

Душан Пајин

ОД КУБИЗМА ДО ПОСТМОДЕРНЕ

Поводом педесетогодишњице смрти Пабла Пикаса (1973–2023)

Пабло Руис Пикасо (*Pablo Ruiz Picasso*) рођен је 1881. у Малаги, у Шпанији, а већи део живота је провео у различитим деловима Француске, где је и умро 1973, у малом граду Мужин на југоистоку. У различитим текстовима наводе се различите бројке његових сачуваних дела (уља, цртежа, керамике, графика, колажа, скулптура, рељефа и асамблажа), али већина се слаже да је у питању преко 20.000 радова. Током своје дуге и богате стваралачке биографије, Пикасо је иницирао неке правце у уметности нашег века (кубизам и постмодерна), а неким је дао значајан допринос. Његовој светској популарности је допринео и Клузоов (*Henri-Georges Clouzot*; 1907–1977) документарни филм *Мистерија Пикасо* (*Le mystère Picasso*; 1955). У неким временима је стварао и дела која су реакција на изазове времена (период Шпанског грађанског рата, током Другог светског рата и у време Корејског рата, 1951). Најпознатија је *Герника*, посвећена жртвама бомбардовања градића Герника у Шпанији 1937. у време Грађанског рата, када је први пут испробано „тепих” бомбардовање које ће ускоро, током Другог светског рата, бити примењено на многим градовима, укључујући и Београд.

Сазревање

Његов отац Хосе (*José Ruiz Blasco*; 1838–1913) био је професор цртања, а Пабло је у десетој години постао његов

ученик, кад се породица преселила у Коруњу. У јесен 1895. одлазе потом у Барселону, где је отац добио посао на академији уметности. Тада је и Пабло, као четрнаестогодишњак, примљен на ту академију. Породица је сматрала да ће им син бити успешан академски сликар.

За слику *Наука и милосрђе* (1897) – на којој је отац Хосе у улози доктора – Пабло је добио похвалницу на Ликовној изложби у Мадриду. После тога, у јесен 1897, када је имао шеснаест година, отац га је послао на студије у Мадрид, на Краљевску академију Сан Фернандо. Но традиционално образовање које је ту доминирало Паблу је било одбојно, па је неко време похађао само класу Морена Карбонера. Открио је да у музеју Прадо може више научити од старих мајстора, као и сликајући призоре с улица или из кафеа. Борба око тога да ли да напусти студије и преузме ризик на себе, а тиме доведе у питање и однос с оцем (јер је овај сматрао да је школовање прави пут до успеха), код Пабла се искомпликовала тиме што се у пролеће 1898. разболео од шарлаха и четрдесет дана био у карантину. У јуну 1898. сасвим је напустио студије и отишао кратко у Барселону, а затим провео око девет месеци у опоравку (до фебруара 1899) у селу Хорта де Ебро (Каталонија), као гост код свог колеге Мануела Палареса, кад је научио и каталонски. После тога се вратио у Барселону где је био између 1900. и 1904, често боравећи у то време у Мадриду и Паризу, чије призоре је такође приказивао.

Свестан да напуштање академије значи и сукоб с оцем, Пабло је у седамнаестој години раскинуо са школом, а симболично и са њим. Наиме, после 1900. почео је да потписује слике све чешће мајчиним презименом (*Picasso*), тако да је по њему постао познат широј јавности. Пикасо се једно време (до 1899) приклањао томе да ради религијске теме, на конвенционалан начин, као што су *Прва њричест* или *Последњи ѡренуци* (посвећена последњој причести; слика која је била на Светској изложби у Паризу 1900, али није сачувана јер је преко ње касније насликао другу слику). За њих је добијао и признања, али је друге изазове осећао као много јаче – пре свега потребу да развије властити израз и стил. Тако је дошло до раскида са школом и традицијом.

У Барселони се дружио с уметницима из Каталоније у кафеу „Четири мачке”, где је имао и своју прву изложбу, у фебруару 1900. Париз је први пут посетио у јесен 1900, пошто је током Светске изложбе у Паризу, његова слика *Последњи ѡренуци*, како је поменуто, укључена у представљање шпанске уметности. У Паризу му је подршку пружила каталонска заједница уметника и ту се осећао као да је „међу својима”. Склопио је и први споразум с трговцем уметнина Педром Мањачом (*Pedro Mañach*; 1870–1940), који му је гарантовао стални месечни приход. Он му је организовао и прву изложбу у Паризу (1901), у галерији Волар (отворена 1893). Том приликом се упознао и са радovima уметника који су били везани за Париз и Француску – Ван Гог, Тулуз-Лотрек, Мане и други. Трајно ће прећи у Париз 1904, крајем свог тзв. плавог периода.

