

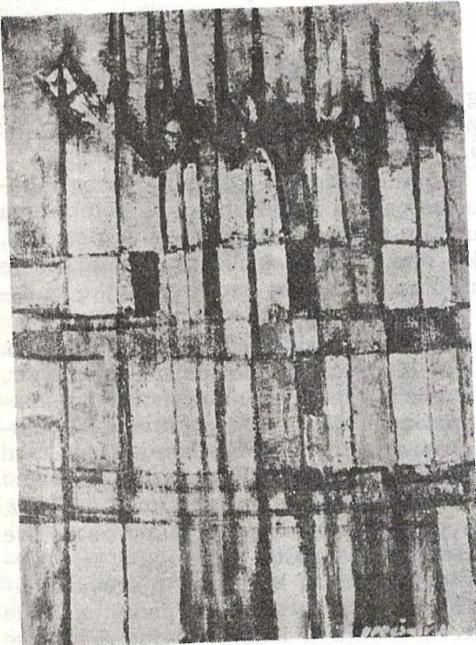
Iluminatori, slikari i graveri su, u različitim epohama,¹ unosili slovo u svoja dela. Retko su od njega načinili osnovnu temu svojih kompozicija: u slikarstvu, najčešće, slovo igra običnu anegdotsku ulogu; ono čini deo dekora na Utrillovim ulicama ili se sabija u gustim redovima na stranicama otvorene knjige u srednjovekovnoj iluminaciji. Ponekad, njegova uloga se uvećava amblemskim ili magičnim značenjem; ponekad takođe, kod impresionista, ono se javlja u evokaciji nekog natpisa ili u naslovu nekih novina koje model drži u ruci. Na izvesnim platnima Bernarda Buffeta umetnikov potpis, rapanet posred neba, obuhvata kompoziciju dole da je snabdeva njenim kosturom: on produžava tako slikarsko pisanje, otkriva-

MASSIN

hvata ga ili, naprotiv, goni ga da bi osvojilo prostor i pojaviло se samo, prepуštenо bliставim bojama. U drugim prilikama, Leger neće propustiti da slovu dodeli da igra ovu vanrednu ulogu i da ga izjednači sa predmetom: tako i *Mrtva priroda*, u suprotnim perspektivama, predstavlja tri prva slova alfabeta; tako i drugo platno pokazuje, preokrenuto i kao okačeno na vrhu kompozicije, slovo R. Isti slovo — ovoga puta ne naopačke — uzdiže se na ivici puta u Klebovoj *Vili R.* Konačno, u najstrožem registru crnog i belog, ali koji se koristio brzinom slike upisane na filmskoj traci, Fernand Leger će uvesti slovo u film *Mehanički balet*, što ga je, sa Dudleyom Murphyem, ostvario 1924.

Više razloga mogu da objasne ovo interesovanje koje su slikari iznenada pokazali za slovo i pisani znak. Na prvom mestu, konstruktivna vrednost slova latinskog alfabeta donosila je slikaru kao što je Leger, u eposu kada je bio zaokupljen geometrijskim formama, najbolji materijal. S druge strane, na početku veka, slike nabista, predhodeći modi „japanskih izrađevina“, inspirisale su se kaligrafijom Dalekog Istoka, u kojoj su pisane i crtež veštoto udrženi. Nekoliko petoletih ranije, Gauguinovo rezbareno drvo doveli su izvršili su različiti pokreti umetničkog izraza koji su međusobno delili prvenstvo za vreme od pola veka: kubizam, orfizam, futurizam, suprematizam, konstruktivizam, unanimizam — a da ne govorimo o dadaizmu, nadrealizmu ili skorašnjijim pokretima — kojima valja da se doda i atrakcija izvedena od Bauhausa. Slikari, pesnici, muzičari predlažu, čas preko dela, čas progla-

SLOVO I ZNAK U SLIKARSTVU



Ankica Oprešnik: GLASNICI ZEMLJE II

jući kretnju ruke i odajući tajne koje figuracija brani. Ali „siže“ se zadržava, uprkos spoljašnjim dispozicijama koje se vezuju za dispozicije autografske poslanice na beloj stranici neke knjige ili, još, prezentacije rukom pisano pisma.

