

Zvonimir Kostić Palanski

VELIKO OGNJIŠTE
Prepisi i zapisi o umetnosti

Zvonimir Kostić Palanski
VELIKO OGNJIŠTE
Prepisi i zapisi o umetnosti
Prvo izdanje

Izdavač
Narodna biblioteka „Stevan Sremac“ Niš
Borivoja Gojkovića br. 9, 18000 Niš

Za izdavača
Sonja Šuković, direktor

Recenzenti
Todor Stevanović, akademik
Mr Slavica Erdeljanović Curk
Dobrivoje Jevtić

Tehnička obrada
Srđan Pavlović

Dizajn korica i ilustracije
Zvonimir Kostić Palanski

Fotografija autora
Željko Cajić

Štampa
Punta, Niš
Kej Mike Paligorića br. 8

Tiraž
100

ISBN 978-86-85425-32-5

Niš, 2017.

Zvonimir Kostić Palanski

VELIKO OGNJIŠTE

Prepisi i zapisi o umetnosti



Niš, 2017.

ZVONIMIR KOSTIĆ PALANSKI
MULTIMEDIJALNI UMOZRITELJ
PISAC JE KNJIGE “VELIKO OGNJIŠTE”
(Prepisi i zapisи o umetnosti)

Moj komentar na ovu knjigu glasi:
Bog je veliko (= večno) energetsko
ognjište → a umetnik istovremeno:
Prenosnik božanske energije putem
prepisa (= tradicija) →
prijemnik božanske energije
putem zapisa (= stvaranje) →
i predajnik božanske energije
putem prenosa (= tradicija).

Akademik Todor Stevanović, slikar
4.2.2016.

PREPIS – KLJUČ ZA ZAGONETKE

„Snaga seoskog puta je drukčija ako neko njime ide pešice ili ga nadleće avionom. Tako je i sa snagom nekog teksta; razlikuje se ako ga čitamo ili prepisujemo. Ko leti, vidi jedino kako se put pruža kroz krajolik: odmotava se pred njegovim očima po istim zakonitostima poput terena koji ga okružuje. Samo onaj ko pešači tim putem, spoznaje nešto od njegove vladavine i spoznaje kako iz tog prostranstva, koje je za letača tek razvijena ravan, na svakom okretu istupaju daljine, belvederi, proplanici, perspektive, kao kada na poziv komandanta vojnici izlaze iz stroja. Jedino prepisivani tekst tako komanduje duši onoga koji radi na njemu, dok puki čitalac nikada ne upoznaje nova obzorja svoje unutrašnjosti kakve raskrčuje tekst, put kroz sve gušću prašumu u nama: jer čitalac se potčinjava kretanju svoga ja u nesputanom prostoru sanjarije, prepisivaču je, pak, dopušteno, da njime komanduje. Stoga je kineska umetnost prepisivanja knjiga bila neuporedivo jemstvo književne kulture, a prepis – ključ za zagonetke Kine.“¹

Značaj prepisivanja knjiga i njegovo jemstvo književne kulture se i može razumeti, ali da li i koliko to važi za dela likovne umetnosti? Da li se može prepisati crtež, slika, grafika, objekat, skulptura? Ako može – kako? Jednu banalnost treba odmah otkloniti, a to je da prepisivanje knjiga nije njihovo puko umnožavanje, kao što ni prepisivanje dela likovne umetnosti, pod uslovom da je moguće, ne treba shvatiti kao njihovo kopiranje, odnosno, u najgorem slučaju, falsifikovanje. O tome, uostalom, gore navedeni Valter Benjamin i ne raspravlja. Ali mislim da odgovora ima u jednoj priči koju on sâm navodi sasvim drugačijim povodom u svojoj drugoj knjizi, u autobiografskom delu „Berlinsko detinjstvo“:

„Ta povest potiče iz Kine i priča o starom slikaru koji je pokazivao prijateljima svoju najnoviju sliku. Na njoj je bio prikazan park i puteljak koji je vodio duž reke, te prolazeći kroz šumarak završavao

¹ Valter Benjamin: Jednosmerna ulica / Berlinsko detinjstvo, Rad, Beograd 1997, str. 12.

pred kapijom iza koje je bila kućica. No, kada su se prijatelji osvrnuli za slikarem, ovoga nije bilo tu: bio je na slici. Tamo je hodio uskom stazom put kapije, stao je pred njom tiho, okrenuo se, osmehnuo i nestao iza njenog krila.“²

Ovu istu priču ispričao je i Ernst Bloh u svojoj zbirci *Tragovi (Spuren)*. Takođe je nalazimo i kod Lorensa Binjona, ali malo drugačije ispričanu:

„Veličanstvena legenda o kraju Vu Tao-cua simbolično prikazuje na kakav se način doživljavalo slikarstvo: slika je kuća slikareve duše. Vu Tao-cu je slikao ogroman pejzaž na zidu palate, a car je, kada ju je video, bio izgubljen od divljenja. Vu Tao-cu je pljesnuo rukama. Šipila na slici se otvorila. Slikar je zakoračio u svoju sliku i nikada ga više niko nije video.“³

Kineski slikar je ušao u svoju sliku i nestao, a naš slikar Aleksandar Luković, čije se delo ne može ni sa jednim drugim zameniti, umeo je da ulazi i da se vraća iz svojih slika. Tako bar kaže slikar Čelebonović:

„Za Lukovića je uostalom bilo karakteristično – o čemu se pisac ovog teksta i lično uverio – da u svom malom prtljagu nosi i potrebna pomagala za brzo prerušavanje u klovna. Kad god je odlazio u slikarske kolonije, u njegovom kuferčiću od kartona su se mogli naći: lažni nosevi, šminka, perika, tanka tkanina za prekrivanje glave. Uveče, kad bi svi posedali i raspoloženje bilo pogodno, bio je u stanju da nastupi pred prisutnima kao da je on jedna od figura sa svojih slika, koja je odatle sišla i uputila se u pravi život.“⁴

Džekson Polok, očigledno tu veštinu nije poznavao. Ni Nikolas de Stal. Oni nisu umeli da pronađu utočište od beznađa u svojim slikama. Prvi je pijan poginuo u saobraćajnoj nesreći, drugi je skočio sa balkona svog ateljea i ubio se.

Ako je slika kuća slikareve duše, onda se usuđujem da kažem da je to i svako drugo umetničko delo, bez obzira u kojoj tehnici i u kom materijalu je urađeno. Svako od njih ima svoj puteljak, svoju kapiju i svoju kućicu ili šipilju. I svaki umetnik zna kako da uđe u svoje delo, zna

² Ibid., str. 103.

³ Lorens Binjon: *Zmajev let*, Liber, Beograd 2005, str. 114.

⁴ Alekса Čelebonović: *Iza oblika*, Nolit, Beograd 1987, str. 243.

tačku gde se to delo otvara i gde se zatvara – da bi ga sačuvalo. Ali, reći ćete, lako je umetniku. Kako je onima koji primaju to delo i koji tek treba da nađu njegovu tačku otvaranja? Po meni bi se stoga „prepisivanje“ sastojalo u pronalaženju tog puteljka koji vodi do kapije, kućice ili šipanje, odnosno do umetnikove duše. Samo takav „prepis“ bio bi ključ ne samo za zagonetke duše umetnika, već i naše duše.

U jednom od svojih pisama Oskar Kokoška je napisao i ove reči:

„Razvoj unutrašnjeg života nikad neće moći da se unese u neku naučnu formulu, ma šta stručnjaci i naučnici duše pokušavali. Život duše izražava čovek u svojoj umetnosti. (...) Tajna duše je kao tajna zatvorenih vrata. Kad ih otvorite, uvek vidite nešto čega pre tamo nije bilo.“⁵

Van Gog u jednom od pisama bratu Teu pisao je neutešno:

„Neko ima veliko ognjište u duši a niko nikada ne dođe da se kraj njega ogrije, a prolaznici od svega primjete samo malčice dima gore iznad dimnjaka, a onda odu svojim putem. I šta sada učiniti, zadržati to ognjište unutra, imati duha, ipak strpljivo čekati, ali sa koliko nestrpljenja, čekati čas, velim ti, kada će kogod htjeti da kraj njega sjedne – da tu ostane, šta ja znam? Neka svako vjeruje u Boga, neka čeka čas koji će doći prije ili kasnije.“⁶

Ako verujemo da je sâm Bog, u koga se uzda i Van Gog, najveći Umetnik, onda je i „prepisivanje“ onoga što je On stvorio (uključujući, naravno, i nas same) takođe jedan od puteva da se do Njega dođe. Mislim da je apostol Pavle upravo to htio da nam kaže kada je zapisao:

„Jer što se može dozнати за Boga poznato je njima (ljudima): jer im je Bog javio; jer što se na Njemu ne može videti, od postanja sveta moglo se poznati i videti na stvorenjima, i Njegova večna sila i božanstvo, da nemaju izgovora.“ Rimljanim 1,19.20.

Budimo strogi: Ne razumeti tvar i Tvorca – nema izgovora!

Oskar Kokoška



⁵ Oskar Kokoška, u: Ričard Fridental: Istorija umetnosti kroz pisma velikih stvaralaca, od Blejka do Poloka, Jugoslavija, Beograd 1963, str. 269.

⁶ Van Gog: Pisma bratu, Glas, Banja Luka 1983, str. 35.

Ali znajmo i to da je i sama umetnost, ako ne direktni put do Stvoritelja, a ono zasigurno pitanje koje nas vodi do Njega, baš kako to i Mladen Srbinović misli:

„Nacrtao si i objasnio buket ljubičica, ali je pri tome sasvim moguće da time postavljaš i pitanje porekla, to jest pitanje velikog Stvoritelja!“⁷

Put do Stvoritelja i put do velikog ognjišta ljudske duše preko prepisa i zapisa o umetnosti, to je i cilj ove knjige.

Z.K.P.

⁷ MLADEN SRBINOVIĆ, Crtež i projekti za mozaik i tapiseriju, SANU, Beograd 1998, str. 30.

UMETNIK – STVARALAC?

„Moderna iluzija koja se odnosi na slikarstvo (za koju postmodernizam nije učinio ništa da je popravi) jeste da je umetnik stvaralac. Pre bi se reklo da je on primalac. Ono što izgleda kao stvaranje jeste čin davanja oblika onome što je on primio.“¹

Moramo najpre znati ono što i estetičar Dragan Žunić podvlači, „da umetnik ne stvara kao Bog, *ex nihilo*, već tako što tvarnu neoblikovanost prevodi u oblik“². Dakle, Bog stvara *iz ništa*, kako to kaže i apostol Pavle u Novom zavetu, a prevodi Vuk Karadžić: „*Verom poznajemo da je svet rečju Božjom svršen, da je sve što vidimo iz ništa postalo.*“ *Jevrejima 11,3.* Za razliku od Boga, kome nije trebala materija da bi sazdao svet, umetnik samo oblikuje već postojeću materiju, ali ne uvek prevodeći tvarnu neoblikovanost u oblik, za šta su najbolji primeri redi-mejd skulpture i objekti. Setimo se, recimo, Pikasa i Dišana. Ali čak i tada kad daje oblik svome delu umetnik je daleko od toga da bude potpuno samostalan kao stvaralac. Berdžer kaže da je pre primalac. Ja bih rekao – ni stvaralac ni primalac, već predavalac. Predaje ono što prima. A prima od jedinog pravog Umetnika – od Boga.

Zato bi i umetnici mogli da zahvaljuju Bogu za dar koji su primili i to možda na način kako je to nekada učinio car David za bogate darove i priloge koje je dobio za gradnju Hrama u Jerusalimu:

„Potom David blagoslovi Gospoda pred svim zborom, i reče David: blagosloven si Gospode Bože Izrailja oca našega od veka do veka. Tvoje je, Gospode, veličanstvo i sila i slava i večnost i čast, i sve što je na nebu i na zemlji; tvoje je, Gospode, carstvo, i ti si uzvišen svrh svega poglavara; bogatstvo i slava od tebe je, i ti vladaš svim, i u tvojoj je ruci moć i sila, i u tvojoj je ruci uzvisiti i ukrepiti sve. Sada dakle, Bože naš, hvalimo te i slavimo ime tvoje slavno. Jer ko sam ja i šta je moj narod da bismo mogli ovoliko prineti tebi dragovoljno? **jer je od tebe sve, i iz tvojih ruku primivši dasmo ti.**“ 1. Dnevnika 29,10-14.

¹ Džon Berdžer: Oblik džepa, Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak 2006, str. 16.

² Dragan Žunić: Vesela estetika, Zograf, Niš 2004, str. 88.

Hajnrih Velflin je, pišući o Direru, izrekao nekoliko zanimljivih misli o moralnoj odgovornosti slikara, odnosno umetnika uopšte:

“Slikar ne daje samo pojavu, već suštinu stvari. Direrov način prikazivanja je saznavanje prirode. Kao neko kome je dato da upravlja vidljivim svetom on je odgovoran Bogu. Ono što se može nazvati ličnim sasvim izmiče pred služenjem toj stvari. Za umetnika je uzvišeni zadatak da ponovo obelodani lepotu koju stvarnost skriva, kao i da još jednom promisli čiste Božje misli, ali njegov drugi zadatak, da bude vaspitač čovečanstva, još je uzvišeniji. (...) Umetnik se inspiriše sadržinom svoga doba, kako bi, oblikujući tu sadržinu, na njega ponovo uticao. Najznačajniji duhovni pokret Direrovog vremena je bio religiozni pokret. Direr svojom umetnošću pomaže razumevanju Biblije. Njegovo shvatanje Hrista bilo je iskazano kroz religiozno delo. Četvoricu apostola takođe treba shvatiti kao programsko tumačenje jednog epohalnog pitanja. U svakom slučaju, Direr je stvorio tip plemenitog čoveka koji ranije nije postojao.”³

Slično je svoju ulogu i stvaralaštvo shvatao i Rembrant. O tome nam svedoči Georg Zimel:

„Sve njegove religiozne slike, radirunzi, crteži, imaju jednu jedinu temu: *religioznog čoveka*. Predmete verovanja on pred nas ne iznosi, a tamo gde prikazuje Isusa, ovaj nema karakter transcendentne realnosti, nego empirijski ljudske: karakter onoga koji voli i koji poučava, koji očajava u Getsimanskom vrtu i koji strada.“⁴

Ali, na žalost, to nije uvek tako. Ili, vrlo retko je tako. Zašto? Možda je Eli For u pravu, a možda i nije, kada kaže:

“Svaki je stvaralač čudovišno egoističan.”⁵

Kažem, možda i nije, jer je svako uopštavanje vrlo opasno. A Gligor Čemerski veli:

“Davanje je bit umetnosti. Darivanje i darovitost imaju čak isti koren u jeziku. To nisu etičke norme, nije ni moralna ni merkantilna

³ Hajnrih Velflin: Razmatranja o istoriji umetnosti, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad 2004, str. 212.213.

⁴ Georg Zimel: REMBRANT, Ogled iz filozofije umetnosti, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci 1992, str. 172.

⁵ Élie Faure: POVIJEST UMJETNOSTI, Duh oblika, Kultura, Zagreb 1956, str.

razmena, čak ni obred u čast opšte velikodušnosti, to je zakon obilja koje ne može drugačije.”⁶

Ja bih rekao: Vraćanje je bit umetnosti. Ali da ne budem isključiv – i davanje. Davanje onoga što je u nama. Ili kako bi to rekao Hans Hartung:

„Naša će umetnost biti utoliko dragocenija za druge, ukoliko uspemo da dublje zaronimo u ponore sopstvenog bića.“⁷

Ako se neki umetnici sa mnom i ne slože, neka bar usvoje Valerijevo mišljenje:

„Stvaralac je onaj koji navodi druge da stvaraju.“⁸

9.12.2011.

⁶ Gligor Čemerski: Todorova ptica crtalica, u: Likovne sveske „VIDIKA“ 1-3/1993, Beograd 1993, str. 106.

⁷ Citirano u: Zoran Pavlović: Umetnost tumačenja umetnosti, Plato Books, B&S, Beograd 2009, str. 532.

⁸ Ričard Volhajm: Umetnost i njeni predmeti, Clio, Beograd 2002, str. 74.

VAJAR PTICA I SVETLOSTI

„Njegove prve skulpture ptica bile su nadahnute mitskom pticom iz rumunskih šuma koja se zvala Majastra. Kada je došao u Pariz iz Bukurešta 1904, on je veći deo puta prepešačio.“¹

A kad je konačno stigao u Grad svetlosti, prvo što je uradio u svom ateljeu, u čorsokaku Ronsan, bila je Majastra, ptica koja rasipa zlatnu svetlost oko sebe.

„U rumunskim narodnim bajkama Majastra je ptica koja govori, menja oblik i pomaže herojima štiteći ih od zlih čini. Konstantin Brankuši više puta se vraćao na tu temu, uopšte na temu ptica, izrađujući ih u mermeru ili uglačanoj bronzi zato što je oblik ptice prilagođen vazduhu i svetlosti beskrajnih prostranstava, gotovo tuđ ograničenom zemaljskom prostoru.“²

Slično peva i pesnik Dobrivoje Jevtić:

Eksplozija svetlosti

*Eksplozija kamena
boje
i mirisa*

*Eksplozija ptice
u prostoru godišnjeg doba³*

Pored Majastre i godišnjih doba, Brankusi je još nešto poneo sa sobom iz rodnog kraja:

„Iz rodne Rumunije on je u Pariz poneo seljačko zavičajno naslede. Viziju kubizma spojio je sa likovnim kanonima crnačkih

¹ Džon Berdžer: Oblik džepa, Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak 2006, str. 87.

² Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva: Moderna umetnost, 1770–1970–2000, tom II, Clio, Beograd 2004, str. 139.

³ Dobrivoje Jevtić: Trojanski pevac, Gradina, Niš – Jedinstvo, Priština 1979, str. 39.

skulptura. Mnoge ekspresivno sažete skulpture vode poreklo iz nekog magijskog ili mitskog kruga i podsećaju na kikladske idole. Čini se da je ovaj vajar, vođen osetljivim stvaralačkim instiktom, uspeo da sastavi suprotne polove vremena; kao da je oblicima između živih bića i nežive materije uspeo da nađe mitove pomirenja.⁴

Za Majastrom su doletele i ostale ptice sa Karpata noseći u kljunu po neki deo tradicionalne narodne umetnosti. Tek da se nađe umetniku.

9.12.2011.

⁴ Slobodan Lazarević: *Zajedničko u nevidljivom*, Srpska književna zadruga, Beograd 1995, str. 33.

FRIDA KALO

„Znali su ih po nadimcima Slon i Leptirica... On je bio Dijego Rivera, a ona Frida Kalo. (...)

Mali broj njenih slika je na platnu, a ogromna većina je ili na metalu ili masonitu, koji je gladak kao metal. Koliko god da je bilo fino zrno platna, ono se opiralo i skretalo joj pogled, doprinoseći da potezi njene četkice i konture koje je iscrtavala suviše slikarski, budu suviše plastični, suviše javni, suviše epski, suviše nalik (mada još uvek različiti) delima koja je stvarao Slon. Da bi njen vizija ostala nedodirnuta, bilo joj je potrebno da slika na površini koja je glatka kao koža.“¹

Ali, verovatno, ne i kao koža njenog Slona.

Zvali su je Leptirica i zato joj je bila potrebna glatka površina.

Na glatkoj površini se najlepše vidi sitni prah njenih krila.



9.12.2011.

¹ Džon Berdžer: Oblik džepa, Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak 2006, str. 108-109.

ZAGRADA FRIDE KALO

„Čak i onih dana kada su je bol i bolest primoravali da ostane u krevetu, ona je svakoga jutra provodila sate oblačeći se i doterujući. ’Svakoga jutra’, rekla je, ’oblačim se za odlazak u raj!’ Lako je zamisliti njeno lice u ogledalu s crnim prirodno spojenim obrvama koje je ona svojim krejonom naglašavala i transformisala u crnu zgradu za njena dva neopisiva oka. (Oči kojih se sećate samo ako sklopite svoje!)“¹

A kad je ona konačno sklopila oči, ostala je samo zagrada.
Zagrada između nje i nas.
Između njenog i našeg sveta.
Crna zagrada.
Danas se ta dva neopisiva oka mogu videti samo na njenih 55 autoportreta.

9.12.2011.

¹ Džon Berdžer: *Oblik džepa*, Umetnička galerija *Nadežda Petrović*, Čačak 2006, str. 109.

LEPTIRICA

„Kalo nije bila obmanuta. Preko svoje poslednje slike, neposredno pre nego što je umrla, napisala je: Viva La Vida.“¹

Zvali su je Leptirica. Upravo tri slova „V“ u ovim poslednjim rečima izgledaju mi kao krila leptirice koja se sprema da poleti. Koje je njen „V“? Rekao bih, sva tri, jer je Frida Kalo slavila život i volela da živi uprkos običajima, verovanjima, pa čak i fanatizmu vezanom za kult mrtvih u njenoj zemlji i njenom narodu, u Meksiku!

Viva La Vida! A ne – Viva la Muerte!

Kod Pikasa nije bilo tako. Andre Malro se seća razgovora sa njim o Pikasovoj slici *Gernika*:

„Uvijek sam imao dojam da je ta slika općinjena“, odgovorio sam mu. ’Koji ju je nadnaravn svijet općinio, ne bih znao reći. Osobito sam to osjećao za vrijeme španjolskog rata, jer je čovjek s uzdignutim rukama simbolizirao naše drugove. Nisam mislio na osvjetljenje, mislio sam na tu veliku gestu, na položaj ruku u obliku slova V. Kasnije smo vidjeli gestu generala de Gaulle-a; i Churchillove prste. U vrijeme gradanskog rata V još nije značilo Victoria. Ali smo dobro poznavali taj položaj uzdignutih ruku: to su ruke raspetih, kad kao križ služi rašljasto stablo...’ On je dodao: Ovdje imam kostur šišmiša raširenih krila. Veoma je lijep, veoma nežan. Nisam dosad ni opazio da i ovo izgleda kao raspeće, izvanredno raspeće...“²

Možda je tako bilo i sa Fridom. Krila leptirice koja se sprema da poleti ili kostur leptirice raširenih krila. Veoma lep, veoma nežan.

Život kao raspeće.

9.12.2011.

¹ Džon Berdžer: *Oblik džepa*, Umetnička galerija *Nadežda Petrović*, Čačak 2006, str. 115.

² Andre Malraux: *Glava od obsidijana*, Naprijed, Zagreb 1974, str. 29-30.

GETEOV KRUŽNI SPEKTAR BOJA

„U ovom kružnom spektru jedna nasuprot drugoj staje purpurna (gore) i zelena (dole). Purpurna po Geteu predstavlja gradaciju svih boja (tačku dinamike kružnog spektra boja, kojoj sve teži), dok zelena, nasuprot tome, predstavlja pol mirovanja spektra, u kom su svetlost i tama uravnoteženi.

Ovaj kružni spektar je prikazan u skladu s današnjom konvencijom. Levo se nalaze tople, a desno hladne boje. U pozadini toga стоји идеја да је најпре била светлост (svetle boje, levo) а затим тама (tamne boje, desno). Gete је, међутим, kružni spektar crtao drugачије. Hladne boje – ljubičastu i plavu – stavljao је са leve стране, а tople boje – жуту и narandžасту – са десне стране kružnog spektra. Iza ovoga је стјало biblijsko shvatjanje да је најпре vladala tama, da bi затим bila stvorena светлост.“¹

Da li je možda Gete pogrešno razumeo biblijski izveštaj o stvaranju? Pogleđajmo šta zaista piše u knjizi Postanja:

„U početku stvori Bog nebo i zemlju. A zemlja beše bez obličja i pusta i beše tama nad bezdanom; i duh Božji dizaše se nad vodom. I reče Bog: neka bude светlost. I bi светlost. I vide Bog светlost da je dobra; i rastavi Bog светlost od tame.“ 1.Mojsijeva 1,1-4

Dakle, u početku je zaista najpre bila tama, a onda se pojavila светlost. Ali, moramo se pitati: U kom početku? U početku čega? Da li možda u početku stvaranja svemira? – Ne! Već u početku stvaranja Zemlje, naše planete. O njoj je ovde reč. A то је već нешто друго. Drugo, jer nam ta ista Biblija otkriva da су pre stvaranja naše Zemlje postojali drugi светови и постојале звезде. Obraćajući se pravednom Jovu Bog ga подсећа на стварање Zemlje i pita:



¹ Klausbernd Folmar: Velika knjiga o bojama, Laguna, Beograd 2011, str. 20.

„Na čemu su podnožja njezina uglavljenja? Ili ko joj je metnuo kamen ugaoni? Kad pevahu zajedno zvezde jutarnje i svi sinovi Božji klikovahu?“ O Jovu 38,6.7.

Kao što vidimo, stvaranju naše planete radovali su se drugi svetovi. I zvezde. A to znači da su postojali pre nas i da, svakako, nisu živeli u tami. Kao što ni Bog ne živi u tami, o čemu nam svedoči apostol Pavle:

„Koji sâm ima besmrtnost, i živi u svetlosti kojoj se ne može pristupiti.“ 1. Timotiju 6,16.

Prema tome, savremena nauka je u pravu. Kao što je i Biblija u pravu. A Geteu, ako je sve ovo imao u vidu, onda se nema šta zameriti.

Ali što se tiče njegovog shvatanja prirode boja, Ludvig Vitgenštajn ima jaku, možda čak i preteranu zamerku:

„Sumnjam da Geteove opaske o prirodi boja mogu slikaru da budu od neke koristi. Jedva da su od koristi dekorateru.“²

9.12.2011.

² Ludvig Vitgenštajn: Opaske o bojama, Matica srpska – Novi Sad, Cicero – Beograd, Pismo – Zemun 1994, str. 36.

HRIŠĆANSKO ŽUTO

„Hrišćanstvo se prema žutom odnosi dvosmisleno. S jedne strane, topla žuta boja šafrana simbolizuje one koji ispovedaju veru, dok je, s druge strane, žuta bila boja jeretika, onih đavolskih ljudi koji su se odvažili da dovedu u pitanje učenje crkve. Kao đavolji ljudi, jeretici u srednjem veku uopšte nisu mogli da budu prikazani drugačije nego žutom bojom, jer je žuta tokom čitavog srednjeg veka važila za boju đavola. Na taj način se u žutom pokazuje ekstremna napetost između svetlosti i tame; ona je kako Božja, tako i đavolja boja.“¹

Srednji vek je svima dobro poznat kao „mračni srednji vek“, zato i ne treba da čudi ova dihotomija u simbolici žute boje. Hrišćanstvo srednjeg veka nije poznavalo Boga onakvog kakav se okriva u Bibliji i u liku Isusa Hrista. Neće biti preterano ako kažemo da je to bilo hrišćanstvo bez Hrista. U Otkrivenju Jovana Bogoslova, po mišljenju mnogih teologa, ono je prikazano otvaranjem četvrtog pečata:

„I videh, i gle, konj bled, i onome što sedaše na njemu beše име Smrt, i pakao idaše za njim; i njemu se dade oblast na četvrtom delu zemlje да ubije маћем и глађу и смрćу и зверинjem земаљским.“ Otkrivenje 6,8.

Nemački istoričar Karlhajnc Dešner navodi da su „dominikanci, učenici Tome Akvinskog, oficijelnog crkvenog filozofa koji je sâm energično zahtevao izbacivanje ’kužnih ljudi’ iz društva, obučavali (...) pse za lov na jeretike i pola milenijuma vodili inkviziciju.“²

Njihovo ime dolazi od reči *Domini canes*, što u prevodu znači *Gospodnji psi*, a na svojim zastavama imali su nacrtane pse kako rastržu tela jeretika. A jeretici i kužni ljudi za Crkvu srednjeg veka bili su pre svega Jevreji. Zato su i obeležavani žutom bojom. Još davne 1430. godine Jevreji u Veneciji su morali da nose debeli žuti gajtan oko grudi, a ne tako davno žutu zvezdu u Trećem Rajhu.

¹ Klausbernd Folmar: Velika knjiga o bojama, Laguna, Beograd 2011, str. 44.

² Karlheinz Deschner: Kirche des Un-heils, Wilhelm Hayne Verlag, München 1980, str. 23.

Prema pisanju Umberta Eka, u srednjem veku „žuta se smatra bojom kukavičluka, i vezuje se za osobe s ruba društva i prokažene, ludake, muslimane, Jevreje.“³

Uopštena simbolika, po Folmaru, nije daleko od toga:
„Žuto (naročito mat varijante) simbolizuje izdaju, zavist, prevaru.“⁴

U slučaju Jevreja, rekao bih, samo zavist, i to zavist onih koji su izopačili Hristovu veru, a Jevrejima nametnuli sramna obeležja.

I ne samo njima.

10.12.2011.

³ Umberto Eko: Istorija lepote, Plato, Beograd 2004, str. 123.

⁴ K. Folmar: op.cit., str. 37.

KINESKA PLAVA I ZELENA

„Prema kineskom tradicionalnom shvatanju postoji pet boja: plava, žuta, crvena, bela i crna. Svaka od ovih boja tradicionalno se vezuje za određene asocijacije. Tako je plava povezana sa istokom, crvena sa jugom, bela sa zapadom, crna sa severom i žuta sa zemljom. Razlozi zbog kojih su ove asocijacije takve malo su verodostojne za naš način razmišljanja. Izvorno, plava se ne razlikuje od zelene – u najmanju ruku jedna se reč koristila za obe boje – i povezuje se sa istokom zbog dolaska proleća sa svojim zelenilom.“¹

Da je Lorka kojim slučajem bio Kinez, verovatno bi svoju čuvenu „Romansu mesečarku“ počeo stihom koji bi se i ovako mogao razumeti:

„Zeleno, volim te, plavo!“

10.12.2011.



¹ Lorens Binjon: Zmajev let, Liber, Beograd 2005, str. 90-91.

KINESKE CRNE NA JAPANSKI NAČIN

„Postoji crna koja je stara, i crna koja je sveža, svetlocrna i tamnocrna, crna pri svetlosti i crna u senci. Za staru crnu boju, crna mora da se pomeša sa crvenom; za svežu crnu boju, crna treba da se pomeša sa plavom; za tamnocrnu da se pomeša sa belom; za svetlocrnu mora da se doda kaučuk; a crna pri svetlosti mora da ima odraz zelene.“¹

Ovako pravi razliku između nekoliko crnih boja koje se mogu dobiti od kineskog tuša Kacušika Hokusai (1760 – 1849), japanski likovni umetnik, poznat po zbirkama crteža *Hokusai manga* i po remek-delu pejzažnog slikarstva *36 pogleda na planinu Fuji*, u kojima oslikava svakodnevni život svojih sunarodnika, a za koga se smatra da je, zajedno sa majstorom Hirosigom „dobro poznavao odnose između boje i svetlosti“². Zna se da je uticao na Monea, Manea i druge evropske impresioniste da se oslobođe mnogih konvencionalnosti.

Priča se da je na samrtnoj postelji rekao:

“Da mi je nebo poklonilo još pet života, bio bih veliki slikar.”

Mada ni ovaj jedan nije uzalud živeo.

10.12.2011.

¹ Lorens Binjon: Zmajev let, Liber, Beograd 2005, str. 94.

² Ilja Erenburg: Francuske sveske, Matica srpska, Novi Sad 1965, str. 182.

LET

„Odnos skulpture prema tlu menja se sa njenim oblikom. Uglavnom, vertikalna dela, varijacija osnovnog stubastog oblika, najizričitije su vezana za tle. Kada je glavna dimenzija horizontalna, telo skulpture kreće se paralelno sa tlom, te kao da ga ona jedva i privlači. Slično tome, snažno kompaktna masa, kao što je neki Brankušov (Brankusi) jajoliki oblik, izgleda odvojena od tla, ne samo zato što ga jedva dodiruje već zato što je delo ubedljivo organizovano oko sopstvenog centra. Drži ga zemljina teža, ali ono može da poleti i da lebdi u prostoru bez mnogo muke.“¹

Ovo lucidno Arnhajmovo zapažanje potpuno je na mestu, posebno ako se ima u vidu da je Brankuzi jednom prilikom rekao: „Ne vajam ja ptice, nego vajam njihov let.“ A 40 godina je klesao i vajao let ptica, koje su mu bile mera za sve. Općinjen idejom leta i sâm je imitirao letenje na krugovima sa hvataljkama koje je napravio u svom ateljeu. Još je govorio:

„Čitavog života sam tragaо за suštinom leta. Ne tragajte za misterijama. Ja vam donosim čistu radost. Gledajte skulpturu da biste otkrili misterije. Videli su ih oni najbliži Bogu.“²

Zato Džon Berdžer primećuje:

„Njegove poslednje ptice, napravljene 1930-ih godina, već su nagoveštavale oblik aviona konkord!“³

Prema tome, ako vam se nekad bude pružila prilika da ih posmatrate, možda ćete i vi poleteti s njima. Zato se pre toga za svaki slučaj – vežite!

10.12.2011.

¹ Rudolf Arnhajm: MOĆ CENTRA, Studija kompozicije u vizuelnim umetnostima, SKC, Beograd 1998, str. 41.

² H. H. Arnason: Istorija modrne umetnosti, Orion Art, Beograd 2008, str. 153.

³ Džon Berdžer: Oblik džepa, Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak, 2006, str. 87.

VINSENT, LJUBAVNIK–SLIKAR

„Ne mogu da se setim nijednog drugog evropskog slikara čije delo izražava takvo otvoreno poštovanje prema svakodnevnim stvarima bez uzdizanja, na izvestan način, bez pozivanja na spasenje uz pomoć nekog idealu koje te stvari ovaploćuju ili kome služe. Šarden, De la Tur, Kurbe, Mone, De Stal, Miro, Džasper Džons – da pomenem samo neke – svi su oni bili dostoјanstveno podržani slikovnim ideologijama, dok je on, čim je napustio svoj prvi poziv propovednika, napustio sve ideologije. Postao je striktno egzistencijalan, ideološki nag. Stolica je stolica, nije presto. Cipele su se izlizale od hodanja. Suncokreti su biljke, nisu konstelacije. Poštar dostavlja pisma. Perunike će umreti. Iz te njegove nagosti koju su njegovi savremenici videli kao naivnost ili ludilo, proizašla je njegova sposobnost da voli, iznenada i u svakom trenu, ono što je video pred sobom. Uzimajući pero ili četkicu, on se zatim borio da ostvari, da *postigne* tu ljubav. Ljubavnik–slikar potvrđuje čvrstinu svakodnevne nežnosti o kojoj svi mi sanjamo u našim boljim trenucima i koju momentalno prepoznajemo kada je uobičena...“¹

Dakle:

Stolica je stolica.

Cipele su cipele.

Suncokreti su suncokreti.

Poštar je poštar.

Perunike su perunike.

A Vincent je Van Gog. Inače, „Vincent znači pobednik.“² Od latinske reči *vincere*, onaj koji pobeduje.

A šta je ljubav? Brodski kaže:

„Ljubav je nesebično osećanje, jednosmerna ulica.“³

¹ Džon Berdžer: Oblik džepa, Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak 2006, str. 65.

² Igor Dolgopolov: Majstori i remek–dela, Jugoslavijapublik, Beograd 1989, str. 494.

³ Josif Brodski: Vodeni žig, Matica srpska–Novi Sad, Cicero–Beograd, Pismo–Zemun 1994, str. 62.

Bela Hamvaš smatra da je ljubav istovremeno i nejaka i moćna:

„Ljubav je savršeno nejaka, jer je odustala od svake agresije. Ljubav je potpuno neosvojiva, jer je najveća moć bivstva.“⁴

A Van Gog se, kako kaže Džon Berdžer, borio da *ostvari* ljubav i možda je u toj želji samo prema sebi bio agresivan:

„Na pitanje šta je konačna stvarnost, impresionisti, a pre svega pointilisti su skoro fizičko–materijalistički odgovorili: svetlost, čiste spektralne boje. Na isto pitanje odgovorila su tri majstora doduše različito, pa ipak svako za sebe nejednako mnogo duhovnije i obuhvatnije. Odgovor je za Sezana glasio: red; za Van Goga: ljubav; za Gogena: radost. Kod svakoga od ove trojice stilistička oporuka impresionista – ’osloboděna’ boja – određena je karakterističnim formalnim principom ili stilskim sredstvom: kod Sezana strukturom, kod Van Goga njegovim ekspresivnim duktusom, a kod Gogena homogenom površinom i njenom konturom.“⁵

Vincent.

Pobednik.

Pobednik ljubavi.

11.12.2011.

⁴ Bela Hamvaš: Hrišćanstvo, Scientia sacra II, Dereta, Beograd 1999, str. 141.

⁵ Sandro Bocola: Die Erfahrung des Ungewissen in der Kunst der Gegenwart, Waser Verlag, Zürich 1987, str. 17.

VINSENT I TEO

„Tri meseca pre smrti naslikao je malo platno na kome su dva seljaka koji kopaju zemlju. To je uradio po sećanju, jer se ono odnosi na seljake koje je slikao pet godina ranije u Holandiji, i to je svojevrsno odavanje pošte koje je iskazivao čitavog svog života Mijeu. Međutim, to je isto tako i slika čija je tema neka vrsta fuzije koju nalazimo na crtežu.

Ta dva čoveka koji kopaju naslikana su istim bojama – braon bojom krompira, sivom bojom lopate i bledoplavom bojom francuskih radnih odela – kao i polje, nebo i brda u daljini. Potezi četkice koji opisuju njihove udove isti su kao i oni koji prate udubljenja i gomilice zemlje na polju. Ta dva čoveka uzdignutih lakata postaju još dva grebena, još dva brežuljka, naspram horizonta.“¹

Dva čoveka, dva grebena, dva brežuljka. Ili dve humke?

Šta onda kopaju ta dva čoveka na slici?

Krompir ili grob? O čemu je mogao da razmišlja umetnik tri meseca pred smrt? Možda je krompir samo slika istine da zemlja vraća ono što joj se da. Van Gog, a o njemu je ovde reč, najpre je bio propovednik u jednom rudarskom naselju na jugu Belgije, kasnije se sasvim posvetio slikarstvu, ali verovatno nikada nije zaboravio što je propovedao i u što je verovao. Znao je da je čovek prah i da se vraća u prah, ali je isto tako znao i reći proroka Isaije:

„Oživeće mrtvi tvoji, i moje će mrtvo telo ustati. Probudite se, i pevajte koji stanujete u prahu; jer je tvoja rosa rosa na travi, i zemlja će izmetnuti mrtvace.“ Isaija 26,19

U junu 1890. godine Vinsetu je u posetu došao brat Teo. Bila je to deprimirajuća poseta. Vidno potresen njegovim nezadovoljstvom 27.



¹ Džon Berdžer: Oblik džepa, Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak 2006, str. 66-67.

jula otišao je u polje da slika, ali je pucao sebi iz pištolja u grudi. „Bratu koji ga je uveravao da će ranu preživeti šapnuo je: ’Beskorisno je, tuga će uvek trajati’, i dodao da nije mislio da će mu život ’doneti toliko jada’.²

Teško ranjen, umro je dva dana kasnije. Sahranjen je sa štafelajem i bojama u kovčegu posutom suncokretima. Njegov brat Teo umro je pola godine kasnije. Sahranili su ga pored Vinsenta na groblju Over sir Oaza.

Dva čoveka.
Dva brata.
Dva grebena.
Dva brežuljka.
Vincent i Teo.
I dve humke, najzad.