Карактеристично за Пикаса јесте да се не уклапа у уобичајене схеме исто-

ричара уметности, па га зато неки од њих сматрају недоследним, ђудљивим, барокним, итд. „У његовом делу, као и у његовом животу, нема ни јединства ни континуитета ни постојаности”, каже Франк Елгар (*RMS*, 1961: 229). Старији историчари су његову дугу стваралачку биографију делили на одређени број периода, који би требало да учине прегледним оно што је он стварао у раздобљу од око седамдесет година (1901–1973). У том случају се обично прве године узимају као припремне или студентске, а почетак стваралачке биографије се управо везује за поменути плави период (1901–1904). Дакле, могуће је издвојити следеће периоде: плави (1901–1904), ружичасти (1905–1906), кубистички (1907–1915), неокласични (1916–1923), надреалистички (1931–1935), а рад после тога одређује се као полиморфан, у вези са неким тематским циклусима или ликовима, или се посматрају његова политички ангажована дела. Каснији историчари (*Walther, Warncke*, 1997) узимају у обзир и његов рад пре плавог периода, користе се овом хронологијом, али фазе после кубизма схватају флексибилније.

Периоди

а) У плавом периоду (1901–1904) доминирају ликови (или ситуације) који изражавају усамљеност, тугу, беду, јад и на тим сликама преовлађују плаво и црно. То су просјаци, бескућници и алкохоличари, стари и болесни, очајни љубавници или мајке с децом које су због нечег ојађене. Неки сматрају да је подстицај за оно што доминира у плавом периоду била трагична судбина и смрт његовог пријатеља Касахемаса (*Carles Casagemas*; 1880–1901) који се с

Паблом вратио у Малагу после Светске изложбе крајем 1900, а онда је после неколико месеци поново отишао у Париз. Тамо је најпре покушао да убије девојку у коју се фатално заљубио, а онда је извршио самоубиство. Тако је настало неколико Пикасових слика на којима се Касакхемас приказује у сандуку, као и слика са сахране. Можда је тиме започео плави период. На тим сликама Пикасо приказује животне ситуације повезане с тугом, осећањем немоћи, очајањем, усамљеност, старост. Све је прожето јадом, а посебно животи различитих невољника и несрећника. Тако слика *Селесџина* (1904) приказује старицу која има проблема са видом.



Селесџина, 1904.



Акробаше, 1905.

б) У ружичастом периоду (1904–1906) мењају се и низови боја (плава уступа место ружичастој) и теме – то је веселији свет путујућих циркуса, арлекина, клоновна и акробата. Неки сма-

трају да промена основног расположења потиче отуда што је Пикасо ушао у емоционалну везу са Фернандом Оливије (*Fernande Olivier*; 1881–1966, сликарка и модел). Други сматрају да је то отуда што су се појавили озбиљни купци његових дела: Гертруда Штајн (*Gertrude Stein*; 1874–1946), Амброаз Волар (*Ambroise Vollard*; 1866–1939), као и руски колекционар Сергеј Шчукин (1854–1936), који је куповао и дела других сликара из Париза.

в) У кубистичком периоду (1907–1915), чији се почетак везује за слику *Госпођице из Авињона*, Пикасо ће заједно са Жоржом Браком (*Georges Braque*; 1882–1963) иницирати и спровести „кубистичку револуцију”. Реч је о томе да се створи илузија волумена, али анализом форме, разлагањем планова, представљањем симултаних перспектива (објекта гледаног из различитих углова), итд.

Занимљиво је да у разговору са Андреом Малроом (око 1937), објашњавајући своју инспирацију и повод за слику *Госпођице из Авињона*, која, према речима многих, означава почетак кубизма као новог правца у модерној уметности, Пикасо оповргава оно што



Госпођице из Авињона, 1907.

се обично везује уз ту слику („анализа форме” – увођење кубизма) као своју примарну мотивацију и инспирацију. Уместо тога, он истиче егзорцизам као основни циљ (в. следећи одељак у овом тексту – „Анализа форме или егзорцизам”). Рекло би се да је самом Пикасу тада (1937) више било стало до егзорцизма (ослобађања од зла) него до кубизма.

Иначе, историчари кубизам деле на две фазе – аналитичку и синтетичку. Сматра се да је у првој Пикасо био између 1907. и 1912, а у другој између 1912. и 1916. За прву би било карактеристично да се исти објекат приказује истовремено из различитих углова, а ти планови се преклапају. Линије стварају игру која није ограничена на опис дате форме, а слично је и са бојама које су више у функцији композиције него визуелног описа објекта. Објекат је у извесном смислу анализиран и отуда термин „аналитички кубизам”. Нова форма (кубистичка анализа или разлагање) примењена је на све традиционалне предмете ликовне уметности – људску фигуру, мртву природу, пејзаж, па чак и портрет.

Генерално, настанак и развој кубизма се везује за Пикаса и Жоржа Бра-



Гишариста, 1910.

ка. Спроводећи кубистичку редукцију, Пикасо је око 1910. стигао и до апстракције, како видимо на слици *Гишариста* из те године. Иначе, историчари уметности почетак апстракције доводе у везу с Кандинским (1866–1944) и његовим апстрактним акварелом из 1910.

