

# OD KUBIZMA DO POSTMODERNE

Povodom pedesetogodišnjice smrti Pabla Pikasa (1973–2023)

**P**ablo Ruis Pikaso (*Pablo Ruiz Picasso*) rođen je 1881. u Malagi, u Španiji, a veći deo života je proveo u različitim delovima Francuske, gde je i umro 1973, u malom gradu Mužin na jugoistoku. U različitim tekstovima navode se različite brojke njegovih sačuvanih dela (ulja, crteža, keramike, grafika, kolaža, skulptura, reljefa i asamblaža), ali većina se slaže da je u pitanju preko 20.000 radova. Tokom svoje duge i bogate stvaralačke biografije, Pikaso je inicirao neke pravce u umetnosti našeg veka (kubizam i postmoderna), a nekima je dao značajan doprinos. Njegovoj svetskoj popularnosti je doprineo i Kluzoov (*Henri-Georges Clouzot*; 1907–1977) dokumentarni film *Misterija Pikaso (Le mystère Picasso)* (1955). U nekim vremenima je stvarao i dela koja su reakcija na izazove vremena (period Španskog građanskog rata, tokom Drugog svetskog rata i u vreme Korejskog rata, 1951). Najpoznatija je *Gernika*, posvećena žrtvama bombardovanja gradića Gernika u Španiji 1937. u vreme Građanskog rata, kada je prvi put isprobano „tepih” bombardovanje koje će uskoro, tokom Drugog svetskog rata, biti primenjeno na mnogim gradovima, uključujući i Beograd.

## Sazrevanje

Njegov otac Hose (*José Ruiz Blasco*; 1838–1913) bio je profesor crtanja, a Pablo je u desetoj godini postao njegov učenik, kad se porodica preselila u Korunju. U je-

sen 1895. odlaze potom u Barselonu, gde je otac dobio posao na akademiji umetnosti. Tada je i Pablo, kao četrnaestogodišnjak, primljen na tu akademiju. Porodica je smatrala da će im sin biti uspešan akademski slikar.

Za sliku *Nauka i milosrđe* (1897) – na kojoj je otac Hoze u ulozi doktora – Pablo je dobio pohvalnicu na Likovnoj izložbi u Madridu. Posle toga, u jesen 1897, kada je imao šesnaest godina, otac ga je poslao na studije u Madrid, na Kraljevsku akademiju San Fernando. No tradicionalno obrazovanje koje je tu dominiralo Pablu je bilo odbojno, pa je neko vreme pohađao samo klasu Morena Karbonera. Otkrio je da u muzeju Prado može više naučiti od starih majstora, kao i slikajući prizore s ulica ili iz kafea. Borba oko toga da li da napusti studije i preuzme rizik na sebe, a time dovede u pitanje i odnos s ocem (jer je ovaj smatrao da je školovanje pravi put do uspeha), kod Pabla se iskomplikovala time što se u proleće 1898. razboleo od šarlaha i četrdeset dana bio u karantinu. U junu 1898. sasvim je napustio studije i otišao kratko u Barselonu, a zatim proveo oko devet meseci u oporavku (do februara 1899) u selu Horta de Ebro (Katalonija), kao gost kod svog kolege Manuela Palaresa, kad je naučio i katalonski. Posle toga se vratio u Barselonu gde je bio između 1900. i 1904, često boraveći u to vreme u Madridu i Parizu, čije prizore je takođe prikazivao.

Svestan da napuštanje akademije znači i sukob s ocem, Pablo je u sedamnaestoj godini raskinuo sa školom, a simbolično i sa njim. Naime, posle 1900. počeo je da potpisuje slike sve češće majčinim prezimenom (*Picasso*), tako da je po njemu postao poznat široj javnosti. Pikaso se jedno vreme (do 1899) priklanjao tome da radi religijske teme, na konvencionalan način, kao što su *Prva pričest* ili *Poslednji trenuci* (posvećena poslednjoj pričesti; slika koja je bila na Svetskoj izložbi u Parizu 1900, ali nije sačuvana jer je preko nje kasnije naslikao drugu sliku). Za njih je dobio i priznanja, ali je druge izazove osećao kao mnogo jače – pre svega potrebu da razvije vlastiti izraz i stil. Tako je došlo do raskida sa školom i tradicijom.

U Barseloni se družio s umetnicima iz Katalonije u kafeu „Četiri mačke”, gde je imao i svoju prvu izložbu, u februaru 1900. Pariz je prvi put posetio u jesen 1900, pošto je tokom Svetske izložbe u Parizu, njegova slika *Poslednji trenuci*, kako je pomenuto, uključena u predstavljanje španske umetnosti. U Parizu mu je podršku pružila katalonska zajednica umetnika i tu se osećao kao da je „među svojim”. Sklopio je i prvi sporazum s trgovcem umetnina Pedrom Manjačom (*Pedro Mañach*; 1870–1940), koji mu je garantovao stalni mesečni prihod. On mu je organizovao i prvu izložbu u Parizu (1901), u galeriji Volar (otvorena 1893). Tom prilikom se upoznao i sa radovima umetnika koji su bili vezani za Pariz i Francusku – Van Gog, Tuluz-Lotrek, Mane i drugi. Trajno će preći u Pariz 1904, krajem svog tzv. plavog perioda.