Čini se da prvo delo slikara koji je slovu dao više mesta jeste ilustracija teksta Blaisea Cendrarsa od Fernanda Legera, *Kraj sveta, snimljen od anđela sa Notre-Dame /1919/*. U ovoj knjizi, u kojoj dobri Bog, okružen telefonima, upravlja holivudskom producijom planetarnih dimenzija, Leger meša predmete, lica i slova u kaleidoskopskoj viziji koja odražava estetske preokupacije epohe. Otimajući se od pitoresknog i oslobođajući se poslednjih tragova figuracije, slovo se, na mnogim mestima, postavlja iznad teksta, pri-



Milan Kerac: MEDALJON



Milan Stanojev: ON I ONA

koloracija daju veoma ličan ukus, komponuju pesme-akvarele, patchworks reči, u kojima izgovorena reč nalazi svoju figuraciju, a pisana reč svoju dinamiku.

Ne zadovoljavajući se latinskim alfabetom, Klee je često pribegavao piktogramima i ideogramima. On se, u svojoj mladosti, interesovao za ove hiljadugodišnje načine izražavanja i, naročito, za evoluciju obrisa ovih znakova, koja uglavnom vodi od realističke figuracije do apstrakcije. Došao je dotle da je stvorio, za svoju sopstvenu upotrebu, pik, tograme koje je vešt pomešao sa svim vrstama pozajmica iz nekadašnjih pisama. Tako se nalaze ujedinjeni, na zelenoj mrlji livade, dete, drveće, životinja i, rasporedena u svim

takođe na Chagalla, koji je u svojoj mlađosti radio kod firmopisca i davao ponekad svojim ličnostima oblik hebrejskih slova.

Kubizam je po prvi put pokazao skriveno lice predmeta pomoću hiljadu stranica jedne tvrdoglavke konstrukcije. Stigavši na granicu svoje evolucije, on je zamjenjivao ravne površine volumenima koji su već bili izgubili, malo-pomalo splaćajući, veoma mnogo od svoje glomaznosti. Pod zaštitom ove metamorfoze, *stampana stvar* je i upala u savremeno slikarstvo. Počev od 1912, Braque i Picasso uvođe prve kolaže u svoje slike; pre nego što je koristio novinsku hartiju, prvi se poslužio bio papirom koji opornaša drvo: on se bio oduševio ovim otkrićem koje ga je podsećalo na njegove početke slikara-radnika, onda kada se naprezao nad istim imitacijama. Oba slikara su bez sumnje ciljala samo na to da prilože svojim kompozicijama neutralne vrednosti, stabilne elemente koje su im predlagale sive i jednoobraze tipografije dnevnika epoha. Ipak, uloga lepljenih hartija ne ograničava se na ulogu običnog statiste ili sporednog materijala: u mnogobrojnim prilikama, one konstituišu suštinsku — naime jedinstvenu — temu kompozicije, a, uz vešt izrezivanje /i/ kao što bi činio neki kaligram/, zadobijaju i samu formu predmeta. One, tako, stvaraju iluziju prisustva ovih predmeta. U isto vreme, one su misao o mrvicama, razasutima u slici; ovi deliči figuracije, ovi odlomci odvojeni od stvarnosti, donose, konačno, neku slučajnu istinu. Poznato je, otkad je Lautreamont ispričao susret kisobrana i šivače mašine na stolu za ispitivanje, da humor često uzima crte slučaja.