У раном, аналитичком кубизму боја се повлачи, а касније, у синтетичком кубизму, посебно на колажима, боја се враћа. Кубистичка дела су убрзо створила и нови медијум – колаж. Уз сликане делове сада се на платну јављају колажирани делови или сликање сасвим уступа место колажној техници, а затим се сликање враћа, имитирајући колаж. Пикасо је поред колажа од папира, почео да укључује и исечке од фурнира (у форми гитаре). Инструмент је био препознатљив по боји материјала и сугестивној форми. Ту је задржано правило кубизма да се комбинује оно што има представљачку функцију и оно што је ствар случаја. Али, док је аналитички кубизам сецирао објекте, сада су они били реасемблирани. Отуда са јавља и нова ознака – синтетички кубизам.



Манголина и кларинет, 1914.

г) Напуштање кубизма и прелазак у неокласични период (1917) било је код Пикаса нагло као и све остало. Он се враћа људској фигури и репертоару старих тема (арлекини, играчице), али и

неким новим-старим темама као што су *Љубавници* (слика из 1923). У том позитивном духу је и слика његовог сина Паула – обученог као арлекин (1924). Ако обратимо пажњу, можда ћемо приметити да његово мило лице има већу моћ да отера зле духове него *Госпођице из Авињона*.

После романтичне фазе, Пикасо улази у надреалистичке преокупације и бави се сновима и фантазијама.



Љубавници, 1923.

д) Надреалистички период (1925–1932) био је разнолик – од органских апстрактних форми које задржавају анатомску логику тек у наговештајима, као што је, рецимо, Жена која баца камен, до серије девојака на обали мора, где је органској форми враћена логика тела и еротика. Гротескни и парадоксални анатомски спојеви које је Пикасо лансирао у периоду 1930–1932, нешто ка-



Паула као арлекин, 1924.

сније ће се наћи и у Далијевом Предосећању грађанског рата из 1936, а још касније, 1938, на то ће се надовезати у својим скулптурама и енглески вајар Хенри Мур (*Henry Moore*; 1898–1986). Временски, у период надреализма спада и идилична слика Сан (1932), која као да је задржала пријатна осећања из претходног периода.

Анализа форме или егзорцизам

Пикасова стваралачка биографија почиње плавим периодом, а сав потоњи рад, сви каснији периоди који су следили, били су као неко настојање (егзорцизам) да се спречи повратак плавог периода: тј. туге, бола, јада, смрти... Као и остали, он се на свој начин борио с оним амбисом који помиње Ђакомети – против досаде, мртвила, старења и смрти.

У поменутом разговору с Малроом, објашњавајући своју инспирацију и повод за слику *Госпођице из Авињона*, Пикасо, у ствари, ставља у други план оно што се обично везује уз ту слику („анализа форме”, увођење „црначке пластике” у савремено ликовно искуство) и каже:

Док сам био сам у њом прозном музеју с маскама и лушкатама, дошле су ми Госпођице из Авињона као инспирација њој истој дана, али не збој форми нејој истој што је њој била моја прва егзорцистичка слика – да, айсолушно... Схватио сам нешто врло важно... Маске нису биле као било који комад скулптуре. Никако. Оне су биле мајјски предмет. [...] Ти црначки комади су били посредници (intercesseurs)... Они су били прошив свеја – прошив нејој знајих прешећих духова. [...] Схватио сам за што су црнцима служиле њихове скулптуре. За што су их они изре-

збарили *ш*ако, а не друґачије. На крају крајева, они нису били кубисти – кубисти још нису ни *и*осијојали. [...] Сви фетишисти су имали *и*сту сврху. Они су били оружје – да људима омоуће да се ослободе власици духова. Они су били оруђа. Ако духовима дамо форму, *и*осијајемо независни. [...] Схватио сам *и*што сам ја сликар. (Malraux, 1974: 17)

Слично би се могло рећи и за нека друга Пикасова дела – да су она примарно била егзорцистичка, а тек секундарно и анализа форме или лансирање новог периода. Но највероватније је да су у том и многим другим његовим делима оба аспекта била повезана – као, уосталом, и у црначкој пластици коју ми (за разлику од антрополога и етнолога) данас (са ликовног становишта) не посматрамо као амајлије или фетише (тј. као део историје магије) него као занимљиву пластику (тј. као део историје уметности). Уосталом, неке од тих црначких маски (које можемо видети и у Музеју афричке уметности у Београду) „сувише су лепе” да би биле само магијски објекти (исто, уосталом, важи и за многе бикове или јелене представљене у пећинском сликарству). Другим речима, ни за хомосапијенса у пећини, ни за црнце, ти објекти вероватно нису били само магијски него су изражавали и задовољавали и естетско осећање.

Међутим, ту се суочавамо и са једном општијом темом која је од значаја за историју уметности двадесетог века. Наиме, људи су егзорцизмом настојали да отерају зло, али се оно стално враћало у људску историју. Нека каснија Пикасова дела (као *Герника*, тридесет година после *Госиођица из Авињона*) која имају непосредно ангажовану, егзорцистичку поруку (борба против зла),

суочавају нас са тиме да човечанство не успева да се трајно ослободи зла. Из тога можемо једино закључити да је егзорцизам путем уметности у двадесетом веку био недовољан да се ублажи или спречи иједно крвопролиће у прошлом, а потом и у овом столећу. Можда отуда и потиче Пикасов песимизам и осећање људског проклетства. На крају, он је у свом веку видео два светска рата, два грађанска (у Русији и Шпанији) и два регионална (корејски и вијетнамски). Но та беспомоћност и није нека особеност уметности нашег века – сва она уметност у старој Грчкој и другим добима такође је била стварана у временима којима су претходили, или која су походили, велики ратови и крвопролића. Велики епови у Индији (*Махабхарата*) или Грчкој (*Илијада*) о томе непосредно говоре (као и наша епска поезија).