Karakteristično za Pikasa jeste da se ne uklapa u uobičajene sheme istoričara

umetnosti, pa ga zato neki od njih smatraju nedoslednim, ćudljivim, baroknim, itd. „U njegovom delu, kao i u njegovom životu, nema ni jedinstva ni kontinuiteta ni postojanosti”, kaže Frank Elgar (*RMS*, 1961: 229). Stariji istoričari su njegovu dugu stvaralačku biografiju delili na određeni broj perioda, koji bi trebalo da učine preglednim ono što je on stvarao u razdoblju od oko sedamdeset godina (1901–1973). U tom slučaju se obično prve godine uzimaju kao pripremne ili studentske, a početak stvaralačke biografije se upravo vezuje za pomenuti plavi period (1901–1904). Dakle, moguće je izdvojiti sledeće periode: plavi (1901–1904), ružičasti (1905–1906), kubistički (1907–1915), neoklasični (1916–1923), nadrealistički (1931–1935), a rad posle toga određuje se kao polimorfan, u vezi sa nekim tematskim ciklusima ili likovima, ili se posmatraju njegova politički angažovana dela. Kasniji istoričari (Walther, Warncke, 1997) uzimaju u obzir i njegov rad pre plavog perioda, koriste se ovom hronologijom, ali faze posle kubizma shvataju fleksibilnije.

## Periodi

a) U plavom periodu (1901–1904) dominiraju likovi (ili situacije) koji izražavaju usamljenost, tugu, bedu, jad i na tim slikama preovlađuju plavo i crno. To su prosjaci, beskućnici i alkoholičari, stari i bolesni, očajni ljubavnici ili majke s decom koje su zbog nečeg ojađene. Neki smatraju da je podsticaj za ono što dominira u plavom periodu bila tragična sudbina i smrt njegovog prijatelja Kasahemasa (*Carles Casagemas*; 1880–1901) koji se s Pablom vratio u Malagu posle Svetske izložbe krajem

1900, a onda je posle nekoliko meseci ponovo otišao u Pariz. Tamo je najpre pokušao da ubije devojkicu u koju se fatalno zaljubio, a onda je izvršio samoubistvo. Tako je nastalo nekoliko Pikasovih slika na kojima se Kasahemas prikazuje u sanduku, kao i slika sa sahrane. Možda je time započeo plavi period. Na tim slikama Pikaso prikazuje životne situacije povezane s tugom, osećanjem nemoći, očajanjem, usamljenost, starost. Sve je prožeto jadom, a posebno životi različitih nevoljnika i nesrećnika. Tako slika *Selestina* (1904) prikazuje staricu koja ima problema sa vidom.



*Selestina*, 1904.



*Akrobate*, 1905.

b) U ružičastom periodu (1904–1906) menjaju se i nizovi boja (plava ustupa mesto ružičastoj) i teme – to je veseliji svet putujućih cirkusa, arlekina, klovnova i

akrobata. Neki smatraju da promena osnovnog raspoloženja potiče otuda što je Pikaso ušao u emocionalnu vezu sa Fernandom Olivije (*Fernande Olivier*; 1881–1966, slikarka i model). Drugi smatraju da je to otuda što su se pojavili ozbiljni kupci njegovih dela: Gertruda Štajn (*Gertrude Stein*; 1874–1946), Ambroaz Volar (*Ambrose Vollard*; 1866–1939), kao i ruski kolekcionar Sergej Ščukin (1854–1936), koji je kupovao i dela drugih slikara iz Pariza.

v) U kubističkom periodu (1907–1915), čiji se početak vezuje za sliku *Gospođice iz Avinjona*, Pikaso će zajedno sa Žoržom Brakom (*Georges Braque*; 1882–1963) inicirati i sprovesti „kubističku revoluciju”. Reč je o tome da se stvori iluzija volumena, ali analizom forme, razlaganjem planova, predstavljanjem simultanih perspektiva (objekta gledanog iz različitih uglova), itd.

Zanimljivo je da u razgovoru sa Andreom Malroom (oko 1937), objašnjavajući svoju inspiraciju i povod za sliku *Gospođice iz Avinjona*, koja, prema rečima mnogih, označava početak kubizma kao novog pravca u modernoj umetnosti, Pikaso opovrgava ono što se obično vezuje uz tu



*Gospođice iz Avinjona*, 1907.

sliku („analiza forme” – uvođenje kubizma) kao svoju primarnu motivaciju i inspiraciju. Umesto toga, on ističe egzorcizam kao osnovni cilj (v. sledeći odeljak u ovom tekstu – „Analiza forme ili egzorcizam”). Reklo bi se da je samom Pikasu tada (1937) više bilo stalo do egzorcizma (oslobađanja od zla) nego do kubizma.

Inače, istoričari kubizam dele na dve faze – analitičku i sintetičku. Smatra se da je u prvoj Pikaso bio između 1907. i 1912, a u drugoj između 1912. i 1916. Za prvu bi bilo karakteristično da se isti objekat prikazuje istovremeno iz različitih uglova, a ti planovi se preklapaju. Linije stvaraju igru koja nije ograničena na opis date forme, a slično je i sa bojama koje su više u funkciji kompozicije nego vizuelnog opisa objekta. Objekat je u izvesnom smislu analiziran i otuda termin „analitički kubizam”. Nova forma (kubistička analiza ili razlaganje) primenjena je na sve tradicionalne predmete likovne umetnosti – ljudsku figuru, mrtvu prirodu, pejzaž, pa čak i portret.

Generalno, nastanak i razvoj kubizma se vezuje za Pikasa i Žorža Braka. Sprovodeći kubističku redukciju, Pikaso



*Gitarista, 1910.*

je oko 1910. stigao i do apstrakcije, kako vidimo na slici *Gitarista* iz te godine. Inače, istoričari umetnosti početak apstrakcije dovedu u vezu s Kandinskim (1866–1944) i njegovim apstraktnim akvarelom iz 1910.

