iznenadenju: pazi bogat! Sve su to izraz jednog osećanja koje se naziva u modernoj estetičkoj tradiciji (I u Newmannovom delu): uzvišeno. Eto to je to osećanje. Dakle nema skoro ničeg za »potrošnju«, ili šta ti ja znam. Ne konzumira se događaj, već samo doživljaj istog. Osetiti trenutak je nešto trenutno.

OBAVEZA

Newmanov pokušaj da prekine s prostorom *veduta* utiče na »pragmatičku« osnovu prostora. Ne radi se više o princu slikaru, jednom ja, koji pokazuje svoju slavu (kod Duchampa svoju bedu) nekom trećem (uključujući i sebe lično naravno) prema »komunikacionoj strukturi« na kojoj se zasniva klasična modernost. Duchamp to razraduje koliko može, naročito svojim istraživanjima na multidimenzionalnom prostoru kao i na svim vrstama »dodirnih tačaka«. Njegovo delo je u celini u znaku jedne velike vremenske dodirne tacke: suviše rano / suviše kasno. Uvek se radi o nečemu suviše, što je znak bede, dok slava ikartežijanska »velikodušnost« (»générosité« cartésienne) zahtevaju ono *ka-*

ko treba (comme il faut). Međutim taj se Duchampov rad ispoljava na jednoj slikarskoj, plastičnoj, poruci, koja se prenosi sa pošiljaoca, slikara, na primaoca, publiku, u vezi s jednim referentom, dijegozom, koju publika teško uočava, ali koju ona treba, putem hiljadu lukavosti i paradoksa, koje je slikar smislio, da nastoji uočiti. Oko istražuje po zakonu: *Pogodi*.

Newmanov prostor nije trijadan, u smislu u kojem bi počivao na pošiljaocu, primaocu i referentu. Poruka ne govori ni o čemu, ne potiče ni od koga. Newman ne »govori«, ne pokazuje, posredstvom slike. Poruka (slika) je nosilac poruke, ona »kaže«: *Evo me*, to jest: *Pripadam ti ili Budi moj*. Dve instance: ja, ti, koje se ne mogu jedna drugom zamjeniti, koje postoje samo u neodložnom ovde-sada. Referent (ono o čemu slika »govori«), pošiljalac (njen autor) nemaju pertinenciju, čak ni negativne, čak ne ka aluziju na neko nemoguće prisustvo. Poruka jeste predstavljanje, ali predstavljanje ničega, to jest prisustva. Takva »pragmatička« organizacija je daleko bliža etici nego bilo kojoj estetici ili poetici. Sto se Newmana tiče, radi se o tome da da boji, liniji, ritmu, snagu obaveze, u sučelnoj relaciji, u drugom licu, čiji obrazac ne može biti: *Vidi ovo (stamo)*, već: *Vidi me* ili bolje *Saslušaj me*. Jer obaveza je način svojstven da-leko više vremenu nego prostoru, a organ joj je pre uvo nego oko. Na taj način Newman ide do kraja u pobijanju suda diferenciranja (»distinguo«) uvedenog preko Lessingovog LAOKONA, na što se bez sumnje polagalo kod istraživanja avangarde, recimo, od Delaunaya do Maljevića.

»SIŽE«

Medutim siže slike nije, u pravom smislu reči, eliminisan. U jednom od svojih »Monologa« pod naslovom *The Plasmic Image* (1943–45), Newman podvlači *značaj siže za slikarstvo*. U nedostatu siže, piše Newman, slika postaje »ornamentalna«. Treba odati priznanje predstvincima nadrealizma, premda je pravac na izdizaju, što su oduvek zahtevali siže, i time sprecili novu američku generaciju (Rothko, Gottlieb, Gorky, Pollock, Baziotes) da se prepusti carima puste apstrakcije kojoj su podlegle evropske škole već krajem prve decenije XX veka.