11.12.2011.

² Sreten Marić: Ugovor s bratom, predgovor za knjigu: Van Gog: Pisma bratu, Glas, Banja Luka 1983, str. 17.

POTVRDA UMETNOSTI

„Kaže se da je Aristotel smatrao da umetnost ne podražava aspekt prirode već njena dela. Umetnik stvara svoje delo kao što drvo rada svoje plodove. Ali, ovde se, nakon svega, nalazi duboki jaz između dela prirode i dela umetnosti. Cveće u udaljenim šumama, koje nijedno oko nije videlo, školjke nežnih oblika i retkih boja zauvek skrivenе u dubokim vodama mora – u ovome je kraj njihovog postojanja, iako nisu očarale nijedno osećajno biće. Ali, delo ljudske umetnosti postoji jedino za čovekove oči i čovekov um. Dok ne dobiju život u čovekovoj radosti, statua, pesma ili slika su beskućnici, duhovi, ništa... U čovečnosti, a ne izvan nje, moramo tražiti potvrdu umetnosti.“¹

Ove reči su me pokrenule da se prisetim mojih šetnji kroz šumu. Naime, kad god sam odlazio u šumu i slušao pesme ptica u zelenim krošnjama drveća zajedno sa raznovrsnim zvukovima insekata u travi ili na lišću, pitao sam se zašto ova stvorenja pevaju kada nema ko da ih sluša. Ja sam bio tu, slušao ih i divio im se, ali ona verovatno nisu čutala dok mene nije bilo tu niti su počela da pevaju tek kad su me osetila u svojoj blizini. Ona su pevala i pre nego što sam ja naišao, a pevače i kad budem otisao dalje. Kada mene nema, to nije „kraj njihovog postojanja“, kako kaže Binjon, jer i dalje imaju kome da pevaju. Ona, naime, sve vreme verovatno pevaju svome Tvorcu, Onome koji ih je sazdao, pevaju svome Umetniku, a On je uvek tu. I stoga nije tačno da ova stvorenja nisu očarala nijedno osećajno biće. Očarala su svoga Stvoritelja, a poznato je da je aposotol Jovan rekao da je Bog *Ljubav* (1. Jovanova 4,8,16), prema tome Osećajno Biće.

A statua, pesma ili slika nisu beskućnici, duhovi ili ništa, dok ih moje oko ne vidi.

Oni su prestali da budu beskućnici, duhovi ili ništa onda kad su stvorenii, jer su istog trena dobili život u radosti svog Autora.

¹ Lorens Binjon: Zmajev let, Liber, Beograd 2005, str. 10.11.

A u mojoj radosti, u radosti uživaoca umetnosti, imaju samo novi život i novu potvrdu. U mom doživljaju, u mojoj čovečnosti, imaju novu kuću, postaju novi duh, bivaju nešto više. I, naravno, ako je Bog Osećajno Biće, a jeste, onda dela ljudske umetnosti ne postoje jedino za čovekove oči i čovekov um, kako to tvrdi Binjon, već i za samoga Boga.

Svakako, pod uslovom da ga proslave.

12.12.2011.

ILUZIJE

„U meni su najstvarnije iluzije koje stvaram povezane sa mojim slikarstvom. Sve ostalo je živi pesak.“¹

Iskreno priznanje velikog slikara Ežena Delakroa.

Živeti između iluzija i živog peska? Ne, to nije pravo pitanje. Pravo pitanje je: U šta tonuti? U iluzije ili živi pesak? Sve što nije umetnost za njega je bio živi pesak koji je pretio da proguta njegov duh. Između ostalog, i obilna hrana i ljudi. Voleo je da večera malo, a posle da radi u samoći. Česti susreti sa ljudima i besplodni razgovori takođe su bili za njega živi pesak. A kad nije mogao da ih izbegne, voleo je da se vraća u samoću i živi trezveno kao Platon.

U svom dnevniku tím povodom je između ostalog zapisao:

„Ja priznajem da mi je neophodno da sâm vidim svoj atelje, da u njemu živim sâm kad se u njega smestim; počnimo već sada da se navikavamo: sve srećne promene rodiće se iz toga. Sećanje će se vratiti, a prisutan duh će dati mesta redu.“²

Samoću kao uslov za velika dela i velike tvorevine preporučivao je i pesnik Jovan Dučić i pritom navodio primere Mikelandjela koji se odvajao od sveta ('*Ne budite me; govorite tiho... Non mi risvegliate, parlate basso.*'), samotnika Petrarke, Miltona odvojenog od sveta svojim slepilom:

„Treba da se umetnik i mislilac odvoji u pustinju, ili se zatvori u svoju kuću kao u tvrđavu, i ne silazi među svet drukčije nego što silaze oni iz tvrdave, u suhe dane, na reku, po vodu.“³



¹ Ežen Delakroa: SLIKANJE ŽIVOTA, Izabrane stranice dnevnika, Službeni glasnik, Beograd 2010, str. 11.

² Ibid., str. 11.

³ Jovan Dučić: Gradovi i himere, Svjetlost, Sarajevo 1969, str. 146.

Pravo tumačenje ovakvog izbora nemam. Ako to Josif Brodski bolje zna, onda mu treba prepustiti reč. Ali i on je u nedoumici, jer kaže:

„Možda je umetnost prosto reakcija organizma na vlastitu ograničenost.“⁴

Rekao bih da Roden nudi definiciju koja nadmašuje svaku iluziju:

„Umetnost je kontemplacija. To je zadovoljstvo duha koji prodire u prirodu i u njoj otkriva duh kojim je ona nadahnuta. To je radost intelekta koji jasno vidi svet i ponovo ga stvara osvetljavajući ga svešću. Umetnost je najuzvišenija misija čovekova, jer je to napor koji nastoji da shvati svet i da postigne da ga drugi shvate.“⁵

A treba znati i ovo, na šta nam skreće pažnju Ričard Volhajm:

„Reč ‘umetnost’ onako kako je mi upotrebljavamo jeste izum sedamnaestog veka.“⁶

12.12.2011.

⁴ Josif Brodski: Vodeni žig, Matica srpska – Novi Sad, Cicero – Beograd, Pismo – Zemun 1994, str. 42.

⁵ Pol Gzel: Ogist Roden o umetnosti, Metaphysica, Beograd 2004, str. 15.

⁶ Ričard Volhajm: Umetnost i njeni predmeti, Clio, Beograd 2002, str. 85.

ALHEMIČARI ISTORIJE

„Od 1650. Rembrant (1606–1669) se pojačano okreće sastavu smeđe boje. Njegova čuvena slika *Čovek sa zlatnim šlemom* nije jedina na kojoj čini da smeđe prelazi u zlatno. Atmosferu boja na Rembrantovim slikama u celini određuju boje pečena sijena i zlatna. Tajanstvenu igru svetlosti u unutrašnjosti crkve Rembrant predstavlja prelazima smeđe u zlatnu boju. Kod Rembranta se može naslutiti odjek alhemičarskog raspoloženja. Alhemičarima je, prema sopstvenim opisima, bilo stalo do toga da od smeđeg blata naprave zlato.“¹

Ova opaska Klausbernda Folmara, stručnjaka za boje, može se dopuniti opaskom filozofa Ludviga Vitgenštajna iz njegovih *Opaski o bojama*, kao neka vrsta potvrde onoga što je izgovorio Folmar:

„Postoji boja zlata, ali Rembrant je nije koristio da naslika zlatni šlem.“²

Od Rembrantovog *Čoveka sa zlatnim šlemom* verovatno je poznatiji Danilov *Čovek sa zlatnom glavom*, mada Danilo nije bio slikar, već jedan od najvećih biblijskih proroka. U njegovoј knjizi, u drugom poglavljju, nailazimo na *Čoveka sa zlatnom glavom*, koga je najpre u snu video vavilonski car Navuhodonosor, da bi ga odmah i zaboravio, zbog čega se jako uzbudio i uplašio. Pozvao je svoje врачare, gatare i zvezdare, ali ni oni nisu mogli ništa da odgonetnu. Potom je ovaj lik u viziji pokazan Danilu. Evo kako je prorok Danilo to preneo caru dok ga je podsećao na njegov san:

„Tebi, care, dodoše misli na postelji što će biti posle, i onaj koji objavljuje tajne pokaza ti što će biti. A meni se ova tajna nije objavila mudrošću koja bi u mene bila mimo sve žive, nego zato da se javi caru što san znači i da doznaš misli srca svojega. Ti, care, vide a to lik velik; velik bejaše lik i svetlost mu silna, i stajaše prema tebi, i strašan bejaše na očima. Glava tome liku bejaše od čistoga zlata, prsi i mišice od

¹ Klausbernd Folmar: Velika knjiga o bojama, Laguna, Beograd 2011, str. 256.

² Ludvig Vitgenštajn: Opaske o bojama, Matica srpska – Novi Sad, Cicero – Beograd, Pismo – Zemun 1994, str. 35.

srebra, trbuhi i bedra od medi, gole ni mu od gvožđa, a stopala koje od gvožđa koje od zemlje. Ti gledaše dokle se odvali kamen bez ruku, i udari lik u stopala medena i zemljana, i satr ih. Tada se satr i gvožđe i zemlja i med i srebro i zlato, i posta kao pleva na gumnu u letu, te odnese veter, i ne nađe mu se mesto; a kamen, koji udari lik, posta gora velika i ispuni svu zemlju.“ Danilo 2,29-35.

S obzirom da je Navuhodonosor ostao zapanjen, ne progovorivši ni reči, prorok je bio prinuđen i da mu objasni šta sve to znači:

“To je san; a sada čemo kazati caru šta znači. Ti si, care, car nad carevima, jer ti Bog nebeski dade carstvo, silu i krepot i slavu; i gde god žive sinovi ljudski, zveri poljske i ptice nebeske, dao ti je u ruke, i postavio te gospodarem nad svim tim. Ti si ona glava zlatna. A nakon tebe nastaje drugo carstvo, manje od tvojega; a potom treće carstvo, medeno, koje će vladati po svoj zemlji. A četvrto će carstvo biti tvrdo kao gvožđe, jer gvožđe satire i troši sve, i kao gvožđe što sve lomi, tako će satrti i polomiti. A što si video stopala i prste koje od kala lončarskoga koje od gvožđa, biće carstvo razdeljeno, ali će biti u njemu tvrde od gvožđa, jer si video gvožđe pomešano s kalom lončarskim. I što prsti u nogu bejahu koje od gvožđa koje od kala, carstvo će biti nešto jako a nešto trošno. A što si video gvožđe pomešano sa kalom lončarskim, to će se oni pomešati semenom čovečijim, ali neće prionuti jedan za drugoga kao što se gvožđe ne može smešati s kalom. A u vreme tih careva Bog će nebeski podignuti carstvo koje se doveka neće rasuti, i to se carstvo neće ostaviti drugom narodu; ono će satrti i ukinuti sva ta carstva, a samo će stajati doveka, kako si video gde se od gore odvali kamen bez ruku i satr gvožđe, med, kao, srebro i zlato. Bog veliki javi caru šta će biti posle; san je istinit, i tumačenje mu verno.” Danilo 2,36-45.

Bila je to neverovatna istorija čovečanstva ispričana proročkim jezikom. Dakle, kip je imao zlatnu glavu, grudi i mišice od srebra, trbuhi i bedra od bronce, noge od gvožđa, a stopala nešto od gvožđa, a nešto od blata. Zlatna glava predstavljala je Vavilonsko carstvo; grudi i mišice od srebra Medo-Persiju (Midane i Persijance); trbuhi i bedra od bronce Grčku (u vreme Aleksandra Velikog); noge od gvožđa Rimsko carstvo; a ono što je ostalo od Rimskog carstva posle najezde deset germanskih plemena, a to su danas moderne evropske države, prikazano je stopalima

od gvožđa i blata. Današnji alhemičari istorije od malo gvožđa, koliko je ostalo iz gvozdenog perioda antičkog Rima, i mnogo germanskog i vatikanskog blata nastoje da naprave zlato, odnosno zlatnu Evropu. Koliko je to moguće, neka svako prosudi sâm.

Istorija je, dakle, do sada tekla ovim tokom. Kao što je i prikazano.

Šta nam još ostaje?

Kamen.

Kamen koji će ukinuti sva ljudska carstva i uspostaviti večno Božje carstvo.

„San je istinit, i tumačenje mu verno.” Danilo 2,45.

Ovde nema alhemije.

12.12.2011.

KAKO ČOVEK POSTAJE STVAR

„Fizičko postojanje jednog vajarskog dela ne zahteva da čovek bude prisutan u njegovoј blizini, niti, pak, čovek i delo utiču jedno na drugo prosto time što istovremeno postoje. Skulptura ostaje ista stvar kakva je bila i kad čovek napusti prostoriju u kojoj se ona nalazi, a čovek se ne menja time što stoji pored komada rezbarenog drveta. Niti, pak, na raspored arhitektonskog prostora utiču posetioci koji prolaze kroz njega.“¹

Tvrdeći da čovek i delo ne utiču jedno na drugo, Arnhajm kao da je zaboravio jednu posebnu okolnost, a to je kad se ta prostorija u kojoj se nalazi vajarsko delo zove crkva, a čovek koji stoji pored komada izrezbarenog drveta - vernik. Skulptura u tom slučaju ne ostaje ista stvar kakva je bila i kad čovek napusti crkvu, niti čovek ostaje isti dok stoji pred njom ili onda kad izade iz crkve. Ona za njega nije obična skulptura. Ona je za njega sveta. I utoliko svetija, ukoliko prikazuje osobu koju je crkva proglašila svetijom u odnosu na neke druge. A on je za nju vernik, utoliko ponizniji, ukoliko u dubini svoje duše nosi onu vrstu ponašanja koju mu je crkva propisala. Kao ilustracija može nam poslužiti, recimo, bronzani kip svetoga Petra u Bazilici Sv. Petra u Rimu, čija je desna noga izlizana do visokog sjaja od dodira i poljubaca vernika, hodočasnika i običnih turista, koji pri tom zamišljaju i želju i nadaju se pomoći.

Međutim, odnos verujućeg čoveka i skulpture mogao bi biti isto onakav kakav ga opisuje Arnhajm, pod uslovom da vernik potraži, nađe i prihvati ono što o rezbarenom drvetu govori Bog, a ne crkva:

“**Koji grade rezane likove, svi su ništa,** i mile stvari njihove ne pomažu ništa, i one su im svedoci da ne vide i ne razumeju, da bi se posramili. Ko gradi boga i lije lik, nije ni na kaku korist. Gle, svi će se drugovi njegovi posramiti, i umetnici više od drugih ljudi; neka se skupe

¹ Rudolf Arnhajm: MOĆ CENTRA, Studija kompozicije u vizuelnim umetnostima, SKC, Beograd 1998, str. 53.

svi i stanu, biće ih strah i posramiće se svi. Kovač kleštima radi na živom ugljevlju, i kuje čekićem, i radi snagom svoje ruke, gladuje, te iznemogne, i ne pije vode, te sustane. Drvodelja rasteže vrvcu i beleži crvenilom, teše i zaokružuje, i načinja kao lik čovečji, kao lepa čoveka, da stoji u kući. Seče sebi kedre, i uzima česvinu i hrast ili što je najčvršće među drvljem šumskim; sadi jasen, i od dažda raste. I biva čoveku za organj, i uzme ga, te se geje; upali ga, te peče hleb; i još gradi od njega boga i klanja mu se; gradi od njega lik rezan, i pada na kolena pred njim. Polovinu loži na organj, uz polovinu jede meso ispekvši pečenje, i biva sit, i greje se i govori: aha, ogrejah se, videh organj. A od ostatka gradi boga, rezan lik svoj, pada pred njim na kolena i klanja se, i moli mu se i govori: izbavi me, jer si ti bog moj. Ne znaju, niti razumeju, jer su im oči zaslepljene da ne vide, i srca, da ne razumeju. Niti uzimaju na um, nema znanja ni razuma da bi koji rekao: polovinu ovoga spalih na organj, i na uglju od njega ispeko hleb, ispeko meso i jedoh; i od ostatka **eda li će načiniti gad, i panju drvenom hoću li se klanjati?** Taki se hrani pepelom, prevareno srce zavodi ga da ne može izbaviti duše svoje, niti reći: nije li laž što mi je u desnici?“ Isajia 44,9-20.

Erih From u svojoj knjizi „Bićete kao bogovi“, u delu u kojem objašnjava pojam idola i govori o tome kako je idol predmet čovekovih najjačih strasti, kao što su želja da se vrati majci–zemlji, žudnja za posedovanjem, vlašću i slavom, između ostalog kaže:

„Idol je *stvar* i on nije *živ*. Bog, naprotiv, jeste *živi* Bog. ’A Gospod je pravi Bog, Bog živi...’ (Knjiga proroka Jeremije, 10:10); ili ’Žedna je duša moja Boga, Boga živoga...’ (Psalmi Davidovi, 42:2). Čovek koji se trudi da bude sličan Bogu predstavlja otvoren sistem, on se približava Bogu; **čovek koji se potčinjava idolima zatvoreni je sistem, on sâm postaje stvar** (podvukao – ZKP). U idolu nema života; Bog jeste život. Razlika između idolatrije i priznavanja Boga jeste, u krajnjoj liniji, razlika između ljubavi prema smrti i ljubavi prema životu.“²

Šta reći, osim – Amin!

14.12.2011.

² Erih From: Bićete kao bogovi, Clio, Beograd 2000, str. 40.

GOVOR SLIKE

„Možda je vreme da se postavi naivno pitanje: šta je to sveukupnom slikarstvu od paleolita pa do našeg doba zajedničko? Svaka naslikana slika govori: *Ovo sam videla*, ili, kada je stvaranje slike bilo ugrađeno u plemenski ritual: *Ovo smo videli*. To *ovo* odnosi se na prizor koji je predstavljen. Nefigurativna umetnost ne predstavlja nikakav izuzetak. Pozno platno Rotka predstavlja jednu iluminaciju ili sjaj u boji koji je proistekao iz slikarevog doživljaja vidljivog. Kada je radio, on je procenjivao svoje platno prema nečemu drugom što je *video*.“¹

Ako je svaka slika pouzdani svedok onoga što je videla, uključujući i dela apstraktne umetnosti, ako je to njen verodostojni govor, govor kojem se može verovati, da li to važi i za dobro poznata, nožem rasporena platna italijanskog slikara Luča Fontane?

Možda ona svojim rezovima govore i mnogo više:

Ono što smo videli, to smo i doživeli!

Kleu se to ne bi moglo dogoditi, jer je on imao drugačiju maksimu:

„Umetnost ne odražava ono što je vidljivo, nego čini nevidljivo vidljivim.“²

Pa ipak, vratimo se Fontani. Šta je on zapravo htio da postigne?

„Dok sam radio kao slikar na jednom od mojih perforiranih platna, nisam želeo da naslikam sliku: htio sam da otvorim prostor, da



¹ Džon Berdžer: *Oblik džepa*, Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak 2006, str. 12.

² Sandro Bocola: *Die Erfahrung des Ungewissen in der Kunst der Gegenwart*, Waser Verlag, Zürich 1987, str. 27.

stvorim novu dimenziju za umetnost, da je povežem sa kosmosom, pošto se ona beskrajno proteže iza ograničavajuće površine slike.“³

Ali iza platna uvek стоји неки зид. Треба ли пронеси и зид? Јер, и он је препрека на путу за космос!

Daleko пре Фонтане једно платно пресекла је невидљива рука анђела у тренутку Исусове смрти. Била је то завеса у јерусалимском Храму, која је раздвајала светинју од светинјама:

„И гле, завеса цркви раздре се надвоје од горњега краја до доњега; и земља се потресе, и камене се распаде.“ Матеј 27,51.

Једино Христова победа над смрћу омогућује човеку да добије нову димензију, која га повезује са космосом, јер је Он ушао „иза најдалје завесе (...) поставши поглавар свештенички дочека по реду Мелхиседекову“ (Јеврејима 6,19.20).

15.12.2011.

³ Lucio Fontana, citirano u: Jan van der Marck und Enrico Crispolti, La Connaissance, Brüssel 1974, str. 7.

ČETKICE

„Svaka autentična slika demonstrira saradnju. Pogledajte *Portret devojke* Petrusa Kristusa u Državnom muzeju u Berlinu, ili olujno more u Luvru koje je naslikao Kurbe, ili miša s plavim patlidžanom koga je naslikao Ču-ta u sedamnaestom veku, i uvidećete da je nemoguće poreći učešće modela. I zbilja, te slike ne govore prvenstveno i najpre o devojci, uzburkanom moru ili mišu i povréu; tu se govori o učešću. ’Četkica’ pisao je Šitao, veliki kineski pejzažista iz sedamnaestog veka, ’služi kako bi se stvari sačuvale od haosa.’¹

Malro smatra da preciznije navodi Šitao-ove reči:

„Kist služi za to da bi stvari izvlačio iz kaosa.“²

U svakom slučaju misao je ista. Ili skoro ista. Ali šta onda reći za četkice netalentovanih slikara? Čemu one služe? Da li vraćaju stvari u haos ili izvlače haos zajedno sa stvarima?

Ili i nas uvlače u haos?!



15.12.2011.

¹ Džon Berdžer: Oblik džepa, Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak 2006, str. 14.

² Andre Malraux: Glava od obsidijana, Naprijed, Zagreb 1974, str. 136.

TRAGANJE ZA ŽIVIM PORTRETEM

„Kad neko umre, za sobom ostavlja, za one koji su ga poznavali, prazninu, prostor; taj prostor ima konture i on je različit za svaku osobu koja se oplakuje. Taj prostor sa svojim konturama predstavlja sličnosti te osobe i to je ono za čime umetnik traga kad stvara živi portret. Sličnost je nešto što se nevidljivo ostavlja za sobom.“¹

Praznina koja ostaje za onim ko je umro, možda se može reći, jeste njegov grob u vazduhu. Grob u kojem ga nema, ali je tu i dalje prisutan, ne u smislu nekog platonskog ili pseudohrišćanskog postojanja duše, već u sećanju onih koji su ga poznavali.

I Paul Celan peva o grobu u vazduhu, mada u jednom drugom kontekstu, u svojoj čuvenoj pesmi „Fuga smrti“:

*Crno mleko zore pijemo ga uveče
pijemo ga u podne i ujutru pijemo noću
pijemo i pijemo
kopamo grob u vazduhu tu nije tesno za ležanje*

Ako smem sebe da citiram, i ja sam pevao o istom prostoru, istoj praznini koja ostaje iza smrti, u pesmi „Mojsijeva smrt“. Poznato je da se Mojsije ispeo na vrh planine odakle je samo pogledom mogao da uđe u Obećanu zemlju i tu umro.

*Malu tišinu iza smrti razorice
beli i crni anđeli u teškoj zavadi.*

*Vetrovima ostaje samo
da pomeraju grob
u vazduhu.*

¹ Džon Berdžer: Oblik džepa, Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak 2006, str. 17.

Ako je, po Berdžeru, to prostor za kojim umetnik traga kad stvara živi portret, onda je to, po meni, traganje za nemogućim ili naslučivanje mogućeg. Pravu i punu istinu, međutim, nalazimo u Bibliji, gde nam pravedni Jov, svakako pod božanskim nadahnućem, svoje uverenje iskazuje sledećim rečima:

„Kao što se oblak razilazi i nestaje ga, tako ko siđe u grob, neće izaći, neće se više vratiti kući svojoj, **niti će ga više poznati mesto njegovo.**“ O Jovu 7,9,10.

Istovetnu misao, mada ne i poređenje, nalazimo i u stihovima psalmiste Davida:

„Dani su čovečji kao trava; kao cvet u polju, tako cveta. Dune vetar na nj, i nestane ga, **niti će ga više poznati mesto njegovo.**“ Psalm 103,15,16.

Zato, ako umetnik traga za živim portretom, onda treba da ga nađe dok je taj portret živ, jer teško da će ga naći i videti u praznini, u prostoru koji ostavlja za sobom, iza svoje smrti.

„Kao san odleće, i neće se naći, i isčezenće kao noćna utvara. Oko koje ga je gledalo neće više, **niti će ga više videti mesto njegovo.**“ O Jovu 20,8,9.

16.12.2011.

MAPE LJUBAVI

„Crteži kao što su ovi nisu bili u tolikoj meri pripremne studije koliko grafičke nade: one su na jednostavniji način pokazivale – bez komplikacije rada s pigmentom – kuda bi ga čin slikanja mogao u najboljem slučaju odvesti. Oni su bili mape njegove ljubavi.

(...)

To je crtež koji ceni preciznost – svaki potez je eksplicitan i nedvosmislen – pa ipak, crtež koji je potpuno zaboravio na sebe u svojoj otvorenosti prema onome što je susreo. A taj susret je tako blizak da ne možete da razlikujete koji je čiji trag. Zbilja, prava mapa ljubavi.“¹

O Van Gogu je reč. U jednom pismu bratu Teu od 7. januara 1882. Van Gog se pitao šta znači crtati i kako se to postiže, a onda sâm dao odgovor:

„To je čin probijanja prolaza kroz nevidljivi železni zid koji se izgleda nalazi između onoga što *osjećamo* i onoga što *možemo*.“²

Van Gog je crtao ljubav i u svakom crtežu pokazivao kako se osećao i koliko mu je ljubavi bilo potrebno, ali i koliko je ljubavi nudio.

I kad je slikao, on je crtao.

„Bez obzira na kasnije foviste, ekspresioniste i slične, neće se više roditi slikar, koji je više od Van Goga crtao svoje slike. Naravno da kod njega i boja ima ogromnu ulogu, ništa manju od crteža, ali način kako je upotrebljava, način je crtački. To se naročito vidi na crno–belim reprodukcijama gde element crteža prevaže tako ubedljivo da se čini da boja možda nije ni bila potrebna. Crtežom postiže ritam i prostor, reševa perspektivu i postiže eliptično treperenje cele slike.“³

Kad je crtao praznu stolicu, verovatno je želeo da na njoj ima nekoga, s kim bi mogao da razgovara.

Kad je crtao raspertlane cipele, pretpostavljam da je želeo da ih obuje neko ko mu je drag i da prošeta s njim.

¹ Džon Berdžer: *Oblik džepa*, Umetnička galerija *Nadežda Petrović*, Čačak 2006, str. 66.

² Van Gog: *Pisma bratu*, Glas, Banja Luka 1983, str. 62.

³ Mića Stojljković: *Knjiga o crtanjtu i crtežu*, Gramatik, Podgorica 2001, str. 69.

Kad je crtao gola drveta s obe strane puta, mislim da je želeo da pokaže da je do ogoljenosti ostao sâm i da čeka nekoga koji će proći tim putem s njim.

Kad je crtao nepoznatu ženu na groblju dok lije kiša, crtao je sebe, očekujući utehu.

Kad je crtao most, prazan most, izvijen nad rekom, i tada je crtao sebe.

Za sobom je ostavio hiljadu i sto crteža – hiljadu i sto poruka i vapaja.

Ali da ste ga lično pitali zašto toliko crta, odgovorio bi vam da nije mislio samo na sebe:

„Zaneo sam se crtanjem samo zato jer znam mnogo tužnih sudbina ljudskih – umesto da ih žalim ja ih crtam.“⁴

Pa ipak, nije bilo nikoga da ga razume, čak ni onda kad je posle pucnja u grudi na njegovoj beloj košulji ostao crtež od zgrušane krvi.

„Onaj koji nije mogao da za života nađe jezik koji će ljudi razumeti, danas i u vekove simbol je čoveka koji je stvorio novi, strasni govor slikarstva.“⁵

16.12.2011.

⁴ Ibid., str. 131.

⁵ Ibid., str. 69.

VEKTORI

„Gledanje skulpture znači odašiljanje vektora ka tom predmetu: viđenje je manipulisanje predmetom od strane gledaoca. Ali, ovde, opet, dinamika svakog centra dejstvuje recipročno, i prema spolja i prema unutra. Umetničko delo odašilje svoje vektore, prevlačeći gledaoca i utičući na njega. U stvari, moć dela može da postane toliko velika da nije prosto jedna ekscentrična meta. Ona preuzima ulogu primarnog centra, naizgled vladajući svojom strukturom, nezavisno od gledaoca, koji je prosto zagnjuren u predmet, zaboravljajući sopstveno postojanje.“¹

Vektore sam oduvek doživljavao, a pretpostavljam da je to slučaj i sa drugima, kao strele. I upravo glagolska imenica koju Arnhajm ovde upotrebljava uz njih pokazuje da se oni jedino tako mogu i shvatiti. Odašiljanje. Strele se odašilju. Međutim, moje strele su mi se vraćale nekada istom, a nekada i višestrukom brzinom, silom, ubrzanjem, impulsom i momentom impulsa, svim tim vektorskim veličinama koje se vezuju za trodimenzionalni prostor. Začudo, čak i one koje sam odapinjao u pravcu šupljina na nekim skulpturama.

Gledajući Brankusijevu pticu Maiastru u bečkoj galeriji Albertina, očekivao sam da će moje strele doživeti rikošet na njenoj površini pretvorenoj u samu svetlost, ali i tada su mi se vraćale, i to možda brzinom svetlosti, jer, kako kaže Oto Bihalji Merin, „u Brankusijevim skulpturama ostvarena je sinteza stvaralačke prvobitnosti i besprekorno prečišćenog oblika.“²

Ako bih morao da nacrtam vektore koje sam odašiljao u pravcu Kolderovih mobila, morala bi to da bude kiša malih strelica odapeta u raznobojne, lebdeće površine na njihovoj razgranatoj krošnji.



¹ Rudolf Arnhajm: MOĆ CENTRA, Studija kompozicije u vizuelnim umetnostima, SKC, Beograd 1998, str. 53-54.

² Oto Bihalji Merin: Prodori moderne umetnosti, Nolit, Beograd 1962, str. 28.

Vektori koji mi se nisu vraćali pokazivali su mi da su bili odaslani i pravcu loših skulptura i oni su nastavljali da putuju praznim prostorom.

Takve skulpture nisam pamtio.

Ni njihove autore.

28.12.2011.

VAPAJ

„Iza svega što je Žeriko zamišljaо i slikao – od njegovih divljih konja do prosjaka koje je zabeležio u Londonu – možemo da osetimo isti zavet: Dopustite mi da se suočim s patnjom, dopustite i da otkrijem poštovanje i, ako je moguće, pronađem lepotu!“¹

Vapaj umetnika koji je živeo samo 33 godine. Teodor Žeriko – Théodore Géricault (1791 – 1824).

Koliko je malo čoveku potrebno da bi bio srećan! A umetniku još manje – snaga da se suoči s patnjom, mogućnost da otkrije poštovanje i, ako je moguće, da pronađe lepotu!

Da li je *Splav Meduze*, njegova najčuvenija slika, bio surov odgovor na ove tri želje?

„Na Žerikoovoj slici postoji mnoštvo zamršenih, čvrsto isprepletanih tela koja su suočena s istom mukom, ali nisu povezana zajedničkom akcijom. Postoji kreščendo koji polazi od nule, od mrtvaca iz prvog plana; zatim se od ljudi na samrti, sada već ravnodušnih, prelazi na iznemogle koje drži nada očajnika. Na slici postoje dve suprotne sile: uzdizanje brodolomnika koji šire ruke prema neizvesnoj pomoći i talas koji izdiže olupinu i vетар koji odvlači jedra na suprotnu stranu. Na nestabilnoj zanjihanoj površini splava, čitavu kompoziciju pokreću ove dve suprotne sile: nada i očaj, život i smrt.“²

Sve ostalo je potopljeno.

28.12.2011.

¹ Džon Berdžer: *Oblik džepa*, Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak 2006, str. 118.

² Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva: *Moderna umetnost, 1770–1970–2000*, tom I, Clio, Beograd 2004, str. 57.

PRVI PREDMET SLIKANJA

„Životinje su bile prvi predmet slikanja. I od samog početka, a zatim nastavljajući kroz sumersku, asirsku, egipatsku i ranu grčku umetnost, slikanje ovih životinja bilo je izuzetno verno. Bilo je potrebno da proteknu hiljade godina pre no što je postignuta ’životna vernošć’ u slikanju ljudskog tela. Na početku, ono postajeće bilo je ono što se suprotstavlja čoveku.¹

Pričećajući se Goje i njegove serije od 80 grafika, pod nazivom *Los Caprichos*, „podsmehljivih i opakih“², kako kaže Mića Popović, u dilemi sam da li se tu radi o životnoj vernošći u slikanju ljudskog tela ili o životinjama?

Pesnik *Cveća zla*, koji smatra da je ovo delo dvostruko čudesno, kako po svojstvenoj zamisli tako i po ostvarenju, razrešava moju dilemu ovim rečima:

„Goja je uvek veliki umetnik, a često je strašan. Španskoj vedrini, šaljivosti i satiri u duhu Servantesa on dodaje mnogo modernijii duh ili bar duh koji je mnogo više tražen u moderno doba – ljubav prema neuhvatljivom, osećanje za snažne suprotnosti, užasavajuće vidove prirode i ljudskih lica čudno poživotinjenih okolnostima.“³

Oto Bihalji Merin u Goji, „tom satanskom pjesniku bluda i smrti“⁴, kako ga naziva Eli For, odnosno u njegovim *Kapričosima*, vidi suštinu u sledećem:

„U samoj stvari, Goya je naslikao jedan svet opsednut paklom, jedno svirepo i demonsko ljudsko postojanje. Nikakav onostrani pakao!

¹ Džon Berdžer: Oblik džepa, Umetnička galerija *Nadežda Petrović*, Čačak 2006, str. 12-13.

² Mića Popović: U ateljeu pred noć, Prosveta, Beograd 1962, str. 14.

³ Sabrana dela Šarla Bodlera: SLIKARSKI SALONI, Narodna knjiga, Beograd 1979, str. 274.

⁴ Élie Faure: POVIJEST UMJETNOSTI, Moderna umjetnost, Kultura, Zagreb 1956, str. 240.

Taj pakao je smešten u čovekovoj svesti. U tome je njegova savremenost, njegov značaj za modernu umetnost.⁵

Možda sve ovo možemo lakše razumeti, ako znamo adresu na kojoj je Goja stanovao:

„Gojina sudbina je ispisana u adresi kuće u Madridu u kojoj je slikar stanovao dvadeset i pet godina: Ulica razočaranja 1.“⁶

28.12.2011.

⁵ Oto Bihalji Merin: Prodori moderne umetnosti, Nolit, Beograd 1962, str. 66.

⁶ Stefano Cufi: Uvod u knjigu: Paola Rapeli: GOJA, Knjiga Komerc, Beograd 2012, str. 6.

LJUDSKA RUKA

„Na jednom broju prvih pećinskih slika nalaze se šablonske predstave ljudske ruke pored životinja. Nije nam poznato kakvom je tačno ritualu to služilo.“¹

Džonu Berdžeru nije poznato, ali Gligoru Čemerskom kao da jeste. Jer se on na početku svog teksta o crtežima Tadora Stevanovića seća umetnika iz Altamire i nastoji da objasni značenje nacrtane ruke na njima:

„Altamirski čovek ostavio nam je gotovo isto toliko podataka o sebi koliko i Da Vinči, jer je bio prvorazredni crtač, upravo takav kakav jedino može biti po nepromenljivim zakonima velikih crtača. Tek po tome vidimo da je bio i veliki lovac, što je samo druga manifestacija njegovih crtačkih svojstava. Jer lovac je crtač u akciji, njegovo oko je hitro oko crtača koje munjevito obeležava crtež životinje u skoku, a njegova ruka, njegovo drugo oko, ruka crtača koja u tačnom magnovenju pušta strelu prema cilju. Istoričari nas uveravaju da ga je takvim učinila glad. Moguće je da je tako. Meni se ipak čini da ga je takvim učinilo divljenje a možda još više, što je rizično reći, samodivljenje – koje na ovom stupnju nije ništa drugo nego – divljenje vlastitoj ruci. Otisci ruke u pećini u Gargasu koji potiču iz starog Paleolita vrlo nam jasno ukazuju da je obožavanje ruke vrhunski i prvobitni kult. Od svih jemaca vlastitog bića on je svoj inteligentni lik morao videti u svojoj ruci. Neverovatno je da svoje lice nije prethodno video u vodi, ali je takođe očigledno da mu se taj udaljeni odblesak učinio sumnjivim, zastrašujućim, čak opasnim i pretećim. Jedini nesumnjivi deo vlastitog tela koji misli misao čitavog bića, koji sluša i naređuje zajedno sa čitavim bićem a istovremeno obaveštava i sumira, koji gleda i potvrđuje bila je njegova ruka.“²

Smatram da se nije radilo ni o kakvom ritualu niti kultu. Pre bih rekao da je to bio *potpis* lovca koji tada još nije imao svoje ime ili nije

¹ Džon Berdžer: *Oblik džepa*, Umetnička galerija *Nadežda Petrović*, Čačak 2006, str. 13.

² Gligor Čemerski: *Todorova ptica cрталica*, u: Likovne sveske „VIDIKA“ 1-3/1993, Beograd 1993, str. 99.

znao kako da ga zapiše, a možda je u pitanju bilo i njegovo priznanje krivice i traženje oproštaja od ubijenih životinja.

„Oblikovanje je neka vrsta ’ispovesti ruke’ (Baje).“³

Ako je zaista u pitanju isповест, onda je taj i takav čovek u to vreme u poređenju sa današnjim čovekom, koji ubija bez milosti i ikakve griže savesti, bio na daleko višem stepenu moralnosti.

29.12.2011.

³ Miodrag B. Protić: Oblik i vreme, Nolit, Beograd 1979, str. 277.

KAKO POSTATI DOBAR SLIKAR

„Sung Ti, iz 11. veka, rekao je slikaru čija je tehnika bila dobra, ali su mu dela manjkala u prirodnosti: ’Treba da izabereš stari i trošni zid, i prekriješ ga belom svilom. Onda, od jutra do večeri pilji u njega, dok na kraju ne budeš mogao da vidiš ruševinu kroz svilu, njene izbočine, ulegnuća, krivine i rascepe, zapamtiš ih u svom umu i fiksiraš u oku. Postepeno’, nastavlja on, ’ove izbočine, nabori i udubljenja poprimiće oblik planina, reka i šuma; na njima možeš zamisliti putnike koji lutaju, i ptice kako lete nebom.’“¹

Kao što pamtimos, Leonardo je gotovo istu stvar posavetovao svom učeniku, govoreći mu da stimuliše svoju maštu pažljivo gledajući mrlje od vode na zidu, ili žile u strukturi mermera, i da joj dopusti da u njima otkrije sugestije za slikarske ideje.“¹

Pišući o Bati Mihailoviću pesnik Čarls Simić pominje i jednu Vazarijevu priču, pa veli:

„Dopada mi se Vazarijeva priča o Pjeru di Kozimu: kako sedi udubljen u posmatranje zida po kojem prolaznici pljuju. Od tih slučajno nastalih mrlja on stvara bitke, fantastične gradove i veličanstvene pejzaže.“²

A pišući o fraktalima u istoriji umetnosti u svojoj knjizi *Matematika i estetika* Ljubiša Kocić pored toga što pominje prva dva slučaja, ima još dva zanimljiva primera:

„Klasični grčki autor Filostratos, u svom dijalogu između Apolonija i Damisa, raspravlja o ’slikama u oblacima’. Njegov zaključak je da posmatračev um može stvoriti takve slike samo ako umetnik koristi i svoj um i svoje ruke da bi imitirao prirodu. Plinije je primetio da sunđer, natopljen bojom i bačen na beli zid nekad može da izazove vrlo lepe efekte. Ovo su veoma rani primeri pominjanja kompleksnih ili fraktalnih objekata u vizuelnim umetnostima.“³

¹ Lorens Binjon: Zmajev let, Liber, Beograd 2005, str. 80-81.