U ranom, analitičkom kubizmu boja se povlači, a kasnije, u sintetičkom kubizmu, posebno na kolažima, boja se vraća. Kubistička dela su ubrzo stvorila i novi medijum – kolaž. Uz slikane delove sada se na platnu javljaju kolažirani delovi ili slikanje sasvim ustupa mesto kolažnoj tehnici, a zatim se slikanje vraća, imitirajući kolaž. Pikaso je pored kolaža od papira, počeo da uključuje i isečke od furnira (u formi gitare). Instrument je bio prepoznatljiv po boji materijala i sugestivnoj formi. Tu je zadržano pravilo kubizma da se kombinuje ono što ima predstavljачku funkciju i ono što je stvar slučaja. Ali, dok je analitički kubizam secirao objekte, sada su oni bili reasemblirani. Otuda sa javlja i nova oznaka – sintetički kubizam.



*Mandolina i klarinet, 1914.*

g) Napuštanje kubizma i prelazak u neoklasični period (1917) bilo je kod Pikasa naglo kao i sve ostalo. On se vraća ljudskoj figuri i repertoaru starih tema (arlekini, igračice), ali i nekim novim-starim temama kao što su *Ljubavnici* (slika iz 1923). U

tom pozitivnom duhu je i slika njegovog sina Paula – obučenog kao arlekin (1924). Ako obratimo pažnju, možda ćemo primetiti da njegovo milo lice ima veću moć da otera zle duhove nego *Gospođice iz Avinjona*.

Posle romantične faze, Pikaso ulazi u nadrealističke preokupacije i bavi se snovima i fantazijama.



Ljubavnici, 1923.

d) Nadrealistički period (1925–1932) bio je raznolik – od organskih apstraktnih formi koje zadržavaju anatomsku logiku tek u nagoveštajima, kao što je, recimo, Žena koja baca kamen, do serije devojaka na obali mora, gde je organskoj formi vraćena logika tela i erotika. Groteskni i paradoksalni anatomske spojevi koje je Pikaso lansirao u periodu 1930–1932, nešto ka-



Paulo kao arlekin, 1924.

snije će se naći i u Dalijevom Predosećanju građanskog rata iz 1936, a još kasnije, 1938, na to će se nadovezati u svojim skulpturama i engleski vajar Henri Mur (Henry Moore; 1898–1986). Vremenski, u period nadrealizma spada i idilična slika San (1932), koja kao da je zadržala prijatna osećanja iz prethodnog perioda.

### Analiza forme ili egzorcizam

Pikasova stvaralačka biografija počinje plavim periodom, a sav potonji rad, svi kasniji periodi koji su sledili, bili su kao neko nastojanje (egzorcizam) da se spreči povratak plavog perioda: tj. tuge, bola, jada, smrti... Kao i ostali, on se na svoj način borio s onim ambisom koji pominje Đakometi – protiv dosade, mrtvila, starenja i smrti.

U pomenutom razgovoru s Malroom, objašnjavajući svoju inspiraciju i povod za sliku *Gospođice iz Avinjona*, Pikaso, u stvari, stavlja u drugi plan ono što se obično vezuje uz tu sliku („analiza forme”, uvođenje „crnačke plastike” u savremeno likovno iskustvo) i kaže:

*Dok sam bio sam u tom groznom muzeju s maskama i lutkama, došle su mi Gospođice iz Avinjona kao inspiracija tog istog dana, ali ne zbog formi nego stoga što je to bila moja prva egzorcistička slika – da, apsolutno... Shvatio sam nešto vrlo važno... Maske nisu bile kao bilo koji komad skulpture. Nikako. One su bile magijski predmeti. [...] Ti crnački komadi su bili posrednici (intercesseurs)... Oni su bili protiv svega – protiv nepoznatih pretećih duhova. [...] Shvatio sam za šta su crncima služile njihove skulpture. Zašto su ih oni izrezbarili tako, a ne drugačije. Na kraju krajeva, oni nisu bili kubisti – kubisti još nisu ni posto-*



jali. [...] Svi fetiši su imali istu svrhu. Oni su bili oružje – da ljudima omogućе da se oslobode vlasti duhova. Oni su bili oruđa. Ako duhovima damo formu, postajemo nezavisni. [...] Shvatio sam zašto sam ja slikar. (Malraux, 1974: 17)

Slično bi se moglo reći i za neka druga Pikasova dela – da su ona primarno bila egzorcistička, a tek sekundarno i analiza forme ili lansiranje novog perioda. No najverovatnije je da su u tom i mnogim drugim njegovim delima oba aspekta bila povezana – kao, uostalom, i u crnačkoj plastici koju mi (za razliku od antropologa i etnologa) danas (sa likovnog stanovišta) ne posmatramo kao amajlije ili fetiše (tj. kao deo istorije magije) nego kao zanimljivu plastiku (tj. kao deo istorije umetnosti). Uostalom, neke od tih crnačkih maski (koje možemo videti i u Muzeju afričke umetnosti u Beogradu) „suviše su lepe” da bi bile samo magijski objekti (isto, uostalom, važi i za mnoge bikove ili jelene predstavljene u pećinskom slikarstvu). Drugim rečima, ni za homosapijensa u pećini, ni za crnce, ti objekti verovatno nisu bili samo magijski nego su izražavali i zadovoljavali i estetsko osećanje.