Уметност – рат и мир

Неки су замерали Пикасу да се – с обзиром на свој значај и формат – није довољно изражавао или ангажовао (у годинама ратова) на страни мира. Други пак сматрају да је *Герника* (која се непосредно односи на једну од мучних епизода за време Грађанског рата у Шпанији) најважнија, најснажнија слика двадесетог века. Независно од тих гледишта, видимо да се Пикасо у различитим периодима и приликама враћао темама рата и мира, некад у духу егзорцизма, а некад предочавајући велике симболе рата и мира. Слика *Герника* делом је значајна као иновација у домену форме, а и као доказ да Пикасова (а то је значило модерна) уметност није изолована од великих питања епохе него да може да узврати на актуелне



Герника, 1937.

изазове времена, не западајући у илустративност или дословност. У том периоду (1937–1957) настајаће и друга Пикасова дела у вези са ратовима и миром – од *Гернике* до дела *Масакр у Кореји* (1951). *Герника* је настала тако што је јануара 1937. Пикасу наручен мурал за шпански павиљон за Светску изложбу у Паризу, предвиђену за јун те године. Он је најпре планирао да уради слику у свом тадашњем маниру, али када је у марту разорен Дуранго, а у априлу, у немачком бомбардовању, савњена Герника, он је одлучио да (уз помоћ бројних скица) направи слику која ће представити разарање Гернике, као симбола свих страдања током Грађанског рата у Шпанији. Но фасцинација *Герником* не треба да нам скрене пажњу с осталих Пикасових дела која се баве ратом (и миром).

Наиме, нешто касније, за време Другог светског рата, он је створио два дела која се такође баве проблемом жртава и разарања. Прво је у вези са два симбола који су испреплетани – жртвено јагње и добри пастир. Ова фигура (*Човек са јагњешом*) – чије су скице настале 1942, а изведена је као скулптура 1943. године – персонификација је мира, као главне чежње у ратна времена.

Друго дело је *Кућа Шарнелових*. Оно има за потку филм о страдању једне породице током бомбардовања, у кухињи стана. Иначе, током Пикасовог рада на њој (фебруар–мај 1945) појавиле су се и прве фотографије гомила лешева у логорима, тако да је и то ушло у ову слику. Слика приказује лешеве после егзекуције.



Кућа Шарнелових, 1945.

Слика *Масакр у Кореји* настала је шест месеци после почетка рата у Кореји, а приказана је на мајском салону у Паризу, 1951. Каснији извештаји из тог рата су потврдили суровост коју је Пикасо изразио сучеливши обнажене (симболички – беспомоћне) жртве и стрелачки вод у чијој опреми су комбиноване представе пређашњих ратова и оне које сугеришу оружја будућности. Подсећа на Гојину слику *3. мај 1808. Рај*

и мир су два панела која је Пикасо урадио током 1952. за Храм мира, који је био повезан са старом капелом у Валорију. И ово је дело била његова реакција на рат у Кореји.

После Другог светског рата постоји и фаза мирнодопског предаха, идилични интермецо посвећен другим темама. Између 1946. и 1948. године, прешавши на Медитеран, Пикасо ликовно транспонује старе легенде, фауне, кентауре и нимфе, као и животиње: голуба, бика, сову, жабе итд. Слика жене и децу, а ради и велик број графика и керамике. Највећа колекција те керамике (око 2000 комада) се налази данас у музеју у Сереу, на југу Француске, који сам посетио 1991. када сам био на филозофском скупу „Европа, Индија и постмодерна” одржаном те године у Сереу.

Један други Пикасо

Од свега што је Пикасо урадио обично је пажња више окренута оном шокантном, а мање делима која су остала у сенци шокантног. Пикасо је до краја живота био опчињен лицима жена (Андрић о својој опсесији лицима жена има белешку у *Знаковима ѿоред ѿуџа*). С једнаком преданошћу Пикасо је представљао и уплакана лица жена (на сликама из 1937), а насликао је и неке од најлепших слика посвећених женама у двадесетом веку, као што су слике *Селестине* (1904), *Бенедете Канал* (1905), *Жена у шпанском косџиму* (Барселона, 1917), *Олије* (1917), затим више слика жена с децом (између 1922. и 1923), *Мари-Терез Валшер* (Париз, 1937), *Порџреј девојке* (1944) или *Силвеше Дејвид* (1954). Кад је био млад, сликао је старице (*Селестина*); кад је остарио, сликао је девојке (*Силвеша*).