Kiš Julijana: GLAVA EVE

sima i manifestima, transformaciju načina videnja. Takođe, granice nekad podignute između literarnog izraza i grafičkih umetnosti, između poezije, kaligrafije ili tipografije, slikarstva i imažerije, danas nestaju. Picabia i Marcel Duchamp su pesnici isto toliko koliko i slikari. /Najuobičajeni/ zajednički imenitelj za savremene umetnike jeste humor — oblik humora nasleden od Lichtenberga i Swifta, Lautreamonta i Kafke, Edwarda Leara i Alphonsea Allaisa. Književno delo Dubuffeta, delo Arpa je značajno. Italijanski autori žestokih futurističkih manifesta su svi slikari ili skulptori. Jean Cocteau postavlja svaku od svojih aktivnosti pod znak poezije: *poezija teatra, romana, filma* itd. Pesme Picasso, pesme Michauxa, Kandinskog ili Kleea, letrističke hipergrafije, istraživanja Camillea Bryena su isto toliko svedočanstva umetničkog izražavanja koje od sada upotrebljava sva sredstva koja su mu stavljenja na raspolaganje, kada ne pronalazi nova.

Komentarišući godine 1913. Picassoova platna, Guillaume Apollinaire podvlači da se „brojke, štampana slova sa upornošću pojavljuju kao pitoreskni, novi, i već odavno ispunjeni humanošću, elementi u umetnosti“. Iako su ovom prilikom slova izjednačena sa predmetima /Ciji je apstraktan karakter nавео ове да odagnaju ranije mrtve prirode/, iako ne sadržavaju nikakvu čitljivu poruku ili se ne opterećuju nikakvim naročitim tajnim značenjem, ona nastoje da uvedu u slikarski prostor, neka bi to bilo samo aluzijom i kao napomena, lingvističke elemente. Ove mrvice govora, ovi raspršeni oslonci misli sada će, znači, da se usade u slike slikara, dok se ne pojave, ponekad, kao tragovi nekog umrlog govora. Nijedan umetnik neće ovo tako obilno i tako iscrpno da iskoristi kao Paul Klee: po prvi put — ako se izuzmu izvesni oblici iluminacije i kaligrafije — čitavi tekstovi, mireći retoriku sa slikom, uzimaju platno. Klee dodeljuje čas slovima, čas sloganima, ponekad rečima, prostore modulisane boje; te slike-slova, te nacrtane reči, prostirući se ploštimice kao na tapiseriji i dečjem crtežu, i kojima humor i poetska

pravcima, slova etruskog alfabetu. Drugde, dve ličnosti su prikazane napolna sledeći figurativnu shemu, napolna u ideogramima. Drugi crteži predstavljaju, jedva stilizovane, znake izvedene iz hijeroglifa. Konačno, u jednom od svojih poslednjih dela, Klee, komponuje lice Smrti uz pomoć triju slova — T O D — iz nemačke reči „smrt“.

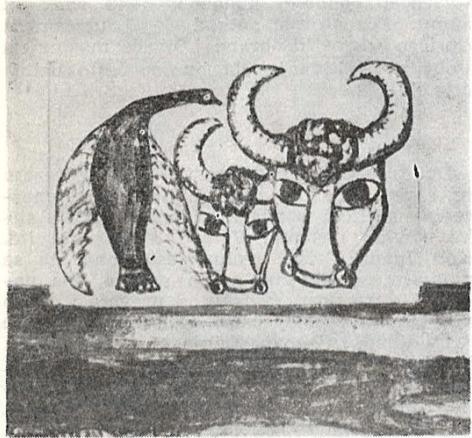
Uporedićećemo, sa pesmama koje je naslikao Klee, sliku Yvesa Laloya, čija legenda i dvostrinska stvarnost formiraju nadrealističku poslovnicu: *Les petits pois sont verts. Les petits poissons rouges.* /Doslovno: Mali gršak je zelen. Male ribe crvene/. Podsetićemo