² Slikarstvo Milorada Bate Mihailovića, Galerija SANU, Beograd 1989, str. 48.

³ Ljubiša Kocić: Matematika i estetika, NKC, Niš 2003, str. 179.

Ne znam da li je mladi kineski slikar jednog dana nakon dugog piljenja kroz svilu i prenošenja fantastičnih pejzaža koje je mogao da vidi na trošnim zidovima postao dobar kao Sung Ti, ali što se tiče Leonardovog učenika, on, i pored dobrog saveta kako da pospeši duh svoje invencije, kako da posmatra zidove „umrljane vlagom ili kamenje nejednake boje, te u njima pronalazi božanske predele i scene bojeva i neobične figure u silovitoj akciji“⁴, očito nije stekao slavno ime. Jer da jeste, znali bismo danas za njega. Ostao je, na žalost, samo Leonardov učenik. A možda se gledajući mrlje od vode na zidu ili žile u strukturi mermera i sâm preobrazio u njih!

Da li će danas neki mladi slikar prihvati savete Filostratosa, Plinija, Sung Tija, Pjera di Kozime ili Leonarda, skoro da je svejedno. Ali reči Eduarda Manea prosto obavezuju:

„Nećeš postati slikar, ako slikarstvo ne voliš više od svega. Zatim treba malo znati svoj zanat, a takođe treba biti uzbudjen i temom...“⁵

U tom smislu se i Žorž Brak pita:

„Slika koja ne uzinemirava? Šta li je to?“⁶

Evo još jednog dobrog saveta. Kazuje ga Kamij Koro u svojim zabeleškama:

„Neka te vodi samo osećanje. Ali, pošto smo obični smrtnici, skloni smo da grešimo. Slušaj primedbe, ali poslušaj samo one koje razumeš i koje mora da se stope s tvojim osećanjem. – Čvrstina: pokornost. – Idi za svojim uverenjima. Bolje je biti niko i ništa nego odjek drugih slikara. Kao što kažu mudraci, kad neko nekoga sledi, uvek ide pozadi.“⁷

I da završim sa Direrom:

„Neka se niko ne stidi da uči, jer dobar savet koristi dobrom radu. Ali onaj koji traži savet o umetnosti neka ga traži od onog koji odlično poznaje te stvari i može svojeručno da pokaže ono što misli.“⁸

29.12.2011.

⁴ Ričard Volhajm: Umetnost i njeni predmeti, Clio, Beograd 2002, str. 24.

⁵ Ilja Erenburg: Francuske sveske, Matica srpska, Novi Sad 1965, str. 184.

⁶ Likovne sveske 2, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd 1972, str. 47.

⁷ Ričard Fridental: Istorija umetnosti kroz pisma velikih stvaralaca, *od Blejka do Poloka*, Jugoslavija, Beograd 1963, str. 82.

⁸ Ričard Fridental: Istorija umetnosti kroz pisma velikih stvaralaca, *od Gibertija do Gejnbora*, Jugoslavija, Beograd 1963, str. 66.

ZLATNA BOJA

„U religioznom slikarstvu zlatna boja je često korišćena za pozadinu. Ova sistemska zlatna groznica naročit izraz je našla u Vizantiji. Kasnije je era zlatnog bila barok. U slikarstvu čitavog srednjeg veka zlatno je gradacija bele, kao boje svetlosti.

(...)

Zlatno je boja bogova. Tutankamonova posmrtna maska sastoji se od zlata. U Egiptu je, kao i kod hrišćana, zlato predstavljalo božju veličinu, zbog čega sve hrišćanske crkve vole zlatne predmete. Hrišćanska crkva ima izraziti afinitet prema zlatu: kadionice, svećnjaci, slike i njihovi ramovi najradije su zlatni. Zlato nije bilo samo prikladno za ulaganje prikupljenog novca, već i za pokazivanje božje veličanstvenosti. Bog je raskoš. Prikazivanje raskoši ima za cilj da ostavi utisak. Ako se na zlato gleda kritički, asocijacija je 'razmetljivost'. Zlato je, međutim, i sreća, pošto uvek ukazuje na bogatstvo, a time i na slobodu i moć.¹

Tako je izgledala hrišćanska crkva srednjeg veka, ne bez razloga nazvanog mračni srednji vek.

I na Istoku i na Zapadu.

A u poređenju sa njom ovako je izgledala crkva prvog veka, tzv. apostolska crkva:

„A Petar i Jovan idahu zajedno gore u crkvu na molitvu u deveti sahat. I bejaše jedan čovek hrom od utrobe matere svoje, kojega nošahu i svaki dan metahu pred vrata crkvena koja se zovu Krasna da prosi milostinju od ljudi koji ulaze u crkvu; koji videvši Petra i Jovana da hoće da uđu u crkvu prošaše milostinju. A Petar pogledavši na nj s Jovanom, reče: pogledaj na nas. A on gledaše u njih misleći da će mu oni što dati. A Petar reče: **srebra i zlata nema u mene**, nego što imam ovo ti dajem: u ime Isusa Hrista Nazarećanina ustani i hodi. I uze ga za desnicu i podiže. I odmah se utvrdiše njegova stopala i gležnji. I skočivši ustade, i

¹ Klausbernd Folmar: Velika knjiga o bojama, Laguna, Beograd 2011, str. 273-274.

hodaše, i uđe s njima u crkvu idući i skačući i hvaleći Boga.” Dela apostolska 4, 1-8.

Crkve su i danas bogate.

I na Istoku i na Zapadu.

Ali samo u materijalnom pogledu. I mrtve istovremeno, jer „Duh je ono što oživljava“, kaže Isus (Jovan 6,63).

29.12.2011.

MESTO

„Mesto je više od površine. Mesto okružuje nešto. Mesto je proširenje prisustva ili posledica neke radnje. Mesto je suprotno od praznog prostora. Mesto je ono gde se nešto dogodilo ili se događa.

Slikar neprekidno pokušava da otkrije, da naleti na mesto koje će sadržati i okružavati njegov sadašnji čin slikanja. Idealno bi bilo da ima onoliko mesta koliko ima slika. Nevolja je u tome da slika često ne uspeva da postane mesto, slika ostaje reprezentacija ili dekoracija – nameštaj.¹

Ako slika ne postane mesto, onda postaje deo praznog prostora. Jer, u njoj se ništa ne događa. Takvoj slici, koja nije mesto, nije ni mesto u galeriji ili muzeju.

Možda samo u salonu ili na sajmu nameštaja.

29.12.2011.

¹ Džon Berdžer: Oblik džepa, Umetnička galerija *Nadežda Petrović*, Čačak 2006, str. 22-23.

UMETNOST SLEPOG ČOVEKA

„Kada je Ambroz Volar, trgovac delima impresionista, zapitao Dega zbog čega nije izlio svoje male statue u bronzi, on je odgovorio da se za jedinjenje kalaja i bakra, poznatim pod nazivom bronza, kaže da je večno, a da on ništa više ne mrzi od onoga što je fiksirano.

Od sedamdeset četiri Degaove skulpture koje danas postoje izlivene u bronzi, sve sem jedne izlivene su posle njegove smrti. U mnogo slučajeva originalne figure, izvajane u glini ili vosku, pokvarile su se i raspale. Preostalih sedamdeset bile su u tako lošem stanju da ih nije bilo moguće spasti.

Šta iz ovoga možemo da zaključimo? Te statuete su ispunile svoju svrhu. (Pred kraj života Dega je prestao bilo šta da izlaže.) Statuete nisu bile napravljene kao skice ili pripremne studije za neko drugo delo. Bile su napravljene radi njih samih, pa ipak su ispunile svoju svrhu: dostigle su svoj vrhunac pa su zato i mogle biti napuštene.

Za njega je vrhunac bio čas kada ono što je nacrtano uđe u crtež, kada ono izvajano pređe u skulpturu. To je bio jedini susret i transfer koji ga je interesovao.“¹

Dega je još u toku francusko-pruskog rata 1870. godine, u kojem je učestvovao, otkrio da ima probleme sa vidom, koji se vremenom sve više pogoršavao. Kažu da je poslednje godine proveo poluslep lutajući ulicama Pariza dok nije tu i skončao 1917. godine. Pred kraj života, skoro slep, počeo je da izrađuje male figure svojih omiljenih motiva balerina i konja u vosku i glini. U to vreme opisao je skulpturu kao „umetnost slepog čoveka“².



¹ Džon Berdžer: Oblik džepa, Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak 2006, str. 47.

² Silvija Borgezi: DEGA, Knjiga Komerc, Beograd 2012, str. 25.

Muslim da je slepi umetnik, koji se nikada nije ženio i uvek bio sam, imao potrebu da nešto dodiruje, miluje, da oseća kako se to nešto pod njegovim prstima giba i kako mu se podaje svojom mekotom. To je mogao samo vosak i to je mogla samo glina. Bronza bi bila suviše tvrda i hladna za onoga kome je nedostajala nežnost i toplina. Smatram da su time njegove statuete ispunile svoju svrhu. Zato bih rekao da je za Degaa vrhunac bio čas kada je ono što je izvajao prelazilo ne samo u skulpturu nego i u njegov život.

Istoričari umetnosti imaju jednostavnije tumačenje:

Dega „se skulpturom služio samo da proveri trajanje viđenja izvan fikcije dvodimenzionalnog platna slike.“³

29.12.2011.

³ Dulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva: *Moderna umetnost, 1770–1970–2000*, tom I, Clio, Beograd 2004, str. 130.

MIKELANĐELOVE UJDURME

„A otkrio sam još nešto: to pada u oči, ali se niko ne usuđuje da iskreno gleda u to. Možda zato što je Vatikan tako zvaničan i tako impresivan. Nalazeći se između njegovog ovozemaljskog bogatstva s jedne strane i njegovog popisa večnih kazni s druge, posetilac je nateran da se oseća beskrajno malim. Preterana bogatstva Crkve i preterana kažnjavanja koje je propisala Crkva bili su zaista komplementarni. Bez pakla, to bogatstvo bi izgledalo kao krađa! Uostalom, današnji posetioci iz čitavog sveta toliko su puni strahopostovanja da zaboravljaju na svoje male ujdurme.

Ali ne i Mikelanđelo. On ih je naslikao, i on ih je naslikao s takvom ljubavlju da su postali centralne tačke, tako da su, četiri veka posle njegove smrti, papske vlasti potajno prekrivale bojom, jednog za drugim, likove muškog pola u Sikstinskoj kapeli. Na svu sreću još priličan broj njih je ostao.

Za života o njemu su govorili kao o ’veličanstvenom geniju’. On je čak više od Ticijana preuzeo – u poslednjem mogućem istorijskom trenutku – renesansnu ulogu umetnika kao vrhovnog tvorca. Njegov isključiv predmet bilo je ljudsko telo, i za njega je uzvišenost tog tela ležala komprimovana u muškom polnom organu.¹

Mikelanđelo je u toku tri i po godine, koliko je radio u Sikstinskoj kapeli, samo papi Juliju II, naručiocu posla (ili bolje reći: čudljivom naredbodavcu), i to povremeno, dopuštao da vidi šta radi i dokle je stigao, a papa, verovatno od isprepletanih skela nije baš sve najbolje mogao da zapazi šta je Mikelanđelo posebno istakao na nagim telima naslikanim na prilično visokoj tavanici polumračne kapele. I tako je do samoga kraja uspevao da sakrije svoje ujdurme i, umesto prstom, polnim organom je pokazao da se ne plaši večnih kazni Crkve ni njenog izmišljenog pakla, a samim tim i da njen bogatstvo nije ništa drugo do

¹ Džon Berdžer: *Oblik džepa*, Umetnička galerija *Nadežda Petrović*, Čačak 2006, str. 69-70.

viševekovna krađa gramzivih i korumpiranih papa i sveštenika. Sasvim je moguće da se i sâm crkveni poglavar sa svom tom golotinjom, ne naravno i sa prikrivenom kritikom, saglašavao, jer koliko god bila pod uticajem Crkve, to je ipak bila, kako kaže jedan autor, falusoidna kultura. A u takvoj kulturi i atmosferi ni papa Julije II nije bio bolji od ostalih. Štaviše, „bio je otac porodice i težak pijanac, psovao je kao kočijaš, bio avanturista i homoseksualac. Bio je zgodan, ali i sifiličar, i imao je mnoštvo ljubavnica.“²

Najnovije studije otkrivaju da je Mikelanđelo za prikaz svojih nagih tela dobio inspiraciju u tada popularnim javnim kupatilima, koja su istovremeno služila i kao javne kuće za žensku i mušku prostituciju. I tako je i ženske i muške prostitutke uveo, neke u pakao, neke u raj. Na jednoj od fresaka se može videti kako jednog grešnika vuku za testise u pakao, dok se muškarci koji idu u raj grle i ljube. Inače, daleko više sklon muškarcima (nikad se nije ženio niti imao porodicu), Mikelanđelo je i ženske figure slikao prema muškom modelu.

„To je, kaže Zeno, eksplozija antike, sred hrišćanskog slikarstva. Nešto pagansko. Mikelanđelo. Puna je antičkih, golih atleta, antičkih proročica. *Putta*.“³ – piše Crnjanski u svojoj knjizi o Mikelanđelu.

Očekujući možda da će se Crkva ipak osvestiti i prepoznati šta joj je ponudio, odnosno podmetnuo, Mikelanđelo je svoju kožu i svoju glavu na jednoj od fresaka, navodno prikazujući svetog Vartolomeja, predao u ruke jednom od nagih atleta.

Mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa.

Miloš Crnjanski dalje veli:

„Slika Strašnog suda nije među onima, koje mi se dopadaju, u slikarstvu Mikelanđela. Anatomija, suvišna anatomija, upropastila je u njemu – po mom mišljenju, a u tom nisam usamljen – i njegovo slikarstvo.“⁴



² Najđzel Kotorn: Ljubavni život papa, Kompanija Novosti AD, Beograd 2008, str. 247.

³ Miloš Crnjanski: Knjiga o Mikelanđelu, Nolit, Beograd 1981, str. 102.

⁴ Ibid., str. 109.

Možda je na ovakvo mišljenje uticao Delakroa, koga Crnjanski u uvodu citira:

„Delakroa je... rekao za sliku Strašnog suda da je to mesarnica.“⁵

Završavajući svoj tekst Crnjanski ponavlja ovo mišljenje:

„Crtao je preterano. To ludačko crtanje – s početka genijalno – pretvorilo se, na kraju, u gigantomahiju i mesarnicu. Upropastio je u sebi lepotu tela. Preterao je. To jedino smatram da je u njemu tragično. Teatralno. Barokno u rđavom smislu. U tome Francuzi imaju pravo. Nije lepo.“⁶

Mića Stoiljković deli ovaj sud, ali vidi i nešto veoma pozitivno, a to je crtež:

„Za onolike mase mesa koje je Mikelandjelo okačio o svod Sikstinske kapele, te nudističke Biblije, bilo je potrebno savršeno poznavanje ljudske anatomijske crteža koji će predstaviti tu silnu telesnost.“⁷

Da kažemo i to da je Mikelandjelo najpre odbio papinu ponudu da oslika tavanicu Sikstinske kapele pravdujući se time da on nije slikar već skulptor. Ali kako je papina ponuda više nego zahtev i naredba, morao je da se povinuje onome kome „vera nije bila čak ni – hobi“⁸

Zato je možda „eksplozija antike“, golih žena i golih atleta, bila još jedna Mikelandjelova ujdurma. Ali i „sveti otac“ je reagovao.

„Papa je naredio samo da se, na gole figure Sikstine, nafarba nekoliko gaća.“⁹

No, nije to bio papa Julije II, već papa Pavle III, koji je seo malo kasnije na „svetu stolicu“ i kao branilac morale i pravoverja oživeo Inkviziciju, a „ironija je da je on, sa svojim ljubavnicama, nezakonitom decom, dvostrukim incestom, trovanjima i davanjem kardinalske službe svojim maloletnim unucima, mogao biti prvoosumnjičeni za Inkviziciju.“¹⁰

⁵ Ibid., str. 99.

⁶ Ibid., str. 112.

⁷ Mića Stoiljković: Knjiga o crtanju i crtežu, Gramatik, Podgorica 2001, str. 60.

⁸ N. Kotorn: op.cit. str. 248.

⁹ M. Crnjanski: op.cit. str. 105.

¹⁰ N. Kotorn: op.cit. str. 266.

Ali naredba je naredba. „Slikar Danijele da Voltera, kao što je poznato, oblači im gaće, na slici.“¹¹

Mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa.

Na kraju treba reći i ovo što je zapazio Eli Fore:

„Michelangelo je živio u Rimu sam s tim velikim uspomenama. Ondje je doživio smrt šestorice papa; popuštao je pred njihovim prijetnjama i njihove je naloge slušao samo zato, da bi se slobodom svoje umjetnosti osvetio za svoje ropstvo.“¹²

2.1.2012.

¹¹ M. Crnjanski: op.cit. str. 44.

¹² Élie Faure: POVIJEST UMJETNOSTI, Umjetnost renesanse, Kultura, Zagreb 1956, str. 75.

UKLETI, USPELI I PRAVI UMETNIK

„Odnos prema predmetu predstavlja drugu važnu osobenost u umetnosti XX veka. Sve što se u slikarstvu dogodilo za poslednjih osamdeset godina određeno je stavom prema njemu: predmet se geometrijski lomi (kubizam), svodi na arabesku (fovizam), ukida (apstraktna umetnost), prenosi u podsvest (nadrealizam), uzima iz života (dada), sa đubrišta (neodada), iz brojnog inventara potrošačkih artikala (popart), njemu se idolatrijski služi (hiperrealizam), pretvara se u geometrijsko telo (neokonstruktivizam). Najzad i sama slika postaje predmet, inertan predmet.“¹

Slika je postala predmet, ali ne zbog njenog ili umetnikovog odnosa prema predmetu, kojeg na slici može biti (u ovom ili onom obliku) ili ga čak ne mora biti (kao u apstraktnoj umetnosti), već zbog toga, kako dalje kaže Trifunović, što je postala „objekt bezdušne trgovine, sredstvo političke propagande, privilegija bogatih.“² Navodeći koji su to faktori koji određuju njen život i sudbinu, autor ih naziva „velikim lažima“ – „lažna cena, lažni društveni sjaj i lažna kritika“³. Ove tri velike laži, prema Trifunoviću, formiraju novi tip umetnika, tip *uspelog umetnika*, čija je biografija u suštini i sama lažna, za razliku od nekadašnjeg *ukletog umetnika*, kojeg više nema. Od uspelog umetnika se stvara božanstvo, oko njega se plete mit, on je posvećeno biće, njega prati slava, on ima privilegije (stanovi, vile, kola, konto u banci, položaji, zvanja, nagrade, ordenja itd.). Kao primer uspelog umetnika Trifunović navodi Pablo Picasso, za koga kaže da je „prototip ovog modela“⁴, dakle umetnik sa lažnom biografijom. I za takvog umetnika, po Trifunoviću, postoji i protivteža:

„Kao protivteža ovom tipu stoji pravi umetnik. Povučen, otporan prema čudima trgovine i kritike, dosledan sebi i potpuno predan

¹ Lazar Trifunović: Slikarski pravci XX veka, Prosveta, Beograd 1994, str. 146.

² Ibid., str. 147.

³ Ibid., str. 147.

⁴ Ibid., str. 148.

slikarstvu, on deluje kao neka uznemirujuća i neprijatna savest koja nije potonula u košmaru umetničkog biznisa. Njegov društveni položaj je danas skroman, a on bez uticaja. Međutim, moralna snaga njegove izolacije i potisnutosti je tako velika da jedino od nje treba očekivati da pokrene novu renesansu i vrati veru u humanističku misiju umetnosti.⁵

Na žalost, Trifunović ne navodi nijednog pravog umetnika po imenu koji bi „uzdrmao“ Pikasa i skinuo ga sa trona. Možda zato što su pravi umetnici toliko povučeni, da se ne mogu videti.

Ali pogledajmo malo godine, možda nam one mogu reći nešto više. Pikaso je rođen 1881. i živeo do 1973. Trifunović je rođen 1929. i umro 1983. Ako se u periodu od deset godina, koliko je Trifunović nadživeo Pikasa, nije pojavila i oglasila prava kritika da opovrgne onu lažnu, koja je uzdigla Pikasa na tako visok nivo jednog od najznačajnijih i najvećih umetnika 20. veka, za bezmalo 40 godina od Pikasove smrti bar nešto se moglo izmeniti od tri velike laži, a pre svega lažna kritika. Prava kritika je mogla da promeni i druge dve laži – lažnu cenu i lažni društveni sjaj. Ali to se nije desilo. Ili još nema prave kritike koja bi izbrisala mit o Pikasu kao velikom i uspešnom umetniku ili je sud koji je stvoren za života o njemu bio i ostao prav i neosporan?

I još nešto! Ako je odlika pravog umetnika potpuna predanost slikarstvu, onda se pre svih to može reći za Pikasa. Kažu da je njegov talenat bio izuzetan od najranijeg detinjstva. Kad je progovorio, prva reč mu je bila "piz", skraćeno od lapis, što je španska reč za olovku. A kad je malo poodrastao, igrom slučaja je dovršio očevu sliku golubova, nakon čega mu je otac predao sve svoje četkice, boje i palete i nikada više nije slikao, jer je slika bila zadivljujuće lepa. No, možda je i to deo lažno stvorenog mita? Ali ono što nije deo mita, to je da nema likovnog područja u kojem se Pikaso nije uspešno izrazio. Bavio se slikarstvom na platnu i na zidu, skulpturom, grafikom i keramikom, izrađivao kolaže i plakate i u svemu tome bio velik. Procjenjuje se da je stvorio ukupno oko 50.000 umetničkih dela, među kojima 1.885 slika, 1.228 skulptura, 2.880 keramičkih predmeta, oko 12.000 crteža, hiljade grafika i brojne tapiserije i tepihe.

⁵ Ibid., str. 148.

Na kraju, da kažemo i to, da ako postoji pravi umetnik, onda postoji i prava umetnost. A ako postoji prava umetnost, onda mora da postoji i neprava umetnost. Autor „Veselje estetike“, Dragan Žunić, čini mi se, na ovo pitanje veselo i odgovara:

„Nema neprave umetnosti. I izraz 'prava umetnost' jeste pleonazam. Umetnost ili jeste ili nije. Ako jeste, onda je prava, i to uopšte ne treba posebno naglašavati.“⁶
Prema tome, uspeli umetnik Pikaso ne treba da strahuje od pravog umetnika, jer je on to – i jedno i drugo!



1.1.2012.

⁶ Dragan Žunić: Vesela estetika, Zograf, Niš 2004, str. 116.

VIDETI BOŽJE DELO

„Gledati kao novorođenče!... Danas je naš pogled malo umoran, opterećen pamćenjem hiljada slika. A i ti muzeji, slike u muzejima!... I izložbe!... ne vidimo više prirodu; ponovo vidimo platna. Videti Božje delo, to je ono što ja nastojim.“¹

Tako je govorio Pol Sezan 1902. godine. A dve godine kasnije pisao je prijatelju Emili Bernaru:

„Luvr jeste dobra knjiga koju valja prelistati, ali to treba da ostane pomoćno sredstvo. Razlika između slike i prirode predstavlja pravo, čudesno proučavanje kojim treba da se bavimo.“²

Isus je dao divan savet onima koji su zabrinuti za svoj život, a ja se ovde usuđujem da taj savet ograničim na umetnike:

„Pogledajte na ljiljane u polju kako rastu; ne trude se niti predu. Ali ja vam kažem da ni Solomun u svoj svojoj slavi ne obuće se kao jedan od njih.“ Matej 6,28.29.

Kako to da slava ljiljana može da nadmaši slavu jednog od najbogatijih careva koji su ikada živeli? Jednostavno – božanski Umetnik (a iz Biblije zaključujemo da je to sâm Isus) oblači ljiljane u svoju slavu! A ljudska slava se ne može meriti sa božanskom! Postoji oko 90 vrsta ljiljana, a njihove boje su bela, žuta, ružičasta, narandžasta i crvena. Cvetovi su krupni, levkasti ili zvonoliki. Latice su srasle ili delimično slobodne, više ili manje savijene unazad, jednom reči – božanstvene!

Sećam se jedne moje davne posete Bukovičkoj Banji, čiji divno uređeni park kralji veliki broj mermernih skulptura najznačajnijih umetnika sveta. Jedan kameni cvet mi je tada posebno privukao pažnju, pa sam, da bih pročitao ime autora, morao da načinim nekoliko koraka po travnjaku. Bio je to, mislim, neki umetnik iz Japana, čijeg se imena, na žalost, više ne sećam. Ono o čemu tada nisam razmišljao, ali čega

¹ Pol Sezan: Istina u slikarstvu, Službeni glasnik, Beograd 2011, str. 28.

² Ibid., str. 28.

sam se kasnije setio, jeste da sam pogazio najverovatnije bar nekoliko malih, lepih, živih i mirisnih cvetova božanskog Umetnika da bih video ime autora kamenog cveta. A upravo je umetnik iz Japana bio nadahnut njima i ostavio za sobom divan cvet u belom mermeru!

Danas me ovaj događaj podseća na jednu anegdotu koju je ispričao reditelj Radivoje Lola Đukić, a zabeležena je u monografiji o slikaru Boži Iliću:

„Pre pedeset godina, na Akademiji likovnih umetnosti, naš profesor Milo Milunović održao nam je jedan od svojih veličanstvenih govora, koji je, otprilike, ovako glasio: – Mlade kolege, ako emblematizujemo naše psihogene asocijacije kao enkopiju, osetićemo lingviditet, jer kao lapili iz vulkana, iz našeg senzibiliteta u largetu izviru naše istine. Svaki poeta laureatis renonsirati će se plidinga o svom delu, jer mu enkolijastika nije nužna ... slažete li se?

Mi, klinci, čutali smo, jer ništa nismo ni razumeli. – Ne trudite se da razumete – nastavio je veliki maestro piljeći u nas sa puno osmeha, bez podsmeha – jer to ništa i ne znači! Pretenciozna forma i lažna obrazovanost ne treba da vas zanese, jer pogledajte ovo ... i on izvadi cvet bele rade.

– On je tako jednostavan i zato bezmerno lep!”³

Sezan je bio impresionista i voleo je prirodu, kao i svi drugi koji su pripadali tom krugu slikara – Mone, Mane, Pisaro, Bazil, Sisle, Renoar, Dega, ali i oni koji su se pojavili kasnije – Sera, Sinjak, Kros.

„Impresionista je u prirodi dobio nove oči, on je počeo da vidi, misli i oseća na drugi način. Između pejzaža, platna i njega uspostavljen je spontan i direktni odnos, skraćen je proces od nadahnuća do realizacije, izmenjen metod slikanja, odbačena stara sredstva. Priroda ih je učila, otkrivala im tajne i zakone, pokazivala da stvarnost nije statična već promenljiva, zavisno od ideje i doživljaja koji se u nju projektuju.”⁴

Sezan je do kraja života ostao veran svojoj najvećoj ljubavi – prirodi, što se može videti i iz njegovog pisma iz Eksa od 21. septembra 1906. godine prijatelju Emilu Bernaru:

³ Slavica Stevanović: BOŽA ILIĆ, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1996, str. 32.33.

⁴ Lazar Trifunović: Slikarski pravci XX veka, Prosveta, Beograd 1994, str. 27.

„Mnogo proučavam prirodu i čini mi se da sporo napredujem. Voleo bih da ste kraj mene, jer samoća uvek pada pomalo teško. Ali star sam, bolestan, a zarekao sam se da će umreti slikajući, radije nego da potonem u ponižavajuću senilnost koja preti starcima koji dopuste da njima ovlađaju strasti koje otupljuju čula. Ako budem imao zadovoljstvo da se jednog dana sretnem sa vama, moći ćemo bolje, oči u oči, da razgovaramo. Oprostite mi što se uvek vraćam istom, ali verujem u logičan razvoj onoga što vidimo i osećamo proučavajući prirodu, oslobođen sam brige o potonjem načinu rada – jer načini rada su za nas samo jednostavna sredstva da omogućimo javnosti da doživi ono što sami osećamo i da nas prihvati. Velikani kojima se divimo mora da su samo to i činili.

Tvrdoglavi starac vas srdačno pozdravlja.

P. Sezan⁵

Takav je bio Sezan. Stefano Cufi našao mu je zanimljivo poređenje:

„Likom i karakterom Sezan podseća na svoj omiljeni prizor, profil planine Sent Viktoar: tvrdoglavu samodovoljnju, nepomičnu pred promenama koje donose vreme i godišnja doba, a opet u stanju da uhvati suptilne varijacije svetlosti, da protumači geometrijske odnose, da tiho izmeri svaki prostor.“⁶

I, da ponovim Sezanovo mišljenje o Luvru:

„Luvr jeste dobra knjiga koju valja prelistati, ali...“

Ali:

„Sve se svodi na sledeće: imati osećanja i čitati Prirodu.“⁷

Rilke bi, možda, dodao:

„U svakom cvijetu cijeli je život, a stostruk je u svakom plodu.“⁸

Da li, na kraju, da citiram Pikasa, koji u ovom kontekstu zvuči vrlo destruktivno? Jer kaže: „Priroda mora postojati radi toga da bismo mogli vršiti nasilje nad njom!“⁹

⁵ P. Sezan: op. cit., str. 90.

⁶ Stefano Cufi: Uvod u knjigu: Roberta Bernabi: SEZAN, Knjiga Komerc, Beograd 2012, str. 6.

⁷ P. Sezan: op. cit., str. 95.

⁸ Rainer Maria Rilke: AUGUSTE RODIN, Mladost, Zagreb 1951, str. 99.

⁹ Andre Malraux: Glava od obsidijana, Naprijed, Zagreb 1974, str. 38.

Međutim, lepši je zapis Ilje Erenburga:

„Matis mi je jednom rekao da slikar ne može a da ne voli cvet, a voleći cvet, on je veseo i voli život.“¹⁰

Poruka Dositeja Obradovića takođe je vrlo ozbiljna:

„Iz sve ove knjige Bog govori k svim ljudma: ’Poznaj, človeče, tvorca tvoga, tvorca večnoga i jedinoga, pravednoga i milostivoga. Nek čuvstvuje srce tvoje, zato je stvoreno, jer inače ne možeš biti blagodaran, razvje čuvstvujući; i koliko više budeš čuvstvovati, više ćeš ljubiti, više ćeš se siliti za ispuniti svetu i pravednu volju njegovu. I na ovi sami način bićeš blagopolučan i blažen vo vjek vjeka, jer si zato stvoren, slovesnim umom i besmrtnim duhom odaren.’“¹¹

Pa ipak, završiću Moneom, čiju misao malo ko nije čuo i zapamatio:

„Ja slikam kao što ptica peva.“¹²

2.1.2012.

¹⁰ Ilja Erenburg: Francuske sveske, Matica srpska, Novi Sad 1965, str. 50.

¹¹ Dositelj Obradović: Izabrani spisi, citat iz knjige Život i priključenija, Matica srpska – SKZ, Novi Sad – Beograd 1969, str. 113.114.

¹² Zoran Pavlović: Umetnost tumačenja umetnosti, Plato Books, B&S, Beograd 2009, str. 34.

CRTEŽ I BOJE

„Nema nimalo razlike između crteža i boje, kako slikamo, postepeno i crtamo; što boja postaje skladnija, tako crtež postaje precizniji. Kada je boja dospila svoje bogatstvo, oblik dostiže punoču. Kontrasti i odnosi tonova – eto tajne crteža i oblika.“¹

Prema klasičnom shvatanju crteža stvari stoje ovako:

„Crtež, bar u našem srpskom jeziku ima savršeno jasnu i prikladnu etimologiju budući da i imenice crtež i crtanje i glagol crtati potiču od reči crta – linija. Tako je naš termin savršeno poistovećen sa klasičnim shvatanjem crteža, prema kome bi to bilo likovno delo zasnovano na liniji kao osnovnom, presudnom plastičkom fenomenu i shodno tome na dvodimenzionalnosti kao njenom prostornom određenju.“²

Pa ipak, Alekса Čelebonović kaže da je teško definisati crtež, i dodaje:

„Crtež nije samo linija i tačka, on isto tako kao i slikarstvo može sadržavati i fleku. On nije samo konturiranje čvrstih predmeta nego, kao i skulptura, raspoređuje mase i određuje zapreminu, pa, iako je ograničen samo na jednu jedinu boju olovke, krede, mastila ili tuša, on se lako i rado upušta u probleme svetlosti i senke. S bojom je slučaj mnogo jednostavniji: ona ima svoju objektivnu prirodu, koja se u fizici jasno definiše određenim brojem treptaja, pored one subjektivno–psihološke prirode o kojoj može biti diskusije, ali koja u svakom slučaju ostaje nerazdvojno vezana sa svojim fizičkim izvorom, pa otuda i uhvatljiva kao čulni nadražaj.“³

Sezanov crtež izbijao je kroz boju. Ali, kako je sâm govorio, on nije kopirao predmete u prirodi, koje je prepoznavao kao lopte, kupe i valjke, već je realizovao svoja osećanja registrujući sopstveni osećaj boja. Imao je osećanja i umeo da čita ono što vidi.

¹ Pol Sezan: Istina u slikarstvu, Službeni glasnik, Beograd 2011, str. 94.

² Zoran Pavlović: Umetnost tumačenja umetnosti, Plato Books, B&S, Beograd 2009, str. 109.

³ Alekса Čelebonović: Iza oblika, Nolit, Beograd 1987, str. 26.

Rembo je svojevremeno tvrdio da je pronašao boju samoglasnika – A je za njega bilo crno, E belo, I crveno, U zeleno, O plavo, (*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu*) , i polaskao sebi da je pronašao pesničku reč koja je dostupna čulima. „Rimbaud je verovao da može da prizove ’novo cveće, nove zvezde, novo meso’ od samoglasnika i suglasnika.“⁴ Mislim da je i Sezan imao svoju bojenu azbuku. Čini mi se da je on pronašao boje ne samo za samoglasnike, već i za suglasnike. I zato je govorio:

„Sve se svodi na sledeće: imati osećanja i čitati Prirodu.“⁵

Ali treba i to da znamo da Priroda nije bilo kakva knjiga. Ona je rečnik. Bar tako tvrdi Delakroa. A o tome čitam u pismu Andre Derena Morisu Vlamenku:

„Delakroa je bio u pravu kad je rekao: ’Priroda je rečnik iz koga učimo reči.’ Ali iznad i izvan rečnika postoji rešenost da se piše, jedinstvo sopstvenih misli; a to je samo prevođenje u prostor naše muževnosti, našeg kukavičluka, naše osetljivosti i naše inteligencije. Sve to, stopljeno, sačinjava ličnost koja se izražava plastičnim oblikom.“⁶

Što se nas tiče, treba da naučimo Sezanovu azbuku da bismo znali kako da čitamo njegova dela, a preko njih i rečnik Prirode. Neki je znaju, neki je tek sriču, a neki će možda i ostati nepismeni.

*Bez čoveka
priroda se odgoneta sporije
ali zaobljeno kamenje
na obali
i na dnu
jasno je kao reči
ili crtež⁷*

2.1.2012.

⁴ Harold Rosenberg: Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti, Prometej, Novi Sad 1997, str. 129.

⁵ P. Sezan: op. cit., str. 95.

⁶ Ričard Fridental: Istorija umetnosti kroz pisma velikih stvaralaca, *od Blejka do Poloka*, Jugoslavija, Beograd 1963, str. 198.

⁷ Dobrivoje Jevtić: Predeli, Jedinstvo, Priština 1989, str. 54.

BRANKUSIJEV POLJUBAC

„*Poljubac*. Prvi je napravio 1907. i nastavio je da ih pravi sve do 1940. To je najčešća tema u njegovom delu, pandan ptici. Svi *Poljupci* su u grubom kamenu. Nijedan nije ispoliran i nijedan nije platoski.

Sve verzije pokazuju zagrljeni par isklesan iz jednog kamenog bloka koji ostaje prilično pravougaon, kao neki stub. Njihova dva oka u profilu prave jedno oko, njihove četiri usne samo jedna usta. Jedna plitka linija označava granicu njihovih dveju koža koje naležu jedna na drugu. Najisturenija površina bloka predstavlja njihove četiri ruke koje su obgrijane, koje se završavaju njihovim jadnim otvorenim šakama, pritiskujući ono drugo telo ka sebi, grudi na grudi. Kamen sada ne mora da nadmašuje svoju materijalnu prirodu. On ostaje vezan za zemlju, deo istog sveta kao i lišaj i mahovina i pera. Iako su ovi parovi delo istog umetnika, oni teže ka nečem veoma različitom od njegovih ostalih dela.

Pred nama se čovek susreće s onim što je došlo, ne pre Pada, nego posle njega. Ti zdepasti ljubavnici su na njegovoj strani, na našoj strani, u svem našem uobičajenom neredu. Oni ne traže savršenstvo; oni samo čeznu da budu malo potpuniji. Po ko zna koji put s *Poljupcima* taj stari vragolan ulio je bol u kamen: bol čežnje za izgubljenim jedinstvom.¹

Reč je o Brankusijevim skulpturama. O jednom *Poljupcu*, čije je replike više puta pravio. Kako je samo divno pretočio u kamen ono sa čim se najverovatnije i sâm susreo prilikom čitanja opisa venčanja prvog ljudskog para, Adama i Eve, zapisanog na stranicama Starog zaveta.

„Gospod Bog pusti tvrd san na Adama, te zaspa; pa mu uze jedno rebro, i mesto popuni mesom; I Gospod Bog stvori ženu od rebra, koje uze Adamu, i dovede je k Adamu. A Adam reče: sada eto kost od mojih kosti, i telo od mojega tela. Neka joj bude ime čovečica, jer je

¹ Džon Berdžer: Oblik džepa, Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak 2006, str. 89-90.

uzeta od čoveka. Za to će ostaviti čovek oca svojega i mater svoju, i prilepiće se k ženi svojoj, i biće dvoje jedno telo.” 1. Mojsijeva 2,21-24.

Na najplastičniji način Brankusi je pokazao da dvoje mogu biti jedno telo, jedno oko, jedna usta! Da mogu biti prilepljeni jedno uz drugo! Stopljeni, bolje reći. Istovetnu misao nalazimo i kod Isusa, koji u raspravi sa farisejima kaže:

„A on odgovarajući reče im: niste li čitali da je onaj koji je u početku stvorio čoveka muža i ženu stvorio ih? I reče: zato ostaviće čovek oca svojega i mater, i prilepiće se k ženi svojoj, i biće dvoje jedno telo. Tako nisu više dvoje, nego jedno telo; a što je Bog sastavio čovek da ne rastavlja.” Matej 19,4-6.

Svoje ostale skulpture – ptice, ribe, princeze – Brankusi je polirao do visokog sjaja, do tačke kada prelaze u svetlost, vraćajući im tako oblik iz vremena pre pojave greha, pre pada čoveka u greh. *Poljupci* su nešto drugo. Oni su od neobrađenog, grubog kamena, i nose tako ideju da je moguće ostvariti jedinstvo dva bića i posle Pada. Zato, po meni, Brankusi nije ulio bol u kamen, bol čežnje za izgubljenim jedinstvom, kako to Berdžer veli, već je izlio, istisnuo bol, bol čežnje iz kamena, ostvarivši to jedinstvo.