Po Thomas B. Hessu, »siže« Newmannovog dela bi ukratko bilo »umetničko stvaranje same« simbol Stvaranja, onog koje se pripoveda u Postanju. To se može prihvati u onoj meri u kojoj je prihvatljiv misterij ili barem enigma. U tom istom Monologu Newman piše: *siže stvaranje jeste haos*. Mnogi naslovi njegovih slika usmeravaju tumačenje ka (paradoksalnoj) ideji *početak*. Bog Sin (La Verbe) poput bleska u tmimi ili crte na pustoj površini, razdvaja, predskazuje, određuje razliku, kojom, mā koliko ona neznačna bila, daje sposobnost čuvanstva, dakle prvi put stvara jedan svet koji je osetljiv. Taj početak jeste jedina antinomija. Nastaje u svetu kao njegova inicijalna različitost, početak njegove istorije. Nije ovosvetovni pošto rada ovaj svet, potiče iz neke praistorije ili neke a-istorije. Taj pardoks je paradoks radnje ili dogadaja. Dogadaj je trenutak koji »pada« ili se događaj nepredviđeno, ali koji se, čim je tu, smešta u okvire onoga što se dogodilo. Bilo koji trenutak pod uslovom da je shvaćen kao *quid*, pre nego kao *quid*, je početak. Da nije tog bleska, ničeg ne bi bilo, ili bi bio haos. Blesak je »već vreme« tu (kao što je i trenutak), i ujedno nikad nije tu. Svet ne prestaje da počinje. Kod Newmana stvaranje nije ničije delo, ono je što se dogada... (ovo) usred neodređenog.

Ukoliko postoji »siže«, on je sadašnjost. Dogada se sada, ovde. *Ono što se događa* (quid — subjekat) dolazi potom. Početak je što postoji... *quid* (objekat), svet, ono što postoji. Duchamp je imao za siže neuhvatljivost trenutka, što je pokušavao da predstavi veštačkim prostornim sredstvima. Newmannovo delo počev od ONEMENT I (1948) prestaje da upućuje, kroz nekakav ekran, na priču situiranu s onu stranu, makar ta priča bila rafinirana i krajnje simbolična, kao što je kod Duchampa otkritice, ili »invencija«, ili »vizija« drugog (pol). Uzmemo li slike s »početka« (gde Newman postaje Newman) koje se nizu u velikom broju ONE-MENT I : GALAXY, ABRAHAM, TEH NAME I, ONE-MENT II 1949, JOS-HUA, THE NAME II, VIR HEROICUS SUBLIMUS 1950–51 ili seriju od pet UNTITLED iz 1950. koja se završava sa TEH WILD, a čiji je svaki komad od jednog do dva metra visine sa četiri do petnaest santimetara širine, videćemo da ta dela očigledno ne »pričaju« neki događaj, da se figurativno ne odnose na scene iz priča poznatih posmatraču ili koje bi on mogao da rekonstituiše. Bez sumnje simbolizuju neke događaje, kao što to sugerisu naslovi. Ti naslovi dopuštaju u izvesnoj meri Hessov hebraistički komentar, kao uostalom i cno što se zna o Newmannovom zanimanju za čitanje Tore i Talmuda. Međutim i sâm Hess smatra da se *Newman nikad nije služio svojim slikarstvom da bi prenosio neku poruku gledaocu* koa i da *nikad nije ilustrovao neku ideju ili naslikao neku alegoriju*. Ne-figurativnost dela, čak i simbolična, mora da služi pri komentarisujući kao vodeće pravilo.

UMETNOST I (NE)VIDLJIVO

Dakle ako ispitujemo samo plastično prikazivanje, ono što se nude pogledu, a da se pri tom ne potpomažemo konotacijama koje nam sugerisu naslovu, ne samo da se ne osećamo izvan mogućnosti bilo kog tumačenja, već dešifrovanje slike, identifikovanje se čini lakim, tako reći trenutnim, preko linija, boja, ritma, formata, razmara, materijala (sredstvo, boja), podloge. Delo na očigledne ne krije nijednu tajnu izrade, nijednu veština, koja bi mogla da otežava razumevanje putem posmatranja i time izazove znatitelju. Slika nije zavodljiva, niti dvosmislena, jasna je, »direktna«, otvorena, »siromašna«.

