

umetnost 19. i 20. stoleća*

roger shattuck

Na sastanku američkog udruženja umjetnika u Houstonu, travnja 1957, dva glavna govornika bila su Marcel Duchamp, taj protodadaist, tada u sedamdesetoj godini života, i Meyer Schapiro, povjesničar umjetnosti s Columbijskog sveučilišta, koji je poznat po svojim člancima o umjetnosti ranog kršćanstva, romanike i francuske umjetnosti 19. stoljeća. U skoro simetričnom obratu uloga, Duchamp je liznio trezveni (i po svojoj prilici ironični) prikaz uloge gledaoca u »kreativnom činu«, gdje je citirao Eliota iz njegove knjige *Tradicija i individualni talent*. Schapiro je elckvenitno hvalio i branio savremeno apstraktno-impresionističko slikarstvo naglašavajući njegovu spontanost, neposrednost, automatizam i čistoću forme i boje.

Oba predavanja pojavila su se tog ljeta u časopisu *Art News*. Duchampovo je ponovo štampano slijedeće godine s kolekcijom drugih članaka. Schapiroov članak pod naslovom »Oslobađajući kvalitet avantgardne umjetnosti« nije ponovo štampan, usprkos činjenici da je odmah postao i ostao jedan od najčitanijih i najutjecajnijih članaka o apstraktnom slikarstvu. Članak je započeo živjeti »legalno«, tj. fotokopiran je za kritičare i umjetnike, a iz godine u godinu ponovo je tipkani za seminare o modernoj umjetnosti. Zbog Schapirovih skrupula o štampanju knjige i zbog njegovog otpora da piše u konvencionalnom obliku knjige, morali smo četrdeset godina čitati njegove radove u nekakvom »samoozdačkom« obliku. Zbog toga ga je iteško bilo ocijeniti kao kritičara.

Napokon izdavačka kuća »Braziller« donosi njegove sabrane članke u četiri velika toma. Knjiga *Romanička umjetnost* već je izašla, primljena je s poštovanjem i dobila najviše kritičke ocjene. *Ranokršćanska i bizantska umjetnost* kao i *Teorija i filozofija umjetnosti* tek će izaći. Ova knjiga od 14 članaka i predavanja o slikarstvu 19. i 20. stoljeća (kiparstvo se jedva spominje) sastoji se od nekoliko različitih pristupa ovim raznovrsnim pitanjima. Ona sadrži šest članaka — među njima i predavanje u Houstonu — u kojima je naučni vid uglavnom zastavljen u korist vrlo kontroverznih pitanja o prirodni suvremene umjetnosti i pravca kojim se kreće. Knjiga ima stvarno dvije teme: na prvih stotinu strana govori se o glavnim akterima slikarstva 19. stoljeća (Courbet, Vad Gogh, Cézanne), a u drugom, nešto duljem dijelu govori se o razvoju i prirodni apstraktne umjetnosti. Između ta dva dijela izdavač je umetnuo tri kraća članka o Seuratu, Picassu i Chagallu. Nećemo iznositi sadržaj tih članka, već ćemo se uglavnom osvrnuti na osnovne postavke Schapirovog pristupa modernom slikarstvu i dotaći se povijesnih, filozofskih i estetskih principa koji služe kao vodiče njegovog mišljenja kako se ono razvija između dva dijela ove knjige.

Schapirova proza je tečna i ponešto osebjuna, ali on uvijek pažljivo vodi misao. Schapiro izbjeva dramske efekte i neočekivane skokove. Mnogi eseji završavaju tako kao da je vrijeme isteklo ili je ponestalo materijala. Međutim, u njima ništa ne nedostaje. Intelektualno uzbuđenje koje se osjeća u njegovim predavanjima dijelom je izgubljeno u pisanoj riječi. Ono što se čuje to su sigurni koraci naprijed jedne snažne ličnosti. Ta ličnost poseduje tri sposobnosti: oko koje zapaža detalje, oblik, boju i sliku; veliku memoriju za slikarstvo svake epohe zapadne umjetnosti; i veliku sposobnost da otkrije odnose između umjetnosti, društva, povijesti, znanosti i svakodnevnog iskustva. U ranom eseju o apstraktnoj umjetnosti može se skoro čuti polemički ton Marxovog *18 brumaira*. Tokom godina Schapiro nam govori da je slikarstvo, više nego ikoga druga umjetnost, posta-

lo specifičan zapis ljudske senzibilnosti i osnovni izvor invencija u domenu percepcije, estetike i formalnih oblika. Upoređujući pisca sa slikarom... »pisac je još uvijek zaokupljen prikazivanjem svijeta u kojemu vanumjetnička značenja igraju priličnu ulogu«. Ova precizna inteligencija teži za najčistijim i najelementarnijim oblicima umjetnosti.

II

Schapiro pripada maloj grupi kritičara koji pišu o modernoj umjetnosti a koji su se prije toga pokazali kao poznavoci srednjovjekovne i renesansne umjetnosti. Poznavanje prethodnih radova kao da povećava njihov autoritet kad govore o suvremenoj umjetnosti. Neki iz te grupe, tj. Kenneth Clark, E.H. Gombrich i Edgar Wind ne daju punu podršku modernim umjetnicima koji odbijaju da prikazuju svijet, a često odbijaju da prihvate društvenu ili institucionalnu ulogu umjetnosti (osim ekonomske). Knjige *Civilizacija, umjetnost i iluzija* i *Umjetnost i anarhija* završavaju upozoravajući nas, među ostalim stvarima, na to da suvremeno slikarstvo pokazuje kaos i trulost našeg vremena više nego što govori o mogućoj boljoj budućnosti.