Možda je Celan upravo o tome pevao u pesmi *Kod Brankusija, udvoje*:

*Ako bi koji od kamenova ovih
otkrio
šta ga prečutkuje:
ovde, blisko,
pored štapa ovoga starca,
otvorilo bi se, kao rana,
u koju bi morala da zaroniš,
sama,
daleko od mog krika, već sa-
klesanog, belog.²*



² Paul Celan: *Bei Brancusi, zu zweit*, prevod Z. Kostić Palanski

Zanimljiva je anegdota o bračnom paru Ajnštajn.

Veliki genije, Albert, posle jednog zajedničkog rada iz fizike ponudio je svojoj supruzi da se i ona potpiše pre nego što ga objave, na šta je Mileva rekla da nije potrebno, jer je njeno ime već tu, u njihovom zajedničkom prezimenu. *Einstein* znači *Jedan kamen!*

3.1.2012.

MNOGO JE VOLEO CRTEŽ

„Ne mogu da objasnim kako to nacrtano ulazi u crtež. Samo znam da ono to i učini. Čovek se najviše približi ovome i shvati kada stvarno crta. Na Degaovom nadgrobnom spomeniku na groblju na Monmartru jedine reči koje su napisane su: *Il aimait beaucoup le dessin.* (Mnogo je voleo crtež.)“¹

Crtanje kao razlog smrti?

Ne! Ne! Ne!

Crtanje kao razlog postojanja. Kao ritam života. Kao pokret. Pokret koji se zaustavio. Kao zaustavljeni pokret njegovih balerina. Konačno. Dok nije oslepeo, a ne dok nije umro.

„Edgar Dega, najveći crtač svoga doba (1834–1917).“² Potvrđuje Salomon Renak.

Andre Lot je zapisao:

„Paul Valéry nam priča da je Degas često iz svega glasa izvikivao aforizam: ’Crtež nije oblik, to je način gledanja oblika.’“³

Vratimo se uvodnom tekstu:

„Edgar Dega umro je 27. septembra 1917. u osamdeset trećoj godini. Po njegovoj želji, sahrana je obavljena u prisustvu najprisnijih prijatelja, među kojima su se zatekli i Klod Mone i Žan-Luj Foren. Opelo nije održano (i to je bila njegova želja), pred smrt je izdiktirao Žan-Luju Forenu nekoliko reči koje je trebalo da izgovori nad njegovim grobom: ’Mnogo je voleo da crta, baš kao ja.’“⁴

3.1.2012.

¹ Čačak 2006, str. 47.

² Salomon Renak: APOLO, Opšta istorija likovnih umetnosti, Četvrti izdanje, Mlado pokolenje, Beograd 1960, str. 446.

³ André Lhote: O pejzažu, Mladost, Zagreb 1956, str. 56.

⁴ Silvija Borgezi: DEGA, Knjiga Komerc, Beograd 2012, str. 29.

LEONARDOVI LEŠINARI

„Ne možemo preći preko čudnovatih lešinara, ptica grabljivica, na crtežima Leonarda, koje sleću na mater i dete. Ne možemo preći preko Leonardove Marije i Ane, koje su, na slici Leonarda, skoro istih godina. Očigledno zabrinute za dete. Madona sedi na krilu matere, kao neka Afrodita sa Partenona, u krilu Didone. Frojd je došao do uverenja da je jedna od tih žena mati Leonardova, Katerina, a druga, njegova mačeha, dona Albijera. Zar nije čudno, da Leonardo, crta tu pticu grabljivicu, uvek, uz sliku matere sa malim detetom?...“¹

Zar nije čudno, pita se Crnjanski. Mislim da uopšte nije čudno. Jer, Leonardo je odlično poznavao Bibliju. Znao je da je Marija, Isusova majka, imala razloga za zabrinutost za svoje dete. To dete se rodilo u štalici, a sve što se rodi u štali mora da umre nasilnom smrću. Nijedna ovca, koza ili krava nije umrla od duboke starosti. Dakle, i samo mesto rođenja Isusa Hrista je najavilo, posredno, razume se, njegovu smrt. Takođe, Marija je od pravednog i pobožnog Simeuna u Jerusalimu, koji je bio pod nadahnućem, nakon što je malog Isusa posvetila Gospodu, čula da će joj zbog tog deteta nož probosti dušu (Luka 2,35). S tim detetom su Marija i Josif bežali u Misir (Egipat), jer je Irod, rimski namesnik u Judeji, htio da ga ubije i zbog njega naredio pokolj dece u Vitlejemenu (Matej 1,16).

Ptice grabljivice i ptice zloslutnice su stalno kružile nad Isusovom glavom.

A kad je porastao i otpočeo svoju javnu službu, opasnost se povećala, jer su mnogo puta neprijatelji jevandelja, koje je on objavljuvao svetu, hteli da ga ubiju. O tome apostol Jovan piše u svom jevandelju najmanje na tri mesta – 8,59; 10,31; 11,47–53. Najzad su ga i ubili. Na Golgoti. I to je bio trenutak kada je nož probio Marijinu dušu.

Ali ako je Frojd došao do uverenja, i bio u pravu, da je Leonardo crtajući Mariju sa detetom posredno crtao svoju majku i sebe,

¹ Miloš Crnjanski: Knjiga o Mikelandelu, Nolit, Beograd 1981, str. 21.

mislim da je to bilo duboko, duboko podsvesno. A razloge treba tražiti u traumama koje je ovaj veliki umetnik preživeo u detinjstvu, odnosno u prvim godinama života kada je nasilno odvojen od svoje majke.

Poznato je, naime, da je Leonardo rođen kao vanbračno dete, da mu je majka bila sluškinja u jednoj gostonici na drumu. Otac, koji je bio aristokratskog porekla, ali grub po prirodi, ostavio je dete da raste do svoje pete godine. „A onda ga uzima k sebi, u svoju kuću, i dečak raste uz mačehu, koja se zvala Albijeri, a koja je aristokratskog porekla, sasvim sigurno. Od onog dana kad mu uzeše majku, sve je u životu Leonarda sasvim neobično, sa njim se događaju stvari, koje нико nikad ni zamisliti ne bi bio mogao.“², zaključuje Crnjanski.

Pomenuti Frojd ovako vidi stvari:

„Leonardovo detinjstvo bilo je neobično upravo kao i ova slika. Imao je dve majke, Katarinu, svoju pravu majku, od koje je bio otregnut u doba između treće i pete godine, i mladu i nežnu mačehu, očevu ženu Dona Albieru.“³

Ali, pojavile su se ptice. Crne ptice. Lešinari. Vrlo rano je bio otkriven Leonardov talenat, ali što se više razvijao, sve su se više oko njega množili lešinari i grabljivice. Oni, koji su se bogatili na njegov račun, koji su profitirali od njegove umetnosti, koji su sticali slavu zahvaljujući njegovoj genijalnosti, bilo da su to bili pape, kardinali, obični sveštenici ili bogataši, knezovi ili kraljevi.

Kada je umro, lešinara nije bilo. Leonardo ih je na vreme udaljio od sebe svojim testamentom. A umro je 1519. godine u Francuskoj, u gradu Ambuaz, u zamku Klo-Lus, a sahranjen u kapeli zamka. Do poslednjeg konačišta otpratili su ga oni koji nisu imali ništa, kao ni on u tom trenutku. U skladu sa njegovom poslednjom željom njegov kovčeg je pratilo 60 prosjaka.

6.1.2012.

² Ibid., str. 20.

³ Sigmund Frojd: Iz kulture i umetnosti, Treće izdanje, Matica srpska, Novi Sad, 1973, str. 167.

PIETA RONDANINI

„Ja mislim da je i to, poslednje, delo Mikelandelovo, delo onog Mikelandela, koji živi poslednje svoje dane u ludačkoj samoći, u svojoj kući. A koji ustaje noću, mučen nesanicom, da još nešto uradi, da još malo, nad svojim radovima, bdi. To je on sâm, već mrtav, u materinoj ruci, u njenom zagrljaju, na tom mramoru.

Očigledno je da, to delo, Mikelangelo nije mogao da završi. *Non finito*. Nigde drugde, na takvima skulpturama Mikelandela, Hrist nije predstavljen, tako, u rukama svoje matere. Mati i sin stoje zagrljeni i gledaju u nas kao da su ljubavnici. Na crtežima, koji se o toj skulpturi čuvaju u Oksfordu, meni se taj stav ne čini, na crtežu, isti. Čak bi izgledalo, da je Hrist, u rukama nekog muškarca, možda Nikodema. Na toj poslednjoj skulpturi Mikelandela, međutim to je Mati.

Psihopatološki, ona mi se čini – opsesija Mikelandela, iako se o njegovoj materi zna, kao što rekoh, samo jedno ime, i ništa više. Frančeska de Neri.¹

Ovo su misli Miloša Crnjaskog. Kazu da je Mikelangelo klesao *Pijetu* u mermeru i kada je imao osamdeset devet godina. U osamdeset devetoj godini ruka mu nije drhtala dok je klesao skulpturu za svoj grob. Ali kad mu je srce zadrhtalo, odložio je dleto. Nedelju dana pre svoje smrti.

Ostala je nedovršena takozvana *Pietà Rondanini*. Ostalo je i pitanje da li za dovršenje ove skulpture zaista nije bilo vremena i snage, ili nije bilo volje i namere? Možda se Mikelangelo predomislio dok je radio i rešio da stane tu dokle je stigao i da je ostavi nedovršenu i nedorečenu? *Non finito*. Jer, da je išao do kraja, svakako bi morao detaljima da razdvoji te dve figure, da jasno pokaže ko



¹ Miloš Crnjanski: Knjiga o Mikelandelu, Nolit, Beograd 1981, str. 16.

su ti likovi, i sve bi se svelo na to da majka u naručju drži svoga sina, ma ko to bio – Hristos ili Mikelanđelo. Ovako, oni su ostali nerazdvojeni i nerazdvojni. Stopljeni. Sjedinjeniji nego li onaj par u Brankusijevom *Poljupcu*. Skriveniji. I intimniji. Kao da ih je Mikelanđelo pre toga izdvojio iz kamena, dao im lik, koji mi sada ne prepozna-jemo, već samo naslućujemo, a onda ih opet vratio i pokrio kamenom.

Čini mi se, da je autor završio svoje delo, imali bismo još jednu renesansnu skulpturu više. Ovako imamo moderno delo. Rečitije. Ekspresivnije. Delo koje možda nije savršenije, ali zato više govori. A šta nam govori ova skulptura?

Ako je to Frančeska de Neri, kako to sluti Miloš Crnjanski, onda je to Mikelandelova mati, koja oslobađa svoga sina kamena, ne oslobodivši najpre sebe, a nije mati Isusova, koja podiže svog mrtvog sina ili ga skida s krsta. Razlika je ogromna.

Ako je to, dakle, Frančeska, ona bi, da je skulptura završena, bila bar nekoliko puta mlađa od svog sina, duboko zašlog u devetu deceniju života. Možda, čak pet puta mlađa. Tek bi to bilo drastično u poređenju sa *Pietom* u Rimu, u Crkvi svetog Petra, na kojoj Marija drži na krilu mrtvo telo svoga sina i izgleda desetak godina mlađa od njega. Jer, na ovoj poznoj skulpturi Mikelanđelo bi morao da izvaja lik majke, onaku kakvu je zadnji put video, a to je bilo onda kada je napunio pet godina, i sebe onakvog kakvog se zadnji put video u ogledalu, a imao je blizu devedeset godina.

I to starenje u vremenu i čuvanje mladog lika u sećanju i ne-vremenu, sve me to podseća na pesmu „Pomen za majku“ Ivana V. Lalića:

„Dok stario sam, svakim iskustvom uvežbavajući
Veštinu da ti se sasvim približim,
Ti si pod račvastom lipom postajala sve mlađa
U mome sećanju i u praznicima, sve redim,
Kada mi dođeš u san.“

Lalićeva majka živila je samo 34 godine (1912–1946), a on 65 (1931–1996). A pesmu je napisao kad je imao nešto preko pedeset godina. Mikelandelova majka nije mogla imati više od 25 godina kada su ga otigli iz njenog naručja. Vremenom, kako kaže Lalić, ona je

„postajala sve mlađa“, a on sve stariji. I ako je u *Pieti* iz Rima mogao da joj se *približi*, kako veli pesnik, jer je na toj skulpturi razlika petnaestak godina, u *Pieti Rondanini* to nije bilo moguće. Mislim da je zato Mikelandjelo i stao sa vajanjem.

A vremena za rad je bilo. Verujem. Možda, napretek. Mikelandjelo je počeo 1552. ili 1553. godine sa radom na ovom mermernom bloku, a to znači da je do kraja života imao još punih 11 ili 12 godina. Prvu *Pietu*, onu u Rimu, završio je za oko 3 godine. Sada je imao tri ili četiri puta više vremena na raspolažanju. Zašto je onda započeo, pa prekinuo *Pietu Rondanini*? To se i Crnjanski pita, završavajući svoju knjigu o Mikelandjelu:

„Zašto? Šta je napustio? Šta nije završio? Zašto ga je, mati, tako zagrlila? Kuda se to dižu, kao dva bića koja su se opet našla?“²

Mislim da se odgovor krije kod pesnika. Mikelandjelo nije mogao da se *približi* svojoj majci. Ili preciznije rečeno, nije mogao da približi svoj lik njenom liku. Ili obrnuto. Svejedno.

Razlog je jednostavan, do nepodnošljivosti, ali shvatljiv za onoga koji razume da je ovde vreme teklo u dva suprotna smera i oni koji su jednom bili zajedno, sve više su se međusobno udaljavali. Majka je bivla sve mlađa, a sin sve stariji.

Treba reći i ovo:

„Roden veliča Mikelandjelov način nedovršenog rada.“³

A, prema Polu Gzeli, Roden je o Mikelandjelu rekao i ovo:

„Sve statue koje je on izradio pune su tako bolne tegobe da izgledaju kao da će se same od sebe raspasti. Kao da ne mogu više da izdrže pod suviše jakim pritiskom očajanja koje nose u sebi. Kad je Buonaroti ostareo, dešavalo se da ih je zaista razbijao. Umetnost ga više nije zadovoljavala. Težio je ka beskonačnom.

’Ni slikarstvo, ni vajarstvo, – pisao je on, – ne mogu više da pruže mira duši koja se okrenula ka onoj božanskoj ljubavi što je na krstu raširila ruke da nas primi.“⁴

6.1.2012

² Ibid., str. 186.

³ Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva: Moderna umetnost, 1770–1970 –2000, tom I, Clio, Beograd 2004, str. 130.

⁴ Pol Gzel: Ogist Roden o umetnosti, Metaphysica, Beograd 2004, str. 139 –140.

U POČETKU BEŠE KRIK?

„Jedne večeri šetao sam nekom stazom. S jedne strane ležao je grad, a ispod se pružao fjord. Bio sam umoran i bolestan, stao sam i pogledao – sunce je zalazilo – oblaci su bili natopljeni krvavim crvenilom. Osetio sam kako se prirodom prolama vrisak. Tu sliku sam naslikao – naslikao sam oblake kao pravu krv. Boje su vrištale. To je postalo slika *Vrisak*.¹“¹

Da li uopšte treba reći da je ovo zapis Edvarda Munka, ili Munha, kako neki transkribuju njegovo ime, i da je ovde reč o slici koja je kod nas poznatija kao *Krik*?

Prvobitni naziv ove slike bio je *Očaj*. A očaj, razume se, uvek proizvede krik. Krik, kad se čuje, kad se prolomi, ustalasa sve oko sebe, razljuj se oblaci natopljeni krvavim crvenilom, a kad se ne čuje, sruči se kao kakva implozija u dubinu duše i razori sve pred sobom i oko sebe. Razori ono što je preostalo, jer on iz razorenosti i dolazi.

Ova Munkova slika pripada seriji koju je on nazvao "Friz života", a u njoj je istraživao teme života, ljubavi, straha, smrti i melanholijske. Detinjstvo ispunjeno bolešću i morbidnim pričama oca, od koga je, kako sâm kaže, nasledio seme ludila; mladost obeležena neuzvraćenom tragičnom ljubavi, pa opet bolest, usamljenost, alkohol, strah od smrti, koja mu je odnела majku kad je imao samo pet godina, kasnije voljenu sestru i brata koji tek što se oženio – sve je to proizvelo melanholijsku, depresiju i očaj. I onda se začuo krik koji se razlegao fjordom.

Munk je napravio brojne verzije ovog istog motiva, kao što je to slučaj i s drugim delima iz ove serije. Skrhani umetnik je, dakle, ispuštao bolne krike. Uvek iznova sa svakom novom slikom. Bili su to krizi ljudskog bića koje traži pomoć.

„*Krik*, koji su savremenici smatrali njegovom najluđom slikom, sve više je prihvatan od strane kasnijih generacija kao njegov

¹ Lazar Trifunović: Slikarski pravci XX veka, Prosveta, Beograd 1994, str. 47.

najznačajniji motiv – pravi simbol savremenog čoveka, za koga je Bog mrtav i za koga materijalizam ne nudi utehu.”²

Verujem da se prirodom nije prolamao krik i da oblaci nisu bili natopljeni krvavim crvenilom onda kada je i psalmista molio za pomoć:

„Gospode Bože, spasitelju moj, danju **vičem** i noću pred tobom. Nek izade preda te molitva moja, prigni uho svoje k **jauku** mojemu; jer je duša moja puna jada, i život se moj primače paklu. Izjednačih se s onima koji u grob odlaze, postadoh kao čovek bez sile, kao među mrtve bačen, kao ubijeni, koji leže u grobu, kojih se više ne sećaš, i koji su od ruke tvoje daleko. Metnuo si me u jamu najdonju, u tamu, u bezdanu. Oteža mi gnev tvoj, i svima valima svojim udaraš me. Udaljio si od mene poznanike moje, njima si me omrazio; zatvoren sam, i ne mogu izaći. Oko moje usahnu od jada, **vičem te**, Gospode, vas dan, pružam k tebi ruke svoje. Eda li ćeš na mrtvima činiti čudesa? Ili će mrtvi ustati i tebe slaviti? Eda li će se u grobu pripovedati milost tvoja, i istina tvoja u truljenju? Eda li će u tami poznati čudesna tvoja, i pravdu tvoju gde se sve zaboravlja? Ali ja, Gospode, k tebi **vičem**, i jutrom molitva moja sreta te. Zašto, Gospode, odbacuješ dušu moju, i odvraćaš lice svoje od mene? Mučim se i izdišem od udaraca, podnosim strahote tvoje, bez nadanja sam. Gnev tvoj stiže me, strahote tvoje razdiru me. Opteču me svaki dan kao voda, stežu me otsvuda. Udaljio si od mene druga i prijatelja; poznanici moji sakrili su se u mrak.” Psalm 88.

Psalmista je verovao da Bog nije mrtav. Munk nije imao tu veru.

„Na raznolike simbolizme toga vremena, od Rodenovog spiritualizma do Beklinovog alegorizma, Munk odgovara opaskom da se ne možemo spasti od realnosti, bežeći u simbol. Celokupna realnost je simbolička, ništa nije stvarnije od simbola. Ljubav je seks, Smrt je leš ili mrtvački sanduk, Društvo je svetina, a Reč je nerazgovetni zvuk, krik.“³

Onaj koji veruje da je Bog živ, reći će kao i apostol Jovan: „U početku beše Reč.“ Jovan 1,1. Munk, koji je verovao da je Bog mrtav, rekao bi: „U početku beše Krik.“

² Arne Eggum: EDVARD MUNCH, Paintings, Sketches, and Studies, J.M. Stenersens Forlag A.S., Oslo 1984, str. 10.

³ Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva: Moderna umetnost, 1770–1970–2000, tom I, Clio, Beograd 2004, str. 200.

A želju da naslika najbolju sliku ljudskog krika imao je Frensis Bejkon:

„Nadao sam se da će jednog dana napraviti najbolju sliku ljudskog krika. Nisam bio u stanju da to učinim... Mislim da je, najverovatnije, najbolji ljudski krik naslikao Pusen.“⁴

Kod Pusena je reč o *Pokolju vitlejemske dece*. Ali ako to i nije bio najbolje naslikani krik, svakako je bio krik koji se najdalje čuo kao i u zapisu u Jevandelu po Mateju:

„Tada Irod kad vidje da su ga mudraci prevarili, razgnjevi se vrlo i posla te pobiše svu decu po Vitlejemu i po svoj okolini njegovoj od dve godine i niže, po vremenu koje je dobro doznao od mudraca. Tada se zbi što je kazao prorok Jeremija govoreći: Glas u Rami će se, plač, i ridanje, i jaukanje mnogo: Rahilja plače za svojom decom, i neće da se uteši, jer ih nema.“ Matej 2,16-18.

Još jedan krik postoji u istoriji umetnosti. Čuo ga je i video Oto Bihalji–Merin na slici *Mrtvac* Marka Šagala:

„Ova naivno zamišljena kompozicija ulice na kojoj mrtvac leži dijagonalno ispružen, uokviren sa šest zapaljenih sveća, nije žanr–slika i ne prikazuje prizor spoljne stvarnosti. To što je Šagal naslikao bilo je pre parabola o ljudskoj egzistenciji: dok na desnoj strani slike, između mrkih pročelja kuća, bosa žena u beloj sukњi i kao maslina zelenoj bluzi više uzdignutih ruku, na suprotnoj strani slike, na krovu obućareve kuće, jedan čovek gudi svoju pesmu. Između ova dva lika živih i iza mrtvaca, čistač ulice pod žuto–zeleno isprskanim nebom mete pločnik, netaknut zbivanjem. Ekspresivnost priče – krik što ga ova slika simboliše – podseća možda na Munhovu priliku koja više u strahu, ali ono snovidajno–nagonsko kod Šagala vuče svoje korene iz drukčijeg tla, koje leži negde između skrušenosti ruskog sela i hasidističke legende.“⁵

Francis Bacon



⁴ Likovne sveske 5, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1977, str. 44.

⁵ O. Bihalji – Merin: Graditelji moderne misli, Prosveta, Beograd 1965, str. 189.

Meni se čini da je i Pikasova *Gernika* takođe jedan veliki krik, za koju je upravo Oto Bihalji Merin rekao da je „najjače svedočanstvo umetnosti kao sinteze socijalne i estetske svesti u našem stoleću“⁶.

Ni priroda nije daleko od bola i krika. Apostol Pavle veli: „Jer znamo da sva tvar uzdiše i tuži s nama do sad.“ Rimljanim 8,22.

A pesnik Dušan Matić peva:

*„Iz snega samo viri
Babino uvo
I krik
Krik kukureka. Krik.“⁷*

8.1.2012.

⁶ Dragoslav Adamović: Razgovori sa savremenicima, Privredna štampa, Beograd 1982, str. 55.

⁷ Dušan Matić: Munjeviti mir, Nolit, Beograd 1977, str. 70.

MRAVI

„Zatim krenuo nadesno do Velikog hrasta. Tu sam putem video povorku mrava za koju izazivam prirodnjake da mi je objasne.

Izgledalo je kao da čitavo pleme svečano u redu korača, kao da hoće da emigrira: samo mali red mrava radilica išao je u suprotnom pravcu. Gde su oni išli? Svi smo mi pomešano zatvoreni: ljudi, životinje, biljke – u toj ogromnoj kutiji koju nazivamo vaseljenom. Mi tvrdimo da znamo da čitamo iz zvezda, da nagađamo o budućnosti i prošlosti koje su izvan našeg vidika, a ne možemo da razumemo ni reč od onog što nam je pred očima. Sva ova bića su zauvek odvojena, i jedna drugima neodgonetljiva.“¹

Mali isečak iz dnevnika velikog umetnika Ežena Delakroa. Mala priča i mala šetnja i susret sa malim bićima, ali veliki izazov i velika pitanja koja su se sama nametnula. Izazov i pitanja prirodnjacima i mudracima. I sve me to podseća na mudroga Solomuna, koji se i sâm čudio, divio i pitao kako je moguće:

„Četvoro ima maleno na zemlji, ali mudrije od mudraca: mravi, koji su slab narod, ali opet pripravljaju u leto sebi hranu; pitomi zečevi, koji su nejak narod, ali opet u kamenu grade sebi kuću; skakavci, koji nemaju cara, ali opet idu svi jatom; pauk, koji rukama radi i u carskim je dvorima.“ Priče 30,24-28.

Dakle, pitanja uvek ima, a pravih i tačnih odgovora ponekad. Ali ako se ne može sve razumeti, nešto se ipak može naučiti gledanjem. Mudri Solomun savetuje:

„Idi k mravu, lenjivče, gledaj puteve njegove, i omudraj.“ Priče 6,6.

Delakroa nije bio lenj. Ali mudrosti mu je trebalo. Kao i svima nama.

14.1.2012

¹ Ežen Delakroa: SLIKANJE ŽIVOTA, Izabrane stranice dnevnika, Službeni glasnik, Beograd 2010, str. 39.

MUZIČKI PAKAO

„Pola veka pre Brojgela, Hijeronimus Boš naslikao je svoj *Milenijumski triptih*, koji se takođe nalazi u muzeju Prado. Na levom platnu triptiha prikazani su Adam i Eva u raju, veliko centralno platno opisuje vrt zemaljskih zadovoljstava, a desno platno obrađuje pakao. A taj pakao je postao proročanstvo mentalne klime koja je nametnuta svetu na kraju našeg veka globalizacijom i novim ekonomskim poretkom.“¹

Godina rođenja Hijeronimusa Boša je do danas ostala nepoznаница, mesto rođenja zasigurno je bio gradić Hertogenboš (na jugu današnje Holandije), a za godinu smrti poznato je da je bila 1516, zna se čak i datum – 9. jun. Malo se zna o njegovom životu i obrazovanju. Ali deda mu je bio slikar, otac umetnički savetnik Bratstva svete device, a tri brata takođe slikari. I verovatno mu je to bila škola gde je naučio sve o slikarstvu.

Njegove slike sa religioznim sadržajem opisuju strašni sud, pakao, smrtnе grehove, fantastična bićа. Još uvek nije do kraja odgonetnuta simbolika kojom se služi, a posebno su joj nova tumačenja dali nadrealisti (Huan Miro, Maks Ernst, Salvador Dali) dovodeći je u vezu sa sektama, magijom, alhemijom i nebiblijskim verovanjem crkve.

Triptih, o kojem Berdžer govori, nazivajući ga *Milenijumski triptih*, poznat je kao *Vrt zadovoljstava*. Kad se zatvore bočna krila (inače je slikan na daskama), na njima se može videti naslikan providni globus, koji prikazuje treći dan stvaranja kada je Bog razdvojio more i zemlju i stvorio bilje i rodna drveta. Na unutrašnjoj strani na levom krilu prikazan je *Edenski vrt*, u srednjem delu *Vrt zadovoljstava*, a na desnom krilu tzv. *Muzički pakao*.

Na prvoj slici se može videti Isus u društvu sa tek stvorenim Adamom i Evom, dok se zmija, kao simbol greha, vidi daleko u pozadini na drvetu poznanja dobra i zla. Tu su naravno i bezbrojne šarene ptice, u

¹ Džon Berdžer: *Oblik džepa*, Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak 2006, str. 140.

sredini je čudan bunar sa sovom, oko njega ribnjak, a oko ribnjaka mnogobrojne životinje, među njima žirafa, slon, jednorog, aždaje, pas sa dve noge. Iako je raj u pitanju, u dnu se naslućuje pad prikazom nekih groznih kreatura.

Vrt zadovoljstava dugo je tumačen kao opomena od požude kao smrtnog greha. Međutim istoričar umetnosti Vilhelm Frenger posmatra stvari sasvim drugačije – kao utopijski san o ljubavnom raju, u kojem su radosno okupljeni ljudi i životinje. I ovde je u središtu ribnjak, ljudi se kupaju, naokolo povorka konjanika. Prelepe velike ptice – vodomar, pupavac, detlić, žuna. Svuda naokolo voće – jagode, trešnje, maline, kupine, kao znak punoće, ali i erotike. U donjem delu mala grupa žena, najverovatnije monahinja. U desnom delu slike, u pozadini, jedan krilati čovek držeći veliki plod nad sobom polako uzleće.

U *Muzičkom paklu* nema muzike, sem jednog hora koji je prisiljen da peva u mukama, ali ima muzičkih instrumenata koji služe kao sprave za mučenje nemoćnih grešnika. Tu je i neizbežna vatra. Krici mučenika. Neki ljudi se dave u vodi kroz probijeni led. Pažnju privlači čovek–drvno sa naprslim jajolikim telom na dva mala zaledena čamca, sa mlinskim kamenom na glavi, sred njega crvene gajde, simbol razuzdanosti i bluda. „Ovaj čovek, zagonetnog i donekle setno zamišljenog lica, zapravo predstavlja slikarev autoportret.“² U naprslo jaje pentra se uz lestve obnaženi čovek, pokriven dopola monaškom odećom. Nad ovim neobičnim drvetom dva ogromna uva probodena streлом sa stisnutim nožem. Pod njima demoni rastrzaju ljude. Ispod čoveka–drveta harfa, a na njenim strunama razapet čovek; frula gnjeći svoju žrtvu, lutnja takoće. Pticoliko stvorenje nosi kotač na glavi i guta ljude. U desnom uglu jedan čovek pokušava da se odbrani od svinje obučene u odeću časne sestre. Viljem delo Russo kaže da „svinja u monaškoj odeždi simboliše greh požude...“³

Berdžer veli da je ovaj pakao „postao proročanstvo mentalne klime koja je nametnuta svetu na kraju našeg veka globalizacijom i novim ekonomskim poretkom“.

Mogu se složiti s njim, ali se pitam da li je ovo dovoljno jak simbol? Mnogo različitih poredaka i ideologija doživljava ovaj naš svet i

² Viljem delo Russo: BOŠ, Knjiga Komerc, Beograd 2012, str. 46.

³ Ibid., str. 46.

mnogo je žrtava usrećitelja čovečanstva, pa i same crkve. I mnogo je instrumenata za mučenje, čak i muzičkih, kao kod Boša, s tom razlikom što su neki danas efikasniji, jer su električni. Pa ipak moramo prihvatići da je Berdžer u pravu, jer on u daljem tekstu kaže:

„Ukoliko je Bošova vizija pakla proročanska, to proročanstvo ne leži toliko u detaljima – nezaboravnim i grotesknim kakvi su prikazani – već u celini. Ili, da to drugačije kažemo, u onome što čini *prostor* pakla.

Tamo nema horizonta. Nema kontinuiteta između radnji, nema pauza, nema staza, nema obrazaca, nema prošlosti, nema budućnosti. Postoji samo dreka različite, fragmentarne sadašnjosti. Na sve strane se nalaze iznenadenja i senzacije, ali nigde nema nikakvog ishoda. Ništa ne protiče: sve prekida tok. Postoji neka vrsta prostornog delirijuma.“⁴

Da li je čudo što su nadrealisti prihvatali Boša? Evo šta kaže Mića Popović:

„Njegova mašta je mračna, cinična, ismevačka, podla, stalno podbadana seksom. Nije čudo što se nadrealizam zaklinjao Bošom.“⁵

Sa Vistanom Hju Odnom možemo samo ovo da zaključimo:

*O patnji ne pogrešiše nikada
Stari Majstori: kako su dobro razumeli
Njen ljudski položaj; kako ona traje
Dok neko drugi jede, ili otvara prozor, ili prosto prolazi...⁶*

14.1.2012.

⁴ Dž. Berdžer: *Oblik džepa*, str. 140.

⁵ Mića Popović: *U ateljeu pred noć*, Prosveta, Beograd 1962, str. 151.

⁶ Vistan Hju Odn: *Ispod Sirijusa*, citirano iz pesme: MESÉE DES BEAUX ARTS, Niški kulturni centar, Niš 2012, str. 51. (prevod Srba Mitrović)

KIČ

„Kičlija, kič–čovek (*Kitsch–Mensch*, izraz Hermana Broha), sve prima na kičerski način. Pomislite samo na *Labudovo jezero* Čajkovskog, na *Bolero* Morisa Ravela. Da i ne govorim o raznim novijim elektro–aranžmanima velikih dela muzičke umetnosti, koji ne predstavljaju drugo do vulgarno pojednostavljivanje i isticanje efektnih pasaža (Betoven, Mocart, poznate operske arije...)“¹

Ali, kad sam već pomenuo Hermana Broha, valjalo bi reći kako on ne smatra kič lošom umetnošću, već ga potpuno izmešta iz područja umetnosti. Kič je, po njemu, ’zlo u sistemu umetnosti’, Anti–Hrist u Hristovom sistemu. To odgovara našoj odluci da za ovu priliku kič jednostavno definišemo kao lažnu umetnost.“¹

Italijanski likovni kritičar i teoretičar Dorfles definiše kič kao „estetsku hranu velike većine“².

A Mišel Ragon u kičeru ili kičliji, kako ga Žunić naziva, vidi i ovakvu opasnost:

„...U svakom slučaju opasnost leži u tome što je kičer mnogo aktivniji od umetnika. On je organizator i administrator, a te osobine umetnik ima vrlo retko...“³

Samo aktivan organizator i administratior, izgleda, može da napravi estetsku hranu za veliku većinu.

Aleksa Čelebonović nas suočava sa nemogućnošću da se kič definije:

„Teško je definisati obim kiča. Rekao bih isto toliko teško kao i dati definiciju umetnosti. Ni kič, ni umetnost nisu statičke vrednosti. Oni su u pokretu i međusobnoj borbi. Možemo se pridružiti umetnosti i razumeti kič, dozvoliti njegovu koegzistenciju, ali je obratno nemoguće. Kič je težnja ka umetničkoj suprotnosti, a kako je umetnost saznanje o

¹ Dragan Žunić: Vesela estetika, Zograf, Niš 2004, str. 168.

² Gillo Dorfles: Oscilacije ukusa i moderne umjetnosti, Mladost, Zagreb 1963, str. 33.

³ Mića Popović: U ateljeu pred noć, Prosveta, Beograd 1962, str. 46.

čoveku, slika o njemu koju ne možemo dobiti nikakvim aparatom, to je kič njegova kamuflaža i predstavlja laž.⁴

Kič-menš (*Kitsch-Mensch*) ili: Čovek bez kič-me!

A kakva je opasnost od samoga kiča? Žunić završava poglavje o kiču ovim rečima:

„Kič je loš. Ali, kič nije izvor svega zla na ovome svetu. On je samo slika i prilika temeljnoga zla, koje nam pridolazi iz pohlepe za osvajanjem vlasti i moći.“⁵

Na ovom mestu treba se setiti i Hitlera, na čije estetsko obrazovanje, kako kaže Žan-Mišel Palmije, ništa drugo nije ostavilo dublji utisak osim Vagnera i kiča.

A kako stoje stvari sa demokratijom? Bar prema Kleu: „Demokratija se svojim poluobrazovanjem približava kiču.“⁶

Na sreću, kič nema baš u svakoj vrsti umetnosti. Tamo gde nikako nije mogao da prodre jeste konceptualna umetnost, jer je njena suština u ideji:

„Problem kiča u konceptualnoj umetnosti jednostavno ne postoji. Čim ne postoji estetički sud, ne postoji ni kič. Neka čista ideja može da bude glupa, ali nije kič. Kupanje i pranje glave pred prijateljima nije, bez sumnje, neka naročito obuhvatna ideja, ali nije kič. Zašto bi kupanje bilo kič? Konceptualna umetnost, uvodeći svakodnevne životne radnje u svoju oblast, zatvara s treskom vrata pred nosom elitističke tradicije, ali ne otvara vrata kiču. Ona samo ima sluha, demokratskog sluha za vapaj onog ‘svakog čoveka’ (demokratskog modela) za izrazom u prostoru aktivne predstave.“⁷

14.1.2012.

⁴ Aleksa Čelebonović: *Iza oblika*, Nolit, Beograd 1987, str. 50.

⁵ D. Žunić: op.cit., str. 175.

⁶ Paul Kle: *Zapisi o umetnosti*, Esotheria, Beograd 1998, str. 168.

⁷ Mića Popović: *Ishodište slike*, Nolit, Beograd 1983, str. 184-185.

NESAGRAĐENI SPOMENICI

„Vajano delo može i treba da bude potpuno delo koje pronalazi svoje mesto u životu grada. Upravo u tom duhu Tatljin stvara *Spomenik za III Internacionalu*. Budući da je sa žarom prigrlio ideje Revolucije, on radi gotovo dve godine (1919 – 1920) na maketi za taj spomenik koji mu je bio naručen. Za njega, taj spomenik predstavlja simbol novih vremena pa ga vidi kao formu vezanu za dinamizam života. Trostruka spirala izvedena iz ravnoteže od koje se on sastoji jeste od gvožđa. Unutra su smešteni, jedno na drugom, cilindar, kocka i kupa od stakla od kojih svaki sadrži više dvorana za konferencije i skupove. Na vrhu je smešten informacioni centar namenjen neprekidnom prenosu biltena, proklamacija, manifesta. Svaki od ta tri dela vrši rotaciono kretanje oko svoje ose – a sve u ritmu okretanja oko zemlje: jedan dan za kupu koja je na vrhu, mesec za kocku i godina za cilinder. Taj spomenik, visok 400 metara, trebalo je da bude podignut u centru Moskve.

Spomenik nikada nije sagrađen.“¹



Od spomenika Vladimira Tatljina ostala je, na žalost, samo fotografija makete! I taj spomenik na fotografiji neodoljivo podseća na sliku *Vavilonska kula* Pitera Brojgela Starijeg, koja je sačuvana u najmanje dve verzije, i to na onu manju u Roterdamu, slikanu 1563. godine. A Brojgel je, kao što je poznato, bio inspirisan kratkim biblijskim tekstom:

„A bejaše na celoj zemlji jedan jezik i jednake reči. A kad otidoše od istoka, nađoše ravnicu u zemlji Senarskoj, i naseliše se onde. Pa rekoše među sobom: hajde da pravimo ploče i da ih u vatri pečemo. I behu im opeke mesto kamena i smola zemljana mesto kreča. Posle rekoše: hajde da sazidamo grad i kulu, kojoj će vrh biti do neba, da

¹ Dora Valije: Apstraktna umetnost, Metaphysica, Beograd 2006, str. 172.

stečemo sebi ime, da se ne bismo rasejali po zemlji. A Gospod siđe da vidi grad i kulu, što zidahu sinovi čovečiji. I reče Gospod: gle, narod jedan, i jedan jezik u svih, i to počeše raditi, i neće im smetati ništa da ne urade što su naumili. Hajde da siđemo, i da im pometemo jezik da ne razumeju jedan drugoga što govore. Tako ih Gospod rasu odande po svoj zemlji, te ne sazidaše grada. Zato se prozva Vavilon, jer onde pomete Gospod jezik cele zemlje, i odande ih rasu Gospod po svoj zemlji.“ 1. Mojsijeva 11,1-9.

Dakle, ni ovaj spomenik, kojim su ljudi hteli da steknu sebi ime, nikada nije sagrađen.

A da li je Vladimir Jevgrafovič Tatljin htio da se naruga graditeljima novog poretku poistovećujući svoj spomenik Trećoj komunističkoj internacionali sa Vavilonom, kako sam dugo mislio, nisam baš sasvim siguran posle tvrdnje Dore Valije (ako je tačna) da je umetnik „prigrio ideje Revolucije“.