Пикасо је оставио и неке од најлепших слика деце у сликарству нашег века, враћајући се овој теми и у време кад је био млад, кад још није имао децу, а и касније, кад је сам пролазио кроз очинство. Из тих слика издвајамо *Браћу* (1906), која приказује игру одраслог и малог дечака. Ту су и две блиставе слике његовог сина Пола (*Пол као арлекин*, 1924; *Пол као Пјеро*, 1925). Лице Пола на овим сликама изражава сву ону неспоредност и ведрину због којих се у сећању враћамо властитом детињству. То лице (као и лица неких девојака) у потпуности оповргава тврдњу Франка Елгара да „Пикасо никако не изражава наду, радост живљења, већ најчешће неизлечиву узнемиреност” (*RMS*, 1961: 230).

Дакле, сви ти модалитети су лица Пикаса (али и лица наше историје и нашег века) – он је у свима њима. Пикасо је и у старачком лицу и мрени која застире Селестинино око, а и у заносном погледу Бенедете Канал; у лицу уплаканих жена (из 1937) и у спокоју и блаженству мајке и детета крај мора (из 1922). Пикаса има и у лицу Пола, на ком су сабрани сва недужност и сјај света, а и у вриску коња, чију утробу је просуо бик у кориди или шрапнел у Герници. Можда госпођице из Авињона и тај врисак коња нису успели да изврше егзорцизам двадесетог века – једино се можемо надати да би нас лице Пола могло искупити пред неким страшним судом. Ако је Пикасо желео да његове слике буду егзорцистичке, онда у томе више успеха има лице Пола или непознате девојке него лица уплаканих жена или страхотна разарања у Герници.

Нови медији – удео Пикаса

Кад се у скорије време пише историја нових медија (или постмодерне),

онда се обично помињу дадаизам и Марсел Дишан (*Marcel Duchamp*; 1887–1968). Пикасо се ретко или никад не помиње у том контексту. Али, како ћемо видети, то је само једна од симплификација којима подлеже шаблонизирана историја уметности, она која Пикаса сматра главним представником модерне, па онда не може да узме у обзир и друге ствари које је он (у)радио. Асамблажи, посебно они прављени од тзв. нађених предмета – *object trouve*, помињу се у вези са другим уметницима, ретко са Пикасом. Сачувани су неки Пикасови асамблажи из 1914, као *Манголина и њишара* и *Мршва њприрода*, начињени од обојеног дрвета и нађених предмета. То је било три године раније у односу на Дишаново *ready-made* дело *Фоншана* (заправо писоар) из 1917. Чувени Пикасов асамблаж *Глава бика* (1942) јесте првобитно начињен од два предмета – управљача и седишта бицикла. Касније су направљена два одливка који то исто представљају. Сада ови одливци фигурирају у музејским колекцијама. Ситуација је слична као са поменутим Дишановим експериментом, чији оригинал није сачуван, него



У музеју Пикасових керамика, Серс, 1991.

на његовом месту фигурира други, много каснији истоветни предмет, рецимо из 1964, који носи његов ауторски *imprimatur*. Склапајући фигуре од нађених предмета, Пикасо је показао да су његови радови подједнако значајни за историју нових медија, као они Дишанови или дадаисте Раула Османа (*Raoul Hausmann*; 1886–1971).

Оно што је за Пикаса специфично јесте да – за разлику од наведених (или других, ненаведених) аутора, који често имају ироничну дистанцу или гротеску као основну поруку – он задржава неку врсту наклоности и према употребљеном предмету и према ономе што склоп сугерише. На пример, асамблаж (или инсталација) *Девојчица са конопцем* (1950) представља девојчицу која учи да скаче преко конопца. При томе, има ципеле одрасле особе (девојчице често воле да пробају ципеле одраслих) и још као да их је обула наопако.

Тело девојчице је било начињено од две корпе, плеха за печење и других предмета. Касније је направљен одливак, као и у случају неких других асамблажа. Од Пикасових асамблажа најпознатији су *Глава бика* и *Бабун са младунчетом* (1951). У овом другом је посебно дошао до изражаја његов благонаклони хумор. Главу бабуна је направио од дечјег аута (играчке), за уши су послужиле дршке са шоља, а за тело округла посуда. Све то повезао је гипсом, а у гипсу је извео младунче и ноге бабуна. Реп је начињен од опруге аутомобила. Асамблаж се одржао у том виду до 1955, а онда је направљено шест бронзаних одливака. Пикасова инсталација *Куљачи* (1956) подсећа – по форми – на синтетички кубизам и линеарност геометријске апстракције, а враћа у оптицај и једну од Пикасових тема из периода

1920–1930. Она сугерише дух постмодерних *remake*-а и рекапитулација на који ћемо се детаљније осврнути у наставку.



Девојка, 1944.