Teže je karakterizirati grupu kojoj Schapiro pripada. Henri Focillon, veliki znalac srednjeg vijeka koji je umro prije trideset godina, sa simpatijom je govorio o slikarstvu 20. stoljeća. Njegova knjiga *Život oblika u umjetnosti* (1934) sadrži dijelove iz kojih se vidi da je izvrsno poznao procese apstraktne umjetnosti (npr.: »Glavna karakteristika duha je da stalno opisuje sam sebe.«) Međutim, Focillonove lirične tvrdnje o autonomiji čistih oblika nemaju mnogo dodira s onim što je Schapiro napisao, pošto Schapiro ne dijeli slikarstvo od života umjetnika i društvenih uslova. Adrian Stokes, engleski kritičar koji je umro 1972. i koji je praktički pisao o svim periodima umjetnosti, nikad nije pokazao postojani odziv apstraktnom slikarstvu. Samo Pierre Francastel izgleda blizak Schapiro, iako je malo napisao o umjetnosti poslije kubizma. U knjizi *Peinture et société* on se prihvata zadatka kojeg Schapiro uspijeva uraditi u knjizi *Moderna umjetnost*.

Ono što je zajedničko Francastelu i Schapiro je vjera da je apstraktna umjetnost povezana s prethodnom umjetnošću, iako postoje univerzalne tvrdnje koje govore o »prekretnici«, »revoluciji«, »reviziji vrijednosti« kad se opisuje ono što se dogodilo u umjetnosti 20. stoljeća. Kad su Roger Fry i neki drugi organizirali prvu postimpresionističku izložbu u Londonu 1910, najsimptomatičnija, ako ne i tipična, reakcija došla je od strane Virginije Woolf, koja je rekla: »... prosinca 1910. promijenila se ljudska priroda«. Pišući o modernoj umjetnosti, Schapirova mislija je suzbijanje ovakve vrste euforije (ili katastrofizma). On se bori za umjetničko-povjesni kontinuitet između ranije i moderne umjetnosti, kao i za psihološki i sociološki kontinuitet.

Najbolje ćemo vidjeti kako Schapiro odbija da prihvati da je došlo do kvantnog skoka u povijesti moderne umjetnosti ako citiramo njega samog, odlomkom iz eseja »Priroda apstraktne umjetnosti« iz 1937.

«Svako prikazivanje predmeta, ma koliko da je doslovno, pa čak i fotografija, rezultat je metode, vrijednosti i pogleda koji na izvjestan način uobličavaju sliku, a često određuju i njezin sadržaj. S druge strane, ne postoji »čista umjetnost« koja se ne oslanja na iskustvo. Iskustvo i vanestetske preokupacije oblikuju svaku fantaziju, formalnu konstrukciju, pa čak i neobavezno šaranje rukom.

Ovo je sasvim jasno kad pogledamo impresioniste koje smo spomenuli. Njihove slike možemo promatrati kao fantazije ili kao fotografije, ovisno o stavu promatrača. Čak se drži i da njihovih motiva prirode nemaju značenje, iako postoji jasan sadržaj u umjetnosti romantizma i klasicizma.

Uzimajući da je slika kopija prirode, apstraktni umjetnik preuzeo je grešku vulgarne kritike 19. stoljeća, koja je sudila slikarstvo prema vrlo ograničenom kriteriju o stvarnosti slike, koja se nije mogla primijeniti ni na realističko slikarstvo koje je ovakva vrsta kritike prihvaćala. Dok je osoba staromodnog ukusa govorila: Kako je ovo slično predmetu, kako je ovo lijepo! — moderni apstrakcionista je govorio: Kako je ovo malik na predmet, kako je ovo ružno! Ova dva stava nisu sasvim suprotna, a u svojim osnovnim postavkama pokazat će se da su i povezani ako ih usporedimo s vezanošću religijske umjetnosti i nadnaravnog. I realizam i apstraktna umjetnost vjeruju u nadmoć umjetnikovog osjećanja. U realizmu njegovom sposobnošću da svijet rekreira do detalja serijom apstraktnih kalkulacija perspektive i gradacijom boja, dok u apstraktnoj umjetnosti njegovom sposobnošću da prirodni nametne drugi oblik, da manipulira apstraktne elemente linija i boja, da stvara oblike koji odgovaraju suptilnim stanjima duha. Onoliko koliko estetski možemo pridati djelu zato što je malik ma prirodu, isto toliko mu možemo pridati zbog njegove apstrakcije ili »čistoće« oblika. Priroda kao i apstraktni oblici osnova su za umjetnost, a izbor među njima uslovljen je povjesnim interesima koji se mijenjaju.»