17.1.2012.

LETEĆA SKULPTURA

„Do kraja svoga života (umire 1953. godine) a pre nego što se vratio figurativnom slikarstvu pod Staljinovim režimom, on će nastojati da ostvari jedno jedino delo, a ono će ostati nezavršeno. Bila je to jedrilica koju je nazvao *Letatljin* (Što je ime dobijeno spajanjem glagola leteti i imena Tatljin), ali radi se o delu kom reč skulptura više ne odgovara u svom uobičajenom značenju. Čini se da je Tatljin započeo taj rad oko 1927. godine. Uporedo sa njegovom praktičnom aktivnošću u službi Revolucije (on crta industrijske modele odeće i nameštaja, rukovodi jednom keramičkom radionicom), on pokušava, novi Ikar, da usavrši neku vrstu super-skulpture: jedrilicu koja treba da uzleti i tu, u velikom slobodnom prostranstvu, da se pokaže u punom letu, kao forma u pokretu. To bi bilo vajarsko delo koje bi konačno ovladalo prostorom i vremenom, ali organski a ne mehanički. Na način ptice a ne na način maštine. Očito, u toj utopiskoj skulpturi, Tatljin se bori protiv suvoparnosti apstraktne skulpture. Priča se da je uzimao larve insekata, užgajao ih u kutiji, zatim ih puštao na slobodu na jednom polju, pazeći da ništa ne propusti od njihovih kretnji u trenutku kada poleću po prvi put... Je li on verovao da će tako moći da pronikne u tajnu žive skulpture? *Letatljin* (čije su makete i crteži bili izloženi 1933. godine) nikada nije poleteo.“¹

Leteća skulptura – neostvareni san mnogih vajara. Na žalost, i Tatljinov. Dinamika, bestežinsko stanje, transparentnost, sila i konstrukcija – sve su to pojmovi koji su vezani za njegove radove. I ostali samo pojmovi.

Letatljin.

„Leonardovska letelica.“²

Šta bi na sve ovo rekao Frojd? Verovatno ono što je već napisao o Leonardu:

¹ Dora Valije: Apstraktna umetnost, Metaphysica, Beograd 2006, str. 174-175.

² H.H. Arnason: Istorija moderne umetnosti, Orion Art, Beograd 2008, str. 209.

„Ali zašto toliko ljudi sanja o letu? Na ovo pitanje psihoanaliza pruža odgovor: zato što leteti ili biti ptica znači jednu drugu prerušenu želju do čijeg otkrivanja vodi više jezičkih i stručnih mostova. Kada se radoznaloj deci priča da velika ptica, kao što je roda, donosi malu decu, kada stari narodi predstavljaju falus sa krilima, kada u nemačkom jeziku uobičajeno označavanje polne delatnosti muškarca glasi „*vögeln*“, a muški ud na italijanskom direktno se naziva *l'uccello* (ptica), onda su sve ovo fragmenti jedne velike celine, koja nas uči da želja da se leti u snu ne znači ništa drugo nego čežnju da se bude sposoban za polnu delatnost. Ovo je želja od ranog infantilnog doba.“³

Letatljin.

Ali leta nije bilo.

Ostao je Tatljin. Na zemlji.

Da i dalje sanja.

17.1.2012.

³ Sigmund Frojd: Iz kulture i umetnosti, Treće izdanje, Matica srpska, Novi Sad, 1973, str. 181.182.

EINFÜHLUNG

„Neprevodiva reč *Einfühlung* (predloženi obrasci, simbolička simpatija, empatija, daleko su od toga da joj iscrpe smisao) izražava neko stanje u kom osećanje, nenadmašna alhemija, vezuje ljudsko biće sa svetom koji ga okružuje. *Einfühlung*, veza između unutrašnjosti i spoljašnosti, aktivno stapanje afiniteta, usmerava Ja prema spoljnoj formi koja ga odražava. Upravo u toj sposobnosti da se bude jedno sa stvarnim koje postoji u stvaralačkoj moći čoveka, upravo u njoj umetnost crpe svoj stvarni sadržaj, u samoj tvari duhovnog života. Ideja *Einfühlung*–a dakle ističe vrlo snažno unutrašnje značenje forme i istovremeno čini sporednim ono što ona predstavlja.“¹

Neprevodiva reč *Einfühlung*, ali neprevodiva na francuski jezik, jer je navedeni citat iz pera Dore Valije koji je u originalu napisan na francuskom.

Neprevodiva i na engleski. Naime, Dora Valije u gornjem citatu komentariše tekst Vilhelma Voringera *Abstraktion und Einfühlung*, objavljen u Minhenu 1908. godine, kojeg su Englezi preveli sa *Abstraction and Empathy*, i smatra da je reč *empatija* daleko od toga da bude pravi adekvat za *Einfühlung*.

Neprevodiva i na italijanski. Tako kod italijanskog estetičara Taljabuea nailazimo na ovo objašnjenje:

„Ovaj termin znači pridavanje života koje vršimo u estetskom činu, i koje u suštini nastaje prenošenjem u predmet naših organskih osećanja, kinematičke prirode. Time mi u predmet unosimo nešto što mu ne pripada.“²

Italijani ga, dakle, objašnjavaju, ali ga ne prevode.

Kod nas reč *Einfühlung* nije teško prevesti – *Uosećavanje*. Unošenje osećanja.

¹ Dora Valije: Apstraktna umetnost, Metaphysica, Beograd 2006, str. 22.

² Gvido Morpurgo – Taljabue: SAVREMENA ESTETIKA, Nolit, Beograd 1968, str. 53.

O ovom problemu pisao je još davne 1938. godine naš arhitekta i estetičar arhitekture Milutin Borisavljević:

„Estetički odnos čoveka prema stvarima je *antropomorfološki*. Danas se taj odnos u estetici objašnjava kao ’uosećavanje’ (Einfühlung), po kome mi pozajmljujemo mrtvim stvarima naše, ljudske osobine, i tako ih oživljujemo i pridajemo neko značenje. Da su i za ovaj fenomen stari znali, dokaz je ne samo estetičko objašnjenje piramide pitagoričara, već i mnoga druga, vrlo tačna, njihova opažanja koja govore o uosećavanju, o tom estetičkom *modusu kontemplacije*, za koji se pogrešno verovalo da je otkriće savremenih estetičara Folkelta, Fišera, Lipsa i drugih. Prema tome, piramida ’ima glavu’, ta ’glava’ je okrenuta prema zemlji ili prema nebu samo zato što se *mi identifikujemo sa tom piramidom*. Na taj način njen vrh postaje njena glava. Iz istih razloga i vrh jednoga stuba zove se *kapitel*. Ovaj estetički fenomen objašnjava se, dakle, *vertikalnim položajem našeg tela*. U takvom, normalnom položaju, naša glava je gore, a noge dole. Mi, zbog toga, nazivamo kod stvari glavom ono što je gore, a nogama ono što je dole. To je, dakle, po analogiji sa nama (’stopa’ i ’glava’ jednog stuba, podnožje jedne planine itd.).“³

18.1.2012.

³ Milutin Borisavljević: Zlatni presek i drugi eseji, Srpska književna zadruga, Beograd 1998, str. 207- 208.

HROMATSKI EKSPERIMENTI

„Između 1917. i 1920. godine, kad on prelazi sa linear nog preseka na pravi ugao, pravougaone ili kvadratne površine, prisustvo površine, njena prostrost priziva boju. Da bi onda ostvario tu 'ravnu sliku u ravni' kako to sebi nalaže, on pristupa hromatskim eksperimentima. On pribegava školskim mešavanima boja, postiže neobične tonalitete, krajnje pročišćene, blede roze, sedefaste plave. Sklonost prema prigušenoj boji, koja je uvek bila očita u njegovom slikarstvu, javlja se još jednom: na izvesnim slikama iz 1919. godine, forsirajući belo u svojim mešavinama, on stiže do opalnog sjaja koji je uspeh po sebi. Ali on ne zadovoljava Mondrijana. Ta prozračna gama koja kao da je sazdana od utonulih vibracija uopšte nije iste prirode kao prav ugao. Ta vazdušasta lakoća je od nje odvaja. Da li tada, zato što se uverava da boja, za razliku od forme dopušta da njom upravlja razum, Mondrijan, pod uticajem svojih prijatelja slikara iz grupe 'De Stijl', usvaja tri čiste osnovne boje: plavu, žutu i crvenu, pomognute sa dve ne-boje, crnom i belom? Crno on čuva za široke trake koje odvajaju bojene površine a, što se tiče belog, koje ponekad ide do veoma svetle sive, on se njom služi, na neki način, kao ublažavajućom površinom. Mondrijanove slike koje su prestale da imaju jednu središnju formu, imaju za središte tu prostranu površinu ne-boje na kojoj se prave boje razležu.“¹

Hromatski eksperimenti.
Plava, žuta i crvena.
Mondrijan je imao tri čiste.
Ali nas estetičar Zigfrid J. Šmit podseća na
još nešto:

„Mondrijanov prav ugao i njegove osnovne boje, prema njegovoj teoriji, treba još nešto da izražavaju, tako što to ostvaruju, naime apsolutnu harmoniju univerzuma, ravnotežu i lepotu.“²



¹ Dora Valije: Apstraktna umetnost, Metaphysica, Beograd 2006, str. 126-127.

² Zigfrid J. Šmit: Estetski procesi, Gradina, Niš 1975, str. 63.

Međutim, treba dati reč i Arnasonu (1909-1986), američkom istoričaru umetnosti koji je posebno istraživao savremenu umetnost i pisao o njoj:

„Za Van Duzburga i Mondrijana ova pojednostavljenja imala su simbolički značaj zasnovan na istočnjačkoj filozofiji i učenjima teozofije, popularnog duhovnog pokreta koji su umetnici De Stijla poznavali delimično preko Kandinskove knjige *O duhovnom u umetnosti*.³

19.1.2012.

³ H.H. Arnason: Istorija moderne umetnosti, Orion Art, Beograd 2008, str. 213.

ARIJADNINA NIT

„Refleksna kretnja koja nas tera da potražimo naslov slike čiju temu ne shvatamo odmah, nije ništa drugo do želja da se bude vođen da bi se proniklo u forme. Realizam je Arijadnina nit koja nam je stalno na raspolaganju i ta navika čini da je apstraktna umetnost za nas lavirint. Tako, posredstvom sličnosti, realizam favorizuje i osigurava komunikaciju. On je veznik između izdvojenog ja umetnika i ostalih. On je proširena spoznaja koja prolazi kroz prepoznavanje.“¹

U nastavku teksta, ali malo dalje, Dora Valije kaže: „Mada uobičajeno jemstvo komunikacije, realizam je takođe kočnica za maštu.“²

Prema tome, ako je realizam Arijadnina nit, a apstraktno delo lavirint, i ako u susretu sa apstraktnim delom uvek tražimo Arijadnину nit da nam omogući sigurnost u kretanju kroz njega i, što je najvažnije, izvesnost u povratak, ne verujem da ćemo videti, dokučiti i razumeti nešto više od same Arijadnine niti.

Sa ovim problemom razumevanja apstraktnog dela suočila se svojevremeno sada već malo zaboravljena argentinsko-francuska vajarka Alisia Penalba (1913–1982):

„Ako oni koji gledaju površno nalaze samo sličnosti sa vegetacijom, školjkama itd to je zato što ne shvataju ni sadržinu ni jezik.

Ono što je bitno – to je raspored i ritam, kao u muzici, koja se izražava samo u svom totalitetu: rastavljena od te duše, svaka materijalizovana stvar je slična nekoj formi koju je priroda već stvorila.

¹ Dora Valije: Apstraktna umetnost, Metaphysica, Beograd 2006, str. 322.

² Ibid., str. 322.



Svi oblici postoje u prirodi. Mogu, na primer, da se uzmu sve latice jedne ruže i da se rasporede tako da izražavaju osećanje toliko različito od osećanja koje je izazvala ruža da one ne bi bile više latice ruže, već reči osećanja čoveka koji ih je rasporedio na drugi način.

Jedan oblik postaje apstraktan, jer stvara novi mit koji polazi jedino iz ljudskog duha.

Dokonda je isto tako apstraktna kao i Mondrijanova slika.³

Zaključak bi bio da skidanje naziva slike ne bi mnogo pomoglo. Jedino što bi donekle pomoglo je da se pre ulaska u delo preseče Arijadnina nit.

A na sve ovo Đordđe Morandi bi rekao:

„Nema ničeg apstraktnijeg od vidljivog sveta.“⁴

Harold Rozenberg bi možda dodao:

„Slikarstvo kao čin neodvojivo je od umetnikove biografije... Slikarstvo – čin je od iste metafizičke tvari kao i umetnikovo postojanje. Novo slikarstvo je izbrisalo svaku razliku između umetnosti i života.“⁵

19.1.2012.

³ Likovne sveske 2, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd 1972, str. 124.

⁴ Irina Subotić: Umetnost Ljubice Sokić, Galerija SANU, Beograd 1995, str. 7.

⁵ Harold Rozenberg, *Američki slikari akcije*, u: Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti, Novi Sad 1997, 18, citirano u: Čedomila Karanović: Petar Omčikus, SANU, Beograd 1998, str. 9.

NASUMICE IZDVOJENI DETALJI

„Ako nasumice izdvojimo neki detalj na slici Monea ili Van Goga, Gogena ili čak Sezana, dobijamo apstraktnu sliku.“¹

Da je to zaista mogućno pokazano je na primeru Van Gogove slike *Plastilje*, koja se nalazi u Parizu, u Muzeju Roden, i na primeru Sezanove slike *Planina Sent-Viktoar* iz Umetničkog muzeja u Filadelfiji. Ovim Dora Valije želi da nam potvrди ideju da se i u delima pomenuta tri umetnika, odnosno u njihovom načinu slikanja koji se udaljio od akademskih shvatanja, mogu naći korenii pobune protiv oveštalih konvencija.

Pomislio sam, ipak, da se male apstraktne slike mogu naći i kod svih drugih umetnika. Uzeo sam parče papira, isekao u njemu pravougaonik, prelistao nekoliko knjiga iz istorije umetnosti sa dobrim reprodukcijama i potražio apstraktne slike. Rezultat je bio isti. Čak i na slikama starih majstora, bilo da su u pitanju mrtva priroda, pejzaži ili portreti, pa i na grafikama, recimo Direrovim, našao sam izuzetno zanimljive apstraktne detalje. Zato mislim da Mone, Van Gog, Gogen i Sezan nisu izuzetak.

Ovu igru potvrđuje i slikar Mića Popović predlažući da to bude kvadrat veličine jednog santimetra:

„Ma koji santimetar Bonarove slike liči na vrlo umanjenu tašističku kompoziciju; memljivi, naprsli zidovi kućerina sa Utrilovih platna iz bele epohe identifikuju se sa traženjima enformela, toplu jednostavnost površina sa slika Poljakova.“²

A moje pitanje bi sada bilo obrnuto: Da li se od nasumice izdvojenih detalja dela apstraktnih slikara mogu sklopiti jedan Mone, Van Gog, Gogen ili Sezan?

Neko će reći – teško, a neko da nije nemoguće, samo ti detalji bi trebalo da budu mali. Recimo, manji nego što je predlagao Mića Popović. Manji od jednog santimetra. Što manji, to je verovatnoća veća.

¹ Dora Valije: Apstraktna umetnost, Metaphysica, Beograd 2006, str. 34.

² Mića Popović: U ateljeu pred noć, Prosveta, Beograd 1962, str. 28.

No, moram da priznam (da me savest ne bi pekla) da sam svesno (ne nasumice) izdvojio citiranu rečenicu Dore Valije i odveo je u drugom pravcu (*Mea culpa!*). Njen cilj nije bio da pokaže da se u delima pomenutih umetnika mogu naći izdvojene apstraktne slike po sadržaju, već apstraktne slike po načinu slikanja, tehničici i tehničkim sredstvima. U tom smislu ova velika četvorka (Mone, Van Gog, Gogen i Sezan) svojim antikonformizmom odbacuje dotadašnje plastičke konvencije i najavljuje ono što će u daleko većoj meri biti svojstveno apstraktnoj umetnosti.

Ali ni obrnutu igru ne treba zaboraviti.

20.1.2012.

NOKŠIR I PISOAR

„Maneu, koji ga je pitao šta je poslao na *Salon*, Sezan je odgovorio: 'Nokšir.'“¹

Ove reči zabeležio je Moris Deni i preneo ih u svom pismu Andre Židu, 11. juna 1919. godine.

Sezan zaista nije imao sreće sa Salonom. Prvi put je poslao svoju sliku 1865. godine i – bio je odbijen. Tada je Maneova *Olimpija* izazvala skandal. Naredne godine takođe je odbijen. Sledеće (1967) odneo je dve slike, *Grog od vina* i *Pijanstvo*, ali se ni one nisu dopale strogom akademskom žiriju. I tako – još tri godine zaredom. Te treće godine (1870) poslao je dve slike, *Portret Ahila Emperera* i *Ženu sa buvom*, ali pošto je opet odbijen, navodo je rekao Maneu da je poslao nokšir!

Uzalud je Sezan pisao protestna pisma, nazivao članove žirija svinjama, a profesore na Akademiji umetnosti budalama i nesposobnjkovićima, njihovo slikarstvo slikarstvom uškopljenika i pretio da će ih sve najuriti. Ništa nije pomoglo. A kada je imao priliku da izlaže, naravno ne na Salonu, ni tada nije bolje prošao kod onih koji nisu imali razumevanja za njegovu umetnost:

„Ta njegova dela nisu osvojila priznanje kritike i oštro su napadnuta na prvoj i drugoj impresionističkoj izložbi. Prednjačio je *Sarivari*, ali se i u drugim listovima moglo naići na mišljenje da Sezaneve slike 'izazivaju smeh a u isti mah su ijadne. Pokazuju najdublje nepoznavanje crteža, kompozicije i boja. Igrajući se papirom i bojama deca rade bolje.' Sezana je duboko pogodilo takvo poricanje i on je odlučio da se povuče u Eks. U toj izolaciji ostao je do kraja života.“²

Nije razumeo takav svet, niti je svet razumeo njega. Zato se povukao od sveta i vratio se u svoje rodno mesto. Međutim, i stanovnici Eksa su mu išli na živce.

¹ Pol Sezan: Istina u slikarstvu, Službeni glasnik, Beograd 2011, str. 15.

² Lazar Trifunović: Slikarski pravci XX veka, Prosveta, Beograd 1994, str. 34.

Ali vreme čini svoje. Pa i za umetnost.

Ako je Sezan u besu pomenuo nokšir vraćajući sa Salona svoje odbijene slike, Dišan nije morao da bude besan.

„Godine 1913. Dišan je potpuno odbacio sliku na platnu zato što je u njoj uvek prisutna estetička dimenzija, čak i onda kada slika osporava ili odbacuje vizuelni svet. Može li se stvoriti delo povlačenjem, u totalnoj indiferentnosti prema obliku, tehniци i značenju? Dišan je pozitivno odgovorio na to pitanje. On je uzeo gotov predmet (redi-mejd) i proglašio ga umetničkim delom, bez emocija, sentimentalizma i bilo kakve druge ideje. Umetnost je odluka. U tom duhu je montirao točak od bicikla na kuhinjsku stolicu, potpisao jedan pisoar kao Ričard Mut, u galeriju uneo stalak za sušenje boca, ašov, čiviluk, prsluk, torbu itd.“³



Dišan se nije povukao od sveta.

„Dišan je izložio pisoar potpisujući ga nekim imenom, *R. Mutt*. Pa, ipak, stavljajući taj, *jedan*, potpis, on je želeo da kaže da predmet nema umetničku vrednost po sebi, već da izrečenim sudom subjekta dobija takvu vrednost. Kako ga, međutim, formuliše ako više ne raspolaze modelima vrednosti? U stvari, on se ograničava na to da predmet izdvoji iz konteksta u kome ima praktičnu funkciju. Izdvaja ga iz sopstvenog miljea, izvrće ga i postavlja na mrtav kolosek. Izdvojivši ga iz konteksta u kome ništa nije estetsko, pošto je sve utilitarno, on ga smešta u dimenziju u kojoj sve može biti estetsko, pošto ništa nije utilitarno. Estetsku vrednost, prema tome, određuje čist mentalni čin, *drukčije* ponašanje u odnosu na realnost, a ne tehnički postupak ili rad.“⁴

Umetnost je odluka. U redu. Ali, da li je to uvek prava odluka? Šta ako nije?

„Teško da se umetnik može okrivljavati što proglašava za umetnost sve ono što on odabere da nazove umetnošću ako baš ljudi od kojih se očekuje da pruže merila kojima će se prosudjivati šta jeste, a šta

³ Ibid., str. 91.

⁴ Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva: Moderna umetnost, 1770–1970–2000, tom II, Clio, Beograd 2004, str. 75.

nije umetnost tvrde da nema takvih objektivnih merila. Ovo dovodi do široko rasprostranjenog pristajanja da se sve prihvata, bilo da je to umetnost ili nije, bilo da je jeftino ili retko, duboko ili površno, mehaničko ili stvaralačko. Nema sumnje da se u umetničkoj praksi dešavaju promene i inovacije. Ali baš iz tog razloga, obavezni smo da se prisjetimo jedinstvenih kvalifikacija kojima umetnost unapređuje opšte dobro. Umesto da se upuštamo u laka zadovoljstva relativizma i da sa superiornim osmehom odgovaramo kada studenti pitaju šta se podrazumeva pod umetnošću, mi treba da istupimo napred i suočimo se sa problemom.⁵

Ali dok se to ne desi, dok estetičari, istoričari umetnosti i kritičari ne daju odgovor na pitanje šta je umetnost, odnosno šta se može nazvati umetničkim delom, odgovor će doći s druge strane. Vreme će učiniti svoje. Jer, sve je, pa i umetničko delo, izloženo „istorijskoj eroziji“, a nju estetičar Dragan Žunić objašnjava ovako:

„Istorijska erozija je delovanje vremena u jednoj kulturi, i u svetskoj kulturi, koje čini da bezvredna dela propadaju, tj. bivaju odneta bujicom vremena, a da na strmim padinama istorije kultura, istorije umetnosti, ostaju samo dobro ukorenjena i dobro primljena, tj. vredna dela.“⁶

Svojom umetnošću Dišan je uzdrmao svet. Za neke, možda, samo njegov utilitarni deo. A da li će njega uzdrmati istorijska erozija i da li će se na strmoj padini istorije umetnosti zadržati njegov pisoar, ostaje da se vidi.

No, možda bi i tada ponovio ono što je svojevremeno rekao:
„Bacam im mokraću u lice, a oni se sada dive lepoti toga čina.“⁷

22.1.2012.

⁵ Rudolf Arnheim: Za spas umetnosti: dvadesetšest eseja, SKC Beograd, Knjižara i Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 2003, str. 17.

⁶ Dragan Žunić: Vesela estetika, Zograf, Niš 2004, str. 131.

⁷ Citirano u: Miodrag B. Protić: Oblik i vreme, Nolit, Beograd 1979, str. 34.

DLETO, ČETKICA ILI PERO?

„Sâm Rodin je jednom rekao kako bi trebao godinu dana govoriti da jedno od svojih djela riječima ponovi.“¹

A da li se uopšte može rečima ponoviti ono što je urađeno prstima? Da li to Roden hoće da istakne premoć vajarstva nad književnošću?

Naš slikar Mića Popović braneći slikarstvo kaže:

„Oduvek se bunilo u meni: od slikarstva se ne može tražiti da ispriča ono što može da ispriča književnost, jer u tom slučaju ispalio bi da je slikarstvo umetnost mnogo siromašnija od književnosti, siromašnija i u mogućnostima koje pruža i u onome što je ostvarila. Merena tim literarnim merilima, ni jedna porodična kompozicija ni jednog slikara ne bi mogla da stane uz, recimo, *Budenbrokove* Tomasa Mana. Ja smatram da sadržina slike tek počinje onde gde literarno nastrojen posmatrač misli da se ona završava – to znači u tami. Kad to ne bi bilo tako, onda bi *Suncokreti* Van Goga ostali prosečan udžbenik botanike, predeli Koroa turistički prospekti, a naše freske nedovoljno jasan katihizis.“²

Na razmišljenje o odnosu slikarstva i književnosti naišao sam i u dnevniku Ežena Delakroa:

„Pesnik se spasava kroz postepeno ređanje slika, a slikar kroz njihovu istovremenost. Primer: pred očima su mi ptice koje se kupaju u bari vode nastale posle kiše, na odvodu koji pokriva izbočenu površinu krova; ja u isto vreme vidim gomilu stvari koje pesnik čak i ne primećuje, a daleko od toga da može da ih opiše, osim ako ne želi da



¹ Rainer Maria Rilke: AUGUSTE RODIN, Mladost, Zagreb 1951, str. 40.

² Dobrica Ćosić: Mića Popović, vreme, prijatelji, Bigz, Beograd 1988, str. 45.

bude dosadan i da samo povećava obim tomova, a ipak ne uspevajući da ih nepogrešivo dočara.

Primetili ste da ja govorim samo o jednom trenutku: ptica zaranja u vodu; vidim njenu boju, srebrnu površinu ispod njenih malih krila, njen lak oblik, kapljice vode koje pršte na suncu itd. U tome je nemoć umetnosti pesnika; potrebno je da iz svih tih utisaka on izabere najjači da bi učinio da zamisljam sve druge.

Govorio sam samo ono što se neposredno tiče ptičice i onoga što je ona sama; prečutno prelazim preko nežnog utiska o suncu koje se rađa i oblacima koji se ocrtavaju u tom jezercetu kao u ogledalu, utisku zelenila koje je svuda okolo, igre drugih ptica koje su privučene i koje lete i odleću lepršanjem krila, nakon što su svoje perje osvežile i svoj kljun umočile u tu vodu i svih gracioznih pokreta usred ovih nestasluka, ovih krila koje podrhtavaju, telašca čije se perje kostreši, glavica podignutih u vazduhu nakon što su se ovlažile, hiljadu drugih pojedinosti koje u mašti još vidim, ako ne više u stvarnosti.³

Posle ovog predivnog opisa pitam se da li je Delakroa ovaj tekst pisao četkicom ili perom? I nemam želje da tražim po knjigama iz umetnosti da li je i naslikao ovo što nam je rečima tako vešto dočarao. Bar zasada, dok osećam ispunjenost. Ali ako je Delakroa naslikao jednu takvu sliku i ako je ja budem pronašao, kao čovek koji podjednako voli umetnost reči i umetnost boja i oblika, ne pada mi na pamet da odlučujem na čijoj je strani premoć! Ako i tada osetim ispunjenost, biće to doživljaj druge vrste.

Ali moram i ovo da priznam:

Ima dela likovne umetnosti pred kojima pesnik prosto zanemi. Nema reči kojima bi to iskazao. Ali ima i literarnih dela zbog kojih umetnici odlažu četkice i dleta. Treba samo biti pravi pesnik i biti pravi umetnik. A evo kako pravi slikar razmišlja o odnosu poezije i slikarstva:

„Prijateljstvo jača u nedogovorenim, slučajnim susretima. Slikara povede pesnikov obrt: on zapamtiti jedno insistiranje, nadoveže se na jednu reč kao u svim pravim prijateljstvima i otkrije da se materija predmeta nalazila baš u toj reči. Pesnika inspiriše slika iz prirode ili negacija prirode ili puna emancipacija od predmetnosti. Apoliner, Maks

³ Ežen Delakroa: SLIKANJE ŽIVOTA, Izabrane stranice dnevnika, Službeni glasnik, Beograd 2010, str. 26.27.

Žakob, Brak, Lotreamon, Modiljani, Mark Šagal, Blijar, Pikaso. Gde počinje poezija, gde se završava slikarstvo? Zar ima granica?⁴

Vratimo se za trenutak Rodenu. Zašto bi Roden morao godinu dana da objašnjava svoje grandiozno delo *Vrata pakla*, koje sadrži preko 300 figura, a za koje je dobio inspiraciju u Dantovoj *Božanstvenoj komediji*? Neka sâm gledalac pročita *Božanstvenu komediju*!

Mislim da umetnike i pisce možda može pomiriti kineski slikar Čou Šun iz perioda Sung, koji je rekao:

„Slikanje i pisanje jesu jedna ista umetnost.“⁵

Ili Pomponius Gauricus, koga Rilke navodi na početku svoje knjige o Rodenu:

„Književnici djeluju riječima... Kipari djelima.“⁶

22.1.2012.

⁴ Mića Popović: U ateljeu pred noć, Prosveta, Beograd 1962, str. 20.

⁵ Lorens Binjon: Zmajev let, Liber, Beograd 2005, str. 63.

⁶ R. M. Rilke: op.cit., str. 6.

PRED VRATIMA PAKLA

„Dante, po strukturi svoje ličnosti sa šizoidnim elementima, skoro čitavog života bio je potišten i depresivno raspoložen. U trenucima umetničkog stvaranja potpuno se povlačio u sebe, a imaginativne sposobnosti tada su dobijale na velikoj snazi i poprimale halucinantni i vizionarski karakter. On je na taj način samo poetski oblikovao događaje u kojima je, zahvaljujući uobrazilji i sâm učestvovao i, gotovo, bio svedok.

Savremeni psihoanalitičari smatraju da je *Božanstvena komedija* nastala kao izraz sublimacije potisnutih sadističkih i incestuznih tendencija sa ciljem da se prevaziđe neurotično osećanje straha i krivice. Ima podataka iz kojih se da naslutiti da je Dante u toku svog života pokušavao da digne ruku na sebe, ali se uvek spasavao na taj način što je pisao.¹

Danteova *Božanstvena komedija* svojim prvim pevanjem, *Pakao*, poslužila je kao inspiracija Ogistu Rodenu da napravi svoje grandiozno delo *Vrata pakla*. Da li se iz toga može zaključiti da su Dante i Roden, po svom sklopu ličnosti, bili slični i da su ih mučile iste muke i iste misli? Dante se spasavao pisanjem kad god mu je pretila opasnost da u dubokoj depresiji podigne ruku na sebe, a da li se Roden spasavao vajanjem, s obzirom da je poznato da je *Vrata pakla* radio 37 godina?

Neke podatke možemo naći kod pesnika Rilkea, koji monografiju o Rodenu započinje sledećim rečima:

„Prije no što je postao slavan Rodin je bio sam. A slava, koja je došla, učinila ga je možda još većim osamljenikom. Jer slava je,



¹ Miroslav Todorović: Torba od vrbovog pruća, Tardis, Beograd 2010, str. 56.

konačno, samo skup nesporazumaka, koji se gomilaju oko nekog novog imena.

Vrlo je mnogo nesporazumaka oko Rodina i bila bi to duga i mučna zadaća razjasniti ih.²

I tako se Rilke ne upušta u to da nam približi i pojasni šta je sve to mučilo Rodena. Ostavlja nas da naslućujemo. Ali idući kroz njegov tekst saznajemo, recimo, da je Roden mnogo čitao i da mu je jednom do ruku došla i Dantova *Božanstvena komedija*:

„Bilo je to otkriće. Vidio je pred sobom tijela nekog drugog roda gdje pate, video je, unazad, jedno stoljeće, sa kojeg su odjeću zderali, video je velik i nezaboravan sud pjesnika o svom vremenu. Bilo je tu slika, koje su mu davale pravo, i kad je čitao o nogama Nikole trećeg, što plaču, već mu je bilo znano, da ima nogu što mogu plakati, da ima plač, koji sve obuhvaća, čitava čovjeka, da ima suza, koje mogu briznuti na sve pore.“³

Ali nije samo ovo Dantovo delo bila njegova literatura, iako je imalo presudni uticaj na njega i na njegovu inspiraciju. Put ga je vodio dalje. Ili – dublje, jer je uvek nalazio one koji su mu bili u nečemu bliski.

„Od Dantea je došao do Baudelaira. Ovdje nije bilo suda; nije to bio pjesnik, koji se rukom sjene uspinje nebesima, ovdje čovjek, jedan od patnika, podiže svoj glas, uznesi ga visoko nad glave ostalih ljudi, kao da ih želi spasiti od propasti. A u tim stihovima bilo je mjesta, koja su izlazila iz teksta, koja kao da ne bijahu napisana, već se činilo kao da su izvajana, bilo je riječi, i čitavih gomila riječi, rastopljenih u vrućim rukama pjesnika, redaka, koji bi se mogli opipati kao reljef, soneta, koji nošahu, kao stupovi sa zamršenim kapitelima, teret strašnih misli. Mutno je osjećao, da se ta umjetnost, tamo gdje je naglo prestala, sudara s početkom neke druge umjetnosti, da čezne za njom; u Baudelairu je osjećao jednog od svojih preteča, jednoga, kojega lica nisu mogla obmanuti, koji je tražio tijela, u kojima je život veći, okrutniji i nemirniji.“⁴

Najpre Dante. Potom Bodler. I uvek teret strašnih misli. Ko će ih misliti? I ko će ih podneti?

² Rainer Maria Rilke: AUGUSTE RODIN, Mladost, Zagreb 1951, str. 7.

³ Ibid., str. 19.

⁴ Ibid., str. 19.20.

Rilke kaže za Rodena da je godinama radio daleko od očiju javnosti, a onda se napokon odlučio da izade iz svoje usamljenosti:

„Konačno, poslije godina osamljena rada, pokušao je istupiti s jednim djelom. Bilo je to pitanje postavljeno javnosti. Javnost ga je odbila; Rodin se zatvorio na trinaest godina.“⁵

Bilo je to godine 1864. Žiriju čuvenog Salona odneo je vrlo zrelu skulpturu *Čovek sa razbijenim nosom*. Ali ga je Salon odbio. Roden je to doživeo kao da su njemu samome razbili nos. I više od toga. Opet se zatvorio. Još veći teret strašnih misli. Godine strašnih misli. Pred vratima pakla.

Najzad je počeo da radi i sama *Vrata pakla*, izuzetno bogatu i kompleksnu kompoziciju. Evo jednog od najpoznatijih detalja na njoj:

„U dovratku na obje je strane neki ulaz, neko stremljenje i uzdizanje, a u krilima je vrata padanje, klizanje i sunovraćanje ona kretnja, koja prevladava. Krila su vrata ponešto u pozadini, a njihov je gornji rub od izbočenog ruba poprečnog okvira odijeljen jednom prilično velikom plohom. Pred njom, u mirno zatvorenom prostoru, postavljen je lik *Misliloca*, muža, što vidi svu veličinu u svu grozu ovog igrokaza, jer o njemu misli. Sjedi, zamišljen i nijem, otežao od slika i misli, a sva njegova snaga (a to je snaga onoga koji djeluje) misli. Čitavo mu je tijelo lubanja, a sva krv u njegovim žilama mozak. On je središte vrata, iako još iznad njega na vrhu okvira stoje tri muškarca. Dubina na njih djeluje i oblikuje ih iz daljine. Skupili su glave, tri su ruke njihove ispružene, zajednički pokazuju dolje isto mjesto, isti ponor, koji ih privlači svojom težinom. Mislilac mora da je u sebi nosi.“⁶

Mislilac u sebi nosi svu težinu ponora. Svu težinu pakla. Ko je taj mislilac?

Dante? Bodler? Ili Roden?

Rekao bih – i jedan, i drugi, i treći. Svaki ponaosob. Svaki u svojoj usamljenosti i teskobi. Svaki u svojoj upitanosti i utonulosti u misli. Prva dvojica su se spasavala pisanjem, treći vajanjem.

Savet onima koji ne znaju kako da se spasu:

„Tražite Gospoda, dok se može naći; prizivajte ga, dokle je blizu. Neka bezbožnik ostavi svoj put i nepravednik misli svoje; i neka

⁵ Ibid., str. 20.

⁶ Ibid., str. 39.40.

se vrati ka Gospodu, i smilovaću se na nj, i k Bogu našemu, jer prašta mnogo. **Jer misli moje nisu vaše misli, niti su vaši putevi moji putevi, veli Gospod;** nego koliko su nebesa više od zemlje, toliko su putevi moji viši od vaših puteva, i misli moje od vaših misli. Jer kako pada dažd ili sneg s neba i ne vraća se onamo, nego natapa zemlju i učini da rađa i da se zeleni, da daje semena da se seje i hleba da se jede, tako će biti reč moja kad izide iz mojih usta: neće se vratiti k meni prazna, nego će učiniti što mi je drag, i srećno će svršiti na što je pošljem. Jer čete s veseljem izaći, i u miru čete biti vođeni; gore i bregovi pevaće pred vama od radosti, i sva će drveta poljska pljeskati rukama. Mesto trnja niknuće jela, mesto koprive niknuće mirta; i to će biti Gospodu u slavu, za večan znak, kojega neće nestati.“ Isaija 55,6-13.

26.1.2012.

IZGUBLJENI SIN

„Mogao je živom plohom, kao sa zrcalom, hvatati i pokretati daljine, mogao je kretnju, koja mu se činila velika, oblikovati, mogao je i prostor siliti da u tome sudjeluje.

Takav je onaj vitki mladić, što kleći i ruke uvis i unazad baca kretnjom bezgraničnog dozivanja. Rodin je tu figuru nazvao *Izgubljeni sin*, ali odjednom je, ne znamo kako, dobila ime *Prière*. Ali ona i to prevazilazi. Nije to sin, što pred ocem kleći. Ta kretnja traži Boga; a u onome, koji je čini, svi su, koji Boga trebaju. Tom kamenu pripadaju sve daljine; na svijetu je sâm.“¹

Sjajno zapažanje velikog pesnika Rilkea. Ali i sjajna moć Rodena da u celoj paraboli o izgubljenom sinu uhvati onaj trenutak i prevede ga u skulpturu kada se sin, vrativši se kući posle godina rasipništva i raspikućstva, obraća svome ocu i traži oproštaj. Ali pogledajmo celu tu Isusovu priču da bi nam Rodenovo delo bilo jasnije, a Rilkeovo tumačenje uverljivije:

“I reče: jedan čovek imaše dva sina, i reče mlađi od njih ocu: oče! daj mi deo imanja što pripada meni. I otac im podeli imanje. I potom do nekoliko dana pokupi mlađi sin sve svoje, i otide u daljnju zemlju; i onamo prosu imanje svoje živeći besputno. A kad potroši sve, postade velika glad u onoj zemlji, i on se nađe u nevolji. I otišavši pribi se kod jednoga čoveka u onoj zemlji; i on ga posla u polje svoje da čuva svinje. I željaše napuniti trbuh svoj roščićima koje svinje jedahu, i нико му ih ne davaše. A kad dođe k sebi, reče: koliko najamnika u oca mojega imaju hleba i suviše, a ja umirem od gladi! Ustaću i idem ocu svojemu, pa ју mu reći: oče! sagreših nebu i tebi, i već nisam dostojan nazvati se sin tvoj: primi me kao jednoga od svojih najamnika. I ustavši otide ocu svojemu. A kad je još podaleko bio, ugleda ga otac njegov, i sažali mu se, i potrčavši zagrli ga i celiva, a sin mu reče: oče, sagreših nebu i tebi, i već nisam dostojan nazvati se sin tvoj. A otac reče slugama

¹ Rainer Maria Rilke: AUGUSTE RODIN, Mladost, Zagreb 1951, str. 61-62.

svojim: iznesite najlepšu haljinu i obucite ga, i podajte mu prsten na ruku i obuću na noge. I dovedite tele ugojeno te zakoljite, da jedemo i da se veselimo. Jer ovaj moj sin beše mrtav, i ožive; i izgubljen beše, i nađe se. I stadoše se veseliti.“ Luka 15, 11-24.