Međutim, tu se suočavamo i sa jednom opštijom temom koja je od značaja za istoriju umetnosti dvadesetog veka. Naime, ljudi su egzorcizmom nastojali da oteraju zlo, ali se ono stalno vraćalo u ljudsku istoriju. Neka kasnija Pikasova dela (kao *Gernika*, trideset godina posle *Gospođica iz Avinjona*) koja imaju neposredno angažovanu, egzorcističku poruku (borba protiv zla), suočavaju nas sa time da čovečanstvo ne uspeva da se trajno oslobodi zla. Iz toga možemo jedino zaključiti da je eg-

zorcizam putem umetnosti u dvadesetom veku bio nedovoljan da se ublaži ili spreči ijedno krvoproliće u prošlom, a potom i u ovom stoleću. Možda otuda i potiče Pikasov pesimizam i osećanje ljudskog prokletstva. Na kraju, on je u svom veku video dva svetska rata, dva građanska (u Rusiji i Španiji) i dva regionalna (korejski i vijetnamski). No ta bespomoćnost i nije neka osobenost umetnosti našeg veka – sva ona umetnost u staroj Grčkoj i drugim dobima takođe je bila stvarana u vremenima kojima su prethodili, ili koja su pohodili, veliki ratovi i krvoprolića. Veliki epovi u Indiji (*Mahabharata*) ili Grčkoj (*Ilijada*) o tome neposredno govore (kao i naša epska poezija).

### Umetnost – rat i mir

Neki su zamerali Pikasu da se – s obzirom na svoj značaj i format – nije dovoljno izražavao ili angažovao (u godinama ratova) na strani mira. Drugi pak smatraju da je *Gernika* (koja se neposredno odnosi na jednu od mučnih epizoda za vreme Građanskog rata u Španiji) najvažnija, najsnažnija slika dvadesetog veka. Nezavisno od tih gledišta, vidimo da se Pikaso u različitim periodima i prilikama vraćao temama rata i mira, nekad u duhu egzorcizma, a nekad predočavajući velike simbole rata i mira. Slika *Gernika* delom je značajna kao inovacija u domenu forme, a i kao dokaz da Pikasova (a to je značilo moderna) umetnost nije izolovana od velikih pitanja epohe nego da može da uzvрати na aktuelne izazove vremena, ne zapadajući u ilustrativnost ili doslovnost. U tom periodu (1937–1957) nastajace i druga Pikasova dela u vezi sa ratovima i mirom



*Gernika, 1937.*

– od *Gernike* do dela *Masakr u Koreji* (1951). *Gernika* je nastala tako što je januara 1937. Pikasu naručen mural za španski paviljon za Svetsku izložbu u Parizu, predviđenu za jun te godine. On je najpre planirao da uradi sliku u svom tadašnjem maniru, ali kada je u martu razoren Durango, a u aprilu, u nemačkom bombardovanju, srušena Gernika, on je odlučio da (uz pomoć brojnih skica) napravi sliku koja će predstaviti razaranja Gernike, kao simbola svih stradanja tokom Građanskog rata u Španiji. No fascinacija *Gernikom* ne treba da nam skrene pažnju s ostalih Pikasovih dela koja se bave ratom (i mirom).

Naime, nešto kasnije, za vreme Drugog svetskog rata, on je stvorio dva dela koja se takođe bave problemom žrtava i razaranja. Prvo je u vezi sa dva simbola koji su isprepletani – žrtveno jagnje i dobru pastir. Ova figura (*Čovek sa jagnjetom*) – čije su skice nastale 1942, a izvedena je kao skulptura 1943. godine – personifikacija je mira, kao glavne čežnje u ratna vremena. Drugo delo je *Kuća Šarnelovih*. Ono ima za potku film o stradanju jedne porodice tokom bombardovanja, u kuhinji stana. Inače, tokom Pikasovog rada na njoj

(februar–maj 1945) pojavile su se i prve fotografije gomila leševa u logorima, tako da je i to ušlo u ovu sliku. Slika prikazuje leševe posle egzekucije.



*Kuća Šarnelovih, 1945.*

Slika *Masakr u Koreji* nastala je šest meseci posle početka rata u Koreji, a prikazana je na majskom salonu u Parizu, 1951. Kasniji izveštaji iz tog rata su potvrdili surovost koju je Pikaso izrazio sučelivši obnažene (simbolički – bespomoćne) žrtve i streljački vod u čijoj opremi su kombinovane predstave pređašnjih ratova i one koje sugerišu oružja budućnosti. Podseća na Gojinu sliku *3. maj 1808. Rat i mir* su dva panela koja je Pikaso uradio tokom 1952. za Hram mira, koji je bio povezan sa starom kapelom u Valeriju. I ovo je delo bila njegova reakcija na rat u Koreji.

Posle Drugog svetskog rata postoji i faza mirnodopskog predaha, idilični intermeco posvećen drugim temama. Između 1946. i 1948. godine, prešavši na Mediteran, Pikaso likovno transponuje stare legende, faune, kentaure i nimfe, kao i životinje: goluba, bika, sovu, žabe itd. Slika žene i decu, a radi i velik broj grafika i keramiku. Najveća kolekcija te keramike (oko 2000 komada) se nalazi danas u muzeju u Sereu, na jugu Francuske, koji sam posetio 1991. kada sam bio na filozofskom skupu „Evropa, Indija i postmoderna” održanom te godine u Sereu.

### Jedan drugi Pikaso

Od svega što je Pikaso uradio obično je pažnja više okrenuta onom šokantnom, a manje delima koja su ostala u senci šokantnog. Pikaso je do kraja života bio opčinjen licima žena (Andrić o svojoj opsesiji licima žena ima belešku u *Znakovima pored puta*). S jednakom predanošću Pikaso je predstavljao i uplakana lica žena (na slikama iz 1937), a naslikao je i neke od najlepših slika posvećenih ženama u dvadesetom veku, kao što su slike *Selestine* (1904), *Benedete Kanal* (1905), *Žena u španskom kostimu* (Barselona, 1917), *Olge* (1917), zatim više slika žena s decom (između 1922. i 1923), *Mari-Terez Valter* (Pariz, 1937), *Portret devojke* (1944) ili *Silvete Dejvid* (1954). Kad je bio mlad, slikao je starice (*Selestina*); kad je ostario, slikao je devojke (*Silveta*).