Schapirove tvrdnje nisu čudne. Kad je moderna umjetnost prošla kroz veliku prekretnicu impresionizma, njena lojalnost

prešla je na pristupačnije materijale i stoga se bavila raznim vrstama apstrakcije oblika i boja, a ne više zamisliva prikazanim u geometrijskim oblicima. Umjetnikov duh ostao je i dalje primaran (makar u ovom citatu), a lanac estetskih reakcija nije prekinut, on je samo izmijenjen. Petnaest godina kasnije u sjajnom članku o izložbi u nastavnom centru nacionalne garde, Schapiro dodaje i povjesnu dimenziju da bi potvrdio svoju ponovo afirmiranu tezu da apstraktna umjetnost nije samo dekadencija ili nešto proizvoljno. Iako je privatne prirode, ona poseđuje stvarni ljudski sadržaj.

Članak »Oslobađajući kvalitet avangardne umjetnosti (1957) predstavlja izvjestan problem. U tom članku Schapiro se izgleda vraćao teoriji diskontinuiteta i o umjetnosti 20. stoljeća govori kao o »jedinственој revolucionarnoj promjeni«. Ide toliko daleko da suvremenoj umjetnosti pridaje »specijalni zadatak« u svladavanju slobodnih oblika, gdje svako preslikavanje stvarnosti treba ostaviti »drugim medijima« — tj. fotografiji i njenim izdancima. Ovako mišljenje je heretično u poređenju sa sustavnom teorijom Schapirovog stava. Polemični i tendenciozni ton ovog govora, koji je održan u Houstonu, više se može pridati okolnostima u kojima je održan, Schapirovo saznanju uzbudljive pozicije u kojoj su se američki apstraktni ekspresionisti našli godine 1957, a i po svojoj prilici nekim ideološkim promjenama u njegovom mišljenju. Schapiro kao da je tu zaboravio na svoju opću strategiju kontinuiteta umjetnosti u korist šokantne taktike provociranja apstrakcionista na jedan novi poduhvat.

Članak o Mondrianu, koji je prvi put objavljen u časopisu *Moderna umjetnost* i koji je rezultat razmišljanja i predavanja u nizu od četrdeset godina, ponovo iznosi (samo nakratko) ostavljenu teoriju kontinuiteta. Schapiro tu piše kao da ponovo stavlja stvari na svoje mjesto. »U ovom eseju želim detaljno ispitati nekoliko (Mondrianovih) apstraktnih radova kako bih bolje razjasnio prirodu »čistih odnosa« i kako bih pokazao njihov kontinuitet s oblicima iz prethodne faze umjetnosti.« Ponovo spominje riječ »kontinuitet« kad govori o elementima dizajna i prostora u Degasa i Mondriana. Osim u predavanju koje je održao u Houstonu, Schapiro želi istaći da klasična i apstraktna umjetnost idu istim putem. U izvjesnom trenutku jedna ili druga mogu nestati u zavoju, međutim, veza ostaje, ona je značajna i može se dokazati. Citat iz važnog eseja s naslovom »Stil« govori o toj vezi skoro paradoksalno.



fatmir kripa, grafika

»Umjetnost posljednjih pedeset godina i kasnije pokazuje da stepen prirodnosti u umjetnosti nije sigurna indikacija tehnološkog ili intelektualnog nivoa jedne kulture. Ovo ne znači da je stil neovisan od tog nivoa, već da, kad o tom odnosu govorimo, moramo primjenjivati i druge koncepte osim geometrijskih i prirodnih relacija. Osnovna suprotnost ne postoji između prirodnog i geometrijskog, već u promjenjenim načinima kompozicije prirodnih i geometrijskih motiva. S ovakvog stanovišta, moderna »apstraktna« umjetnost, koja je sklona otvorenim, asimetričnim, slučajnim, zapletenim i nedovršenim oblicima, mnogo je bliža kompozicijskim principima realističkog ili impresionističkog slikarstva i kiparstva nego neknoj primitivnoj umjetnosti s geometrijskim elementima.«

Samo čovjek istančanog duha može shvatiti i vidjeti da nam stil i kompozicija slike govore više o genealogiji umjetnosti nego predmet koji je naslikan ili kojega nema.

Postoje još dva kontinuiteta koja Schapiro želi uspostaviti i koje možemo vidjeti iz prvog citata. U drugoj rečenici spominju se »iskustvo« i »vanestetske preokupacije« koje utječu na završno umjetničko djelo. U eseju o Cézannu upozorava nas da ne odjeljujemo naoklo nevine predmete mrtve prirode, u ovom slučaju jabuke, od umjetnikovog života i iskustva. Cézanne je svladao i usmjeravao svoje erotske preokupacije u drugom smjeru postepeno i s naporom. Esej o Van Goghju govori o katarzi, o slikarstvu kao o »vodiču munje«, a o umjetnikovom ličnom neuspjehu kao o ključu njegovog umjetničkog uspjeha.

Jaka veza između umjetnikovog života i njegova djela — ne doslovno prenošenje već suptilna transformacija koju kritičar zapaža — postavlja se kao osnova za stilistički umjetničko-povijesni kontinuitet između figurativne i apstraktno umjetnosti u koji Schapiro vjeruje. Schapiro tvrdi da apstraktno slikarstvo, isto toliko jasno kao i realističko, zadržava vezu s umjetnikovim unutrašnjim iskustvom, li to iskustvo i slika na svoj način. Jedino je riječnik drugačiji.