Treba priznati da svako je platno, čak i kad je u sastavu serije (a to će još više biti slučaj sa četrnaest STATIONS, nastale između 1958. i 1966.) nema drugoga cilja do da bude samo po sebi vizuelni dogadjaj. Vreme onog što je ispričano (blesak bodeža nad Isakom), vreme da se ispriča to vreme (odgovarajući stihovi iz Postanja) prestaju da bivaju razdvojenim. Plastični trenutak koji ih kondenzuje (linearni, hromatski, ritmički) jeste slika. Slika se pojavljuje, rekao bi Hess kao poziv Gospoda koji podiže Abrahamovu ruku, može se to reći i jednostavnije: pojavljuje se kao što se pojavljuje dogadjaj. Slika predstavlja predstavu, biće se prikazuje ovde sada. Niko mi je ne pokazuje, pogotovo ne Newman, u smislu pripoveda, tumači. Ja (posmatrač) predstavljam samo otvoreno uvo ka zvuku iz tišine, slika je taj zvuk, akord. Pojavljivanje – Newman-ova stalna tema, mora da se shvati kao načuljiti uvo, slušati.

UVIŠENO

Newmanovo delo pripada estetici uvišenog koju je uveo Boileau svojim prevodom Longinusa, koja se sporo širila u Evropi krajem XVII veka, koju su najpodrobnejše analizirali Kant i Burke, a koju su predstavnici nemačkog idealizma, naročito Fichte i Hegel, priklijucili principu po kojem misao i stvarnost zajedno čine sistem, i samim tim pokazali da je nisu dobro poznavali. Newman je citao Burkea. Smatrao ga je preteranim »nadrealistom« (u jednom Monologu naslovljeno: »The Sublime is Now«). Ipak Burke, na svoj način, tačno pogoda jednu bitnu tačku Neuman-ovog pogleda na stvari.

Delight, negativno zadovoljstvo koje na kontradiktoran, skoro neurotičan način, karakteriše osećanje uvišenog, proističe iz prestanka opasnosti od nanošenja bola. Tu opasnost, kojom su bremeniti izvesni »predmeti«, izvesne situacije koje otežavaju očuvanje sebe, Burke naziva **terror**: tmina, samoča, tišina, približavanje smrti mogu biti »strašni« po tome što nagoveštavaju da pogled, drugi, govor, život će neочекivano nestati. Čovek oseća da uskoro može više ničeg da ne bude. Ono što je uvišeno je to što usred neizbežnog ništavila se ipak nešto dogodi, biva, što nagoveštava da sve nije svršeno. Jedno jednostavno evo, najmanji dogadjaj je dokaz tog »zbivanja«.

No, Burke pridaje **poetry**, koju bismo mi nazvali pisanjem, dvostruki, protivurečni krajnji cilj da širi teror (mi bismo rekli: da preti prestankom govora) i da prihvati izazov koji sobom nosi prekid govora podstičući ili prihvatajući oblikovanje rečenice »koju nikad niko nije čuo«. Što se slikarstvo tiče, smatra da ono nije u mogućnosti da ispunjava uvišeni zadatak. Književnost ima slobodu da kombinuje reči i da eksperimentiše s rečenicama, u sebi sadrži neograničenu moć govora koji je pre bogat, ali slikarska umetnost u Burkeovim očima ostaje sputana stegama figurativnog predstavljanja. Jednim jednostavnim izrazom putem »Gospodov andeo« pesnik, piše Burke, otvara mogućnost ka beskrajnom nizu asocijacija; nijednom slikom se ne može postići to bogatstvo, slikom se ne može izvan onog što oko može da raspozna.

Zna se kako su nadrealistički slikari pokušali da izbegnu taj nedostatak; unošenjem beskonačnosti u kompoziciju. Slažu se zajedno figurativni elementi, koji ako nisu uvek prepoznatljivi, a ono su bar određeni, i to na jedan parodoksalan način (poput odvijanja sna). Ipak to »rešenje« i dalje podeže Burke-ovoj primedbi o nemoći slikarstva kad se radi o uvišenosti, jer se samo na drugi način spajaju »ostaci« otpali od »perceptivne stvarnosti«. A to što Newman smatra Burkea »preteranim nadrealistom«, on to čini zbog toga što kao slikar uvida da ta osuda važi samo za onu umetnost koja uporno ostaje pri tome da predstavlja, da čini prepoznatljivim.

Kant, u delu **Kritika moći suđenja**, munjevitno i nehotimice, skicira jedno drugo rešenje problemu uvišenog slikarstva. On piše da se ne mogu predstaviti u prostoru i vremenu beskonačnost moći i apsolutnost veličine koje su čiste ideje. Ali se na njih makar može aludirati, mogu se evocirati pomoću onoga što on naziva »negativnom predstavom«. Iz tog parodoksalnih predstava koja ništa ne predstavlja, Kant daje za primer zabranu prikazivanja likova po Mojsijevom zakonu. To je samo jedna indikacija, ali se njome nagoveštavaju apstrakcionistička i minimalistička rešenja pomoću kojih će slikarstvo pokušati da pobegne od zatvorenosti nametnute figurativnošću.