Dugo pošto je bio napustio kolaže, Picasso će, s vremena na vreme, uplatiti slovo /načaće se nacrtano pomoću šablona/ u svoje slike u vidu naslova: *Valcer, Moja mila id.* Kod Juana Grisa, veoma šesto, ono što se pojavljuje jeste ime nekih novina, čas napolja, čas u celosti, zavisno od prevoja, i dobro nacrtao na prostoj beloj osnovi. Sto se tice Schwittersa, njegova pažnja se usmerava na autobuske karte, na čekove, na prospkete, ponekad, takođe, na novine; on izrađuje razne spojeve koje sve jednakom naziva *Merz*, imenom svoga sopstvenog pokreta i časopisa što ga pokreće, a koji objavljuje fotomontaže. Naime, nekoliko berlinskih dadaista — Raoul Haussman, Georges Grosz i John Heartfield — pronalaze, oko 1919, ovaj oblik izražavanja. Fotomontaža je, znači, bila delo slikara, a ne grafičkih umetnika koji rade za publicitet, kako se to često misli. Tek kasnije su se publicitet, štampa i politička propaganda dočepali ovoga postupka i načinili od njega sredstvo koje pozajmimo. Zajista, fotomontaža proizilazi iz prvih lepljenih hartija, a originalni akcent, što ga nalazimo u dadaističkim spojevima, duguje se uglavnom žestini izraza koji se u njima manifestuje i dobijen je ponovo tipografskim materijala moćno kontrastnih, prilično bliskih, uostalom, materijalima futuričkih manifesta.

Na isti način, pocepani plakati, ogoljavajući slojeve, gde oblici i boje organizuju srušene ili ubrzavaju raskide, javljaju se kao nasledstvo kolaža /čak i ako se služe obrnutim procesom odlepljivanja/.

Ne ulazi u našu nameru da se prepustimo sistematskom nabranjanju umetnika koji su mogli da budu zaokupljeni uvođenjem slova u slikarski prostor; još manje da analiziramo oblike koje je ovo moglo zadobiti ili da merimo značaj ovog doprinosa. Tako ćemo se ograničiti na nekoliko imena i na primere koji, u isto vreme kada pokazuju „aznolikost

upotrebljenih sredstava, ilustruju pokušaj čiji zajednički cilj nastoji da preobrazi slovo u slike ili da pisanu daje pikturalnu dimenziju. Napomenućemo osim toga da nijedan od umetničkih pokreta, koji su se smenjivali od kubizma, nije zanemarivao problem odnosa između slova i slike. Ovo je istina o simultaneizmu, sa Delaunayom, koji je modernom publicitetu nudio svoja prizmatična ogledala; ovo je istina o futurizmu i njegovim manifestima, sa Carraovim slikarstvom koje se razvija u odanost njima; u našim danima, opet, sa pop'artom i mlađom američkom školom... Naprotiv, izvesni slikari izgleda da slede usamljeno istraživanje; većina platna koja je nedavno izložio Miro u Venceu nude varijacije oko jedne iste teme: nekoliko slova koja igraju na beloj pozadini sa prugama u boji. Već je Pougnay, godine 1919, u *Begu oblika*, pokazao sličan univerzum. Koristeći se ručnom štampom, Werkman se više interesuje za tipografski materijal koji donosi njegovim kompozicijama oblike solidno strukturisane. Ben Shahn ponekad postavlja jedno iznad dru-



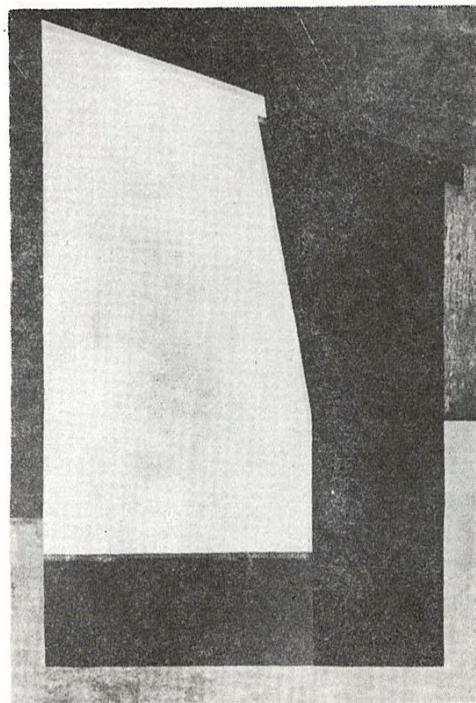
Milan Kerac: MEDALJON II

gog pisanje u neutralnu tipografiju novina, dok Vasarely, napuštajući povremeno svoja prelivanja potki, postavlja slovo pod znak kosmosa i ordinatora. Nema nikoga, sve do fotografra, koji nije podvrgnut privlačnoj snazi slova: fasciniran „tipografskim“ licem grada kao što je New York, William Klein je živeo, pre nekoliko godina, okružen divovskim slovima koja su oblagala zidove i pod njegovom ateljeju.