Pikaso je ostavio i neke od najlepših slika dece u slikarstvu našeg veka, vraćajući se ovoj temi i u vreme kad je bio mlad, kad još nije imao decu, a i kasnije, kad je sam prolazio kroz očinstvo. Iz tih slika iz-

dvajamo *Braću* (1906), koja prikazuje igru odraslog i malog dečaka. Tu su i dve blistave slike njegovog sina Pola (*Pol kao arlekin*, 1924; *Pol kao Pjero*, 1925). Lice Pola na ovim slikama izražava svu onu neposrednost i vedrinu zbog kojih se u sećanju vraćamo vlastitom detinjstvu. To lice (kao i lica nekih devojaka) u potpunosti opovrgava tvrdnju Franka Elgara da „Pikaso nikako ne izražava nadu, radost življenja, već najčešće neizlečivu uznemirenost” (*RMS*, 1961: 230).

Dakle, svi ti modaliteti su lica Pikasa (ali i lica naše istorije i našeg veka) – on je u svima njima. Pikaso je i u staračkom licu i mreni koja zastire Selestinino oko, a i u zanosnom pogledu Benedete Kanal; u licu uplakanih žena (iz 1937) i u spokoju i blaženstvu majke i deteta kraj mora (iz 1922). Pikasa ima i u licu Pola, na kom su sabrani sva nedužnost i sjaj sveta, a i u vrisku konja, čiju utrobu je prosuo bik u koridi ili šrapnel u Gernici. Možda gospođice iz Avinjona i taj vrisak konja nisu uspeali da izvrše egzorcizam dvadesetog veka – jedino se možemo nadati da bi nas lice Pola moglo iskupiti pred nekim strašnim sudom. Ako je Pikaso želeo da njegove slike budu egzorcističke, onda u tome više uspeha ima lice Pola ili nepoznate devojke nego lica uplakanih žena ili strahotna razaranja u Gernici.

### Novi mediji – udeo Pikasa

Kad se u skorije vreme piše istorija novih medija (ili postmoderne), onda se obično pominju dadaizam i Marsel Dišan (*Marcel Duchamp*; 1887–1968). Pikaso se retko ili nikad ne pominje u tom kontekstu. Ali, kako ćemo videti, to je samo jed-



na od simplifikacija kojima podleže šablonizirana istorija umetnosti, ona koja Pikasa smatra glavnim predstavnikom moderne, pa onda ne može da uzme u obzir i druge stvari koje je on (u)radio. Asamblaži, posebno oni pravljene od tzv. nađenih predmeta – *object trouve*, pominju se u vezi sa drugim umetnicima, retko sa Pikasom. Sačuvani su neki Pikasovi asamblaži iz 1914, kao *Mandolina i gitara* i *Mrtva priroda*, načinjeni od obojenog drveta i nađenih predmeta. To je bilo tri godine ranije u odnosu na Dišanovo *ready-made* delo *Fontana* (zapravo pisoar) iz 1917. Čuveni Pikasov asamblaž *Glava bika* (1942) jeste prvobitno načinjen od dva predmeta – upravljača i sedišta bicikla. Kasnije su napravljena dva odlivka koji to isto predstavljaju. Sada ovi odlivci figuriraju u muzejskim kolekcijama. Situacija je slična kao sa pomenutim Dišanim eksperimentom, čiji original nije sačuvan, nego na njegovom mestu figurira drugi, mnogo kasniji istovetni predmet, recimo iz 1964, koji nosi njegov autorski *imprimatur*. Sklapajući figure od

nađenih predmeta, Pikaso je pokazao da su njegovi radovi podjednako značajni za istoriju novih medija, kao oni Dišanovi ili dadaiste Raula Osmana (*Raoul Hausmann*; 1886–1971).

Ono što je za Pikasa specifično jeste da – za razliku od navedenih (ili drugih, nenavedenih) autora, koji često imaju ironičnu distancu ili grotesku kao osnovnu poruku – on zadržava neku vrstu naklonosti i prema upotrebljenom predmetu i prema onome što sklop sugerise. Na primer, asamblaž (ili instalacija) *Devojčica sa konopcem* (1950) predstavlja devojčicu koja uči da skače preko konopca. Pri tome, ima cipele odrasle osobe (devojčice često vole da probaju cipele odraslih) i još kao da ih je obula naopako.

Telo devojčice je bilo načinjeno od dve korpe, pleha za pečenje i drugih predmeta. Kasnije je napravljen odlivak, kao i u slučaju nekih drugih asamblaža. Od Pikasovih asamblaža najpoznatiji su *Glava bika* i *Babun sa mladunčetom* (1951). U ovom drugom je posebno došao do izražaja njegov blagonakloni humor. Glavu babuna je napravio od dečjeg auta (igračke), za uši su poslužile drške sa šolja, a za telo okrugla posuda. Sve to povezao je gipsom, a u gipsu je izveo mladunče i noge babuna. Rep je načinjen od opruge automobila. Asamblaž se održao u tom vidu do 1955, a onda je napravljeno šest bronzanih odlivaka. Pikasova instalacija *Kupači* (1956) podseća – po formi – na sintetički kubiizam i linearnost geometrijske apstrakcije, a vraća u opticaj i jednu od Pikasovih tema iz perioda 1920–1930. Ona sugerise duh postmodernih *remake*-a i rekapitulacija na koji ćemo se detaljnije osvrnuti u nastavku.