Kod Newmana se to bekstvo ne sastoji u tome da se predu granične figurativnog prostora odredene u vreme Renesanse i Baroka, već da se smanji vreme događaja u kojem se odigrala legendarna ili istorijska »večera«, u odnosu na sam slikarski objekat. Hromatski materijal, odnos s drugim materijalom (platno, ponekad nepreparirano) i raspored (dimenzije, format, proporcije), jedino to mora da izazove zadivljujuće iznenadenje, čudo, što nešto postoji, a ne ništa. Haos preti, ali blesak tzimtzuma, zip-a, se dogada, što deli tminu, razlaže je kao što prizma prelama svetlost u boje i slaze ih po površini u jedan univerzum. Newman je govorio da je pre svega crtač. Postoji nekakva svetost crte po sebi.

MESTO

»Moje slike se ne vezuju ni za manipulisanje prostorom, ni za sliku (image), već za jedno osećanje vremena«, piše Newman u jednom »Monologu« iz 1949., nedovršenom, a koji nosi naslov »Prologue for a New Esthetic«. Taj osećaj, precizira Newman ne predstavlja osećanje vremena koje je dugo bilo pod-tema slikarstva, a što je uvelo u slikarstvo osećaje nostalгије i velike drame koju uvek sačinjavaju asocijacije i istorija. Rukopis Prologue-a se ovde prekida. Ali redovi koji prethode

ovom prekidu omogućavaju da se obradi malo više vreme o kojem je reč.

Newman piše da avgusta 1949. obilazi humke (»mounds«) Indijanaca Miami na jugo-zapadu Ohajo, kao i indijansko utvrđenje u Newark-u, Ohajo. Stoteci ispred humke u Miamisburg-u (.), bio sam zbrunjen, piše, apsolutnim karakterom osećaja, jednostavnostu koja je dolazila sama od sebe. U jednom prethodnom razgovoru koji prenosi Hess, on pripoveda taj doživljaj svetog mesta. Čovek posmatra i misli: evo me, ovde... a iznad, tamo (iznad granica mesta) je haos, priroda, reke, krajoblici... Ali se ovde stiće osećanje sopstvenog prisustva... Došao sam do ideje da učinim gledaoca prisutnim, do ideje da »je čovek prisutan...«

Hess poredi tu izjavu s tekstom koji Newmar piše 1963. da bi predstavio maketu sinagoge koju je zamislio i izradio sa Robert Murrayom za izložbu Recent American Synagogues Architecture. Sinagoga je idealan »sized« za arhitekturu, nije prisiljen ni na kakvu organizaciju prostora, osim one koja po njegovom mišljenju najbolje odgovara zapovesti: Znaj pred kim stojiš. To je mesto, Makom, gde svaki čovek može biti pozvan da stane i čita svoj tekst pred Torom (...) Moja namara je da stvorim mesto, a ne okolicu, da onemogućim kontemplaciju obrednih predmeta (...) Ovde u ovoj sinagogi, svaki čovek koji sedi je izolovan u svom »dugout« (zaklonu) očekujući da bude pozvan, ne zato da bi se popeo na podium već da bi se uspeo na uvišenje gde pod pritiskom Tzimtzuma koji stvara svetlos i svet, može da postane svestan sveukupnog smisla sopstvene ličnosti pred Torom i Bogom. Središnjo uvišenje gde se čita Tora je upisano na nacrta i planu pod imenom »mound« (humka).

To stapanje indijanskog i jevrejskog prostora ima svoj začetak i kraj u pokušaju da se uhvati »prisustvo«. Prisustvo je trenutak koji prekida haos istorije i podseća ili ukazuje samo da »nešto postoji« pre bilo kakvog značenja tog nešeg što postoji. Ta se ideja sme nazvati mističnom, pošto se radi o misteriji bića. Ali biće nije osećanje. Po Newmanu, biće, time što se otkriva u jednom trenutku omogućava ličnosti da se u »potpunosti oseti«. U dogadjaju, ni značenje, ni potpunost, ni ličnost nisu u igri. Te instance se pojavljuju »nakon« što se nešto dogodi, da bi u tome sebi našle mesta. Makom znači mesto, ali je to »mesto« ujedno i biblijsko ime Gospoda. Treba ga shvatiti kao u francuskom izrazu »avoir lieu«, to jest dogoditi se.