Aragon smatra da se „značaj umetnika meri po količini novih znakova koje on bude uveo u plastični govor”. Za njega, znak je „aspekt smisla” i ugovor slikarstva, naime „govor govora”. On otkriva u Matisseovom slikarstvu značke-predmete, naročito fotelje, spominje znak-usta narctan u obliku broja 3, slova S, Z, ili M, i evocira slikara od sedamdesetšest godina kako provodi noći crtajući slova, ponovo učeći alfabet i slikajući stihove. Sam Matisse je priznavao da znak može



KIS Louisiana: TOBZO BB IV



Mileta Vitorović: MOTIV IZ SOMBORA

imati „religiozan, svešteni, liturgijski ili, jednostavnije, umetnički karakter“. „Svestan sam toga“, pisao je on Aragonu, „da sam pripisao dramatične strasti foteljama, krošnjama, pomoćnim sredstvima za mrtvu prirodu ili fuguru“.

Poznato je da je Van Gogh, u svojim pisima, nagonski prelazio sa pisanja na crtež, bilo da je nabacivao skicu neke slike ili da je precizirao njene boje, bilo da je jednostavno, osećao potrebu da reč zameni slikom. Kako on, obrnuto, isto tako prirodno prelazi sa slike na pisani tekst, može se pomisliti da su ova dva načina izražavanja za njega ne samo komplementarna, nego i da mogu, prema prilici, da se stope, da se spoje u istom rukopisu i da se pokažu kao manifestacija njegove personalnosti. U stvari, mnoštvo Van Goghovih slika su više *pisane* nego slikane. Sunca koja se obrću, ledine koje gore, žita koja bucketaju su isto toliko magnetska vojla i skupine znakova kojih su mefusobno povezani uz pomoć ritma kompozicije.

Ogromne mreže zamršene i natopljene personalnošću slikara prosecaju Pollockova platna, dok Capogrossi ogoljava kičmene vršljenove svojih izvijugavih kompozicija. Kod Thea Van Doesburga, naprotiv, znaci, rastavljeni i stabilni kao slova, pokoravaju se pravom uglu. Uzalud ćemo tražiti trag slova kod Mondriana, koji kubizam preobražava u totalnu apstrakciju. Međutim, njegove gole linije, koje veličaju geometriju, osvajaju prostor na način obrisa-regulatora i oprimaju despotsku vladavinu bezbrojnih "lineala" u savremenoi tinografiji.

Kod većine savremenih slikara, plastična istina je pojam nezavisan od pojma čitljivosti; veoma često, danas, „dešifrovanje“

neke slike mora da se izvrši preko globalne vizije koju ona nudi. Iako je istina znakova neposrednja, dešava se da neki od njih pripadaju govoru koji nam ostaje nepoznat ili tajjan. Raymond Queneau, u delu *Crte, brojke i pisma*, govoreći o Mirou, „pre istorijskom pesniku”, najbolje je analizirao zamene slikarevog ideogramskog govoru. Kandinski, takođe, poseduje svoj sopstveni rečnik slika i znakova.

Na uopšteni način, primamljivo je da se sa apstraktnom grafijom izjednačava svaka transkripcija nekog stranog i nepoznatog jezika. Christian Dotremont je načinio demonstraciju ovoga sa *Mongolskim vozom* čiji