Greh prema roditeljima je najpre greh prema samome Bogu. O tome govori peta zapovest u Dekalogu: „Poštuj oca svojega i mater svoju, da ti se produže dani na zemlji, koju ti da Gospod Bog tvoj.“ 2. Mojsijeva 20,12. To je ovaj mladić trebalo da zna i pre nego što je zatražio od oca da se imanje podeli i da mu se dâ njegov deo. Ali nije htelo da zna. Ono što je u celoj stvari još tragičnije, to je da je sin proglašio oca mrtvим, s obzirom da se imanje deli posle smrti roditelja. Otac je, dakle, podelio imanje, a sin je samo posle nekoliko dana pokupio sve svoje, što je značilo da je na očeve oči prodao sve što je dobio, i otisao u daleku zemlju. Tamo je vrlo brzo potrošio sve i našao se u velikoj nevolji. Ali tek kada je dospeo do samoga dna života i kada mu je zapretila smrt glađu, „došao je k sebi“, kako kaže Isus, i shvatio kakav je greh počinio. Istog trena doneo je odluku da se vrati ocu i zatraži oproštaj. Prvo što će mu reći, kazao je sebi, biće: „Oče! sagreših nebu i tebi.“ I tako je i bilo.

Upravo taj trenutak Roden je prikazao svojom skulpturom. „Nije to sin, što pred ocem kleči. Ta kretnja traži Boga.“ – kaže Rilke. A ja bih rekao – i nalazi Ga.

Rilke veli da je Roden tu figuru nazvao *Izgubljeni sin*, ali odjednom je, ne znamo kako, dobila ime *Prière*. *Prière* na francuskom znači *Molitva*. I to ime pokazuje da je Rilke u pravu kada kaže da se taj mladić svojom kretnjom obraća samome Bogu.

Izgubljeni sin na molitvi. Pred Ocem.

27.1.2012.

DAVIDOV NOS

„A znamo i šta je učinio, kad ga je gonfalonijer Soderini, ukorio, što je nos Davida poveliki. Popeo se na skelu i, tobože, počeo da struže nos, na Davidu. Posuo je malo prašine Soderiniju na glavu i pitao: kako mu se sada čini?

Savršen je – odgovorio je 'mecena'. – Ni Perikle nije, možda, mnogo bolji bio.¹

Ovako Miloš Crnjanski u svojoj knjizi o Mikelandelu opisuje kako je Mikelandelo, dok je vajao svog čuvenog Davida, odgovorio na primedbu tadašnjem pape Soderinija.

Mikelandelo je očigledno imao nos kako da postupa sa svojim mecenama, a Soderiniju je uspeo i da natrlja nos!

29.1.2012.

¹ Miloš Crnjanski: Knjiga o Mikelandelu, Nolit, Beograd 1981, str. 62.

LJUBAV KIŠOBRANA I ŠIVAĆE MAŠINE

„Odgovarajući zahtevima čiste tehničke definicije kolaža, Ernst je u delu *Šta je nadrealizam?* napisao: ’Dok paperje čini perje, lepak ne čini kolaž.’ Za njega je ovaj proces išao daleko iznad carstva vizuelnog. Bila je to paradigma nadrealističkog sklopa svesti. ’Unapred pripremljena realnost, čija se naivna svrha čini određenom jednom za svagda (kišobran), našavši se odjednom u društvu jedne druge veoma udaljene i ne manje apsurdne realnosti (mašina za šivenje) na mestu na kom oboje moraju da se osećaju strano (na operacionom stolu), zbog same te činjenice će izbeći svoju naivnu svrhu i izgubiti svoj identitet; zbog skretanja kroz relativno, preći će iz apsolutne lažnosti do novog apsolutnog što je istinito i poetsko: kišobran i mašina za šivenje će voditi ljubav. Izgleda mi da je način na koji se ovo odvija otkriven baš u ovom jednostavnom primeru. Potpuna transmutacija praćena čistim činom kao što je ljubav obavezno će se dogoditi svaki put kad date činjenice – spajanje dve realnosti koje očigledno ne mogu biti spojene na planu koji im očigledno ne odgovara – proizvode povoljne uslove.“¹

Cilj nadrealista je, između ostalog, bio da „proteraju razum, ukus i svesnu volju iz procesa stvaranja“².

Đordo de Kiriko, preteča nadrealizma, daje ovakav savet:

„Da bi postalo zaista besmrtno, umetničko delo mora da izbegne sva ljudska ograničenja: logika i zdrav razum samo smetaju. Ali, kad se jednom te barijere probiju, ono ulazi u oblasti vizije detinjstva i vizije snova.“³

Verovatno se jedino pod tim uslovima i može razumeti ljubav kišobrana i mašine za šivenje na operacionom stolu.

Ali nadrealistički sklop svesti, pretpostavljam, dopušta, i živim bićima da pređu iz apsolutne lažnosti do novog apsolutnog što je istinito

¹ Katrin Klingsor-Liroj: NADREALIZAM, IPS Media, Beograd 2008, str. 9-10.

² Ibid., str. 9.

³ Ričard Fridental: Istorija umetnosti kroz pisma velikih stvaralaca, *od Blejka do Poloka*, Jugoslavija, Beograd 1963, str. 231-232.

i poetsko: recimo – ježu i zmiji. Zamislimo da jež i zmija, na drvetu nepoznavanja dobra i zla (a takvo je bilo koje drvo), kažem: na drvetu, jer se i jež lako može popeti na drvo (što da ne, nadrealistički fenomen) – vode ljubav poput kišobrana i maštine za šivenje. Šta bi mogao biti plod te ljubavi? Za razliku od slučaja kišobrana i maštine za šivenje, gde ne znamo šta se dogodilo (jednostavno nam se ne kaže), kod ježa i zmije verovatno bi to bila – bodljikava žica! A šta bi drugo?

Čist nadrealizam!

Ako me niste razumeli, verovatno niste proterali razum i ukus, a preovladala vam je svesna volja. Zasmetala vam je i logika.

30.1.2012.

KRZNENI DORUČAK

„Meret Openhajm imala je 18 godina kada je u maju došla u Pariz 1932. godine da postane umetnica. Preko prijateljstva sa Hansom Arpom i Albertom Đakometijem brzo je stupila u kontakt s Andreom Bretonom i nadrealistima. Pozvali su je da učestvuje na grupnoj izložbi i – uglavnom zbog kratke ljubavne afere s Maksom Ernstom – 1934. godine primljena je u krug pisaca, misilaca i umetnika pristalica nadrealizma.

Izgleda da je bila deo toga kruga do 1935. godine, ali nakon što je dovršila delo koje je postalo simbol njene veze s nadrealistima, te veze kao da su popustile. Delo *Krzneni doručak* (*Déjeuner en fourrure*) prikazano na izložbi nadrealističkih predmeta održanoj 1936. godine zajedno s drugim delima Openhajmove, naišlo je na veoma pozitivne reakcije nadrealista. Andre Breton je smislio naziv za šoljicu, tanjirić i kašičicu prekrivene krznom. Bila je to ironična aluzija na Maneovu čuvenu sliku *Le déjeuner sur l'herbe* (*Doručak na travi*). Openhajmova je, međutim, svoje delo nazvala jednostavno *Šoljica, tanjirić i kašičica prekriveni krznom*. Visoko mišljenje nadrealista o *Krznrenom doručku* kao da je proizlazilo većinom iz činjenice da je kreirajući ovaj objekat Openhajmova uspela da pretvori nadrealističke teorije u umetnost.¹



Nisam siguran, ali sve mi se čini da je kratka ljubavna afera Meret Openhajm s Maksom Ernstom bila kratka baš zbog toga što mu je ona možda donela u krevet *Krzneni doručak*. Inače, Meret je bila mlada i vrlo lepa i čudi me, ako je ova moja prepostavka tačna, da Maks Ernst to nije mogao da proguta, nego je tražio dlaku u jajetu!

31.1.2012.

¹ Katin Klingsor-Liroj: NADREALIZAM, IPS Media, Beograd 2008, str. 80.

POLITIČKI NADREALISTI

„Nadrealizam je sebe smatrao pokretom koji je obuhvatao mnoge žanrove umetnosti, ’fabrikom misli’ čiji su proizvodi bili zasnovani na pokušaju da se dotaknu društveni, umetnički i književni problemi. Bio je kolektivno iskustvo koje se naglo završilo usponom fašizma i izbijanjem Drugog svetskog rata, kad su mnogi nadrealisti proterani u izgnanstvo.“¹

Nadrealizam je bio *kolektivno iskustvo* sve dok se nije pojavilo *kolektivno ludilo*.

Cilj umetnika nadrealista je, između ostalog, bio da „proteraju razum, ukus i svesnu volju iz procesa stvaranja“².

Za razliku od njih, političari nadrealisti su svoj cilj brzo ostvarili – svesnu volju su uneli u proces razaranja, a razum i ukus proterali zajedno sa umetnicima nadrealistima!

Tako je prestala da radi *fabrika misli*, a počela da radi *fabrika smrti!*

1.2.2012.

¹ Katrin Klingsor-Liroj: NADREALIZAM, IPS Media, Beograd 2008, str. 25.

² Ibid., str. 9.

OZBILJNI MAKS

„Do početka 1942. godine Njujork i njegova okolina postali su centar aktivnosti nadrealista. Bila je to istorijski jedinstvena situacija u kojoj su se nadrealisti našli rame uz rame s drugim umetnicima emigrantima poput Šagala, Legera, Lipšica i Mondrijana. Međutim, bilo je nemoguće oživeti atmosferu Pariza. Bilo im je teško da održavaju međusobni kontakt. ’Nedostajao nam je život kafea’, kasnije je pisao Maks Ernst. ’Imali smo umetnike u Njujorku, ali ne i umetnost. Jedna osoba ne može sama da stvori umetnost. Mnogo zavisi i od mogućnosti razmenjivanja ideja sa drugima.’¹

Treba verovati Maksu Ernstu kad kaže da jedna osoba ne može sama da stvori umetnost. Siguran sam da je bio ozbiljan kad je to rekao. Ernst, naime, na nemačkom znači – Ozbiljan!

Inače, Maks Ernst je „sanjao o spomeniku pticama i letećim šumama“².

Ali jedna lasta ne čini proleće.
Niti jedno drvo šumu.



1.2.2012.

¹ Katrin Klingsor-Liroj: NADREALIZAM, IPS Media, Beograd 2008, str. 25.

² Marko Ristić: Uoči nadrealizma, Nolit, Beograd 1985, str. 148.

STALAK ZA FLAŠE

„Radili su stvari koje su uvek prevazilazile uobičajene granice postojanja otvarajući oblasti misli izvan racionalnog i razumnog koje su bile nove, nepoznate i često zabavne. Godine 1926. izmislili su igru *Cadavre exquis*, ili 'Izvrstan leš', u kojoj je nekoliko ljudi uključeno u pravljenje rečenice ili crteža na jednom listu papira. Dok prelazi iz ruke u ruku, papir je savijen tako da nijedan igrač ne može da vidi šta su njegovi prethodnici uradili. Taj prototip je sada već klasičnoj igri dao ime; prva rečenica koja se pojavila na ovaj način sadržavala je reči: 'Le – cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau' (Izvrstan leš će popiti novo vino).“¹

Da, leš će popiti vino. Ko zna koliko flaša novog vina. Leš je to, nikad sit. Ali gde će okačiti flaše, kad je Marsel Dišan još 1914. godine *Stalak za flaše* pretvorio u skulpturu?!

Nadrealističko (s)umovanje!

1.2.2012.

¹ Katrin Klingsor-Liroj: NADREALIZAM, IPS Media, Beograd 2008, str. 15.

ISKRENO PRIZNANJE

„Na osnovu onoga što stvaram, mislim da sam sasvim osrednji slikar. Smatram da je moja vizija brilijantna, a ne ovo što stvaram.“¹

Ovo je jedna od izjava slavnog Salvadora Dalija kada je u pitanju njegovo stvaralaštvo. Drugu, sličnu ovoj, dao je francuskom pesniku i pripovedaču Alenu Boskeu. Na Boskeovu primedbu da je on jedan od onih slikara koji ponajbolje umeju da slikaju precizno, u tradicionalnom značenju te reči, Dali je odgovorio:

„U poređenju sa svejedno kojim klasičnim slikarom, ja sam apsolutno ništa.“²

Koliko su ova priznanja iskrena, teško je utvrditi. Možda bi to znao samo onaj koji ih je neposredno čuo gledajući u oči svoga sagogovnika. Ali ni to ne mora da bude pouzdano merilo.

Onaj koji ga je lično poznavao, a reč je o De Kiriku, nije imao ama baš nikakvo mišljenje ni o njemu ni o njegovom slikarstvu. Smatrao ga je „kukavnim pseudoslikarom“³:

„Taj Salvador Dali je sušta suprotnost slikara, antislikar *par excellence*, čak i likom i imenom. One grozne površine po kojima razmazuje, glaća i cifra odvratne boje i potom ih obilato premazuje lakom, a koje već pri prvom pogledu izazivaju gađenje i saturnske grčeve, sada oponašaju neki drugi tipovi njegovog soja čijim bi majmunicanjem i slikarstvom trebalo, u najmanju ruku, da se pozabavi Higijenski zavod.“⁴

Kao onaj čija je vizija brilijantna, kako sâm kaže, Dali je očigledno manje gledao u prošlost, a više u budućnost, makar onu koja će doći kroz sto godina:

¹ Katrin Klingsor-Liroj: NADREALIZAM, IPS Media, Beograd 2008, str. 42.

² Alen Boske: Dali o Daliju, Književne novine, Beograd 1985, str. 28.

³ Đorđe de Kiriko: Sećanja iz mog života, Službeni glasnik, Beograd 2009, str. 130.

⁴ Ibid., str. 130.

„Ljudi će govoriti da je u nadrealističkoj epohi postojao Dalí. Tvrdiće se da je bio obrazovaniji i da je slikao bolje od ostalih. Sve ostalo je sporedno.“⁵

Sa ovim bi se, verovatno, teško složio Mića Popović, jer nije mnogo mario za nadrealističko slikarstvo, što se može videti i iz ovih reči:

„Savremeno nadrealističko slikarstvo je samo sebi dosadno.“⁶

1.2.2012.

⁵ A. Boske: op. cit., str. 29.

⁶ Mića Popović: U ateljeu pred noć, Prosveta, Beograd 1962, str. 39.

SUNĐER ZA SNOVE

„*Ključ za snove* je kompozicija podeljena na četiri jednaka dela i gleda se kao kroz naslikan prozor. U svakoj četvrtini, koje izgledaju kao male table, Magrit je naslikao veoma realistične objekte označene u donjem delu školskim rukopisom. Samo jedna – ’L’eponge’ (Sunđer) – ima tačan naziv. Ostala tri predmeta su pogrešno označena. Torba je označena kao ’Le ciel’ (Nebo), otvoreni džepni nož je ’L’oiseau’ (Ptica), a list je identifikovan kao ’La table’. Posmatraču koji stoji ispred slike koja asocira na pažljivo ispisani tekst na školskoj tabli, ili precizne enciklopedijske ilustracije, pogrešno obeležavanje na prvi pogled bi delovalo kao greška, da nema ispravno obeleženog sunđera kod kojeg se naziv i slika poklapaju. Pošto ovaj sistem klasifikacije nije sasvim netačan, instinkтивно tražimo drugaciji način da postavimo predmete. Greška u sistemu, tanka naprslina na onome što vidimo kao normalno i uobičajeno, izaziva tok misli kao što je slikar i nameravao.“¹

Rene Magrit je pripadao pokretu nadrealista, a nadrealisti su nastojali da se u svom stvaralaštvu oslobose kontrole razuma i da prednost daju maštima, snovima i podsvesnom. Andre Breton, rodonačelnik ovog pokreta iskoristio je teorijske radove Sigmunda Frojda da podstakne i književnike i umetnike da se u svojim delima „bore protiv kulture koju je smatrao ugroženom usled cenzurisanja super–ega“².

Jedno od takvih dela je i Magritova pomenuta slika *Ključ za snove*. A na njoj četiri različita predmeta (torba, nož, list i sunđer) i četiri naziva ispod njih (nebo, ptica, tabla, sunđer). Dakle, samo je jedan tačan. Sunđer je sunđer. Šta sa ostalim predmetima

René Magritte



¹ Katrin Klingsor-Liroj: NADREALIZAM, IPS Media, Beograd 2008, str. 62.

² Ibid., str. 8.

i nazivima? Mislim da je Magrit htio da kaže: Ako vam se ne sviđaju, uzmite sunđer i popravite ono što mislite da nije tačno. Ispod Torbe možete da prebrišete reč Nebo i da napišete Torba, ili da prebrišete Torbu i da naslikate Nebo. I tako redom.

Snovi se dakle mogu korigovati, ako ne umete da sanjate!

„Svet što ga stvara René Magrit lavirint je apsurdnosti. Njegove su slike metafore irealnog, i svako njihovo tumačenje je igra s potekstnim i neprotumačivim impulsima. Preterano tačno fiksiranje pojedinosti, sitničarska optika materije zavodi posmatrača da povlači granicu između privida i stvarnosti.“³

Ako vam se pak ne sviđa ova granica između privida i stvarnosti, tu je opet sunđer za snove.

1.2.2012.

³ Oto Bihalji Merin: Prodori moderne umetnosti, Nolit, Beograd 1962, str. 70.

MIROOVA OPASNA ZAVODNICA

„Kao kod Pikasovih figura, glava je mala u odnosu na telo, a Miroova upotreba jarkih boja daje joj ptičji izgled. Ipak, mogla bi biti i ogroman insekt s pipcima, kao bogomoljka koja proždire mužjaka posle parenja i kojom su nadrealisti toliko fascinirani. Miroova Žena (*Femme*) je takođe prikazana i kao opasna zavodnica. Uprkos svom ružnom masivnom telu šalje signale muškarcima kojima potpuno vlada. Njene grudi, njen pol, njeni obli bokovi i veliki horizontalni prorez mute im pogled ostavljajući ih podložnim njenim opasnim dražima.“¹

Ko god je čitao Priče Solomunove, setiće se odmah koliko ima sličnosti između opisa Katrin Klingsor–Liroj ove slike žene Huana Miroa i Solomunovih saveta kad je u pitanju žena zavodnica:

„Sine, čuvaj reči moje, i zapovesti moje sahrani kod sebe. Čuvaj zapovesti moje i bićeš živ, i nauku moju kao zenicu očiju svojih. Priveži ih sebi na prste, napiši ih na ploči srca svojega. Reci mudrosti: sestra si mi; i prijateljicom zovi razboritost, da bi te čuvala od žene tuđe, od tuđinke, koja laska recima. Jer s prozora doma svojega kroz rešetku gledah, i videh među ludima, opazih među decom bezumna mladića, koji idaše ulicom pokraj ugla njezina, i koračaše putem ka kući njezinoj, u sumrak, uveče, kad se unoća i smrče; a gle, srete ga žena u odelu kurvinskom i lukava srca, plaha i pusta, kojoj noge ne mogu stajati kod kuće, sad na polju, sad na ulici, kod svakoga ugla vrebaše. I uhvati ga, i poljubi ga, i bezobrazno reče mu: Imam žrtve zahvalne, danas izvrših zavete svoje; zato ti izidoh na susret da te tražim, i nađoh te. Nastrla sam odar svoj pokrivačima vezenim i prostirkama misirskim. Okadila sam postelju svoju smirnom, alojem i cimetom. Hajde da se opijamo ljubavlju do zore, da se veselimo milovanjem, jer mi muž nije kod kuće, otisao je na put daljni, uzeo je sa sobom tobolac novčani, vратиće se kući u određeni dan. Navrati ga mnogim rečima, glatkim usnama odvuče ga.

¹ Katrin Klingsor–Liroj: NADREALIZAM, IPS Media, Beograd 2008, str. 78.

Otide za njom odmah kao što vo ide na klanje i kao bezumnik u puto da bude karan, dokle mu strela ne probije jetru, kao što ptica leti u zamku ne znajući da joj je o život.“ Priče Solomunove 7,1-23.

2.2.2012.

RAZBIJENI PROZOR

„Delo *Vrata ka slobodi* (*La clef des champs*) naročito je upečatljiv primer skrivenog prisustva nečeg misterioznog. Kroz prozor vidimo blago brdovit predeo. Na kraju široke livade koja se penje uzbrdo stoji nekoliko stabala bujnih krošnji, a iznad njih kupola nežnoplavog neba. Ovo bi mogla biti sasvim vesela slika, da nam se ne lomi pred očima. Dok gledamo kroz prozor on se lomi u paramparčad. Parčići slomljenog stakla ostali su na mestu kao proziran film kroz koji prodire pogled. Krhotine koje su pale na pod izgledaju kao delovi slagalice na kojoj se ponavlja scena koju vidimo kroz prozor.

Da li je pejzaž bio naslikan samo na prozorskom staklu? Da li je to slika, a ne providno prozorsko staklo? Jasno objašnjenje nije moguće i možemo da zaključimo da delovi stakla na slici predstavljaju kontradikciju. Pejzaž ispred slomljenog prozora i dalje je neoštećen i vidljiv. U isto vreme, slomljeno staklo koje je palo na pod nije providno već se na njemu vide delovi pejzaža, dok mi i dalje možemo da gledamo kroz staklo koje je ostalo na prozoru. Kao posmatrači osećamo se pozvani da izvedemo vizuelnu rekonstrukciju, ali koliko god se trudili, ne možemo da budemo sasvim sigurni.“¹

Pitanja, pitanja, neki netačni zaključci i na kraju potpuna nesigurnost.

Ali najpre da razjasnimo ono što je moguće, a to je da je ovo delo Rene Magrita i da se ono u originalu ne zove *Vrata ka slobodi*, nego *La clef des champs*, a to u prevodu znači *Ključ polja* ili, možda malo lepše, *Ključ za polja*. Potom, nisu ovde u pitanju nikakva vrata, već prozor.

A sada evo i moje vizuelne rekonstrukcije:

Pred umetnikom, jer on je posmatrač i on se nalazi u sobi, prostiru se polja, ali polja koja su ostavila svoj odraz na prozorskem staklu ili, što je verovatnije (da izbegnemo misteriju), on ih je naslikao.

¹ Katrin Klingsor-Liroj: NADREALIZAM, IPS Media, Beograd 2008, str. 64.

Pred njim je, dakle, samo slika onoga što se nalazi spolja. Slika na staklu. A ne slika koja se vidi kroz staklo. Jedini ključ da se dođe do pravih, stvarnih polja jeste da se otvorи prozor ili da se razbijе staklo. Umetnik se odlučio za ovo drugo. I šta se desilo? Deo pejzaža srušio se sa krhotinama stakla na pod, a deo je ostao na parčićima koji nisu ispali iz prozorskog okvira. Prema tome, to nisu prozirni komadi, kao što kaže Katrin Klingsor–Liroj, i kroz njih se ne može gledati, ali su verni delovi „slagalice“ koja se delimično srušila na pod, verni u odnosu na živi original koji se sada vidi kroz rupu na oknu, pa se zato čini da su prozirni.

Iluzija je razbijena i sada je na posmatraču da iskorači u stvarnost. To isto bi nam rekao i Rudolf Arnhajm:

„Na nekoj slici, otvorena vrata ili prozor ili put koji gledaju u neki predeo pozivaju gledaoca da uđe.“²

Mi ćemo svakako ući, ali umetnik možda neće. Možda će on samo proviriti, jer su nadrealisti bežali od stvarnosti.

Najzad, ako bismo prihvatali naziv slike *Vrata ka slobodi*, možda bismo mogli da zaključimo da je slika na staklu bila iluzija, a da se sloboda nalazi izvan iluzije. Ili, da odemo korak dalje, da je umetnost iluzija, a da se sloboda nalazi izvan umetnosti.

E, ali ostaje pitanje da li bi se Rene Magrit sa svim ovim složio, jer on je bio nadrealista, a mi smo ga ovim tumačenjem vratili u realnost! Ili bi nam ponovio ono što je davno rekao:

„Moje slikarstvo je vidljivo, slike koje ništa ne kriju; one evociraju misteriju. ... Misterija isto tako ništa ne znači, nju je nemoguće spoznati.“³

Kao pesnik smatram da imam pravo i na novi naslov i na novo tumačenje:

RAZBIJENI PROZOR

Radoznali predeo
Provalio je kroz prozor

² Rudolf Arnhajm: *MOĆ CENTRA, Studija kompozicije u vizuelnim umetnostima*, SKC, Beograd 1998, str. 62.

³ K. Klingsor–Liroj: op.cit., str. 64.

Sada razmišlja
Kako da se opravda

Da li da okrivi kamen
Ili da okrivi vетар

Ili da citira Volasa Stivensa

*Jedino što se kretalo
Bilo je oko kosa*

Ali tragovi su tu
Na svakom komadu srće

1.2.2012. i 28.6.2015.

LJUPKO NIŠTA

„U međuvremenu delo *Fotografija – ovo je boja mojih snova* (*Photo – Ceci est la couleur de mes rêves*) naslikana iste godine istražuje divergenciju između racionalnosti i snova na sasvim drugačiji način. To je, ponovo, ’slika –pesma’ u kojoj je tekst osnovna komponenta. Savesno, kao dečačić u prvom razredu osnovne škole, Miro je ispisao crna slova na svetlom platnu: gore levo krupnim slovima, ’Photo’, dole desno, ’ceci est la couleur de mes rêves’. Fraza je ilustrovana nejasnim plavim oblakom postavljajući naizgled beskonačan niz pitanja. Da li snovi imaju boju? Mogu li se fotografisati? Šta se krije iza plavog oblaka? Ili su čudne reči ispod mrlje od mastila samo pošalica učenika koji se dosađuje?¹“¹

Da, zašto baš plavo? Da li plava boja sama po sebi ima prednosti nad drugim bojama? Rekao bih – ne! Ali ne treba se ni zavaravati, jer za razliku od drugih boja, plavo ima snagu da nas namami i povuče u sebe. Plavo deluje kao magnet na naše oči. Klausbernd Folmar, stručnjak za boje, primećuje:

„Ova privlačna moć može predstavljati sastavni deo jednog prijatnog jezivog i tajanstvenog raspoloženja. Dubina koju usisava u sebe, tajanstvenost nesvesnog, bili su ono što su romantičari hteli da istraže. Novalis govori o jezi u suočavanju sa nepostojanjem, u koje plavo pokušava da nas uvuče. Pritom ova tajanstvenost, koja je plavom svojstvena, nije samo zastrašujuća, već priziva i čulnu čežnju i njeno ispunjenje. Plavo dosledno simbolizuje osvajanje i predavanje, na koje je čovek u lascivnom raspoloženju sumračnog plavog časa i odveć lako spreman.

Plavi čas sumraka nije samo jeziv, već stvara i jednu mirnu, miroljubivu energiju. To je doba introspekcije, smirenja i svih onih osećanja duboke zadovoljnosti čiji prizvuk takođe osećamo u Novalisovom ’Plavom cvetu’.

¹ Katrijn Klingsor-Liroj: NADREALIZAM, IPS Media, Beograd 2008, str. 86.

Plavo je, kao boja vode, pre svega povezano sa svetom osećanja, a može da izrazi tako različita osećanja kao što su čulnost i užas.²

Johan Wolfgang Gete, koji se takođe bavio bojama i koji je imao o njima svoje mišljenje, možda bi gledajući Miroov plavi oblaćić samo rekao ono što je i rekao za plavu boju:

„Ein reizendes Nichts.“

„Ljupko Ništa.“³

2.2.2012.

² Klausbernd Folmar: *Velika knjiga o bojama*, Laguna, Beograd, 2011, str. 82.

³ Ibid., str. 67.

DECA BEZ SNOVA

„... Umetničko delo ne sme biti ni racionalno ni logično. Na taj način se približava snu i umu deteta.“¹

Tako razmišlja Đordđe de Kiriko. Prema pisanju istoričara umetnosti Katrин Klingsor-Liroj.

Da li je to ipak put do sna deteta? Da li se umu deteta može približiti um, na kojem je dubok pečat ostavio Niče svojom filozofijom?

A upravo se to desilo sa Đordđem de Kirikom. On je na svoja platna preneo Ničeove opise avetenjski praznih trgovina u Torinu, okruženih arkadama i statuama.

„Chirico je stvorio nove odnose između stvari i njihove okoline, probudio tajanstvene relacije. Uneo metafizičke pojmove u moderno slikarstvo. U njegovim pustim ulicama i trgovima, u proređenom vazduhu stoje meleski likovi antičkih statua i modernih lutaka, organskih i mehaničkih stvorova, halucinantne slike i svakodnevna oruđa.“²

Ispunjen misterijom i melanholijom ulice Kiriko je slikao uz nemirujuće muze, ogoljenu arhitekturu, senke ljudi koji se ne vide.

Nadahnut „čovekom bez lica“, likom iz drame svoga brata, književnika i slikara Alberta Savinija, slikao je krojačke lutke, simbol savremenog čoveka. „Kirikove lutke iz 1914. već su glasnici zagonetnoga i straha od vakuma.“³

Stoga bih rekao da to nije san i um deteta.



¹ Katrин Klingsor-Liroj: NADREALIZAM, IPS Media, Beograd 2008, str. 32.

² Oto Bihalji Merin: Prodori moderne umetnosti, Nolit, Beograd 1962, str. 67.

³ O. Bihalji – Merin: Graditelji moderne misli, Prosveta, Beograd 1965, str. 238.

Kroz De Kirikov um prošli su Heraklit, Gete, Šiler, Šopenhauer, Niče, Vagner i Beklin, a njegov um uticao je na Kamija, Deridu, Fukoa, Hajdegera, Rilkea, Sartra.

A koji je rezultat svega toga?

Za njima su, kao što se moglo i očekivati, došla deca bez snova.
Izgubljene gerenacije.

6.2.2012.

ISTINA O ISTINI

„Da postoji samo jedna istina, ne bi bilo moguće naslikati stotine slika na istu temu.“¹

Ako ovoj Pikasovoj izjavi dodamo mišljenje Rudolfa Arnhajma, stvar se dodatno komplikuje, jer on kaže:

„Svako umetničko delo je opažajni predmet, te, kao takvo, postoji samo u svesti gledaoca. Njegova svojstva su vidovi gledaočevog opažaja. Čak i tako, korisno je da se među tim osobinama razluče one koje su doprinos unutrašnjeg sklopa dela od osobina izazvanih gledaočevim ponašanjem.“²

Dakle, jedna tema – stotine slika, odnosno onoliko slika koliko se umetnika bavi tom temom, tj. toliko istina. Ali tu nije kraj – broj istina se umnožava sa brojem gledalaca, jer svaki gledalac vidi svako delo na svoj način.

Ako se složimo sa ovim mišljenjem, složićemo se da onda nešto slično mora da postoji i u teologiji, jer je Isus rekao za sebe da je On istina (“*Ja sam put i istina i život.*” Jovan 14,6.). Da li to znači da je i Njega nemoguće iskazati na jedan način? Da. Isus je Istina koju je nemoguće opisati jednom reći. To nisu mogli ni biblijski pisci. Baveći se Njegovom ličnošću našao sam da u Svetom pismu postoji preko 120 Njegovih imena i to objavio u knjizi *Ko sam ja?* Da pomenem samo neka od njih: On je npr. za Mojsija *Andeo zavetni* (2. Mojsijeva 20,1-17;); za psalmistu Davida *Car slave* (Psalam 24,7-10), za proroka Isaiju *Bog Silni, Dobri Pastir*, ali i *Bolnik* (Isajija 9,6; 40,9-11; 53,3-7), za proroka Davida *Kamen* (Danilo 2,44), za evanđelistu Marka *Gospodar od subote* (Marko 2,27.28), za Jovana Preteču *Jagnje Božje* (Jovan 1,29), za apostola Jovana *Hleb života, Car Judejski*, ali i *Car nad carevima i Gospodar nad gospodarima* (Jovan 19,19-22; 5, 33-35; Otkrivenje

¹ Katin Klingsor-Liroj: NADREALIZAM, IPS Media, Beograd 2008, str. 86.

² Rudolf Arnhajm: MOĆ CENTRA, Studija kompozicije u vizuelnim umetnostima, SKC, Beograd 1998, str. 62.

19,11-16)), a za aposotola Pavla Isus je *Apostol* (Jevrejima 3,1) i *Bog* (Rimljana 9,5).

Koliko je teško shvatiti Istinu pokazuje i prekor koji je Isus uputio svom učeniku Filipu: „Toliko sam vreme s vama i nisi me poznao, Filipe?“ Jovan 14,9.

A Martin Hajdeger ovako citira Ničea:

„U zabeleškama za četvrti deo *Tako je govorio Zaratustra* Niče piše: ‘*Pokušajmo sa istinom!* Možda će pri tom čovečanstvo propasti! Samo napred!‘ (WW XII, str. 307).

Jedna zabeleška iz vremena *Osvita* (1880-81) glasi: ’Novo u našem sadašnjem stavu prema filozofiji jeste ubedjenje koje nije imala još nijedna epoha: *mi ne posedujemo istinu*. Ranije su svi ’posedovali istinu’, čak i skeptici.’ (WW XI, str. 268).³

Hajdeger potom postavlja nekoliko pitanja o tome šta je Niče htio da kaže u oba slučaja, ali nam ne daje nikakav odgovor. Može biti da ga nije razumeo.

Dakle, teško je, a nekada i nemoguće, razumeti stvari, pojave ili mišljenja drugih ljudi, a kamoli shvatiti istinu o Bogu. Zato, kad je Bog u pitanju, najbolje je da poznanju prethodi vera, kao što je to pokazao i apostol Petar obraćajući se Hristu:

„I mi verovasmo i poznasmo da si ti Hristos, sin Boga živoga.“ Jovan 6,69.

Zanimljivo je s ovim u vezi i mišljenje Eriha Froma, koji ističe da u jevrejskom predanju vera u Boga znači oponašanje Božjih dela, a ne znanje o njemu, i potom kaže: „Ono što želim da istaknem jeste da ’poznavati Boga’ u proročkom smislu znači isto što i voleti Boga ili potvrđivati njegovo postojanje; to nije razmišljanje o Bogu ili njegovom postojanju; to nije teologija.“⁴

Na drugom mestu, u ovoj istoj knjizi, From piše takođe nešto slično:

„U predanju nakon Biblije do vremena Majmonida poznavati Boga i biti sličan Bogu značilo je oponašati Božja dela i ne poznavati niti razmišljati o suštini Boga. Kao što Herman Koen kaže: ’Umesto Bića prisutno je delo, umesto slučajnosti svrha.’ Teologiju, mogli bismo

³ Martin Hajdeger: MIŠLJENJE I PEVANJE, Nolit, Beograd 1982, str. 21.

⁴ Erih From: Bićete kao bogovi, Clio, Beograd 2000, str. 36.

dodati, zamenilo je proučavanje Božjih zakona; umesto razmišljanja o Bogu imamo primenu njegovih zakona. To je ujedno i objašnjenje činjenice da je proučavanje Biblije i Talmuda postalo jedno od najznačajnijih dužnosti vernika.”⁵

Interesantno je pomenuti Arnhajmovo zapažanje o onima koji su ubedeni da govore istinu o tome da ne postoji objektivna istina:

„Oni koji smatraju da ne postoji objektivna istina spadaju u najtvrdoglavije branioce svojih ubedjenja.“⁶

„Istina postoji. Samo je laž izmišljena.“⁷, kaže Žorž Brak, poznati francuski slikar i vajar. Ali šta činiti kada laž potpuno istisne istinu? Možda se treba setiti Kamija, koga se setio i Dobrica Ćosić kad je seo da piše o slikaru Mići Popoviću:

„Istinu treba izgraditi kao ljubav, kao razum. Doista ništa nije dano ni obećano, ali sve je moguće onome koji prihvata da poduzme ili da se izloži opasnosti. Treba izdržati tu opkladu u trenutku kada se gušimo u laži, kad smo saterani u tesnac. Treba je mirno i nepokolebljivo izdržati, i vrata će se otvoriti.“⁸

A kad se vrata otvore, možda ćemo se opet sresti sa Isusom, jer On je za sebe takođe rekao:

„Ja sam vrata; ko uđe kroz me spašće se.“ Jovan 10,9.

Na kraju, vrlo ispovedno zvuči iskaz Ljubice Sokić:

„Ja nikad ništa ne izmišljam, ja samo sve uočavam.“⁹

7.2.2012.

⁵ Ibid., str. 59.

⁶ Rudolf Arnhajm: Za spas umetnosti: dvadesetšest eseja, SKC Beograd, Knjižara i Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 2003, str. 15.

⁷ Sreto Bošnjak: Stvaraoci i dela, u: Likovne sveske „VIDIKA“ 1-3/1993, Beograd 1993, str. 109.

⁸ Dobrica Ćosić: Mića Popović, vreme, prijatelji, Bigz, Beograd 1988, str. 9.

⁹ Irina Subotić: Umetnost Ljubice Sokić, Galerija SANU, Beograd 1995, str. 34.



APSTRAKTNA UMETNOST

„Treba se setiti da je slika, pre nego postane bojni konj, nagažena ili koja bilo pripovest, u suštini ravna površina prekrivena bojama složenim određenim redom.“¹

Ovo je dobro poznata rečenica Morisa Denija (1870–1943), francuskog slikara i teoretičara, ali i jednog od osnivača pokreta *Les Nabis (Proroci)*.

„Moris Deni briše razliku između slikarstva koje nešto prikazuje i dekorativnog slikarstva: vrednost više nije realnost prikazana na slici (objektivna ili subjektivna, vizuelna ili imaginarna), već sama slika kao napravljeni predmet koji, prema tome, vredi zbog onoga što jeste, a ne zato što na nešto liči.“²

Dakle, slika je na svom putu nastajanja najpre apstraktna. Onaj ko prekrije ravnу površinу platna bojama složenim određenim redom, već je stvorio umetničko delo. Zašto bi išao dalje?! Jer i sam Gogen se svojevremeno pitao: „Gde počinje izrada neke slike? Gde se završava?“³

Žorž Brak ima odgovor:

„Slika je završena onda kada je potpisnula ideju.“⁴

Ostaje još jedno pitanje: Da li je apstraktno slikarstvo samo dekorativno? Mića Popović o tome kaže:

„Moderno slikarstvo, ponosno na potpunu emancipaciju od literature, od zatvorenih definisanih ideja (i koje mogu i rečju da budu definisane i naravno potpunije), nije primetilo da ulazi u novo ropsstvo, u novi *tudi* domen – u muziku. Zamenilo je problem formi determinisanih fabulom, problemom ritma. Pristalo je da postane dekorativna udobnost ili čak ispad, ali opet dekorativan.“⁵

¹ Dora Valije: Apstraktna umetnost, Metaphysica, Beograd 2006, str. 17.

² Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva: Moderna umetnost, 1770–1970–2000, tom I, Clio, Beograd 2004, str. 177.

³ D. Valije: op.cit., str. 27.

⁴ Irina Subotić: Umetnost Ljubice Sokić, Galerija SANU, Beograd 1995, str. 39.

⁵ Mića Popović: U ateljeu pred noć, Prosveta, Beograd 1962, str. 20.