Predmet članka »O humanosti apstraktnog slikarstva« je opis te razlike. Tu traži od nas da vidimo kako »subjektivno postaje vidljivo« čak u najpraznijoj i najhladnijoj apstraktnoj slici, i smatra da naš pristup takvoj slici treba da bude »pristup praktičkog kritiziranja, a ne teorije ili općih zakona umjetnosti.« Ova rečenica se može shvatiti kao poziv kritičarima da pomire kvalitet umjetnikovog životnog iskustva s njegovom umjetnošću. Eseji o Cézannu, Van Goghju i Picassu vrlo dobro uspejavaju u tome za ranije stilove slikarstva. Međutim, članak o Mondrianu, osim površnih napomena o teozofiji i njujorškim niboderima, ne govori skoro ništa o umjetniku. Tu se predano analiziraju oblici u Mondrianovim geometrijskim kompozicijama i dovode se u vezu s Degasom, Bonnardom i Monetom. U primjeru gdje su nam najviše potrebni dokazi humanosti ne nalazimo ih, ili ih Schapiro ne iznosi.

Schapirova treća postavka kontinuiteta vezuje umjetnost s neposrednim društvom i kulturom. Posljednja rečenica u prvom dugom citatu kaže da je izbor između prirodne i apstraktno formne rezultirao »povijesnih interesa koji se mijenjaju.« Ti interesi su dio kulturne sredine i oni se odražavaju »u umjetničkom duhu«. Veći dio eseja govori o recipročnom odnosu između umjetnosti i društva. U poznatom eseju o Courbetu, Schapiro govori o Courbetovoj upotrebi popularnih slika i dječje umjetnosti kao naivnih oblika koji su bili popularni u doba realizma. Ali Schapiro isto tako ističe Courbetovu reakciju na političke događaje toga doba i istoga snagu slike *Pogreb kod Ornansa* (1849—1850) pridaje vanestetskim faktorima. I kaže: »Tako se svijest zajednice, probuđena revolucijom 1848, po prvi put javlja u monumentalnoj slici sa svim bogatstvom aluzija već retrospektivnih i inertnih.«

U drugom tekstu govori o sasvim drukčijoj vezi između slikarstva i društva. Krajem 19. i početkom 20. stoljeća došlo je do razdora između najkreativnije umjetnosti i javnog, institucionalnog života, što je uslovljalo profesionalnu solidarnost među umjetnicima i stvorilo osjećaj »kreativnog morala«. Schapiro kaže da su novi umjetnički uslovi, koji su pomogli da dođe do apstraktnog slikarstva, bili »odbacivanjem društvene sredine«. Umjetnici su se okrenuli sami sebi i počeli manipulirati samim medijem. Schapirovi eseji o apstraktnoj umjetnosti uvijek spominju kompleksnu društvenu pozadinu novog slikarstva.

Schapiro smatra da ni jedan od ova tri kontinuiteta nije ni povjesno, ni psihološki, ni društveno determiniran. Njegovo odobravanje marksizma pokazuje se ne kao kruto povjesno poimanje, već kao harmonični osjećaj za dijalektičke suprotnosti koje postoje među vanumjetničkim snagama. Te snage predstavljaju mjesto gdje umjetnik reagira svojom svijesću, temperamentom, kreativnošću, pa čak i slučajem.

Međutim, čini mi se da je prva tvrdnja o kontinuitetu između figurativnog i apstraktnog slikarstva više pitanje vjere nego činjenice. Kad se u najskupljijoj i najcjenjenijoj slici današnjice opovrgava teorija imitacije trodimenzionalnog prostora »tamo vani«, onda znači da je došlo do promjena čije estetske i društvene uzroke i posljedice još nismo asimilirali. Šezdeset godina nakon što je Kandinsky prešao na apstrakciju i trideset godina nakon Jackson Pollockove prve samostalne izložbe, studenti, pro-

fesori i umjetnici imaju ponešto modificirano gledanje na stvari. Oni su voljni da gledaju i da reagiraju na apstraktne oblike.

Uza sve to, suočeni su s ogromnim problemima. Dok je zapadno slikarstvo petsto godina imalo jednu zajedničku praksu, skoro jedan ustaljeni kôd (linearna perspektiva, oslikavanje, chiaroscuro), apstraktna umjetnost ne posjeduje ovakvu kolekciju konvencija iz kojih je potekla ili s kojima bi radila. Čak se i tradicionalni principi dizajna prepoznaju toliko da bi se mogli ismijavati. Postepeno stvaranje zajedničkog jezika ili stila nije cilj kojemu teže apstraktni umjetnici — osim imitatora — usprkos postojanju anegdota o drugarstvu ruskih futurista ili patro-na Cedar bara. Najkasnije od kubizma, mnogi važni umjetnici, kao Greta Garbo, žele biti sami. Izazov ovakvog pomaka stvori mnogi gledaoci osjećaju vrlo snažno. Schapirovo ukazivanje na povjesni kontinuitet umanjuje, ali ne prevladava razdor koji postoji između dva načina slikanja; jednog koji prikazuje vidljivi svijet i drugog koji otkriva oblike početnih značenja.

Još ne znamo da li će apstraktna umjetnost postati popularna, da li će cvjetati uz figurativnu umjetnost (što bi bilo poželjno ako vjerujemo u umjetničku slobodu), da li će eliminirati svoju opoziciju ili će možda nestati. Ja misam za to da se prikazivanje svakodnevnog svijeta predmeta i ljudi prepusti nekom »drugom mediju«. Fotografija, film, televizija, ili pak nešto drugo, uvijek će ostati nešto sasvim drukčije od slike koja je direktno potekla iz ljudske ruke.