Пикасо је учествовао и у раним мултимедијалним представама. Важан је балет *Paraça* чији је режисер и сценариста био Жан Кокто (*Jean Cocteau*; 1889–1963), музику је написао Ерик Сати (*Eric Satie*; 1866–1925), завесу, сценографију и костиме је креирао Пикасо, а извела га је (18. маја 1917) екипа руског балета Сергеја Ђагиљева у позоришту Шатле (*Chatelet*) у Паризу. У тексту летка који је посетиоцима представљао комад, Гијом Аполинер (*Guillaume Apollinaire*; 1880–1918) написао је да је то једна врста надреализма (*une sorte de surréalisme*). Тако је (по историчарима) први пут употребио термин који ће постати ознака новог правца после првог *Манифеста надреализма* из 1923, док је представа узета као рани пример надреализма. Публици је највише сметало што је Кокто у звучни део представе (поред Сатијеве музике, са елементима цеза) укључио и звуке урбане свакодневице. Комад је наишао на ругање у штампи

и убрзо је повучен, али је ауторима донео публицитет. И ту је дошао до изражаја „успех скандала” (*succès de scandale*) – синтагма којом је 1913, неколико година пре тога, именован пријем балета *Посвећење ѓролећа* Стравинског (1882–1971), такође изведеног у Паризу. На сличном начелу је почивао рад многих савремених уметника.



Глава бика, 1942.

Пикасо и постмодерно стање

Франк Елгар, Андре Малро и многи други покушавали су да тумаче и разумеју Пикаса по логици модерне, јер он јесте један од њених највећих представника. Та логика каже – постоји један, прави Пикасо, који има различита лица, маске, а испод тих маски ми тражимо право. Пошто то није успевало, они су закључивали да је Пикасо противречан и „до сржи барокан”:

Од нађурализма до експресионизма, од експресионизма до класицизма, од класицизма до романтизма, затим од реализма до аистракије, да би се ојеш вратио нађурализму и ојшочео своје неуморно шражење. У њему се складност смењује са ужасом, елеанција са монструозношћу, он иде, долази, оглази, осјајући, ујркос свим ѓроменама, до сржи барокан. (RMS, 1961: 229)

У време кад су они писали о Пикасу још није постојала свест о постмодерној парадигми за коју ми сад видимо

да одговара ономе што је и како је он радио, од 1954. године па до краја живота.

Постмодерни њосћуиак карактерише њоновно окрећање историји, али не ради обнављања старих значења већ се стилска обележја из историје, као знаци без значења, у њошребљавају у слободној ири шћо не доушћа никакав историзам. Прибећавање ирационалности и мићу као новој вредности, најзад 'аилологија нихилизма' њозивајући се на Ничеа, али и Хајдеггера, сћаау основне шезе нове естетике која још обнавља катеорију узвишеној из њремодерној времена, као шћо њроширује и избећава стројности модерне, идући у њравцу њолиморфије, вишеаспективности и уошћше њлурализма. (Damjanović, 1996: 13)

Многи Пикасови савременици су сматрали да је он недоследан, ћудљив или превртљив, јер није остао један добар кубиста или надреалиста, као неки његови савременици. Али, ми сад знамо да је Пикасо већ живео, већ био у постмодерном стању. Зато се сад више не поставља питање који је Пикасо прави Пикасо, најбољи Пикасо: онај из ружичастог периода, Пикасо кубиста, надреалиста, неокласициста... У постмодерном контексту треба разумети и последњих Пикасових двадесет година (1953–1973) кад – како се често каже – Пикасо није створио ништа ново, него се „враћао на старо”.

Ако је у њракси модерне катеорија новој у средишћу свих насћојања, сћа шћо више није шћако, и из обнављања њроисћиче нешћо као „ново старо” као вредности – шћако мић њоновно њосћјаје вредности, а у кулћури уошћше долази до њромене ѡарадѡме. Начелно се више не насћоји око шћумачења и ѡромене

свешћа већ је од сћаа ѡо Лиошћару у ѡрвоме ѡлану ѡрилаћођење свешћу, ошћуа у естетском ѡољегу ѡнављање, у уметничком ѡољегу обнављање ишћ. Ако „ѡрекид са шћрадицијом” карактерише модерну, сћа се уметничка ѡракса оћетћ окреће шћрадицији, али „шћрадицији ѡрекида са шћрадицијом” (H. Lützel) у слободном дисћонирању историјским стћиловима као знацима који немају значења, као системима без ѡреферирања, али и без мећусобној односа и ѡсредовања шћо би оћетћ омоћућило раћање некој смисла. У мношћву дисћурса као „језичких ићара” не узима се само једна ићра као крићеријум и не одићрава до исцрћљивања свих њених моћућности, као шћо је шћо случај у модерној. Ошћуа у ѡсћмодерној оћхођење са мноостврокошћу као метћодички загаћак, ѡлуралности и ѡолиморфија уметничких облика... шћавише оћћварање ѡросћора лавиринћа, у коме ни „раскрснице” не служе оријентисању и ѡоновном налажењу смисла као једном изћубљене Аријагнине нићи: за шћу сврху је скован ѡојам „ризом” (J. Deleuze, F. Guattari) као хоризонћ, у коме све ѡсћјаје моћуће, ѡа сћоћа ни бинарни начин мишћења, ни дијалекћика шћу не моћу ѡмоћу. (Damjanović, 1996: 103).