Što se pak tiče samog izraza apstraktna umetnost, svojevremeno su neki umetnici negovali zbog tog termina. Ali Pit Mondrijan je to objasnio na sledeći način:

„Apstraktna umetnost je konkretna i, po svom odlučnom sredstvu izražavanja, čak i konkretnija od naturalističke umetnosti.“⁶

Ovu misao Rudolf Arnhajm tumači i brani ovako:

„Ali, šta je bilo to 'odlučno sredstvo izražavanja'? Kad se jednom napustilo slikanje prirodnih predmeta, nešto drugo je moralo da zauzme njegovo mesto. Elementarni geometrijski oblici oduvek su bili na raspolaganju kao suprotan svet, ili antimaterija, koji su obezbeđivali drukčiju vrstu predmeta, a, pošto nisu bili prikazi nego su mogli da se ponude kao svojevrstan univerzum, zaista su bili konkretni, a ne indirektni.“⁷

Stojan Ćelić u kratkom istorijskom pregledu veli sledeće:

„Nalazeći izvorne podsticaje u kubizmu i futurizmu, protagonisti ruskog eksperimenta, rejonisti, suprematisti i konstruktivisti zajedno sa De Stilom i neoplasticismom, vizionarski su išli ka čistim sredstvima i ka sintezi umetnosti. Apstraktna umetnost u ovim pokretima nije samo začeta nego i najdublje zasnovana. Holanđani su imali više sreće od Rusa, mogli su nastaviti svoj rad nesmetano vezujući se za evropske i kasnije za američke centre. Povratni ruski uticaj na Evropu aktivirao je Nemačku, ali je i tu bitka uskoro izgubljena. Eksperimenti nastavljeni u Francuskoj držali su korak sa eksperimentima druge vrste, vatra je tinjala pod pepelom evropskih ratišta. Zainteresovana za sudbinu Evrope i za njenu umetnost Amerika je napravila korake koji su joj omogućili da se u toku rata i neposredno posle njega nađe u prvim redovima borbe za savremenu umetnost. (...) Pedesetih godina ona je postala svetski pokret dejstvom nove pariske škole koja je bila pripremljena ranijim radom pojedinih francuskih umetnika ali i značajnom ulogom stranaca. Nemačka je ponovo našla svoje mesto u svetskoj umetnosti a Italija je napravila presudne korake. Apstraktna u francuskoj tradiciji, enformel i tašizam, slobodna apstrakcija, lirska apstrakcija, asocijativna apstrakcija, konkretna umetnost, optičko slikarstvo,

⁶ Piet Mondrian: Plastic Art and Pure Plastic Art, New York, Wittenborn, 1945, str. 17.

⁷ Rudolf Arnhajm: Za spas umetnosti: dvadesetšest eseja, SKC Beograd, Knjižara i Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 2003, str. 28.

slikarstvo obojenog polja, letrizam itd. – sve su to odrednice pod kojima je apstraktna umetnost dosegla ovovekovni klimaks.^{“8}

Pa ipak, Pikaso nema nikakve dileme kad je u pitanju ova vrsta umetnosti. On jednostavno kaže:

„Apstraktna umetnost ne postoji. Čovek mora od nečeg da počne. Posle toga može da se ukloni svaka sličnost sa stvarnošću; više nema nikakve opasnosti pošto je ideja predmeta ostavila neizbrisiv trag. Predmet je taj koji je uzbudio umetnika, podstakao njegove ideje i uzburkao mu osećanja. Te ideje i osećanja biće zauvek zaboravljeni u njegovom delu; ma šta radili, oni nikada neće moći da pobegnu sa slike; oni su njen integralni deo čak i kad se njihovo prisustvo više ne može primetiti.“⁹

8.2.2012.

⁸ Stojan Ćelić: Umetničko delo kao dokaz o vrhunskoj ljudskoj kreativnoj moći, u: Likovne sveske 9, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1996, str. 149.150

⁹ Ričard Fridental: Istorija umetnosti kroz pisma velikih stvaralaca, *od Blejka do Poloka*, Jugoslavija, Beograd 1963, str. 256-257.

MISTERIOZNA TAČKA

„U slikarstvu se stvara neka misteriozna tačka između duše ličnosti i duše gledaoca.“¹

Ovako razmišlja Ežen Delakroa u svom dnevniku. Ali s obzirom da su dve duše u pitanju, mislim da se ta tačka Ežena Delakroa, „koji se smatrao kao glava romantičarske škole“², može nazvati „sazvućjem dva tona“³, kako je Bodler definisao boju.

Ako može, onda je i ta tačka zasigurno u boji.

Ali u kojoj?

Teško je to reći, ako se ponovo oslonimo na Bodlera, jer je on boju nazivao i „zamršenom himnom“⁴

Tako misteriozna tačka između duše umetnika i duše gledaoca ipak ostaje – misterija! A što se tiče njene boje, još i veća.

Charles Pierre Baudelaire



8.2.2012.

¹ Ežen Delakroa: SLIKANJE ŽIVOTA, Izabrane stranice dnevnika, Službeni glasnik, Beograd 2010, str. 10.

² Salomon Renak: APOLO, Opšta istorija likovnih umetnosti, Četvrti izdanje, Mlado pokolenje, Beograd 1960, str. 396.

³ Dora Valije: Apstraktna umetnost, Metaphysica, Beograd 2006, str. 27.

⁴ Ibid., str. 33.

KUBIZAM – PROLAZNA MODA

„Kubizam znači onu vrstu ekspresionizma koji niukoliko ne obraća pažnju na prirodu, teži da je preproizvede poliedrima i živim bojama, traži da dâ, ne obazirući se na žive forme, utisak čvrstoće i snage. Time se kubizam približava istočnoj dekoraciji, čilimima i keramici Persije i japanskim lakovima, time se takođe protivi fluidnom impresionizmu, kao i realizmu, i uopšte, zdravom razumu. To je, uostalom, bila prolazna moda (1913–1920).“¹

Teško je prihvatiiti tvrdnju Salomona Renaka da se kubizam protivi zdravom razumu, ako se zna da je mnogo razuma i uma uključeno da bi se do njega došlo. Lazar Trifunović nam to i potvrđuje: „Slika je postala zbir pravila, proračunatih odnosa i promišljenih metoda.“²

Pre će biti da se kubizam protivi duhu, ako smem da upotrebim čuveni aforizam Žorža Braka protiv samoga Žorža Braka, koji je na neki način i bio jedan od začetnika ovog pokreta: „Um razara formu, duh je oblikuje.“³

Ili da sve pomirimo – novi duh dao je novu formu.

Kubizam – „revolucija oka“⁴.

Oko Marsela Dišana videlo ga je drugačije:

„Kubizam je jedna materijalizacija od talasastog kartona...“⁵

A ime mu je dao „u šali u jesen 1908. Henri Matisse, kad je video sliku koja predstavlja kuće i njihov ga je kubični izgled začudio“⁶.

9.2.2012.

¹ Salomon Renak: APOLO, Opšta istorija likovnih umetnosti, Četvrti izdanje, Mlado pokolenje, Beograd 1960, str. 452.

² Lazar Trifunović: Slikarski pravci XX veka, Prosveta, Beograd 1994, str. 55.

³ Ibid., str. 55.

⁴ Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva: Moderna umetnost, 1770–1970–2000, tom II, Clio, Beograd 2004, str. 145.

⁵ Marko Ristić: Uoči nadrealizma, Nolit, Beograd 1985, str. 30.

⁶ Guillaume Apollinaire: Novi duh, Logos, Split 1984, str. 16.

HRISTOS KAO HERKULES

„Po povratku u Rim, Mikelandelo, na molbu pape Pavla III, počeo je slikati, u 1535. godini, *Strašni sud* na začeljnom zidu Sikstinske kapele. Ta kolosalna freska, na kojoj je radio sedam godina, kao celina je promašena, ali ona je najpotpuniji izraz njegova genija. Mikelandelo je na njoj iscrpao sve mogućnosti pokreta i linije, stvorio nov, mračan svet nekih ljutitih džinova, pobedilaca i pobeđenih, golih i muskuloznih kao atleti; hrišćansko osećanje je odsutno; sve izgleda kao mora nekog Titana u groznici. Čega ima hrišćanskoga u tom Hristu osvetniku s herkulovskim telom, u toj prestravljenoj Bogorodici koja se trudi, sva izvijena, da se primakne svome sinu? Uzvišeno osećanje Strašnoga suda graniči se s mahnitošću; ni Eshil, ni Dante, ni Viktor Igo nisu u svojoj smlosti išli tako daleko da izabranom motivu nametnu u tom stepenu svoje lično osećanje.“¹

Papa Julije II je 1508. godine naredio mladome Mikelandelu da oslika svod Sikstinske kapele, što je ovaj i uradio, dovršivši ga na Dan mrtvih 1512. Dvadeset i tri godine kasnije na molbu pape Pavla III, kako piše Salomon Renak, (čitaj: na papin zahtev), počeo je sa oslikavanjem zapadnog zida scenama Strašnog suda, za šta mu je trebalo narednih sedam godina.

Renak kaže da je *ova kolosalna freska kao celina promašena*, ali nam ne objašnjava u čemu je taj promašaj. Ostaje da mu verujemo. A možda je to rekao pod uticajem El Greka.

„Kada je veliki El Greko 1570. godine stigao u Rim i upoznao se s freskom *Strašni sud* izjavio je da želi da to ponovo naslika. Rekao je: ’Mikelandelo je bio dobar čovek, ali nije umeo da slika.’²

Prema jednom drugom zapisu još je dodao:

¹ Salomon Renak: APOLO, Opšta istorija likovnih umetnosti, Četvrto izdanje, Mlado pokolenje, Beograd 1960, str. 268.269.

² Igor Dolgopolov: Majstori i remek–dela, Jugoslavijapublik, Beograd 1989, str. 97.

„On, ako ćemo pravo, ne stvara slikarstvo, on samo crta grupe statua.“³

Treće svedočanstvo dolazi iz pera Jovana Dučića:

„Slikar El Greko iz Toledo je izvesno najveći katolički slikar, onako kako je Dante bio najveći katolički pesnik. On je od svih umetnika stajao najdalje od paganskog duha renesanse, i nije čudo što je prezirao Mikelanđela kao mazala i praznoslova koji se ne inspiriše crkvenom hrišćanskom pobožnošću nego starozavetnim mitom.“⁴

Slikar Bata Mihailović izgleda da deli Renakovo, pa i El Grekovo mišljenje, jer kaže „da je najuzbudljivija kod Mikelanđela, u njegovom *Strašnom sudu*, šalitra koja je probila boju i oštetila freske. Najlikovnija kod Mikelanđela jeste greška, tehnološka greška.“⁵

Ono što je meni interesantno u uvodnom tekstu to su zadnje reči – da je Mikelanđelo izabranom motivu nametnuo svoje lično osećanje, i to u stepenu koji se ni kod koga drugog ne može naći. Mislim da je to osećanje čoveka čija je koža odrana. A, evo zašto mislim tako. Naime, iako je na fresci naslikao i apostola Vartolomeja kako drži svoju odranu kožu, lice na toj koži je Mikelanđelovo. A to je istina koja je otkrivena tek u 20. veku.

S ovim u vezi Dolgopolov beleži:

„Nema nijednog dela koje bi se moglo meriti sa freskama Sikstinske kapele. Nema umetnika koji je u toj meri nametnuo čovečanstvu svoj lični pečat. Ni Tintoreto, ni Rubens sa celom svojom školom, ni Rafael sa brojnim pomoćnicima, nisu ostavili ništa slično po obimu, snazi, pātosu, dubini, snažnoj metaforičnosti. Ali, šta je to vredelo stvaraocu? Na ovo pitanje je najbolje odgovorio sâm Mikelanđelo, naslikavši sebe na freski *Strašni sud* u liku jednog od svetaca kome su život odrali kožu...“⁶

Miloš Crnjanski između ostalog u svojoj knjizi o Mikelanđelu, pišući upravo o ovoj koži, govori i o tome kako je on pisao svoje prezime:

³ Moris Bares: El Greko ili tajna Toledo, Branko Kukić / Gradac K., Beograd, 2008, str. 17.

⁴ Jovan Dučić: Gradići i himere, Svetlost, Sarajevo 1969, str. 223.

⁵ Slikarstvo Milorada Bate Mihailovića, Galerija SANU, Beograd 1989, str. 104.

⁶ I. Dolgopolov: op.cit., str. 91.

„Mikelandelo sam piše svoje prezime ovako: *Buon–arroto*. Što znači smrvljen, dobro ’oderan’.⁷

Mikelandelo je, dakle, bio duboko svestan da ga okružuje „mračan svet nekih ljutitih džinova“ i da je u svemu „hrišćansko osećanje odsutno“. Bilo je to *Hrišćanstvo bez Hrista*, kako sam i nazvao jednu od mojih prethodnih knjiga, u kojoj sam pisao upravo o ovom periodu hrišćanstva.

Mikelandelo je odlično poznavao čak nekoliko papa, od Julija II pa sve do Pavla III. „Pričalo se da pod Julijem vera nije bila čak ni – hobi.“⁸ Posle njega došao je Lav X. „’Bio je vrlo lenj, sklon zadowoljstvima i telesnim užicima, zbog čega je imao mnoštvo nezakonitih sinova, i svi su postali vojvode i oženili se najbolje moguće’, kaže jedan savremenik. Bio je ’ljubavnik dečaka’, a voleo je i da popije.“⁹ Nakon smrti Lava X došao je Hadrijan VI (1522–1523), Holandanin. „Na saboru u Nurnbergu 1522. godine rekao je: ’Tokom niza godina u stolici svetog Petra događale su se strašne stvari, zloupotrebe duhovnih zapovesti, prekršaji svih zapovesti, tako da je ovde sve postalo pokvareno.’ Ali, posle ove kratke i dosadne međuigre, zabava je ponovo počela.“¹⁰ Posle Hadrijana VI na svetu stolicu došao je Klement VII, nezakoniti sin brata pape Lava X. „Klement VII (1523–1534) beše ’kopile, trovač, sodomist, mag i pljačkaš crkve’.“¹¹

A onda se na svetu stoliku popeo naručilac *Strašnog suda*, papa Pavle III, koji je okrutno progonio i ubijao protestante i ponovo pokrenuo Inkviziciju:

„Ironija je da je on, sa svojim ljubavnicama, nezakonitom decom, dvostrukim incestom, trovanjima i davanjem kardinalske službe svojim maloletnim unucima, mogao biti prvoosumnjičeni za Inkviziciju.“¹²

⁷ Miloš Crnjanski: Knjiga o Mikelandelu, Nolit, Beograd 1981, str. 27.

⁸ Najdžel Kotorn: Ljubavni život papa, Kompanija Novosti AD, Beograd 2008, str. 248.

⁹ Ibid., str. 251.

¹⁰ Ibid., str. 257.

¹¹ Ibid., str. 257.

¹² Ibid., str. 266.

Mogao je biti, ali nije. Kako može biti osumnjičen onaj koji je nepogrešiv, koji je *Sveti Otac, Vicarius Filii Dei* (Zamenik Sina Božjeg) i *Devs in terris* (Bog na zemlji)?

Muslim da je ovo, i mnogo više, i sve ono prethodno što je Mikelandjelo lično znao o papama, bilo razlog što na ovoj fresci nema ničeg hrišćanskoga ni u samome Hristu. Mikelandjelo ga je zato predstavio kao osvetnika s herkulovskim telom, kako kaže Renak.

A od ovakvog mišljenja nije daleko ni Bodler, što se može i videti u četvrtoj strofi njegove pesme *Svetionici*:

*Mikelandjelo, neka utrina čudna, gde je
Herkul pod ruku s Hristom i gde se u visinu
aveti moćne dižu kroz tamu koja veje
i istežu sve prste da pokrov s leđa skinu.¹³*

10.2.2012.

¹³ Sabrana dela Šarla Bodlera: CVEĆE ZLA, Narodna knjiga, Beograd 1979, str. 14 (preveo B. Živojinović)

LUDO OSVAJANJE SLOBODE

„Čim je u maju iznajmio kuću, Van Gog ju je okrečio u žuto, boju koja je za njega imala poseban, gotovo simbolički značaj. Pošto nije imao para da je namesti, ona je dugo vremena ostala prazna. Tek kada mu je Teo poslao 300 franaka uspeo je da nabavi skromno pokućstvo. Sredinom septembra se konačno i uselio. Posedovanje kuće davalо mu je osećanje sigurnosti i slobode, bio je sam svoj gospodar. Pružila mu se i mogućnost da konačno ostvari davnašnji san o umetničkoj komuni. U oduševljenju je sve ostale kuće na slici takođe obojio u žuto, baš kao da su sve njegove. Nakratko je 'žuta kuća' bila simbol njegove sreće.“¹

Kakva sreća! Lud od sreće Van Gog je mogao da zapiše:

„Moja je kuća spolja okrečena u žuto kao maslac, i ima čisto zelene kapke. Nalazi se na samom trgu sa parkom, punom platana, oleandera i akacija. Unutra su svi zidovi beli, a popločani pod je crven. Ipak je najjače bleštavo plavo nebo. U kući zaista mogu da živim i dišem i mislim i slikam.“²

U svojoj kući u Arlu imao je osećanje slobode (Moja kućica – moja slobodica!), a kada ju je naslikao u septembru 1888. godine i sve kuće oko nje – sve su bile žute! Tako je i njegova sloboda bila veća. A u slobodi je mogao da misli i da slika. I slikao je slike sačinjene „od dragog kamenja i žutog zlata“³, kako kaže Eli For.

Žuto je, po Klausberndu Folmaru, svetlost duha i boja intelekta⁴. Tako veli stručnjak za boje. A šta kaže filozofija?

Gaston Bašlar smatra da je kuća „jedna od najvećih sila integracije za misli, za sećanje i snove čoveka“⁵.

¹ Ingo F. Valter: VAN GOG, Između vizije i stvarnosti, Taschen/IPS, Beograd 2001, str. 41.

² Ibid., str. 48.

³ Élie Faure: POVIJEST UMJETNOSTI, Moderna umjetnost, Kultura, Zagreb 1956, str. 246.

⁴ Klausbernd Folmar: Velika knjiga o bojama, Laguna, Beograd, 2011, str. 37.

⁵ Citirano u: Alekса Čelebonović: Iza oblika, Nolit, Beograd 1987, str. 217.

A šta kaže psihologija?

„Psiholog Ingrid Ridel žutu smatra najambivalentnijom od svih boja. Zapanjujuća je činjenica da je i njenu komplementarnu boju, ljubičastu, jednakо teško simbolički svrstati. Žuto je 'smešna' boja: nedužno kao proleće, ludo kao Van Gog i dobro kao Sunce.“⁶

14.2.2012.

⁶ K. Folmar: op.cit., str. 41.

ĆORSOKAK ZA UMETNOST

„U tom smislu je zanimljivo imati na umu značajnu i prilično neobičnu ulogu neoklasicizma koji je trijumfovao u Evropi početkom XIX veka. Koban za umetničko stvaralaštvo, ćorsokak za umetnost, on bar pomaže da se produbi pojam forme.“¹

Zašto je ovaj pravac bio koban za umetničko stvaralaštvo, odnosno ćorsokak za umetnost? Jednostavno zato što nije bilo umetničkog stvaranja, već umetničkog podražavanja. Bilo je to potčinjavanje uzorima i formama antičke Grčke i Rima, a to je značilo puku proizvodnju kopija.

„Obnova klasicizma imala je kao glavno ognjište Italiju. Kanova (1757–1822) mislio je o sebi da je takmac Grka, a u samoj stvari bio je samo razblažen Praksitel; Nemac Daneker, Englez Flaksman, Danac Torvaldsen prigrabili su neopravdano reputaciju koja nas danas iznenaduje. Oko 1800. godine ova je škola jedina vladala, a s njom zajedno lažna otmenost i bljutavost. Ono što karakteriše ove umetnike to je da nisu nikad osetili drhtaj živog tela; preteranim idealizmom oni su iz umetnosti izbacili ono u čemu je ona nadmoćnija od književnosti, plastični izraz i jačinu.“²

Začet u Rimu, svoj puni procvat doživeo je u Francuskoj zahvaljujući racionalizmu francuskog duha, prosvećenosti enciklopedista i novim društvenim odnosima koji su došli sa Francuskom revolucijom.

Oštar, ali pravičan sud o slikarstvu ove epohe nalazimo kod slikara Miće Popovića:

„Kad se klasicističko slikarstvo zanelo antičkom poezijom, ogromnim platnima šetale su dosadne Antigone, nejasne bez objašnjenja. Slikarski osušene, filozofski neme, poetski besmislene. Ni za dobro slikarstva, ni za dobro poezije! Ni za čiju radost!“³

¹ Dora Valije: Apstraktna umetnost, Metaphysica, Beograd 2006, str. 16.

² Salomon Renak: APOLO, Opšta istorija likovnih umetnosti, Četvrto izdanje, Mlado pokolenje, Beograd 1960, str. 385.386.

³ Mića Popović: U ateljeu pred noć, Prosveta, Beograd 1962, str. 22.

Tridesetak stranica kasnije Popović se u svojoj knjizi ponovo vraća klasicizmu da dorekne svoj sud, odnosno da nam pokaže kakav je i koliki bio taj čorsokak:

„Klasicizam je otkrio klasiku i u slepoj zaljubljenosti robovao joj, imputirao joj osobine koje nije imala i zaboravljao njene stvarne vrline; kao svi zaljubljeni zaboravljao je sopstvene godine i pokušao da liči na davnu prošlost. Bio je kažnjen onim hladnim, dosadnim i nerazumljivim Engrovim kompozicijama i još nemilosrdnije delima tolikih drugih koji su od Engra bili manje genijalni, a više zaljubljeni. Preveliko, nekritično i konfuzno poštovanje koje jedna kultura gaji prema nekom prošlom završenom stilu svedoči, pre svega, o siromaštvo te kulture i o njenoj žalosnoj nesposobnosti da se ujedini sa životom, da postane deo tog života...“⁴

Kad su konačno u tom čorsokaku završena arhitektonska zdanja po kanonima gradnje grčkih hramova i ona bila napunjena antičkim statuama, reljefima i slikama, onda je umetnost mogla da izade iz čorsokaka i kreće dalje ka nečem što nije bilo šablonsko i stegnuto uskim racionalističkim propisima stvaranja, već je nudilo potpunu slobodu mašte, invencije i tematike.

Kandinski u sledećem citatu ne pominje reč neoklasicizam, ali se on lako može prepoznati:

„Svako razdoblje u kulturi ostvaruje tako svoju sopstvenu umetnost, i ona se više ne može ponoviti. Nastojanja da se ožive prošla umetnička načela može u najboljem slučaju da za posledicu ima umetnička dela koja liče na mrtvorodenče. Na primer, mi ne možemo da osećamo ni da živimo unutrašnji život Starih Grka. Stoga i nastojanja da se, na primer, u plastičnim umetnostima primene grčka načela mogu da dovedu do oblika koji su samo nalik na grčke, pri čemu delo za sva vremena ostaje bez duše. Takvo podražavanje podseća na majmunsko podražavanje. Spolja gledano, pokreti majmuna potpuno su isti kao i pokreti čoveka. Majmun sedi, drži knjigu ispred nosa, lista je, pravi zamišljeno lice, no unutrašnji smisao tih pokreta potpuno izostaje.“⁵

⁴ Ibid., str. 51.52.

⁵ Vasilij Kandinski: O duhovnom u umetnosti, Esoteria, Beograd 1996, str. 31-32.

Napomena za one koji budu čitali druge autore:

Neoklasicizam za vladanja Napoleona se naziva "ampir stil"
(francuski *empire* = carski).

U okviru nemačkog govornog područja ovaj period između 1770. i 1840. godine ne naziva se neoklasicizam, već klasicizam, dok neoklasicizam označava klasicistička strujanja u umetnosti 20. veka.

14.2.2012.

UKUS

„Pada li ma kome na pamet, da se zapita da li su Michelangello, Rembrandt ili Rubens imali ukusa? Oni su imali pametnijeg posla nego da njeguju ovu vrlinu slabica.“¹

Ovako se pita i ujedno odgovara francuski slikar Andre Lot.

„Simptomatično je da se o ukusu u filozofskom smislu počelo rasudjavati osobito pred 18. stoljeće, naime, u onom razdoblju koje je vidjelo cvjetanje jedne od najzanimljivijih umjetničkih kultura kao što je barok, ali u kojem je započeo, možda, također i pad umjetnosti s renesansnih i predbaroknih vrhova. Uistinu, pojам ’ukus’ možda je jedini na koji se može osloniti neposredan i značajan kritički sud o umjetničkom djelu. Naravno, ta naročita osobina ne može se vrednovati nego iskustveno; može se smatrati stvarnim i pravim ’stanjem milosti’. Radi se pretežno o jednom subjektivnom суду koji izmiče egzaktnosti i racionalnosti znanstvenih sudova; ali upravo nas je recentna nauka uvjerila u svoju ekstremnu relativnost, tako da držimo da ni naši estetski sudovi nisu manje vjerodostojni od onih koje nam pruža znanost.“²

Estetičar Dragan Žunić objašnjava ukus kao „moć koja nas osposobljava da donosimo estetske sudove (sudove ukusa) o estetskim pojavama, među kojima su i umetnička dela.“³, a Mića Popović kaže da je „ukus pitanje mere i pitanje ravnoteže čiste forme i pune primene“⁴ i upozorava: „Samo se neukus nameće! Brzo, brutalno, s podvalom. U mutnom lovi. Ukus se izgrađuje! Gradi se s naporom, sporo, pažljivo.“⁵

Estetičar Dragan Jeremić postavlja uslov:

„Ukus se ne može shvatiti bez genijalnosti, on je povezan s njom vrlo jakim sponama, i to kao njena suprotnost, jer genije je sposobnost stvaranja vrednosti, a ukus – sposobnost usvajanja vrednosti.

¹ André Lhote: O pejzažu, Mladost, Zagreb 1956, str. 81-82.

² Gillo Dorfles: Oscilacije ukusa i moderne umjetnosti, Mladost, Zagreb 1963, str. 29.

³ Dragan Žunić: Vesela estetika, Zograf, Niš 2004, str. 145.

⁴ Mića Popović: U ateljeu pred noć, Prosveta, Beograd 1962, str. 64.

⁵ Ibid., str. 93.

Čovek od ukusa ne stvara estetske vrednosti, ali on pouzdano zna šta ima estetske vrednosti.“⁶

Pa ipak postoji nesporazum ljudi od ukusa i velikih umetnika:

„Nesporazum ljudi od ukusa i velikih umetnika počiva na razlici između relativnog, kojim se zadovoljavaju prvi, i apsolutnog, za kojim neumorno tragaju drugi.“⁷

Međutim, postoje i drugi problemi kada je ukus u pitanju:

„Ako je svaka naša percepcija preplavljena uspomenama, onda je izvan svake sumnje da naši doživljaji spoljnog sveta lako menjaju svoju opštu prirodu, i da njihov kvalitet zavisi od bezbrojnog skupa elemenata naših predašnjih iskustava. Ovo podjednako vredi ne samo za naše doživljaje najtrivijalnije stvarnosti, nego isto tako i za naše doživljaje umetničkih dela. Zato je svaki naš sud ukusa u velikoj meri subjektivne prirode, i zato je estetičarima tako teško da u njemu pronađu i izdvoje ono što bi se moglo smatrati njegovim više ili manje objektivnim sastojcima.“⁸

Dakle, ostaje po starom:

De gustibus non est disputandum. Naročito sa onima koji nemaju ukusa.

Možda, na kraju, treba pomenuti i Marsela Dišana, koji ne ostavlja mesta za polemiku:

„Ukus je neprijatelj umetnosti, U–M–E–T–N–O–S–T–I.“⁹

15.2.2012.

⁶ Dragan Jeremić: Doba antiumetnosti, Kultura, Beograd 1970, str. 43.

⁷ Ibid., str. 43.44.

⁸ Jovan Ćulum: Meditacije, beleške, zapisi, SANU Ogranak u Novom Sadu – Plato Beograd, Beograd 2006. str. 130.

⁹ Likovne sveske 2, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd 1972, str. 92.

„IZOPAČENA UMETNOST“

„Mogao bih navesti one posve negativne primjere u kojima je društvena ingerencija (čak, naprsto politička) dovela do pogoršanja umjetnosti regulirane i upravljane diktatorskim režimima, kao što se u nedavno vrijeme desilo pod fašizmom i nacizmom u njihovim višestrukim internacionalnim oličenjima. Poznati slučaj *Entartete Kunst*, to jest degenerirane umjetnosti u koju su po Hitleru i njegovom apologeti Alfredu Rosenbergu spadali neki od najboljih modernih umjetnika kao Klee, Kandinsky, Picasso i tako dalje, pokazuje još jedanput kolika je opasnost za umjetnost današnjice svaka intervencija države i politike.“¹

Prelomni trenutak u kulturnom životu Nemačke dogodio se 13. marta 1933. godine kada je na čelo Ministarstva za propagandu došao Jozef Gebels:

„Zahvaljujući Gebelsovom organizatorskom daru i njegovoj totalnoj bezobzirnosti, propaganda će potpuno ugušiti umetnost. Za nepunih godinu dana Gebels je reorganizovao sve institucije i podredio ih partiji, uklanjajući sve što mu je izgledalo strano nacističkom pokretu ili neprijateljski raspoloženo prema njemu.“²

Umetničkim delima koja su pripadala ekspresionizmu, dadaizmu, novoj objektivnosti (Neue Sachlichkeit), nadrealizmu, kubizmu ili fovizmu, nacisti su objavili rat. Iz nemačkih muzeja i privatnih zbirki zaplenili su oko 16.000 predmeta, jer su ih smatrali izopačenim (*entartet*), jevrejskim i boljevičkim. Umetnici, čija dela nisu odgovarala nacističkim idealima, koji su uz to bili komunisti ili Jevreji, bili su proganjani, zatvarani, ubijani.

„Ekspresionizam zaista umire 1933. kad njegovi predstavnici bivaju internirani u koncentracione logore, hapšeni, primoravani da odlaze u izgnanstvo, proterivani sa likovnih akademija, kad zbirke ekspresionističkih pesama dospevaju na lomaču u Berlinu, kad slike

¹ Gillo Dorfles: *Oscilacije ukusa i moderne umjetnosti*, Mladost, Zagreb 1963, str. 145.

² Žan-Mišel Palmije: *Ekspresionizam kao pobuna*, Matica srpska, Novi Sad 1995, str. 52.

bivaju rasprodate na doboš da bi se napunila kasa nacističke partije ili izložene javno preziru kao 'degenerisana umetnost'.³

Kao „izopačeni“ obeleženi su Ernst Barlah, Maks Bekman, Karl Kaspar, Maria Kaspar–Filser, Lovis Korint, Oto Diks, Maks Ernst, Otto Frojndlih, Vilhelm Gajer, Oto Gribel, Georg Gros, Karl Hofer, Karl Hubuh, Ernst Ludvig Kirchner, Paul Kle, Oskar Kokoška, Kete Kolvic, Elfride Loze–Vehtler, Gerhard Marks, Paula Moderson–Beker, Rudolf Meler, Oto Pankok, Maks Pehštajn, Oskar Šlemer i Karl Šmit–Rotluf i mnogi drugi.

Na inicijativu Jozefa Gebelsa, Hitlerovog ministra za narodnu prosvetu i propagandu, godine 1937. u Minhenu su nacisti pod nazivom „Entartete Kunst“ (*Izopačena umetnost*) organizovali izložbu 650 dela upravo ovih, ali i drugih umetnika, koja je obišla više nemačkih gradova. Bili su tu i radovi psihičkih bolesnika i fotografije obogaljenih osoba, da bi se kod posetilaca izazvalo gađenje i gnušanje.

Oskar Kokoška je u pismu od 13. maja 1948. napisao Džejmsu S. Plotu sledeće:

„Tu izložbu je posetilo pola miliona tužnih Nemaca i stranaca koji su došli da kažu zbogom – zauvek, kao što mora da su onda mislili – mojim drugovima umetnicima i meni.“⁴

Posle izložbe veliki deo zaplenjenih dela prodat je u inostranstvu, a ono što je preostalo uništeno je 1939. godine – preko hiljadu slika u ulju i blizu četiri hiljade grafika.

Rudolf Arnhajm se takođe osvrće na ovaj događaj u svojoj knjizi *Za spas umetnosti: dvadesetšest eseja*:

„Sličnost između psihotične i moderne umetnosti omogućila im je da dela ekspressionista žigošu kao izopačene proizvode bolesnih umova. Na zloglasnoj izložbi 'Entartete Kunst' (*Izopačena umetnost*) iz 1937, bili su prikazani pojedini primeri iz Princhorlove zbirke radi poređenja sa delima Oskara Kokoške (Kokoschka), Emila Noldea, Ota Diksa (Otto Dix), Paula Klea i drugih, da bi ti umetnici mogli da se

³ Ibid., str. 119.

⁴ Ričard Fridental: Istorija umetnosti kroz pisma velikih stvaralaca, *od Blejka do Poloka*, Jugoslavija, Beograd 1963, str. 268.

optuže kao duševni bolesnici, te da bi se opravdalo njihovo proganjanje.⁵

Pa ipak, Umetnost je spasena.

Preživila je i pobedila.

Heil Kunst!

15.2.2012.

⁵ Rudolf Arnheim: Za spas umetnosti: dvadesetšest eseja, SKC Beograd, Knjižara i Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 2003, str. 162.

VAŽNOST CRTEŽA

„Prva i najvažnija stvar na slici je crtež. Ostalo se u velikoj meri zanemaruje ako on postoji; onda je slika čvrsta i završena. Ja više od drugih osećam potrebu da sebe u pogledu toga posmatram; ja na to stalno mislim *i odате увек починjem*.“¹

Rafael tome duguje savršenstvo, a često i Žeriku.²

Tako je govorio Ežen Delakroa. Ali Roden nas podseća da su neki imali primedbe na njegov crtež, međutim ujedno ga i brani:

„Delakroa su, na primer, optuživali kako ne zna da crta. Naprotiv, istina je da se njegov crtež odlično slaže sa njegovom bojom: kao i boja, i crtež je uzrujan, grozničav, egzaltiran; u njemu ima živosti, plahovitosti; kao i ona i on je ponekad mahnit: i tada je najlepši. Ne može se čovek diviti koloritu, a da se ne divi crtežu: oni čine celinu.“³

Kao Delakroa mislio je i Engr:

„’Crtež’, ponavljao je Engr, ’jeste poštjenje umetnosti’: ne genijalna zamisao ili projekat dela, već delo u svojoj celovitosti, liniji, svetlo–tamnom, svetlosti i boji.“⁴

Sezan je takođe cenio crtež, ali je imao drugačiji pristup:

„Dok slikamo, mi crtamo. Tačnost tona stvara istovremeno i svetlost i plastičnost predmeta. Kako boja postaje skladnija, tako i crtež postaje precizniji.“⁵

Još je Sezan umeo da kaže:

„Čist crtež je apstrakcija. Crtež i boja se ne razlikuju, jer je sve u prirodi u boji.“⁶

¹ Ežen Delakroa: SLIKANJE ŽIVOTA, Izabrane stranice dnevnika, Službeni glasnik, Beograd 2010, str. 12.

² Pol Gzel: Ogist Roden o umetnosti, Metaphysica, Beograd 2004, str. 67-68.

³ Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva: Moderna umetnost, 1770–1970–2000, tom I, Clio, Beograd 2004, str. 54.

⁴ Pol Sezan: Istina u slikarstvu, Službeni glasnik, Beograd 2011, str. 102.

⁵ Ibid., str. 102.

Dobar crtač bio je i Žan–Ogist–Dominik Engr, crtao je olovkom portrete koji će se, prema Renaku, „svagda ubrajati u remek dela umetnosti“⁶. Ali, bio je slab slikar, pa je „prezirao slikanje, označujući ga kao ’ukras bez značaja’ i uveravao je da ono što je dobro nacrtano uvek je dosta dobro naslikano.“⁷

Sa time nisu mogli da se slože ni Delakroa ni Sezan. Delakroa je za njega govorio da je mazao boju „kao sirup na dobro pečenom kolaču“⁸, a Sezan je bio još oštřiji: „Uprkos stilu, on je sasvim beznačajan slikar.“⁹

Beznačajan slikar, ali, prema Eli Foru, i ne samo prema njemu, loš crtač, za koga međutim Eli For nalazi i opravdanje:

„Muzika je u njegovu crtežu. Prema formuli Škole, čak i prema Davidovu mjerilu, on ’loše crta’. Posvuda nalazimo kod njega nemoćna stopala, iskrivljene šake, gušave vratove, iščašene zglobove, noge i ruke za trećinu preduge ili prekratke. Ali sve to uvijek pojačava izražajnu snagu crteža, koji se neopazice urezuje, koji se izvija ili uvija, da bi izrazio cjelokupni doživljaj, što ga model izaziva u umjetniku.“¹⁰

A kakav je bio crtež Pikasa, Braka, Matisa, Bonara?

„Čak i Picassoov crtež, koji smatraju tako sigurnim i znalačkim, tek je plašljiv akrobat, koji se ne može uzdržati od opasnih skokova i produkcija na užetu, iako ga progoni strah da će slomiti vrat. Braqueov je crtež utjelovljena strast, izbrazdan je, grčevit, izvijen, on teče između strogih mrlja boje kao mlazovi pomalo plahovite energije između gorkih osjećanja. Matisseov crtež, proračunat dakako, ali plašljiv, autorativan, pun prezira, podsjeća na gudalo, koje po svojoj volji mami iz struna violine strastvene harmonije, što počivaju u kutiji instrumenta. Raskidani Bonnardov crtež odgovara umornoj i skrovitoj, neposrednoj viziji, srođnoj novinskoj kronici, u kojoj bruji muzika ulice, a unutrašnja je muzika nosi, obavija, čini prozračnom i odasvud vabi iz nje mrmor.“¹¹

⁶ Salomon Renak: APOLO, Opšta istorija likovnih umetnosti, Četvrto izdanje, Mlado pokolenje, Beograd 1960, str. 393.

⁷ Ibid., str. 393-394.

⁸ Ibid., str. 394.

⁹ P. Sezan: op. cit., str. 42.

¹⁰ Élie Faure: POVIJEST UMBJETNOSTI, Moderna umjetnost, Kultura, Zagreb 1956, str. 204.

¹¹ Ibid., str. 280.

Kada su Žana Ipustegija pitali šta je crtež, nije zaboravio da u odgovoru pomene i Donatelovo iskustvo:

„To je rekreacija, opuštanje i istovremeno, priprema za ponovno punjenje vajara. Donatelo (Donatello) je učeniku, koji ga je pitao: ’Kako treba raditi da bi se vajalo?’, odgovorio: ’Crtaj!’“¹²

A malo kasnije, u istom intervjiju, o odnosu skulpture i crteža dodao je:

„Crtež je za skulpturu ono što bi za muziku mogla biti igra. Lakat, pesnica, prsti, kao u gestu igre. Bez otpora materije. Neposredno, kao seizmograf misli. Na hartiji, bez borbe, upisati sve što se događa, rasteretiti se svega što se nakupilo, oslobođiti se onoga što uznemirava, često biti iznenaden onim što se događa, eto šta me fascinira u crtežu. Da, crtež je trag gesta vajarevog i sećanje na njega.“¹³

Kao što vidimo, kod nekih sa crtežom sve počinje, a kod nekih se sve završava.

15.2.2012.

¹² Likovne sveske 6, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1980, str. 138.

¹³ Ibid., str. 139-140.

