

lačku metodu koju je predložio i koju možemo da sažmemo formulom »vi-
deti – videti« – »po prvi put, on uvodi posmatranje i iskustvo dalekog
plana, skrivenog dosad čitavim prostorom koji se nalazio »izvan« ljudske
sfere, usled nedostatka iskustva«. »Ono što me zanima u umetnosti – izjav-
ljivao je P. Filonov – jeste saznanje čoveka angažovanog u svetu. Umet-
nost se ne sastoji od dva predikata, »oblika i boje u umetničkom anga-
manu«, nego podrazumeva čitav Kosmos. Zakon »biološkog resuscitava-
nja«, kao načelo izvođenja (a ne stvaranja) slike, jeste načelo sveta saznan-
o u analitičkom stvaralačkom činu. Naprotiv, u »... SUPREMATIZMU – pisao
je Lisicki – pokazani su nam ne simbol saznanja i već sasvim gotov izgled
sveta, nego jasan znak i plan sveta do tada nepostojećeg, ali koji se, pošto je
proizašao iz naše biti, ukorenjuje u univerzum i počinje da se sam gradi. Na
taj način, kvadrat suprematizma postaje znak, vatreni signal. . . Umetnik je
izvor kasnijeg napretka u izgradnji života s druge strane zenice koja sve vidi
i uha koje sve čuje. . .«.

Prema svakom ovde navedenom umetniku i, uglavnom, prema nastaju-
ćem i prevladavajućem stremljenju u sredini ruske avangarde druge decenije,
teorijsko promišljanje povodom umetnosti, kao promišljanje povodom si-
stema oblika i boja, vodilo je uobličavanju vizije sveta u filozofskim kategori-
jama transcendencije. Projekcija stvarnosti u oblasti »četvrte dimenzije«,
shvaćena na različit način, bila je jedan od oblika one obaveze izvedene na
spekulativan i, u isto vreme, umetnički način, i ostvarene u primetnoj praksi
slike.

»Kvadrat je izgledao u očima kritičara i društva nerazumljiv i opasan –
pisao je Maljevič – . . . uzlet ka nepredmetnim visinama umetnosti mučan je
i pun patnji. . . ali čini srećnim. Ono na šta smo navikli ostaje sve dalje i dalje
iza nas . . . Obrisati onoga što je predmetno, tonu sve dublje i dublje; i tako
idemo korak po korak, sve dok svet predmetnih pojmova – »sve što smo
voleli – i od čega smo živeli« – ne postane nevidljiv.

Nikakva »vizija stvarnosti« – nikakvo predstavljanje misli – ništa do
pustinj!

Ali putinja je ispunjena duhom nepredmetnog osećanja koje se svuda
uvlači.

Ja sam, takođe, osetio vrstu straha, čak teskobe, kada se pokazalo da
valja napustiti »svet volje i mašte« koji je okružavao moj život i moje stvar-
nje, i u čije sam stvarno postojanje verovao.

Ali osećanje izazvano oslobođenom nepredmetnošću, osećanje koje
me je ispunjavalo srećom, odvlačilo me je dublje u »pustinju« gde je samo
percepcija činjenica. . .

Ono što sam izložio nije bio »pustinja kvadrat«, nego osećanje ne-
predmetnosti.

Shvatio sam da su ljudi posmatrali »predmet« i »prikazivanje« kao pred-
stavljanje percepcije, i shvatio sam lažni karakter sveta volje i mašte. . .«

U toku 1913/1914, počinjao je da dobija oblik drugi pol operacija izvrše-
nih u oblasti umetnosti. Tu zajednicu stremljenja zapazili su njeni savremeni-
ci, dok su lične suprotnosti bile jako umanjene. Osip Brik, sastavljajući
delo Tatlina i Maljeviča iz desetih godina, s razlogom je podvlačio da dva
umetnika »nisu stvarala materijalne konstrukcije, nego su pripremala za-
kone oblika u svoj njihovoj opštosti«. Doista, ono što im je u načelu bilo za-
jedničko nikako nije tehničko. Ono čisto teorijska usmerenost prema umet-
nosti i zakonima uobličavanja umetnikovog jezika, a ovo je pripravljalo
čvrstu osnovu za umetnost početka dvadesetih godina, umetnost temeljno
društveno. Međutim, bio je to samo jedan vid njihova dela. Drugi je bio kon-
struisani, nepredmetni svet kod Maljeviča, viđen u »višoj dimenziji«; kod Tat-
lina, on je bio vraćen na materijalnu strukturu predmeta u njegovoj vezi s
tehnikom i prostorom. Nije začudujuće što je Tatlinova metafizika usled
toga bila sasvim različita.