U muzeju Pikasovih keramika, Sere, 1991.



*Devojka, 1944.*

Pikaso je učestvovao i u ranim multimedijalnim predstavama. Važan je balet *Parada* čiji je režiser i scenarista bio Žan Kokto (*Jean Cocteau*; 1889–1963), muziku je napisao Erik Sati (*Eric Satie*; 1866–1925), zavesu, scenografiju i kostime je kreirao Pikaso, a izvela ga je (18. maja 1917) ekipa ruskog baleta Sergeja Đagiljeva u pozorištu Šatle (*Chatelet*) u Parizu. U tekstu letka koji je posetiocima predstavljao komad, Gijom Apoliner (*Guillaume Apollinaire*; 1880–1918) napisao je da je to jedna vrsta nadrealizma (*une sorte de surréalisme*). Tako je (po istoričarima) prvi put upotrebio termin koji će postati oznaka novog pravca posle prvog *Manifesta nadrealizma* iz 1923, dok je predstava uzeta kao rani primer nadrealizma. Publici je najviše smetalo što je Kokto u zvučni deo predstave (pored Satijeve muzike, sa elementima džez) uključio i zvučke urbane svakodnevice. Komad je naišao na ruganje u štampi i ubrzo je povučen, ali je autorima doneo publicitet. I tu je došao do izražaja „uspeh skandala” (*succès de scandale*) – sintagma kojom je 1913, nekoliko godina pre toga, imenovan prijem

baleta *Posvećenje proleća* Stravinskog (1882–1971), takođe izvedenog u Parizu. Na sličnom načelu je počivao rad mnogih savremenih umetnika.



*Glava bika, 1942.*

### Pikaso i postmoderno stanje

Frank Elgar, Andre Malro i mnogi drugi pokušavali su da tumače i razumeju Pikasa po logici moderne, jer on jeste jedan od njenih najvećih predstavnika. Ta logika kaže – postoji jedan, pravi Pikaso, koji ima različita lica, maske, a ispod tih maski mi tražimo pravog. Pošto to nije uspevalo, oni su zaključivali da je Pikaso protivrečan i „do srži barokan”:

*Od naturalizma do ekspresionizma, od ekspresionizma do klasicizma, od klasicizma do romantizma, zatim od realizma do apstrakcije, da bi se opet vratio naturalizmu i otpočeo svoje neumorno traženje. U njemu se skladnost smenjuje sa užasom, elegancija sa monstruožnošću, on ide, dolazi, odlazi, ostajući, uprkos svim promenama, do srži barokan. (RMS, 1961: 229)*

U vreme kad su oni pisali o Pikasu još nije postojala svest o postmodernoj paradigmi za koju mi sad vidimo da odgovara onome što je i kako je on radio, od 1954. godine pa do kraja života.

*Postmoderni postupak karakteriše ponovno okretanje istoriji, ali ne radi obnavljanja*

nja starih značenja već se stilska obeležja iz istorije, kao znaci bez značenja, upotrebljavaju u slobodnoj igri što ne dopušta nikakav istorizam. Pribegavanje iracionalnosti i mitu kao novoj vrednosti, najzad 'apologija nihilizma' pozivajući se na Ničea, ali i Hajdegera, spada u osnovne teze nove estetike koja još obnavlja kategoriju uzvišenog iz premodernog vremena, kao što proširuje i izbegava strogost moderne, idući u pravcu polimorfije, višeaspektivnosti i uopšte pluralizma. (Damnjanović, 1996: 13)

Mnogi Pikasovi savremenici su smatrali da je on nedosledan, ćudljiv ili prevrtljiv, jer nije ostao jedan dobar kubista ili nadrealista, kao neki njegovi savremenici. Ali, mi sad znamo da je Pikaso već živeo, već bio u postmodernom stanju. Zato se sad više ne postavlja pitanje koji je Pikaso pravi Pikaso, najbolji Pikaso: onaj iz ružičastog perioda, Pikaso kubista, nadrealista, neoklasicista... U postmodernom kontekstu treba razumeti i poslednjih Pikasovih dvadeset godina (1953–1973) kad – kako se često kaže – Pikaso nije stvorio ništa novo, nego se „vraćao na staro”.

*Ako je u praksi moderne kategorija novog u središtu svih nastojanja, sada to više nije tako, i iz obnavljanja proističe nešto kao „novo staro” kao vrednost – tako mit ponovno postaje vrednost, a u kulturi uopšte dolazi do promene paradigme. Načelno se više ne nastoji oko tumačenja i promene sveta već je od sada po Liotaru u prvome planu prilagođenje svetu, otuda u estetskom pogledu ponavljanje, u umetničkom pogledu obnavljanje itd. Ako „prekid sa tradicijom” karakteriše modernu, sada se umetnička praksa opet okreće tradiciji, ali „tradiciji prekida sa tradicijom” (H. Lützel) u slobodnom dispo-*