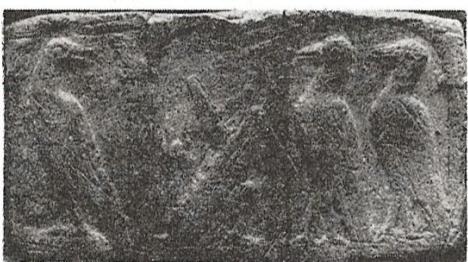
cima i oživljene unutrašnjim potresima. Etape ove mimodrame, povezujući se na način kinematografskih slika, pripovedaju neprestane pustolovine jedne duhovne avanture. Henri Michaux se trudi da „ocrtatrenutke koji od početka do kraja sačinjavaju život”; on bi htio da „udesi da se vidi unutrašnja rečenica, rečenica bez reči”. Isto tako, izgleda da se *Kretanja* podudaraju sa ovom namenom svoga autora „ocrtati svest da se postoji i proticanje vremena”. „Bio sam ovlađan kretanjima, sav napet ovim oblicima koji su mi stizali svom brzinom, i to ritmovani”, piše on. „Neki ritam je često naručivao stranicu, ponekad više stranica jednu za drugom, i što je više znakova stizalo, više su bivali živahni... Zato što sam se oslobođio reči, tih dosadnih suigrača”, dodaje Michaux, „crteži su postali poletni i gotovo razigrani... Takođe, u njima, u novom govoru, okrećući leda verbalnom, ja vidim oslobođitelje”.

U razmaku od nekoliko godina, Jean Dubuffet je dodao treću dimenziju ravnom pisanju *Hourloupea*. Sledeći čelijsko deljenje, crteze su postale statue, potom kuće — jednako nenastanjive, bez sumnje, kao i *Idealna palata* poštara Chevala. U *Pogrebojnoj paradi* za Charlesa Estiennea amebsko pisanje se žuri, na izvesnim stranicama, kao u časove najveće gužve na metrou.

Nesposobnom. Svaki oblik ilustracije nazvan „doslovni”, čak i ako se izvodi pod izgovorom vernosti tekstu, povlači, u najpovoljnijim slučajevima, običnu tautologiju. Iz ovih razloga, uspeh u oblasti ilustracije je veoma redak. /Nikako ih ne bismo našli više od nekoliko primera u veku; ilustracija Verlaineove zbirke *Paralelni* od Bonnarda, koja ujedinjava bliske senzibilitete, jedna je od ovih izuzetaka/. Ono što se naziva bibliofilijom izvlači svoju pravu važnost samo iz rasprostiranja originalnog dela nekog umetnika koje ona omogućava; ali atrakcija koja iz toga proizilazi odvija se obično na štetu napisanog /odatle običajeni izraz knjige slikara/. Istina je da je tekst, naprotiv, često bio predmet ranije publikacije i da živi tako na svojoj sopstvenoj popularnosti — koja je mogla da ima za posledicu pažnju koja mu je bila ukazana.

Iako je malo rasprostranjen, primer autora koji sam sebe ilustruje trebalo bi da obezbedi idealno rešenje; još bi trebalo da ovaj autor ne bude od samog početka zaplašen sticanjem veštine pokreta, znanja o tehničkama, itd., koje mora da ostvari, i da njegova senzibilnost uspe da se izrazi na oba plana u isto vreme i na jednako srećan način. To znači da se ová vrsta čuda dogada samo veoma retko. Tamo gde su uspevali Edward Lear i Victor Hugo, Grandville propada.

Najmanja zasluga ove osmoze između slike i napisanog nije u tome što ona odstranjuje prekid koji se stvara u većini ilustrovanih knjiga gde su dva različita temperamenta posvećena neprirodnom zajedničkom živovanju. Upravo u meri u kojoj su sličnost autora i ličnost umetnika silno izrazite, njihovo izražavanje se ostvaruje na autonoman na-

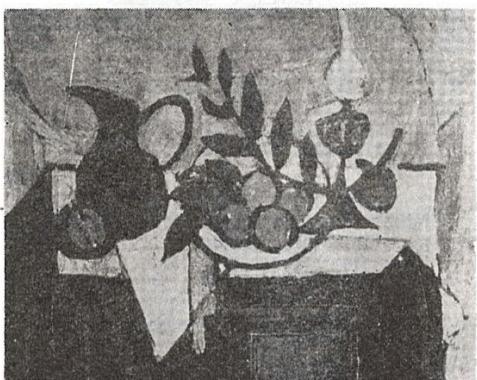


Ljubomir-Denko-Denković: PTICE

tekst postaje razumljiv tek pošto smo prevrnuli list kopije na kojoj je reproducovan i pošto smo tu kopiju okrenuli za četvrtinu kruga.