Tatlin je, takođe, bio čvrsto vezan za umetničku tradiciju, a ipak je
njenu vrednost dovodio u pitanje u svom ikonoborstvu. Priznavao je is-
kustvo sveta. U svom delu, »fetišizujući materiju, obuhvatao je ne samo za-
kone umetnosti, nego podjednako granice kosmosa. Stalno stremljenje ka-
razaranju tradicionalne površine i granica slike, dovodilo je umetnika do pot-

puno prostornih konsrukcija, ali, uprkos toj dematerijalizaciji, upravo je pro-
stor ono što je umetnik materijalizovao. Vizija sveta, nalazeći se u jeziku
proisteklom iz materijala i tehnike, i težeći da ujedini u umetničkom sistemu
oblike, boje i plastični prostor, konkretizovala se nikako u »percepciji«,
nego u »predmetu«. Posledica Tatlinovog zahteva da se »oko stavi pod na-
dzor dodira«, bila je ubeđenje da jedini put u »svet predmeta« vodi kroz »ot-
kriće materijala«. Rodčenko i mlada generacija konstruktivista, ujedinenih u
Obmohu, izvukli su iz ovoga suštinske konstatacije i konstruktivne zak-
ljučke.

Treći period u povesti ruske avangarde tiče se godina 1919-1922. On
se obeležava izvesnim upotpunjenjem već postavljenih problema i pojašnje-
njem konačnih zaključaka, a, u isto vreme, i potvrdom novih pitanja koja su
(već rođena u tom periodu) bila rešena sa svom polemičkom žestinom u sle-
dećim godinama. Na taj način, razdoblje koje, u načelu, nije premašilo dve
godine, zasnivalo vreme veoma dinamičnih rasprava i obilovalo događajima,
snažno je zavisilo do ranijih činjenica i njihovih posledica ubuduće.

U godinama 1919-1922. pojavio se, u svojoj svojoj složenosti, pre svega
problem revolucije i mesta avangarde u novom političkom sistemu. On se
ponovo javio posle prvog potresa i automatskog odobrenja revolucije od
najvećeg dela umetničke levice. On se pojavio u trenutku političke konsoli-
dacije vlasti, njenog potpunog odbijanja potpore avangardi, u nervoznoj at-
mosferi različitih, nastajućih perspektiva razvoja kulture.

Strategija prvih meseci revolucije težila je da iskoristi oduševljenje
avangarde, čak i ako se nije slagala sa sloganima koje je ova obznanjivala,
vlast je videla u njoj moćnu snagu koja razara ustanove ranijeg poretka. Čak
i ako je stav umetničke levice prožet anarhičnim duhom, obojen u svojim
mišljenjima naivnom verom, u toj etapi revolucije, »pomamljen malograđan-
in, sposoban za potpun radikalizam« – predstavljao je poželjnu snagu.
Opasnosti za monopol vlasti umnožile su se kasnije, kada je ta grupa intelek-
tualaca i stvaralaca zadržala sebi pravo duhovnog i organizatorskog zapo-
vedništva na području svesti. U početku, iako se budućnos razmatrala s raz-
ličitim pozicijama: umetnički prekid s kulturom budućnosti i političko ponište-
nje do tada postojećeg sistema i njegove ideološke osnove, cilj je bio zajed-
nički – revolucionarni preobražaj. Početkom dvadesetih godina, stanje je
počinjalo da biva složeno. Ipak, u perspektivi umetnika avangarde još se
estetizovala revolucija, a umetnost, koju su pokušavali da prilagode ovaj,
bila je sociologizovana. Ovo stanovište lišavalo je umetnike, ranije kao i kas-
nije, otpora manipulacijama politike, a sažeta koncepcija umetnosti u druš-
tenim kategorijama, često vulgarizovana, dovodila je automatski u oblasti
ideoloških uslovljenosti kojih se nije u potpunosti bilo svesno.

U traganju za istovetnošću umetnosti i revolucije, još u početku su se
razaznavala dva puta. Oni nisu bili protivnički u svom načelu stalno su se ukr-
štali – ali bili su proizašli iz različitih tradicija i zasnivali su se na drugim kon-
ceptijama umetnosti i sveta.