*niranju istorijskim stilovima kao znacima koji nemaju značenja, kao sistemima bez preferiranja, ali i bez međusobnog odnosa i posredovanja što bi opet omogućilo rađanje nekog smisla. U mnoštvu diskursa kao „jezičkih igara” ne uzima se samo jedna igra kao kriterijum i ne odigrava do iscrpljivanja svih njenih mogućnosti, kao što je to slučaj u modernoj. Otuda u postmodernoj ophođenje sa mnogostrukošću kao metodički zadatak, pluralnost i polimorfija umetničkih oblika... štaviše otvaranje prostora lavirinta, u kome ni „raskrsnice” ne služe orijentisanju i ponovnom nalaženju smisla kao jednom izgubljene Arijadnine niti: za tu svrhu je skovan pojam „rizom” (J. Deleuze, F. Guattari) kao horizont, u kome sve postaje moguće, pa stoga ni binarni način mišljenja, ni dijalektika tu ne mogu pomoći. (Damnjanović, 1996: 103).*

Mnogi su pisali o nedoslednostima i protivrečnostima Pikasa („u njegovom delu, kao i u njegovom životu, nema ni jedinstva, ni kontinuiteta, ni postojanosti”), ne shvatajući da on već živi postmoderno stanje. „Pluralitet s pravom predstavlja suštinsko određenje postmoderne i mi danas živimo u prelaznoj fazi. [...] Postmoderna počinje tamo gde prestaje celovitost” (Welsch, 1991: 293). Ako se u celom rasponu (od plavog perioda do poslednjeg) njegovo delo pojavljuje kao jedno odvijanje, pomaljanje postmodernog stanja, sam Pisao uobličuje svoj „manifest postmoderne” 1954. godine – kad sreće Silvetu Dejvid (Sylvette David; 1934 – danas živi u Engleskoj i bavi se slikanjem, pod imenom Lydia Corbett)<sup>1</sup>. Pikaso s njom kao modelom pravi seriju od trideset devet crteža i slika u kojima kreira jednu tipično

<sup>1</sup> Videti: <https://www.iwassylvette.com/>

postmodernu reminiscenciju istorije umetnosti u malom. Dakle, mi možemo da objavimo: postmoderna je u slikarstvu počela 1954. godine, sa serijom Pikasovih „portreta” Silvete Dejvid. Pikaso je za mesec dana (maj te godine) naslikao svoj manifest postmoderne, čiji tekst bi glasio – otprilike – ovako: Draga Silveta – vidiš – ovako bi te nacrtali na akademiji, ovako bi te prikazao kubista na analitički, a ovako na sintetički način, ovako konstruktivista, ovako nadrealista, ovako stari Egipćanin, ovako Pikaso u jednom od svojih perioda – a sve to zajedno jeste Pikaso ili postmoderna u slikarstvu.



*Silveta Dejvid, 1954.*

Ta serija (ili deo serije) crteža i slika je ubrzo bila reprodukovana u raznim stručnim i popularnim revijama širom sveta, pa i kod nas (u zagrebačkoj reviji *Vjesnik u srijedu*). Ingo Valter tumači da je serija sa Silvetom bila popularna jer je običnim posmatračima, publici, na očigledan način objašnjavala principe disocijacije – razlaganja forme i ukidanja predmetnosti u modernom slikarstvu (1997: 558). Naime, pošto su svi crteži i slike u seriji imali isti predmet (lik Silvete), koji

je u različitim slikama prezentiran na naturalistički, shematski, kubistički, nadrealni, konstruktivistički način, posmatrač je mogao lakše da prati postupanje s formom nego ako bi imao u vidu samo pojedinačnu sliku slične vrste. Valter dobro uočava pedagoški aspekt ove serije, ali (kao i: Galwitz, 1971) previđa njen bitno postmoderni karakter. Naime, u seriji sa Silvetom Pikaso je očigledno demonstrirao neka bitna određenja postmoderne paradigme:

- okretanje istoriji i obnavljanje;
- ponavljanje stilskih obeležja u slobodnoj igri;
- polimorfiju, pluralizam, postmoderni eklektizam;
- parafrazu i retoričku manipulaciju;
- prihvatanje komercijalizacije, fragmentacije i prolaznosti;
- smenjivanje novotarija (moda), stilova, dizajna, označitelja;
- odbacivanje večnog, nepromenljivog, idealnog cilja ili stanja;
- nema dubine u kojoj bi se (navodno) skrivala suština;
- istina se nalazi u vidljivom i prolaznom; svet je uslovljen privremenim strukturama;
- ne teži se redukciji i odstranjivanju višeznačnosti.

Dakle, u tom lavirintu nestaje „prava” Silveta, sve su podjednako prave i prividne.

U velikom broju dela i u značajnim razdobljima stvaralaštva, Pikaso je ispoljavao nekoliko karakteristika bitnih za postmodernu stanje, a to su ironija, elementi karikature i improvizacije, a iznad svega: postmoderni eklektizam. Poređenja radi, ono što će Vorhol (*Andy Warhol*;



Varijacija na sliku Delakroa  
„Žene Alžira“, 1955.

1928–1987) osam godina kasnije (1962) uraditi s fotografijama Elvise Preslija ili Merilin Monro, predstavlja samo svedeno, plakatsko ponavljanje ideje koju je Pikaso s mnogo više likovnog nerva ostvario 1954. Vidimo da je Pikaso kao jedan od najistaknutijih predstavnika moderne ostvario onaj prelaz koji pojedini teoretičari opisuju sledećim rečima (ali ga, obično, ne vezuju za Pikasa): „Estetika modernosti je bila estetika *innovatio*. [...] Ubrzana institucionalizacija pedesetih godina koja je pogoršala i ubrzala te tendencije [...] nanela je završni udarac. Utopija novuma je odbačena” (Clair, 1983: 115–116).