III

Schapirova teza o kontinuitetu ima vrijednost povezanijeg gledanja na stvari. Prihvaćajući tezu postepenog mijenjanja stvari, ne možemo sebe vidjeti kao povjesne heroje što zapadnu kulturu vode u nove sfere koje mazivamo moderno. Međutim, postoje neki diskutabilni aspekti Schapirovo pristupa modernoj i modernističkoj umjetnosti. Ako apstraktno slikarstvo samo koristi mogućnosti koje su uvijek bile latentne u ranijem slikarstvu — tj. stvara forme a ne prikazuje prirodu — onda se možemo pitati zašto Schapiro pridaje toliku važnost tom pomaku. Njegovi eseji o modernoj umjetnosti imaju jednu zajedničku temu, a ta je da apstraktno slikarstvo oslobađa i vodi ka oslobađanju ličnosti.

»Ono što nam izgleda kao beznadni relativizam u ovom vječnom milinu stilskih invencija... prevladano je u modernoj viziji umjetnosti posljednjih nekoliko stoljeća, pa i ranije, i postalo je proces koji vodi cilju; a cilj je progresivna emancipacija pojedinca od autoriteta, veća samospoznaja i kreativnost putem umjetnosti.«

»Modernog umjetnika... privlače te mogućnosti forme koje sadrže mogućnost slučajnosti, varijabilnosti i nesrednosti... Ta slučajnost tada odgovara osjećaju slobode, jedne neograničene aktivnosti u svakom trenutku...

Nijedna umjetnost u svom finalnom produktu ne pokazuje toliko prisustvo pojedinca, njegovu spontanost i konkretnost procesa kroz koji je prošao.

Ova umjetnost je, smatram, duboko povezana s pojedincem i svijetom oko njega...

Slikarstvo svojim impresivnim primjerom unutrašnje slobode, inventivnosti i vjernosti umjetničkim ciljevima koji uključuju preobrazbu bezličnog i slučajnog, pomaže da se održe kritički duh i ideje kreativnosti, iskrenosti i samopouzdanja, koji su prijeko potrebni životu naše kulture.«

Ovaj vrlo cijenjeni povjesničar umjetnosti, koji poznaje bizantsku, kršćansku i židovsku kulturu, ponekad piše o apstraktnom ekspresionizmu kao Herbert Marcuse, nagovještavajući kulturu koja će oslobađati. Schapiro se služio ovim bodrećim tonom već tridesetih godina, prije nego što je dobro upoznao umjetnike poput Barnettta Newmana i Willema de Kooninga. Suština poruke koja se ponavlja u svim njegovim esejima o modernoj umjetnosti jest da apstrakcija, kad je u dobrim rukama, oslobađa pojedinca i od prirode i od kulture i vodi ga u više sfere egzistencije. Schapiro je vrlo rano doveo u vezu neke aspekte marksizma s purizmom i minimalizmom o kojima se raspravljalo tridesetih godina među njujorškim slikarima.

Čini mi se da postoje dva problema kad se na modernu apstraktnu umjetnost gleda kao na terapeutsko sredstvo. Prvo, tko se oslobađa? Ne postoji direktni odgovor na ovo pitanje. Možemo zaključiti iz raznih dijelova da samo veliki kreativni umjetnik može postići takvu slobodu. Malo je rečeno o senzitivnom ljubitelju umjetnosti koji bi posrednički mogao slijediti umjetnika na prekretnici apstraktnog slikarstva. Možda dobar kritičar može doći do te slobode. Schapiro nigdje ne spominje kakav udio ove sjajne oslobađajuće snage mogu imati u obrazovanju ili medijima kao što su televizija ili film. Drugo, u kakvu sferu modernog umjetnik kroči kad se oslobodi? Oslobodjenje za Schapira znači oslobodjenje od nečega. On ne spominje u kakvo bolje stanje ćemo zalkoraknuti. Kad pojedinac postigne »bivstvo« onda će ono, po svojoj prilici, rasporediti i podijeliti svoje nagrade. Samo se povremeno javljaju sumnje kao npr.: »modernizam je problematičan i u sebi sadrži konfliktno nepomirljive elemente.«

I dalje sumnjam u sada već potpuno prihvaćenu Schapirovu hipotezu o terapeutskoj vrijednosti apstraktne umjetnosti, jer jedan poznati umjetnik izgleda da nas upućuje baš u suprot-

no. Taj slučaj je Van Gogh. Činjenice, a mnoge od njih Schapiro je sakupio u kratkom eseju o ovom umjetniku u časopisu *Modern Art*, govore da je Van Gogh tražio i našao potvrdu u realizmu, u objektivnom predmetu, a da to nije našao kad je predmet nestao u nadolazećim slobodnim oblicima. U svakom slučaju moramo pridati pažnju kada povjesničar umjetnosti i kritičar tako sposoban i upućen kao što je Schapiro, iznosi argumente koji pozitivno govore o apstraktnom ekspresionizmu i kad su oni isto toliko vrijedni, pa čak i bolji od Apollinariovih o orfizmu, kad nadmašuju Kandinskog na temu »spiritualnog«, Malevicha o »apsolutnim vrijednostima« i Modriana o »univerzalnom«. Te argumente prvi put iznosi u članku objavljenom 1937. u *Marxist Quarterly*, prije nego što su Clement Greenberg i Harold Rosenberg razvili drugačije ali povezane poglede o apstraktnoj umjetnosti.