Da bismo ih pokazali, vratimo se trenutak unazad i obratimo pažnju na
delo A. Rodčenka, poznatijeg u avangardnoj sredini od učesnika umetnika na
izložbi 1946. u Moskvi, nazvanoj »Skladište«. Protivno Matjušinu, Maljeviču,
Lisickom, Tatlinu i mnogim drugim umetnicima, njegovo delo bilo je nepred-
metno gotovo od početka. Gotovo od početka, taj umetnik postavljao je
kao suštinski problem svoga dela analitičku i »tehničku« koncepciju oblika
umetnosti, traženje likova, osnovnih boja i odnosa među njima, oblika naj-
češće ocrtanih na mehanički način. U saglasnosti s ostalim umetnicima avan-
garde što se tiče traženja sveopšteg jezika plastične umetnosti, on je naj-
važnije formalizovao iskustva u toj oblasti, bez traženja vansrukturnih
odnosa ikakve vrste s gramatikom tako otkrivene slike. Spoznajna perspek-
tiva u njegovom delu otvoreno je imala karakter autoteličkog saznanja:
» . . . moje delo shvaćeno je u samom predmetu – pisao je on 1919. – ostav-
ljam književnost i filozofiju stručnjacima, ja sam, međutim, pronalazač sam
u oblasti slikarstva«.

Logička i istorijska posledica ovog Rodčenkovog usmerenja ka plastič-
noj strukturi bila je njegova predmetnost. Godine 1919, pesnici i slikari u
almanahu »Sudi sudijama II«, posmatrali su »reč kao stvaraooca mitova, reč,

dvadesete godine – aspekti avangarde

irina subotić

Teorijska obrada pitanja avangarde, kao, uostalom, i preciznija izučava-
nja avangardnih pojava dvadesetih godina uopšte, još uvek su – ne samo
kod nas – predmet uznemirenenih strasti i suprotstavljenih stavova. To
se može objasniti sve većim interesovanjem i spremnošću da se još uvek
nedovoljno istraženi period političkih, društvenih i kulturnih zbivanja dvade-
setih godina izuču na novoj osnovi, što objektivnije; ne bi li se smanjio ras-
pon koji se u aktuelnim tumačenjima kreće od glorifikacija do totalnih negir-
anja bilo kakvih vrednosti i značaja avangarde. Velike izložbe priručene
u Berlinu, Parizu, Londonu, Moskvi, Budimpešti, Amsterdamu, posvećene sin-
tetičkom viđenju problematike dvadesetih godina, odnosima Pariza, Berlina,
Moskve, konstruktivističkim tendencijama koje su se gotovo paralelno razvi-
jale u zapadnoj, srednjoj i istočnoj Evropi, kao i retrospektivni pogledi na
pionire modernih stremljenja – Moholy-Nagya, El Lissitzkog, Rodčenka,
Legera, Thea van Doesburga, Maljeviča i druge, praćene su izvanrednim stu-
dijskim ogledima u katalozima, monografijama i sličnim publikacijama, kao i
kolokvijima ili stručnim skupovima koji sada već u detalje proučavaju vrlo

određenu problematiku rasta i širenja avangardnih ideja. Sa takvih skupova
preuzet je i deo materijala koji se sada objavljuje u *Poljima*: decembra 1980.
godine, u poljskom gradiću Goluhove održan je simpozijum o temi *Kon-
struktivizam u istočnoj i srednjoj Evropi i avangarda prvih dveju decenija XX
veka, gde je pročitan referat Stefana Morawskog o konceptu produktivi-
stičke umetnosti« i pogledima B. Arvatova; sa stručnog skupa održanog u
Beogradu, povodom izložbe Zenit i avangarda dvadesetih godina u Narod-
nom muzeju (9. i 10. marta 1983), preuzeti su referati Andreja Turowskog o
univerzalnom i kolektivnom jeziku, Janosa Brendela o teoriji mađarskog kon-
struktivizma u odnosu na Ostwaldov panenergetizam, dr Krinke Petrov Vida-
ković o španskom ultrazizmu, (Vide Golubović o periodičnim publikacijama
kao forumima avangarde, Ješe Denegrija o Ljubomiru Miciću kao kritičaru
na delu i Irine Subotić o prilogu proučavanju avangardnih pojava u Bugars-
koj, Studija Janeza Vrečka o Antonu Podbevšku i slovenačkoj istorijskoj
avangardi bila je referat na međunarodnom simpoziju održanom u Ljubljani,
početkom jula 1983. godine, s temom o razdoblju ekspresionizma u slove-
načkom jeziku, književnosti i kulturi.*

Ovaj izbor tekstova na izvestan način rezimira problematiku koja se raz-
raduje na širokom geografskom i duhovno-intelektualnom planu, i iznosi
novo stanje u nauci, otvarajući puteve drugim i drukčijim istraživanjima i re-
zultatima. Neosporno je, međutim, da je tek poslednjih godina pojam avan-
garde dobio naučne konotacije i da se, sada možda više no ikada ranije, ose-
tila potreba za što preciznijim i dubljim naučnim obradama ovih pitanja.

U belgijskom gradu Turneu tokom 1984. godine biće priredena serija izložbi o evropskom kon-
struktivizmu dvadesetih godina. Među prvim će biti predstavljeni jugoslovenski zenitizam i slovenački
konstruktivizam