Многи су писали о недоследностима и противречностима Пикаса („у његовом делу, као и у његовом животу, нема ни јединства, ни континуитета, ни постојаности”), не схватајући да он већ живи постмодерно стање. „Плуралитет с правом представља суштинско одређење постмодерне и ми данас живимо у прелазној фази. [...] Постмодерна почиње тамо где престаје целовитост” (Welsch, 1991: 293). Ако се у целом распону (од плавог периода до последњег) његово дело појављује као једно одвијање, помаљање постмодерног стања,

сам Писао уобличује свој „манифест постмодерне” 1954. године – кад среће Силвету Дејвид (*Sylvette David*; 1934 – данас живи у Енглеској и бави се сликањем, под именом *Lydia Corbett*)¹. Пикасо с њом као моделом прави серију од тридесет девет цртежа и слика у којима креира једну типично постмодерну реминисценцију историје уметности у малом. Дакле, ми можемо да објавимо: постмодерна је у сликарству почела 1954. године, са серијом Пикасових „портрета” Силвете Дејвид. Пикасо је за месец дана (мај те године) насликао свој манифест постмодерне, чији текст би гласио – отприлике – овако: Драга Силвета – видиш – овако би те нацртали на академији, овако би те приказао кубиста на аналитички, а овако на синтетички начин, овако конструктивиста, овако надреалиста, овако стари Египћанин, овако Пикасо у једном од својих периода – а све то заједно јесте Пикасо или постмодерна у сликарству.



Силвета Дејвид, 1954.

Та серија (или део серије) цртежа и слика је убрзо била репродукована у разним стручним и популарним ревијама широм света, па и код нас (у загревачкој ревији *Вјесник у сријегу*). Инго

Валтер тумачи да је серија са Силветом била популарна јер је обичним посматрачима, публици, на очигледан начин објашњавала принципе дисоцијације – разлагања форме и укидања предметности у модерном сликарству (1997: 558). Наиме, пошто су сви цртежи и слике у серији имали исти предмет (лик Силвете), који је у различитим сликама презентирао на натуралистички, схематски, кубистички, надреални, конструктивистички начин, посматрач је могао лакше да прати поступање с формом него ако би имао у виду само појединачну слику сличне врсте. Валтер добро уочава педагошки аспект ове серије, али (као и: *Galwitz*, 1971) превиђа њен битно постмодерни карактер. Наиме, у серији са Силветом Пикасо је очигледно демонстрирао нека битна одређења постмодерне парадигме:

- окретање историји и обнављање;
- понављање стилских обележја у слободној игри;
- полиморфију, плурализам, постмодерни еклектицизам;
- парафразу и реторичку манипулацију;
- прихватање комерцијализације, фрагментације и пролазности;
- смењивање новотарија (мода), стилова, дизајна, означитеља;
- одбацивање вечног, непроменљивог, идеалног циља или стања;
- нема дубине у којој би се (наводно) скривала суштина;
- истина се налази у видљивом и пролазном; свет је условљен привременим структурама;
- не тежи се редукцији и одстрањивању вишезначности.

Дакле, у том лавиринту нестаје „права” Силвета, све су подједнако праве и привидне.

¹ Видети: <https://www.iwassylvette.com/>



Варијација на слику Делакроа
„Жене Алжира”, 1955.

У великом броју дела и у значајним раздобљима стваралаштва, Пикасо је испољавао неколико карактеристика битних за постмодерно стање, а то су иронија, елементи карикатуре и импровизације, а изнад свега: постмодерни еклектицизам. Поређења ради, оно што ће Ворхол (*Andy Warhol*; 1928–1987) осам година касније (1962) урадити с фотографијама Елвиса Преслија или Мерилин Монро, представља само сведено, плакатско понављање идеје коју је Пикасо с много више ликовног нерва остварио 1954. Видимо да је Пикасо као један од најистакнутијих представника модерне остварио онај прелаз који поједини теоретичари описују следећим речима (али га, обично, не везују за Пикаса): „Естетика модерности је била естетика *innovatio*. [...] Убрзана институционализација педесетих година која је погоршала и убрзала те тенденције [...] нанела је завршни ударац. Утопија новума је одбачена” (*Clair*, 1983: 115–116).

Укратко, за разлику од оних који сматрају (у жаргону и из визуре модерне) да је последњих двадесет година у Пикасовом раду било само тапкање у месту, или понављање већ пређеног

пута, ми сматрамо да је, у једном погледу, то био значајан период у његовом раду: Пикасова постмодерна. То је један од разлога зашто се Пикасо у том периоду посебно бавио и парафразама класичних дела. Те парафразе су у неким аспектима биле блиске постмодерној парафрази, а понекад и класичној парафрази, какве су Делакроове копије Рубенса, Ван Гогова дела по Дореу или другим сликарима или Матисове варијације мртве природе по Јану Давидсу из 1915. Пикасо је радио парафразе (серије од по педесет цртежа или слика) на Манеов *Доручак на шрави*, Енгрово *Турско куйашило*, Делакроове *Жене из Алжира*, Веласкесове *Мале дворске игре* и патуљка *Бобо*, Давидову *Ошмицу Сабинанки* и Рембрантову слику *Рембрант и Саскија*. На основу тога, видимо зашто је неодржива и неоправдана оцена неких аутора да Пикасово стваралаштво у потоњем периоду није више имало снаге да у пуној мери прати нове изазове. Тако Валтер каже:

Високи сћангарди које је Пикасо по-сћавао у саглашавању форме и садржаја нису се увек моли одржаши. У мнојим сћудијама и сликама из шој периода он је очито био задовољан тиме што је исћунио илаино. То је било шривијално изокрећање уметничкових



Варијација на Енјрово „Турско куйашило”,
1955.