Ukratko, za razliku od onih koji smatraju (u žargonu i iz vizure moderne) da je poslednjih dvadeset godina u Pikasovom radu bilo samo tapkanje u mestu, ili ponavljanje već pređenog puta, mi smatramo da je, u jednom pogledu, to bio značajan period u njegovom radu: Pikasova postmoderna. To je jedan od razloga zašto se Pikaso u tom periodu posebno bavio i parafrazama klasičnih dela. Te parafraze su u nekim aspektima bile bliske postmodernoj parafrazi, a ponekad i klasičnoj parafrazi, kakve su Delakroove kopije Ru-

bensa, Van Gogova dela po Doreu ili drugim slikarima ili Matisove varijacije mrtve prirode po Janu Davidsu iz 1915. Pikaso je radio parafraze (serije od po pedeset crteža ili slika) na Maneov *Doručak na travi*, Engrovo *Tursko kupatilo*, Delakroove *Žene iz Alžira*, Velaskesove *Male dvorske dame* i patuljka *Bobo*, Davidovu *Otmicu Sabinjanki* i Rembrantovu sliku *Rembrant i Saskija*. Na osnovu toga, vidimo zašto je neodrživa i neopravdana ocena nekih autora da Pikasovo stvaralaštvo u potonjem periodu nije više imalo snage da u punoj meri prati nove izazove. Tako Valter kaže:

*Visoki standardi koje je Pikaso postavio u usaglašavanju forme i sadržaja nisu se uvek mogli održati. U mnogim studijama i slikama iz tog perioda on je očito bio zadovoljan time što je ispunio platno. To je bilo trivijalno izokretanje umetnikovih prioriteta: ono što je bilo sine qua non postalo je raison d'être. (1997: 586)*

Na jednom mestu Niče veli da je važno da čovek ne postane prestar za svoje pobeđe. Videli smo da Pikaso nije postao. Zapravo – možda je nadživeo svoje pobeđe i nastavio da radi i onda kad više i nije morao (ili mogao) da pobeđuje. Ali, to neki autori nisu mogli da shvate.



Varijacija na Engrovo „Tursko kupatilo“, 1955.



## Pikaso i majstori

Ipak, oko deset godina kasnije, to su shvatili drugi istoričari i ljubitelji umetnosti, pa je tako nastala velika prezentacija upravo ovih poznih radova Pikasa, predstavljena na tri velike izložbe – pod zajedničkim imenom *Pikaso i majstori*, koje su održane između 8. oktobra 2008. i 2. februara 2009, u tri reprezentativna izlagačka prostora u Parizu. Tako su u Luvru izložene Pikasove varijacije na Delacroove *Žene iz Alžira*, u Orseju na Maneov *Doručak na travi*, a u Gran Paleu slike koje referišu na ostale „majstore”. Organizatori su se potrudili da u većini slučajeva obezbede prezentaciju dela koje je bilo uzor, naporedo s Pikasovim slikama. To je bio možda i najkomplicovaniji deo izložbe, jer je trebalo iz različitih muzeja doneti dela koja su bila Pikasov predložak. Priprema je trajala oko tri godine, s velikim troškovima osiguranja i transporta za dvesta deset dela i budžetom od oko četiri i po miliona evra. Da bi gledaocima bila predočena celina Pikasovog poduhvata, nekad bi s leve strane njegove slike bila postavljana slika-uzor, a nekad obrnuto. Kustoskinje su bile An Baldasari (*Anne Baldassari*, upravnica Pikasovog muzeja) i Mari-Lor Bernadac (*Marie-Laure Bernadac*, iz Luvra). Mediji su izvestili da je tromesečnu izložbu na tri lokacije posetilo oko 780.000 ljudi, ali, i ovom prilikom, kao da se prepoznavanje u ključu postmoderne nije dogodilo. Naime, Pikasa iz ove faze kustoskinja An Baldasari je nazvala „kanibalistički Pikaso” koji sprovodi „likovni kanibalizam nepoznat do tada u istoriji umetnosti”, jer, kako je obrazložila, on dekonstruiše i rekonstruiše stare majstore



Varijacija na Maneov „Doručak na travi”,  
1960.

– hrani se slikarskom tradicijom i tako stvara svoja nova dela. Doduše, ona je dodala i objašnjenje da je kanibalizam tradicionalno bio gest poštovanja i način da se sačuva moć predaka, rekavši i da je „od svih modernih i avangardnih slikara, Pikaso jedini na taj način nosio istoriju slikarstva na svojim ramenima”.<sup>2</sup>

### REFERENCE:

- 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
- Damjanović, M. (1996). *Ka estetoumiju*. Beograd: Nolit
- Dupuis-Labbé, D. (2007). *Les Demoiselles d'Avignon – La Révolution Picasso*. Paris: Bartillat
- 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
- Malro, A. (1974). *Glava od obsidijana*. Zagreb: Naprijed
- Picasso et le Maitres*. (2008). Paris: Grand Palais [katalog izložbe *Pikaso i majstori* u Gran Paleu]
- Rečnik modernog slikarstva*. (1951). Nolit: Beograd
- Richardson, J. (1992). *A Life of Picasso* (I). London: Pimlico

<sup>2</sup> Videti: [france24.com/en/20081008-paris-museum-shows-picasso-cannibal-masters-art](http://france24.com/en/20081008-paris-museum-shows-picasso-cannibal-masters-art)

- 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. (ur.). (1997). *Picasso* (I–II). Köln: Taschen
- Welsch, W. (1991). „Postmodernističke perspektive za dizajn budućnosti”. *Delo*, jun–avgust, god. 37, br. 6–8, Beograd: Nolit

#### **ELEKTRONSKI IZVORI:**

- 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](https://france24.com/en/20081008-paris-museum-shows-picasso-cannibal-masters-art)
- Picasso art periods* – <https://www.pablo-ruiz-picasso.net/periods.php>