Usprkos tih argumentata, ili baš zbog njih, teško je ocijeniti da li Schapiro više odgovara kad raspravlja o figurativnoj umjetnosti Cézanna, Courbeta i Van Gogha, ili kad govori o apstraktnom ekspresionizmu posljednjih pedeset godina. Članak iz 1947. »O estetskom odnosu u romaničkoj umjetnosti« počinje negirajući optužbu da je moderna umjetnost »samo dekoracijom«, a zatim sebe opominje: »Ono što nas ovdje zanima nije odbrana moderne umjetnosti«. Međutim, Schapiro je sve više i više preuzimao odgovornost da brani modernu umjetnost i treba pobliže vidjeti što je on tu našao. Ključ nam pruža članak »Oslobađajući kvalitet avangardine umjetnosti«.

»Osjećaj slobode i otvorenih mogućnosti, praćen novom vjerom u doradene oblike i boje, duboko se ukorijenio u našu kulturu posljednjih pedeset godina. Do ove promjene došlo je zbog odbačivanja realnog prikazivanja u slikarstvu i kiparstvu, a odnosi i osjećaji koji su povezani s prihvaćanjem ili odbacivanjem okoline postali su dio slikarevog odnosa prema apstraktnim ili skoro apstraktnim stilovima, i stoga je on utjecao i na karakter novih formi. Umjetnikov stav prema vanjskom svijetu, afirmacija njegove ličnosti ili nekih aspekata njegove ličnosti, nasuprot izgubljenim društvenim normama — to sve je pridonijelo njegovoj vjeri u mužnost nove umjetnosti.«

Stariji umjetnici i kritičari zamišljali su evoluciju ka modernom slikarstvu kao proces koji je blizak opredjeljenju za siromaštvo i poštenje. Schapiro zamišlja i vidi veliko bogatstvo. Svaka riječ je važna u ovom pažljivo sročenom odlomku. O »slobodi« smo već govorili. »Vjera u doradenost oblika i boja« govori sama za sebe, tj. znakovni na ravnoj površini ne odnose se na išta van njih samih, nemaju vanjskog sadržaja. Odsustvo sadržaja znači stav prema odbačenom sadržaju. Tako umjetnost koju nazivamo apstraktnom u sebi ima neku vrstu fantomskog značenja: umjetnikov alijenirani odnos prema svijetu u kojemu živi. Pa ipak, prema mojem osjećanju, mnoga djela apstraktne umjetnosti (npr. Amp, a često i Rothko) zrače blagošću i mirom.

Ovdje smo, po svojoj prilici, suočeni s jednim starijem fenomenom. Priroda se boji vakuuma, što isto tako znači da se »ljudska priroda boji semantičkog vakuuma«. Kritičari naročito, a i neki umjetnici, ne mogu dugo podnositi svijet bez značenja. Dok je Kandinski odbacivao sličnosti s vanjskim svijetom, u svojim slikama je u isto vrijeme tražio i novi sadržaj: duhovni. Schapiro se trudi da u modernoj apstraktnoj umjetnosti nađe nešto više od negativnog ili fantomskog sadržaja. On govori o »raspoloženjima«, često spominje umjetnikovu podsvijest, jednom »komunikaciju« i »religiozni život«. Međutim, Schapiro izbjegava spominjati spiritualno, metafizičko i arhetipno. U članku o Mondrianu, kao vježbi »praktičke knjižke« za koju se zalaže, Schapiro se bavi još nerazrađenim idejama o »stavnom objektu« i »dosljednosti vizije«. To nam ipak jednom ukazuje do kojeg stepena Schapiro želi vidjeti apstrakciju povezanom s figurativnim slikarstvom. Schapiro na kraju kaže da se Mondrianova revolucionarna apstraktna umjetnost nije mnogo udaljila od njenog izvorišta, mimetske umjetnosti Zapada. Stoga u neku ruku apstraktna umjetnost nije dosegla stupanj »doradenosti oblika i boja«.

Schapiro je svjestan ove dileme i to se vidi ne samo iz drugih razlova o semiotici umjetnosti, već i u njegovoj upotrebi riječi »fiziognomski« u ovoj knjizi. Prvi put je upotrebio ovu riječ 1932. u knjizi o dekoraciji. Tu joj je antinom »konstruktivan«, a fiziognomski se javlja u značenju ekspresivnog što je suprotno formalnom — ekspresivnom u prvom redu u smislu ljudske inventivnosti. Ovaj se termin ponovo javlja pedesetih godina i sada više nije vezan za romaničko kiparstvo, već za apstraktnu umjetnost.