Kod Mathieua, kao i kod Massona, gde su čin slikanja i čin pisanja nerazdvojivi, znak je bez prestanka modulisan pomoću grafije; i sam pokret koji ga ocrtava postaje vidljiv, dok misao, obično kratkotrajnija i okretnija nego pisanje, izgleda uhvaćena u letu. Ovi *kaligrafiti* /ako ih naziva John Willert/, prema važnosti koju dodeljuju pokretu, nisu bez podsećanja na rukopise zensveštenika. Tako pronalazimo, u više kompozicija, pribegavanje znaku ili ideogramu koji se za to ne priznaje. Izvesni umetnici idu čak i dalje i, kao Alcopley, navode nas da se povratimo do prvih vekova pisanja. Zanimljivo je, u tom pogledu, da grafička svedočanstva, koje istorija i geografija nisu mogle da ne drže udaljenim, postavimo jedno pored drugog: izmedu pećinskog crteža i stabila što ga je Calder zamislio za Izložbu u Montrealu, izmedu kineskog ideograma i Michauxovog grafizma — ne postoji suštinska razlika; njihova struktura je identična, kao što je referencija na ljudsku figuraciju u tome, takođe, vidljiva.

Zauzet od 1927. /Naracija/ rukopisom koji više ne može da se zadovoljava rečima, Henri Michaux, pozivajući nas na ovu formu čitanja, podešava, u *Kretanjima*, koreografiju mrlje mastila razvučene u svim prav-



Bogomil Karlavaris: CRVENA MRTVA PRIRODA

čin i u odvojenim registrima; ovo odsustvo jedinstva može, dakle, najčešće da dovede do nekog nesporazuma. Međutim, ako prihvatimo shodnost ilustracije knjige, slika bi, tada, bila dužna da prihvati prenos teksta, da udesi da se vidi ono što se ovaj pokazuje nemoćnim da ocrtava; naprotiv, napisano bi moglo da prevazlazi sliku, ograničenu na iskazivanje smisla, uključujući je u neki viši govor, gde bi se vršila transformacija za koju se ona po prirodi pokazuje

Istina je da izvesni poduhvati čudno izmijeđu tradicionalnim klasifikacijama. Delo Marcela Duchampa *Neversta razodevena od samih svojih neženja* sastavljen je od devedesetčetiri dokumenta /beleške, skice, nacrti, planovi itd./, sakupljenih u jednoj kutiji, ne pridružuje li se ono mallarmeovskom pokušaju „Knjige”? Ne nudi li katkad poezija aspekt slikane kompozicije? Steinberg, ponovo opisujući fasadu Opere u Parizu ili, odlazeći suviše daleko sa umetnošću elipse, ne čini li on zaludnim napore koji se zahtevaju od ritualnih oblika govora?

Danas, strip, moderna verzija priče bez reči, osvojio je široku publiku. Ova forma priče, koja nudi neposrednije čitanje, ne bi mogla da bude univerzalni govor. Ona, međutim, izmiruje, istina u korist slike, grafičku reprezentaciju sa rečju.

Uostalom, ništa zaista ne odvaja pripovedanje podviga Normana Guillaumea, koji se bacilo u osvajanje Engleske, od pripovedanja Jodellovih avantura ili od filma *Žuta podmorница*, koji prikazuje pesmu Bitlsa. U ovoj prilogi, slovo nije sramno oruđe kojem se pribegava kada se slika pokaže nemoćnom da prenese nameru; ono je, naprotiv, kao u Matisseovom *Džezu*, ritmički element koji prethodi, uvodi ili propraća sliku, preciziran virtualni smisao, osigurava njen kontinuitet. Ono je, osim toga, plastični element koji katkada zadobija monumentalni aspekt.

Preveli s francuskog: G. Stojković-Badnjarević
A. Badnjarević

Tekst je iz NRE, Paris, 1970.