STRADANJE

Newman izlaze 1961. u Guggenheimu četrnaest STATIONS OF THE CROSS, put bola. Daje im podnaslov: LAMMA SABACHTANI, očajni krik koji razapeti Isus upućuje Bogu: Zašto si me napustio? **To pitanje bez odgovora**, piše Newman u propratnom katalogu, nas prati već od davnina — od Isusa — od Adama — to je iskonsko pitanje. Hebrejska verzija Stradanja je pomirenje s postojanjem (dakle i sa smrću) što ima da znači da se ništa nije dogodilo. Mesija, nosilac smisla, većno se čeka. Jedini nikad izrečeni »odgovor« na pitanje naruštenog ne glasi: Znaj zašto, već: Budi. Newman je naslovio jednu sliku BE, tome se vraća 1970., to je godina njegove smrti, pod naslovom BE I (SECOND VERSION). Jedno drugo platno, koje je trgovac koji ga je izložio u New York-u 1962. nazvao RESURRECTION, izloženo je u Guggenheimu 1966., zajedno sa STATIONS, pod naslovom BE II (započeto 1961). U Hess-ovoj knjizi, u legendi u vezi s reprodukcijom tog dela stoji: FIRST STATION. BE II.

Razume se da se tim **Budi** nikako ne radi o vaskresenju u hrišćanskom smislu, već o vraćanju jednog pravila koje proizilazi iz tišine ili praznine, a koje perpetuira stradanje tako što ga stalno vraća na početak. Kad napuštanja smisla, umetnikova deontologija se sastoji u tome da u svom stvaranju svedoči da »nešeg ima«, u smislu postoji. Komadu s tezom — što slika postaje na ovaj način — je primereno da ne pruža ništa što bi omogućilo dešifrovanje, a još manje tumačenje. Otud upotreba jednoličnih boja, ne-iznjansiranih, kasnije i boja nazvanih »elementarni« u WHO'S AFRAID OF RED, YELLOW AND BLUE? (1966—1967). U ovom poslednjem naslovu, znak pitanja znači: Dešava li se? a AFRAID, mislim, mora da se shvati kao aluzija na Burke-ovo **terror** koji obuhvata »uživanje« u dogadjaju, olakšanje što nešto postoji.

Bice se najavljuje u imperativu. Umetnost nije žanr određen nekim ciljem (zadovoljstvom primaoca), a još manje je igra, čija bi se pravila otkrivala, ona ispunjava ontološki zadatak, to jest »chronološki«. Vrši ga, a ne dovršava. Treba vecito iznova dokazivati dogadjaj, dopuštajući postojanje dogadjaja. U prvim skulpturama iz 1963—1966. s naslovima HERE I, HERE II, HERE III, kao i u BOKEN OBELISK dovršenim 1961., prepoznajemo trodimenzionalne versije zip-a koji neizbežno precrtaju pravom linijom sve slike, ali nikad na istom mestu. Vertikalnost kod Newmana ne konotira samo elaciju, otkidanje od polja naruštenosti i besmisla. Ne uspravlja se uvek, ponekad se spušta i gromom udara. Vrh prevrnutog obeliska dodiruje vrh piramide »kao što na plafon Sikstinske kapele božji prst dodiruje Adamov. Delo se pojavljuje trenutno, ali munjevitost trenutka se ispražnjava nad njim poput najkraće zvestosti: Budi.

BELEŠKA

Ovde će studiju prekinuti. Ostalo je mnogo toga da se kaže. A doble, vreme je da iskažem svoj dug u spomen na Thomas B. Hessa za njegovo delo **Barnett Newman**. Informacije koje smo procitali crpljene su iz francuskog prevoda, čiji su autori Marie-Thérèse Endes i Anne-Marie Lavagne, koji su objavili Ministarstvo za kulturu i Centre National d'Art contemporain u katalogu za izložbu u Grand Palais-u u Parizu (10. oktobar — 11. decembar 1972).

S francuskog: Zlata Muradbegović

L'art et le temps — Regards sur la quatrième dimension, kat.
Musée Rath — Musée d'art et d'histoire, Geneve, 1984. str. 99—105.