»Ipak možemo govoriti o određenim odnosima geometrijskih cjelina u Mondrianovom slikarstvu kao »apstrahiranim« ili prenesenim iz figurativnog slikarstva, a da ipak ne mislimo da su te cjeline redukcije kompleksnih prirodni oblika u jednostavne i pravilne oblike. Ovi oblici su stvarno novi kao konkretne naznake na platnu i imaju svoje kvalitete — ravnoću, glatkost, čvrstoću — i kao takve možemo ih nazvati fiziognomskim. Njih itako i prihvaćamo, jer to nisu ilustracije idealnih koncepta matematičke ili metafizičke misli, iako se možemo poslužiti geometrijskim jezikom kad o njima govorimo.«

(»Mondrian«)

Fizionomija se odnosi na staru umjetnost (koju ponovo obnavlja švicarski mistik Johann Lavater u 18. stoljeću), po kojoj vidljive crte postaju indeks unutrašnjeg karaktera. Ona se zasniva i vidi jedinstvo u kozmosu. U gornjem citatu koji se nastavlja sugerira se da se znanje, sloboda i jedinka mogu razaznati u apstraktnoj umjetnosti isto kao i u figurativnoj. Što se dogodilo s autonomnošću oblika? Fizionomija je predmet rasprave sjajnog teksta o Cézannovim oblicima poput jabuke i grudci gdje Schapiro nalazi »implicitno ljudsko prisustvo« i »nagovjestaj novog načina života«. Još jasnije izjave nalazimo u eseju o Van Goghu: »Sama ličnost je predmet« — predmet koji je Van Gogh i želio naslikati. Sva umjetnost, za Schapira, oslikava karakter i temperament umjetnika pri poslu. »Subjektivno postaje opipljivo«, piše on u članku »Humanost apstraktna umjetnosti«. Mislim da bi bilo bolje da se zalagao za apstraktnu umjetnost zadržavajući se na vizuelnom, na dorađenim oblicima, a da je nije objašnjavao zalazeći na skilski teren subjektivnog. Ali, semantički vakuum može snažno djelovati na jalki intelekt.

U ovoj knjizi punoj neočekivanih usporedbi interesantna je usporedba Bonnardove slike *Pogled s prozora* (1895) s Mondrianovom slikom *Kompozicija* (1932—42). Bonnardova slika predstavlja patem u osnovi pravolinijskih oblika poluskruivenih u okviru prozora, zgrada, krovova, cijevi, dimnjaka i prozora na suprotnom zidu. Moglo bi se reći da slika predstavlja cijeli Pariz, oblik i šarm modernog grada ogledavajući se izbliza preko dvorišta. Isto tako mogu se vidjeti čisti formalni elementi kompozicije u mekolikoj jakih poteza povučenih preko ravne površine. Na Mondrianovoj slici su slični potezi, ali sami za sebe, besprijetkono naslikani, koji implicitno ukazuju na veću zamišljenju plohu u koju su smješteni.

Sigurno bi se mnogi ljudi složili da u poređenju s Bonnardovom litografijom Mondrianova slika izgleda prazna. On slika jednu armaturu nosača i stupova koji po izgledu podsjećaju na željezne okvire koje povremeno vidimo na konstrukciji visokih zgrada prije nego što su dovršene. Mondrian je prešao faze figurativnih stilova prije nego što je došao do geometrijskog načina slikanja po kojemu je poznat. On je postepeno i sistematički pojednostavljivao kompleksnost svoje vizije dok nije objektivni svijet reducirao u čisti dijagram. Stoga njegove kompozicije u posljednjoj fazi daju utisak vizuelnog kratkog spoja, tj. one nam daju odgovor prije nego što smo niješili ili shvatili estetski problem. Pošto on slika svijet toliko shematski jednostavno, jedina Mondrianova tajanstvenost je praznina i »izvjesni odnos

formi«. U slučaju *Kompozicije*, kako Schapiro naglašava, Mondrian je (1935. obnovio original dodajući dvije horizontalne linije i dvije mrlje boje, ali utisak ostaje isti, čisti kostur jednog dizajna.

Mislim da Bonnardova slika pruža više zadovoljstva zbog starog principa »la difficulté vaincue«, zadovoljstvo koje dobijemo vlastitim naporom znači više nego zadovoljstvo koje je direktno prikazano i primljeno. Ovaj princip isto toliko važi za umjetnost i duh koliko za fizičke želje i ljubav. Ponovo oblačiti apstraktno slikarstvo (što mislim da mnogi gledaoci i rade, unoseći u njega naše asocijacije, ima mnogo čari, ali na kraju pruža manje zadovoljstva (koje je sasvim subjektivno i stoga usamljeno) nego razotkrivati oblike svijeta prirode i u njima nalaziti implicitnu ljepotu forme. Mondrian je naš Piranesi u obratnom smislu.

Složio bih se sa Schapiroom da postoji vrlo jak reciprocitet, pa čak i kontinuitet, između ove dvije estetske aktivnosti. Da li su sloboda, integritet jedinice i modernitet povezani više s jednom ili drugom aktivnošću? Ozbiljno sumnjam i smetaju me dijelovi ove knjige u kojima Schapiro tvrdi da je apstraktna umjetnost superiornija. Na drugim mjestima njegovo viđenje stvari je razumnije.