приоришета: оно што је било sine qua non постало је *raison d'être*. (1997: 586)

На једном месту Ниче вели да је важно да човек не постане престар за своје победе. Видели смо да Пикасо није постао. Заправо – можда је надживео своје победе и наставио да ради и онда кад више и није морао (или могао) да побеђује. Али, то неки аутори нису могли да схвате.

Пикасо и мајстори

Ипак, око десет година касније, то су схватили други историчари и љубитељи уметности, па је тако настала велика презентација управо ових позних радова Пикаса, представљена на три велике изложбе – под заједничким именом *Пикасо и мајстори*, које су одржане између 8. октобра 2008. и 2. фебруара 2009, у три репрезентативна излагачка простора у Паризу. Тако су у Лувру изложене Пикасове варијације на Делакроове *Жене из Алжира*, у Орсеју на Манеов *Доручак на шрави*, а у Гран Палеу слике које реферишу на остале „мајсторе”. Организатори су се потрудили да у већини случајева обезбеде презентацију дела које је било узор, напореда с Пикасовим сликама. То је био можда и најкомпликованији део изложбе, јер је требало из различитих музеја донети дела која су била Пикасов предложак. Припрема је трајала око три године, с великим трошковима осигурања и транспорта за двеста десет дела и буџетом од око четири и по милиона евра. Да би гледаоцима била предочена целина Пикасовог подухвата, некад би с леве стране његове слике била постављана слика-узор, а некад обрнуто. Кустоскиње су биле Ан Балдасари (*Anne*

Baldassari, управница Пикасовог музеја) и Мари-Лор Бернадак (*Marie-Laure Bernadac*, из Лувра). Медији су известили да је тромесечну изложбу на три локације посетило око 780.000 људи, али, и овом приликом, као да се препознавање у кључу постмодерне није догодило. Наиме, Пикаса из ове фазе кустоскиња Ан Балдасари је назвала „канибалистички Пикасо” који спроводи „ликовни канибализам непознат до тада у историји уметности”, јер, како је образложила, он деконструише и реконструише старе мајсторе – храни се сликарском традицијом и тако ствара своја нова дела. Додуше, она је додала и објашњење да је канибализам традиционално био гест поштовања и начин да се сачува моћ предака, рекавши и да је „од свих модерних и авангардних сликара, Пикасо једини на тај начин носио историју сликарства на својим раменима”.²



Варијација на Манеов „Доручак на шрави”, 1960.

РЕФЕРЕНЦЕ:

- Berger, J. (1980). *The Success and Failure of Picasso*. New York: Pantheon
- Clair, J. (1983). *Considerations sur l'etat des beaux-arts, critique de la modernite*. Paris: Gallimard
- Дамњановић, М. (1996). *Ка естетскоумију*. Београд: Нолит
- Dupuis-Labbé, D. (2007). *Les Demoiselles d'Avignon – La Révolution Picasso*. Paris: Bartillat

² Видети: france24.com/en/20081008-paris-museum-shows-picasso-cannibal-masters-art

- Elgar, F., Maillard, R. (1956). *Picasso: A Study of his Work*. New York: Frederick A. Praeger
- Gallwitz, K. (1971). *Picasso at 90: The Late Work*. New York: Putnam
- Huffington, A. S. (1989). *Picasso – Creator and Destroyer*. London: Pan Books
- Малро, А. (1974). *Глава ог обцидијана*. Загреб: Напријед
- Picasso et le Maitres*. (2008). Paris: Grand Palais [каталог изложбе Пикасо и мајстори у Гран Палеу]
- Речник модерној сликарства*. (1951). Нолит: Београд
- Richardson, J. (1992). *A Life of Picasso* (I). London: Pimlico
- Richardson, J. (1997). *A Life of Picasso* (II). London: Pimlico
- Richardson, J. (2007). *A Life of Picasso* (III). London: Jonathan Cape
- Richardson, J. (2021). *A Life of Picasso* (IV). New York: Alfred Knopf
- Warncke, C. P., Walther, I. (yp.). (1997). *Picasso* (I–II). Köln: Taschen
- Welsch, W. (1991). „Постмодернистичке перспективе за дизајн будућности”. *Дело*, јун–август, год. 37, бр. 6–8, Београд: Нолит

ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ:

- I was Sylvette* – <https://www.iwassylvette.com/>
- Paris museum shows Picasso as 'cannibal' of masters* – france24.com/en/20081008-paris-museum-shows-picasso-cannibal-masters-art
- Picasso art periods* – <https://www.pablo-ruiz-picasso.net/periods.php>