Ipak, možemo se samo diviti Schapirovoj naklonosti da piše i zagovara umjetnost svojeg vremena. On je jedina sveučilišna figura koja se, uz Clementa Greenberga i pokojnog Harolda Rosenberga, pojavila na američkoj sceni za posljednjih četredeset godina. Pišući po časopisima ovi su ljudi pravili kampanju u korist nove izvorne umjetnosti koja je ubrzo dobila naziv apstraktni impresionizam. Ovaj kolumbijski profesor pisao je o novoj umjetnosti sa žanom i naklonošću kao i prethodna dvojica, a sam nije ulazio u sukobe kakve su oni imali. Solidnost njegova rada na ranijim umjetničkim periodima i razumljivane kompleksnosti slikarstva 19. stoljeća njegovoj riječi pridaju težinu koju druga dvojica nemaju. Da bi pokazao značenje koje umjetnost posjeduje u modernom svijetu, Schapiro se poslužio i posvijesću umjetnosti, psihoanalizom i marksističkom društvenom kritikom da postigne svoj cilj.

Ova knjiga je izvor inspiracije. Ona pokazuje što je postigao jedan snažan um, a uz to predstavlja i galeriju slika i biblioteku.

S engleskog prevela: Dunja Tihomirović

* Povodom knjige: Meyer Schapiro, *Moderna umjetnost: 19. 20. stoljeće, Braziller, 1979.*

pesma gušterove dece

slobodan radošević

Naša se tajna krije u ustima Ate vladarke lukova napetih na vetru dok u očajanju jašući na bivolima ve kovima otkrivamo tajne Neba i Me seca jer naše su vode gorke O Ru na spasioče mrtvih žaba i sabla sne vatre zmijskih koža na vetru solju posutih mandarina i vilica prasadi i divljeg jezika orlova očekujući tebe spavamo mi kameno rescu sluge i otpadnici volje ni šta ne čineći obilujemo topli vetar čovekonoša mi što jašemo koze i magariad besni ledonoše iz tame i snegova što izranjaš čineći žene bremenitim O Runa ja rče svetle kože ogrni more iza sebe u školjkama osvani suv i raščerečen u ribljoj hrani i rado sti zbog potopljenog blaga i nas ludaka u vatri nevinih Loa na obali gde načinjeni od blata plaćemo želeći dan da izraste iz bare dok ona odlazi okrećući nam leđa i koru drveta ostavljajući svojim sinovima i kćerima u zubima zver skih lastavica i roda obale od slo novace i ribljih repova u vazdu

hu otrova željnih očiju što rastu ispod svakog stabla istrunulih od vrelog hleba iz usta iz usta dovlačimo nebeske horde i očajnički držimo pseto za gubicu vezano o beli očajnik i zmijsko klupko lepih reči i izraza na šeg zaognutog prijatelja lampi kada smo voleli pticu u krilu ode rani do gole kože i nigde nikog ni davala nismo skuvali u loncu na prvenstvu škole O Maldororu ukleti nosioče jaja i plesnivih baba ma jmunski osnivaču prokletih kuća i gline među prstima svetih krokodila u boju zamočenih ruku bez dece i ikog jašući na ovcama i mladim krastavcima u jesen na poljima otkopavajući veštice i голу caricu s kamenom i bez kamena obuzet izmetom vladara i plena majmuna gde dajući parenje veprova ispred M kombinih koliba od blata gde su sinovi derali ubijenog leoparda i pili krv Klik Patrika irskog Je vrejna u zanosu kabale i ostalih rođaka sivog neandertalca posutog perjem i nosorogovim jajima u su ton ispod kože gde mu izviru otrovni potoci o kamen obešeni i ispljuvani govornici u letnji dan kiše satrapove i mrtvog vojnika u zoru rosa se sliva sa ulovljenih mačaka i štakori odlaze leteći na trag u grad gde željni iščekujemo kišu i bogove samanida O kamenje toplo kamenje šta donosiš gubavci ma i presvetloj deci ratnika u sja ju što opasuju vatre i ostalo oče kujući suton na zelenim listovima tropskih biljaka u raskošnim odajama onih koji kriju tajnu postanka stada i preliveći blatom čekaju

svoje ljubavnice hrabri i gotovi na smrti s ustima od šanka do šanka i jezika tajnih zapisa onih što jedu meso i spavaju na oderanim mačkama očekujući snove morskikh skitnica prepuni krvi na čistim dlanovima u podne kada se izleže vaju na suncu i glavama ulovlje njih ptica radosni zbog nestanka ribara i ostale braće u golju vo di amajlija ispod šakalovih mada u radosti lepih vrtlara u šatoru poslednjeg beduina okamenjeni pro rok peva prvu pesmu nakon olujnih oblaka i neželjene dece u majkama pustinjaka koji su ovde u bespuću gde se gore živi bez pesme la budova dok žurno koračamo onima od kojih spas očekujemo na nebu i na zemlji u odsutnosti penjemo se i plaču davljenici ne sećajući se snova O demoni gde ste da ih odvedete viču za nama koji smo ovde i nekad kad sve planine behu zelene oni su odlazili u mekim kovčezima plašeći jadnike u gudurama prepu nim gušterove dece i mirisavih šišarki paleći šume O Ketura ti koji dočekuješ na vratima pakla izmrvio si zvezde u vodenici i nahranio narod sazvežđa Gibona i plave koze nisu se složile sa magom lutaka u golemom rasponu koraka i plemeni tih otpadaka suvih trava bolesnih glavara iz prvih kuća koji na šim krovovima pale vatre i lomače prožduru krošnje velikih šuma u brdima gde je sve čisto gde nema tužnih zečeva i plača dobrih očeva umrljanih krvlju u očajničkom bekstvu vukova i jagnječih koža zelenih