UMETNOST I NE–UMETNOST

„Nema neprave umetnosti. I izraz ’prava umetnost’ jeste pleonazam. Umetnost ili jeste ili nije. Ako jeste, onda je prava, i to uopšte ne treba posebno naglašavati. Naravno, razlikuju se razne vrste umetnosti, ali ono što je rečeno o ’pravoj’ i ’nepravoj’ umetnosti važi za sve njih: i za muziku, i slikarstvo, i poeziju, ples, pozorište, film, arhitekturu...“¹

Da. Umetnost ili jeste ili nije. Prema tome, postoji samo umetnost. Njena suprotnost bilo bi ono što nije umetnost, dakle ne–umetnost. Ne–umetnost stvaraju oni koji su svojim ne–talentom umetnosti rekli NE!

Dorfles govori o pravoj poplavi ovakvih dela krajnje sumnjive vrednosti i onda se priseća Malroa:

„Obistinjuje se dakle ona pojava (na koju je također aludirao Malraux) da uz pravu umjetnost postoji vrlo prostrano područje ne–umjetnosti, pseudoumjetnosti.“²

Ovde nećemo zameriti Dorflesu što je ipak upotrebio izraz „prava umetnost“. Važno je samo da je u pravu.

16.2.2012.

¹ Dragan Žunić: Vesela estetika, Zograf, Niš 2004, str. 116.

² Gillo Dorfles: Oscilacije ukusa i moderne umjetnosti, Mladost, Zagreb 1963, str. 38.

DOBRE I RĐAVE SLIKE

„Meni su, da budem sasvim iskren, misli o političnoj i apolitičnoj umetnosti, o umetnosti kao o propagandi i o l’art pour l’art – i dosta nejasne, ja sam siguran samo u jedno: da postoje dobre i rđave slike, te prema toj podeli potrebne i nepotrebne...“¹

Ovako veli veliki slikar Mića Popović.

Ali, pitam se:

Zar nisu za dobру političku propagandu potrebne dobre *rđave* slike?

Možda je o toj potrebi nepotrebno bilo šta reći.

18.2.2012.

¹ Dobrica Ćosić: Mića Popović, vreme, prijatelji, Bigz, Beograd 1988, str. 46.

SLOBODA

„Sloboda znači, pre svega, ne lagati. Tamo gde se množi laž, najavljuje se tiranija, ili se ona nastavlja...“¹

Ovo su reči Albera Kamija koje Dobrica Ćosić u svojoj knjizi citira govoreći o svom prijatelju i slikaru Miči Popoviću, i ne samo o njemu, već o svima onima sa kojima je posle rata dočekao slobodu i drugovao posle oslobođenja.

I zaista, ako se vratimo na prapočetak, sve je počelo lažima, a završilo se tiranjem. Laž se začela, kako nam se otkriva u Bibliji, u srcu nekada najsajnijeg i najuzvišenijeg anđela u svemiru, koga Isus naziva Ocem laži. „Vaš je otac đavo, (kaže Isus svojim protivnicima); i slasti oca svojega hoćete da činite: on je krvnik ljudski od početka, i ne stoji na istini; jer nema istine u njemu; kad govorи laž, svoje govorи: jer je laža i otac laži.“ Jovan 8,44. Otac laži je vrlo brzo prešao na tiraniju, izazvavši rat na nebu. Taj rat se kasnije preneo i na zemlju (Otkrivenje 12,7), protiv čoveka. Do uništenja. Zato nas apostol Petar upozorava i kazuje kako možemo pobediti našeg krvnog neprijatelja: „Budite trezni i pazite, jer suparnik vaš, đavo, kao lav ričući hodi i traži koga da proždere. Branite se od njega tvrdom u veri, znajući da se takva stradanja događaju vašoj braći po svetu.“ 1. Petrova 5,8.9.

Nasuprot laži stoji sloboda. Da li se čovek može sâm oslobođiti? From kaže:

„Sa biblijskog i kasnijeg jevrejskog stanovišta, sloboda i nezavisnost su ciljevi ljudskog razvoja, a cilj ljudskog delanja jeste stalni proces sopstvenog oslobođanja od okova koji čoveka vezuju za prošlost, prirodu, pleme, idole.“²

Isus, međutim, u razgovoru sa Jevrejima kaže: „Zaista, zaista vam kažem da je svaki koji čini greh rob grehu. A rob ne ostaje u kući

¹ Dobrica Ćosić: Miča Popović, vreme, prijatelji, Bigz, Beograd 1988, str. 94.

² Erih From: Bićete kao bogovi, Clio, Beograd 2000, str. 62.

vavek, sin ostaje vavek. Ako vas dakle sin izbavi (oslobodi), zaista cete biti izbavljeni (oslobođeni).“ Jovan 8,34-36.

Dakle, ne možemo se sami osloboditi greha, a laž je svakako prvi greh.

Nešto kasnije From zapisuje: „Čovek je, doista, nejak i neotporan, ali on predstavlja otvoreni sistem koji može da se razvije do stepena kad on postaje slobodan. On mora da bude poslušan Bogu da bi mogao da se oslobodi fiksacije za primarne veze i da se ne bi potčinio čoveku.“³

Biblijsko učenje je, ipak, nešto drugačije – čovek se ne može razviti do stepena slobode, on mora biti slobodan da bi bio poslušan. Da bi bio slobodan mora najpre doći Bogu. „A Gospod je Duh: a gde je Duh onde je sloboda.“ 2. Korinćanima 3,17.

Apostol Pavle nas opominje da se jednom dobijena sloboda može izgubiti: „Stojte dakle u slobodi kojom nas Hristos oslobodi, i ne dajte se opet u jaram ropstva uhvatiti.“ Galatima 5,1.

Samo slobodan čovek može slobodno da stvara.

„Kad nisu pred prirodom nego kad su oči u oči sa unutrašnjom slikom, slikarstvo i poezija su nezasiti slobode.“⁴

To važi i za puteve.

„Putevi se sastaju u slobodi.“⁵

Ali da završim sa Žunićem, odnosno Hegelom i Šilerom:

„U poređenju s drugim delatnostima, umetnost je doista jedina prava demonstracija ljudske delatne slobode. Hegel je tvrdio da uživanje u umetničkoj lepoti nije drugo do uživanje u 'slobodi proizvodnje i uobličenja'; Šiler jer, štaviše, smatrao da je 'lepota jedini mogući izraz 'slobode u pojavi', tj. da ideja slobode u ljudskome, čulnome svetu može postojati samo na jedan način – kao lepotu.“⁶

19.2.2012.

³ Ibid., str. 67.

⁴ Mića Popović: U ateljeu pred noć, Prosveta, Beograd 1962, str. 18.

⁵ Ibid., str. 24.

⁶ Dragan Žunić: Vesela estetika, Zograf, Niš 2004, str. 72.

LIKOVNA CIVILIZACIJA

„Ophrvalo me osećanje: to obilje i raznovrsje likovnih 'poetika', veština i domišljatosti, sva ta pronalazačka, maštovita i izazivačka umetnost i antiumetnost, jednom rečju, cela likovna civilizacija danas, sa svojim teoretičarima i trgovcima, podanicima i korisnicima, kao da je sve manje potvrda slobode i duha stvaranja sa višim smislom.“¹

Iza ovih reči стоји (ili pada) Dobrica Ćosić. Ovo je njegov sud o celoj, kako kaže, likovnoj civilizaciji danas. Šta time priznaje? Da li da je, u modernom smislu reči, likovno necivilizovan ili da je u svom likovnom obrazovanju stao kod neke prethodne likovne civilizacije? Ako je ovo drugo, i to je bolje nego da mu neko jednoga dana, poput Miće Popovića, o kome upravo piše, kaže kakav mu je loš bio ukus, kao što se to desilo nekima u prošlosti. Evo primera:

„Gete je za najvećeg slikara proglašio (i čitavog života čuvao to ubedjenje) Gvida Renija, žalosnog kičera, jedva slikara; Viktor Igo je bio poštovalač danas nepoznatih romantičnih mazala; Bodler je bio savremenik impresionista i gluv za njihova velika otkrića i slep za blistavo, revolucionarno slikarstvo.“²

No, možda će Ćosić imati sreće da ga niko ne pomene kad se bude ponovo govorilo o Geteu, Igou i Bodleru. Možda, baš zbog njih samih.

19.2.2012.

¹ Dobrica Ćosić: Mića Popović, vreme, prijatelji, Bigz, Beograd 1988, str. 13.

² Mića Popović: U ateljeu pred noć, Prosveta, Beograd 1962, str. 21.

SRUŠENI MOSTOVI

„Nekad je za dobar saobraćaj između umetnosti i ljudi bilo mosta. Religija! Posrednička uloga religije bila je od neocenjivog značaja. (...)“¹

Nekad je za dobar saobraćaj između umetnosti i ljudi postojao još jedan most. Portret kao dokument!¹



Nekada, da. Ali ti su mostovi danas porušeni.

Danas religije nema, baš onako kako je Isus i najavio: „Ali sin čovečji kad dođe li naći veru na zemlji?“ Luka 18,8.

Uzmimo i Dobricu Čosića kao svedoka:

„Raspadom vere u večnost i odricanjem od te vere, umetnost je svojom voljom rušila i srušila svoj istorijski tron i lišila sebe, verovatno, najubedljivijeg prava na veličinu i poštovanje.“²

Pišući o Bošu i Daliju Slobodan Lazarević kaže:

„Svejedno da li je reč o srednjovekovnom verovanju, ili metafori atomskog doba, i jedan i drugi slikar ukazuju na potrebu da svako vreme, ako želi u sebi da pobedi зло, mora da se preispituje i osvetljava verom i snagom humanizma.“³

Ali, ako nema više prave vere, možda nam donekle može pomoći sama umetnost. Jer Andrej Beli kaže:

„Pretvarajući predstave života u predstave vrednosti, umetnost, i pored toga što ove vrednosti ne realizuje (kao religija), ipak ukazuje na put realizacije; ono što započinje u umetnosti, dovršava se u religiji.

¹ Mića Popović: U ateljeu pred noć, Prosveta, Beograd 1962, str. 11.

² Dobrica Čosić: Mića Popović, vreme, prijatelji, Bigz, Beograd 1988, str. 15.

³ Slobodan Lazarević: Zajedničko u nevidljivom, Srpska književna zadruga, Beograd 1995, str. 58.

Zato umetnost izražava ideju stvaralaštva jasnije nego date nam forme života. Ona – stvara vrednosti.

Zato se krajnji ciljevi umetnosti poklapaju sa sledećim ciljevima čovečanstva; krajnji ciljevi individualnog rasta diktirani su delimično etikom, ali još više religijom koja ove individualne ciljeve pretvara u kolektivne. Umetnost je, čineći jednorodnu grupu s religijom i etikom, ipak bliža religiji nego etici, te se zato u dubini ciljeva koje postavlja umetnost kriju religijski ciljevi: ovi ciljevi su – preobražaj čovečanstva, stvaranje novih formi...⁴

A što se tiče portreta, ostaje pitanje:
Kako ćemo ga imati, ako smo izgubili ljudski lik?!

19.2.2012.

⁴ Andrej Beli: Smisao umetnosti, Logos, Beograd 2008, str. 27.

MONDRIJANOVI PROZORI

„Jedan moderni majstor, Holandanin, jedan od najhrabrijih u avanturi slikarstva, Piet Mondrian inspirisao se opet tom strogom, hladnom i u milimetar doslednom geometrijom. Ali na svoj način. On je, skoro da nema sumnje, polaznu tačku za filozofiju raspoređenih obojenih kvadrata (lišenih kasnije svake deskriptivne namere), našao baš u bezbrojnim, nametljivim prozorima sa fasada amsterdamskih i haških zdanja... Ako ovo nije tačna teza, zabavna je igra i mogla bi da se nazove: Mondrijanovi kvadrati i amsterdamski prozori.“¹

Za razliku od Miće Popovića, ja je ne smatram igrom, ali ako je već igra, onda bih je pre nazvao *Mondrijanovi prozori*.

Moj boravak u Amsterdamu (1995) bio je kratak. Toliko kratak da sam morao bukvalno da trčim do Van Gogovog muzeja da bih imao više vremena da budem u njemu. Trčeći nasuprot struji pešaka i najrazličitijih glasova i jezika, možda sam se negde i sudario sa Mondrijanom, ne znam, ali priznajem, nisam uspeo da vidim te nametljive amsterdamske prozore. Na zgradama su bili samo Mondrijanovi kvadrati, „ta uzbudljivo uzdržana drama“², kako kaže Mića Popović.

Svuda, osim na zgradi Van Gogovog muzeja.

Mnogo kasnije setio sam se i pesnika Ivana V. Lalića, koji je pišući o Niskoj Zemlji zapisaо i ovaj stih:

„Ovo je prostor gde nastaje slikar.“³

A ja sam imao sreće da sretнем dvojicu u jednom danu.

20.2.2012.

¹ Mića Popović: U ateljeu pred noć, Prosveta, Beograd 1962, str. 148-149.

² Ibid., str. 29.

³ Ivan V. Lalić: iz pesme „Voyage philosophique“, Strasna mera,, Pismo. Četiri kanona, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1997, str. 131.

NIŠTA KAO TRAJAN MATERIJAL

„Olga Jevrić nije uvezla nijednu inostranu licencu za pravljenje skulpture nego je, naprotiv, iz prve, ali zaista iz prve linije savremene umetnosti pošla jedan korak napred. Prazan prostor između gromada cementa i gvozdenih šipki, one čestice vazduha, oni atomi, ono *ništa* u tim praznim prostorima je trajan materijal.“¹



Ranohrišćanski teolozi Tacijan i Teofil iz Antiohije u raspravama sa grčkim filozofima tvrdili su da Bog nije bio uslovjen postojanjem materije prilikom stvaranja sveta. On je stvarao rečju. I reče Bog – i bi. Tada je nastao izraz *Ex nihilo nihil fit*.

Olgji Jevrić prilikom stvaranja skulptura bila je, razume se, potrebna materija – cement i šipke. Ali i još nešto – *ništa*. Jer i *ništa* je, kako veli Mića Popović, deo njenih skulptura. Kao i pre nje u skulpturama Barbare Hepvort:

„Igrom konveksnih i konkavnih formi, suprotstavljajući praznoću punoći, Barbara Hepvort uspeva da animira prostor – što je ambicija svakog skulptora, pa ne čudi što uživa toliki ugled.“²

Dakle, ništa bez *ništa*!

20.2.2012.

¹ Mića Popović: U ateljeu pred noć, Prosveta, Beograd 1962, str. 45.

² Dora Valije: Apstraktna umetnost, Metaphysica, Beograd 2006, str. 237.

STRASNI LJUBAVNICI

„Umetnost i umetnik žive čas kao prijatelji, čas kao neprijatelji; to se ne menja! Uvek kao ljubavnici; to se ne menja!“¹

Ove misli zapisao je slikar Mića Popović.

A to je bilo i iskustvo Ežena Delakroa koji je govorio:

„Ja krećem da radim kao što drugi trče kod ljubavnice.“²

A u svom dnevniku 1. januara 1861. godine zapisao je i ovo:

„Slikarstvo me, doduše, muči i razdira na hiljadu načina, kao najzahtevnija ljubavnica; već četiri meseca bežim u zoru i jurim na taj magični posao, kao pred noge najdraže ljubavnice; ono što mi je izdaleka izgledalo da se može lako prevazići, sad su strašne i neprekidne teškoće; ali otkud to da, umesto da me uništi – ta večna borba me budi; umesto da me obeshrabri – ona me teši i ispunjava mi trenutke kada je napuštam? Srećna nagrada za lepe godine koje su sa njom prošle; otmeno vreme u trenucima starosti koja me već sa hiljadu strana opkoljava, ali koja mi ipak još ostavlja snagu da prevaziđem bolove tela i muke duše.“³

Tako je kod ljubavnika. To se ne menja.

Prijateljstvo, neprijateljstvo, muka, razdiranje, ljubav, strast, patnja, bol, uteha, trenuci sreće.

Tako je i kod umetnika. I to se ne menja.

Pa ipak, ima umetnika koji ljubav doživljavaju na svoj osoben način, recimo, kao Šagal:

„S godinama, jasnije i razgovetnije vidim šta je ispravno a šta neispravno na našem putu, i koliko je smešno sve što nije postignuto sopstvenom krvlju, sopstvenom dušom, sve ono što nije prožeto ljubavlju. U životu i u umetnosti može se sve izmeniti, i izmeniće se ako bez stida izgovorimo reč ljubav... U njoj počiva istinita umetnost: to je

¹ Mića Popović: U ateljeu pred noć, Prosveta, Beograd 1962, str. 26.

² Ežen Delakroa: SLIKANJE ŽIVOTA, Izabrane stranice dnevnika, Službeni glasnik, Beograd 2010, str. 53.

³ Ibid., str. 84.

moja tehnika, moja religija; nova i stara religija, koju smo nasledili iz dalekih vremena.”⁴

A ta daleka vremena sačuvala su tako blisku i tako potrebnu istinu o ljubavi:

„Mnoga voda ne može ugasiti ljubavi, niti je reke potopiti. Da ko daje sve imanje doma svojega za tu ljubav, osramotio bi se.“ Pesma nad pesmama 8,7.

21.2.2012.

⁴ Mark Šagal: Život i delo, citirano u: O. Bihalji – Merin: Graditelji moderne misli, Prosveta, Beograd 1965, str. 211.

NIŠTA

„Ko je ovde pametan?“ pitaće mnogi podrugljivo pred savremenim slikama koje im izgledaju nerazumljive. Kad čovek nešto ne razume, a misli da o tome može suditi, on se obično smeje. Verovatno se taj isti čovek ne bi smejavao kad bi video za njega nerazumljive matematičke račune. Ali o umetnosti, pogotovo o slikarstvu, svako se oseća pozvanim da dâ svoj sud, jer u njemu opaža samo ono što je već navikao da gleda, umesto da traži ono nepoznato. Nije samo cilj ili impuls umetnika da traži nešto novo, jer je on nov čovek, nova individualnost, nego je to i stvar posmatrača. Ko gleda sliku i ko je voli treba svaki put ponovo da proveri svoje čulo i svoja estetska shvatanja pre nego što donese sud.¹

Aleksa Čelebonović, dakle, smatra da posmatrači ne treba da žure sa sudom kad je u pitanju moderna umetnost. S druge strane Mića Popović ohrabruje apstraktne umetnike da ne moraju da budu licemeri i da imaju spreman odgovor na dobronamerna, a još više na zlonamerna pitanja:

„Apstraktna umetnost značila je stvarni kraj slikarevog licemerja u odnosima sa publikom i ohrabrla ga da na pitanje: ’Šta to predstavlja?’ najzad odgovori iskreno (onako kako je uvek priželjkivao):

- Ništa!“²

Eto mogućeg odgovora! A mogući zaključak bi bio: Zahvaljujući apstraktnoj umetnosti i ništa je nešto!

Međutim, postoji i još jedan mogući odgovor, a sadržan je u iskustvu i sećanju Rudolfa Arnhajma, koji kaže:

„Sećam se da sam jednom posmatrao neku učiteljicu kada je, sa svojim đacima drugog razreda osnovne škole, došla pred jednu apstraktnu skulpturu u nekoj muzejskoj galeriji. ’Šta je ovo?’ pitala su deca. Učiteljica, i sama vrlo nesigurna, prišla je bliže i pogledala natpis.

¹ Aleksa Čelebonović: *Iza oblika*, Nolit, Beograd 1987, str. 48.

² Mića Popović: *U ateljeu pred noć*, Prosveta, Beograd 1962, str. 36.

’Poklon g. i gđe Vilinski’, pročitala je ona. Deca su, zadovoljna time što su čula, prešla na sledeći izloženi predmet.³

Eto, dakle, dva moguća odgovora! A mogući zaključak bi bio: Zahvaljujući apstraktnoj umetnosti i ništa je nešto, a poklon nešto više!

22.2.2012.

³ Rudolf Arnheim: Za spas umetnosti: dvadesetšest eseja, SKC Beograd, Knjižara i Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 2003, str. 72.

TAČKA

„Geometrijska tačka, nevidljiva i nematerijalna, slična nuli po vrednosti, ’najsvedenija je unutrašnja forma. Ona je okrenuta samoj sebi’, piše Kandinski i, sa oštrinom koja mu je svojstvena, dodaje: ’Upravo zato je ona pronašla svoju prvu materijalnu formu u pismu; ona pripada jeziku i označava tišinu.“¹

Da, sećam se. I u školi su nam govorili, i to baš na času jezika:

Tišina! I tačka!

Ali ta tačka nije bila slična nuli po vrednosti.

„Tačka, kao najsažetiji oblik izraza, stoji, po njegovom mišljenju, između čutanja i govorenja.“²

Paul Kle, koga Ernst Bloh naziva „čudesnim sanjarom“³, drugačije poima tačku:

„Tačka nije bez dimenzije, ona je beskonačno mali površinski element koji kao agens proizvodi nulti element, što znači miruje. (...) Tačka je kosmička, kao paelement. Svaki zametak je kosmički.“⁴

Iza ove misli mogle bi da se stave tri tačke...



22.2.2012.

¹ Dora Valije: Apstraktna umetnost, Metaphysica, Beograd 2006, str. 86-87.

² O. Bihalji – Merin: Graditelji moderne misli, Prosveta, Beograd 1965, str. 160.

³ Žan-Mišel Palmije: Ekspresionizam kao pobuna, Matica srpska, Novi Sad 1995, str. 255.

⁴ Paul Kle: Zapis o umetnosti, Esoteria, Beograd 1998, str. 98.

UMETNIČKA MATERIJA

„Svakoga dana pridajem sve manje značaja inteligenciji. Svakoga dana sve više uviđam da tek izvan nje pisac može da pohvata nešto od naših minulih utisaka, to jest da tek izvan nje može da dosegne nešto što je on sâm i što je umjetnička materija. Ono što nam inteligencija nudi kao prošlost, nije prošlost.“¹

Ne znam da li je Delakroa mislio nešto slično ovim rečima Marsela Prusta kad je zapisao sledeću rečenicu u dnevniku:

„Uopšte ne volim razumno slikarstvo: meni je, vidim, potrebno da moj duh ključa, radi, raspliće, na hiljadu načina pokušava, pre no što stigne do cilja za kojim osećam potrebu u svakoj stvari.“²

Đordđe de Kiriko je, po rečima Dragana Jeremića, bio još određeniji:

„Đordđe de Kiriko je, kako nas obaveštava Andre Breton, u knjizi *Nadrealizam i slikarstvo*, tvrdio da umetničko delo, da bi stvarno bilo besmrtno, treba da napusti zdrav razum i logiku, čime će se ’približiti snu i dečjem mentalitetu’.“³

Hm! Prust se odrice inteligencije.
Delakroa ne voli razum.
De Kiriko ne voli ni razum ni logiku.
A ja?
Ja nisam pametan šta da mislim!



24.2.2012.

¹ Marsel Prust: O Bodleru, Floberu i Moranu, Oktoih & Dom omladine „Budo Tomović“, Podgorica 1977, str. 7.

² Ežen Delakroa: SLIKANJE ŽIVOTA, Izabrane stranice dnevnika, Službeni glasnik, Beograd 2010, str. 16.

³ Dragan Jeremić: Doba antumetnosti, Kultura, Beograd 1970, str. 149.

LEKOVITA UMETNOST

„Konkretna umetnost je elementarna umetnost, prirodna, zdrava, od koje u glavi i srcu nastaju zvezde mira, ljubavi i poezije. Gde ulazi konkretna umetnost izlazi melanholijski, noseći svoje sive kofere krate crnim brigama.“¹

Tako je govorio Žan Arp (ili Hans Arp), nemačko-francuski slikar, vajar i pesnik, a njegove reči navodi Dora Valije u poglavljju o apstraktnoj skulpturi. Poznato je da Žan Arp nije voleo izraz *apstraktna umetnost*, jer je imao drugačije ubedjenje: „Pošto ne postoji ni najmanji trag apstrakcije u toj umetnosti, mi je nazivamo: konkretna umetnost.“²

Bilo kako bilo, Arp je očigledno verovao u njeno lekovito dejstvo, bar kada je melanholijska u pitanju.

Umetnost je spasila i Betovena. Sâm Betoven svedoči o tome:

„Pomislite samo na to da već šest godina bolujem od neizlečive bolesti... Ali kakvo sam poniženje osećao kada je neko, pored mene, izdaleka čuo flautu, a ja ništa nisam čuo; ili je čuo pevanje pastira, a ja opet ništa nisam čuo!... Takvi slučajevi su me dovodili do očajanja i malo je trebalo da se ubijem. Zadržavalo me je samo jedno – umetnost.“³

Drugi primer prave lekovitosti umetnosti zapisan je u iskustvu austrijskog književnika Huga fon Hofmanstala (1874–1929), koji je, kako navodi Sreten Marić, jednom u trenucima teške depresije, lutajući ulicama Beča slučajno naišao na plakat izložbe nepoznatog mu slikara. Ni sâm ne znajući zašto, ušao je i pogledao, a kasnije zapisao svoje utiske:



¹ Dora Valije: Apstraktna umetnost, Metaphysica, Beograd 2006, str. 230.

² Ibid., str. 230.

³ Igor Dolgopolov: Majstori i remek-dela, Jugoslavijapublik, Beograd 1989, str. 566.

„Na prvi pogled mi je to slikarstvo izgledalo suviše blještavo, nemirno, sirovo, čudno... Posle toga sam video (sva ta platna) svako posebno i sve skupa... i video sam i prirodu u njima i moć ljudskog duha koji je znao da izmodelira prirodu... njihov suštinski smisao, deo sudbine koji otkrivaju... Kako naći reči za nešto tako neuhvatljivo, tako iznenadno, tako moćno, što se ne da analizirati?... Da li bi ti i sama slika mogla pružiti ideju bar donekle približnu utisku koje su ostavile na mene, utisku verovatno sasvim ličnom, tajni između moje sudbine, njih i mene.... Bio sam kao čovek koji se spasao bezmerne vrtoglavice i sad oseća kako mu zemlja pod nogama postaje čvrsta... Bio sam kao udvostručen, u isti mah gospodar svog života, svojih snaga, svoje inteligencije.“⁴

Nepoznati mu slikar bio je sâm Van Gog!

Umetnost zaista može biti lekovita. Što se mene tiče, i ja bih preporučio redovne posete izložbama i koncertima ozbiljne muzike. Ali, i ovde važi onaj savet kada se lekovi reklamiraju:

Pre upotrebe detaljno proučiti uputstvo! O indikacijama, merama opreza i neželjenim reakcijama na lek, posavetujte se sa lekarom ili farmaceutom.

Još bolje – sa istoričarem umetnosti i istoričarem muzike!

Osim kada je u pitanju Van Gog! I, naravno, Betoven!

25.2.2012.

⁴ Sreten Marić: Ugovor s bratom, predgovor za knjigu: Van Gog: Pisma bratu, Glas, Banja Luka 1983, str. 14-15.

USLOVI

„Umetničko delo (pa tako i slika) ili je kompletno ili ne postoji. Vrednost i značaj umetničkog dela proizlazi iz količine uloženog osećanja, iz širine koncepcije, iz stepena pronicljivosti, a srećno kompletirane likovne komponente nisu zasluga nego uslov.“¹

Sve je to uslov, po rečima Miće Popovića, ali je uslov i ovo što kaže Dragan Žunić:

„Umetničko delo jeste estetska pojava duhovnoga, spoj čulnoga i duhovnoga, čulnoga i natčulnoga, prisustvo duhovnoga u estetskome (čulnome).“²

Evo još nekoliko uslova da bi umetničko delo bilo kompletно, odnosno da bi postojalo:

„Umetničko delo je skup simbola, a i samo jeste jedan pregnantni simbol (značenjima odnosno nagoveštajima značenja i vrednostima bremeniti) simbol. Taj simbol izgrađen je i poduprt drugim sličnim formativnim ‘sredstvima’ (sredstvima koja oblikuju sirovu građu odnosno sadržinu), kao što su metafora, alegorija, ali kao što su i odnosi tonova, odnosi masa i praznina, odnosi boja, pokreta, mimika, zatim ritmovi, harmonije i disharmonije, simetrije i asimetrije, eufonije i kakofonije.“³

Najveći uslov:

Da umetničko delo stvara umetnik.

Ili, da ono postane, kako kaže Kle:

„I umetničko delo je u krajnjoj liniji postanak, ono se nikada ne doživljava kao proizvod.“⁴

Man Rej, čini mi se, ne zahteva mnogo:

¹ Mića Popović: U ateljeu pred noć, Prosveta, Beograd 1962, str. 47.

² Dragan Žunić: Vesela estetika, Zograf, Niš 2004, str. 102.

³ Ibid., str. 102-103.

⁴ Paul Kle: Zapisi o umetnosti, Esoteria, Beograd 1998, str. 38.

„Umetničko delo ne bi trebalo suditi po njegovim likovnim kvalitetima, već po njegovoj moći da iznenadi, da poremeti, da učini stvari zagonetnijim, da zabavi i da navede na razmišljanje.“⁵

Po Bretonu, citiram po sećanju, umetničko delo ima vrednost samo ukoliko podrhtava od odraza budućnosti.

A ja bih dodao:

Ako odražava budućnost i svojom novom formom, onda mu preti opasnost da tek u budućnosti bude i shvaćeno.

Pa ipak:

„Umetničko delo je pre indikator jednog određenog načina ponašanja nego definitivni i od umetnikove sudsbine sasvim odvojeni estetski predmet. To je vrsta iskaza koja razotkriva mentalitet ponašanja svog autora.“⁶

26.2.2012.

⁵ Likovne sveske 6, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1980, str. 201.

⁶ Ješa Denegri, *Enformel u Jugoslaviji*, u: Posle 45, Umetnost našeg vremena, Beograd 1972, citirano u: Čedomila Karanović: Petar Omčikus, SANU, Beograd 1998, str. 9.

SUNCOKRETI

„Impresionisti su češće brali cveće nego što su ga kupovali. Impresionizam je uvek bio pastoralan i srdačan. Do Van Goga. On je suncokretu doslikao dublji smisao.“¹

On je svemu doslikao dublji smisao – i stolici, posebno svojoj stolici a posebno Gogenovoj, i cokulama, i mostovima, i ribarskim čamcima, i čempresima, irisima, kućama, žitnom polju, gavranovima, krompirima, limunovima, obalama. Svemu.

Igor Dolgopolov piše:

„Odavno je Van Gog nestao iz života. Ali njegovi suncokreti, kao užareno sunce, još mnogo godina će oduševljavati ljude kao simbol životne radosti.

Razmislite. Te prekrasne cvetove naslikao je jedan od nesrećnijih ljudi planete. Ali on je nadvladao tugu i opevao lepotu života.“²

Da li je tako, kao što Dolgopolov kaže? Možda u tom trenutku. Ali pogledajmo i sliku „Četiri suncokreta“. O njima Ingo F. Valter kaže:

„Četiri cveta, prikazana u krupnom planu, klonula su na sasušenim, odavno isečenim drškama. Njihove pružene latice, kao plamičci, opiru se pretećem propadanju. Oni anticipiraju buduću plamteću živost Van Gogovih čempresa. U ovoj slici Vinsent je jednom običnom motivu dao gotovo egzistencijalističko značenje, a cvetovima je dat simbolički sadržaj – oni su znakovi izvesne patnje koju prvo treba tražiti u samom umetniku.“³

Impresionisti su brali cveće.

A da li je Van Gog islikavao svoje *cveće zla*?

¹ Mića Popović: U ateljeu pred noć, Prosveta, Beograd 1962, str. 117.

² Igor Dolgopolov: Majstori i remek-dela, Jugoslavijapublik, Beograd 1989, str. 509.

³ Ingo F. Valter: VAN GOG, Između vizije i stvarnosti, Taschen/IPS, Beograd 2001, str. 24-25.

Jer:

„Osnovni uzrok (ne povod) umetničkog stvaranja ostaje zlo. Nije li Bodler na to mislio kada je svojoj zbirci pesama, u koju je, kako je sâm rekao, stavio sve svoje srce, svu svoju religiju i svu svoju mržnju, dao ime *Cveće zla*? U tom naslovu sažeto je čitavo jedno shvatanje umetnosti, kojeg, izgleda, nisu dovoljno svesni čak ni oni koji se Bodleru bezmerno dive. Njime se izražava manifest koji akcenat umetničkog stvaranja stavlja na menjanje sveta i života, a ne na njihovu indolentnu apologiju. A ovaj akcenat je živ u svakoj velikoj umetnosti.“⁴

26.2.2012.

⁴ Dragan Jeremić: Doba antiumetnosti, Kultura, Beograd 1970, str. 13.

OTVORENA RANA

„Ono što ga goni da piše nije neka ideja a još manje želja da izgradi neku teoriju o slikarstvu, već otvorena rana, pa ako on preskače etape, to znači da ne može da postupi drukčije.“¹

Maljević. Kazimir Maljević. O njemu je reč. A piše Dora Valije. I dodaje:

„Jednim potezom, pre nego što je čak analizirao mogućnosti apstraktne umetnosti, on otkriva njenu krajnju tačku. A ta tačka, jednom dosegnuta u 'belom na belom', kao da je on sâm bio prvi njom zasenjen, ne može da prestane dok on ne uspe da je dosegne takođe i kroz jezik. Vrteći se oko te jedne tačke u kojoj boja i forma, postavši odsustvo, otkrivaju najviše prisustvo.“²



Odsustvo objekta, prisustvo apstrakcije.

Освобожденное ничто.

Prisustvo osećajnosti.

„Kvadrat koji je izložio 'nije bio prazan kvadrat, nego osećanje odsustva predmeta'“³

Nekoliko stotina strana napisao je Maljević o belom. O otvorenoj rani. Bez boje krvi. O beloj rani. Oblika kvadrata.

Čudna moć kvadrata da ispuni misli, kao i kod De Kirika:

„Kvadrat je oduvek zaokupljaо moј um. Uvek sam video kvadrate kako se dižu kao tajanstvene zvezde iza svake od mojih slika.“⁴

A kada je reč o belom, Vitgenštajn se pitao:

¹ Dora Valije: Apstraktna umetnost, Metaphysica, Beograd 2006, str. 137.

² Ibid., str. 136-137.

³ Miodrag B. Protić: Oblik i vreme, Nolit, Beograd 1979, str. 36.

⁴ Likovne sveske 5, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1977, str. 67.

„Nije li belo ono što uklanja tamu?“⁵

Kandinski se nije pitao. On je znao odgovor, kako kaže Miodrag B. Protić:

„Belo deluje kao absolutna tišina. Ta tišina nije smrt – ona pruža mogućnosti. To je jedno ništa puno mladalačke radosti, kako kaže Kandinski, jedno ništa pre svakog rođenja i početka.“⁶

I opet Maljevič:

Освобожденное ничто.

„Njegove slikovne zamisli znače potpunu negaciju tradicionalne umetnosti, redukovanje, gašenje i etabriranje Ništa.“⁷

Nичто.

27.2.2012.

⁵ Ludvig Vitgenštajn: Opiske o bojama, Matica srpska – Novi Sad, Cicero – Beograd, Pismo – Zemun 1994, str. 20.

⁶ M. B. Protić: op.cit., str. 116.

⁷ Oto Bihalji Merin: Prodori moderne umetnosti, Nolit, Beograd 1962, str. 108.

JEDNIM SKOKOM DO VRHA

„Maljevič ne odstupa od opštih pravila koja određuju rusku avangardu u celini. Ali u decembru 1915. godine, kada izlaže na izložbi ’0,10’ u Petrogradu svoje prve apstraktne slike, on je napravio korak napred koji se više ne objašnjava u ruskom kontekstu, koji se takođe ne odnosi ni na zapadnu avangardu, zbog prostog razloga što je Maljevič najednom dospeo do absolutne apstrakcije prema kojoj se tih istih godina zaputio jedino Mondrijan. Tamo gde Holandanin napreduje s predstrožnošću, Rus stiže jednim skokom i odmah stiže na vrh: na pretrpanim kornišama te izložbe jedna Maljevičeva slika prikazuje crni kvadrat na beloj pozadini: dve ne-boje i najafirmativnija forma, sjedinjeni, sučeljeni.“¹

Ne znam da li je Vladimir Burić (1932–1994), ruski pesnik, sve ovo imao u vidu, ali je napisao zanimljivu pesmu pod naslovom *Crno i belo*:

*Crno
ište belo
da bi ubilo u njemu svetlo
i pretvorilo ga u sivo
ili
prugasto.²*



Možda je ipak španski pesnik Rafael Alberti (1902 – 1999), koji se u mladosti bavio i slikarstvom, mnogo bliži Maljeviču svojim shvatanjem crnog nego što je to Burić, jer on kaže:

Svetlost dade svoje naličje. I rodi se crno.³

¹ Dora Valije: Apstraktna umetnost, Metaphysica, Beograd 2006, str. 143.

² Vladimir Burić: Kad budem star kao zemlja, Gradina, Niš 1988, str. 120.

³ Rafael Alberti: Mornar na kopnu, i druge pjesme (izvor i prevod Jordan Jelić), Pobjeda, Titograd 1981, str. 94.

Bilo kako bilo, važno je da je Maljevič jednim skokom stigao do vrha.

Na izložbi „0,10“.

Ocena za skok: 10,0.

A njegov crni kvadrat u uglu, postavljen poput ikone, možda je ikona za neverujuće.

27.2.2012.

NA PUTU KA BESKONAČNOM

„Ali gde suprematizam stvara svoje simbole? Na putu ka beskonačnom započelo je jedno novo vreme, koje je prevazišlo antiku. Gotika, sa svojom plavom i zlatnom pozadinom, bila je početak. Onda je perspektiva razbila ptolomejske staklene sfere na kojima su visile zvezde. Zatim je umetnik nastavio ovim putem u ’muzejskom tonu’, bez maske. Suprematizam je uklonio sve to sa platna, ’probio se kroz plavetnilo neba’ i stigao do BELOG kao bezgraničnog. Ovim je suprematizam stvorio svoj prostor i doveo iluziju do apsoluta.“¹

El Lisickom, koji je napisao ovaj tekst, mogli bismo da postavimo nekoliko pitanja.

Znamo da je svako platno na početku BELO. Koliki je onda put prevelio suprematizam, ako je pošavši od BELOG stigao do BELOG?

Ili uopšte nije pošao, ako se nije udaljio od BELOG?

Ako mu se BELO postavilo kao granično, kako je onda stigao do BELOG kao bezgraničnog?

Ili je stigao do BELOG poništavajući BELO, čime drugim – do BELIM?

I, eto nas, umesto do apsoluta – do apsurda!

Kandinski to drugačije poima:

„Ovaj je svet toliko visoko iznad nas da ga mi ne možemo nikako čuti. Odozgo dolazi velika tišina, koja nam se, materijalno predstavljeno, pojavljuje kao neprelazni, neuništivi, hladni zid koji se proteže u beskonačnost. Stoga bela deluje na našu psihu kao velika, za nas apsolutna, tišina.“²

Onda kad iznad nas nije bila velika tišina, kako kaže Kandinski, kada se mogao čuti glas Božji, a mnogo je takvih primera u Bibliji, na žalost, nismo umeli da slušamo. Setimo se samo Isusovog krštenja na Jodanu i izveštaja evanđeliste Mateja o tome:

¹ El Lisicki: „Proun“, u: MALJEVIĆ, Suprematizam – bespredmetnost, Studentski izdavački centar, Beograd 1980, str. 104.

² Vasilij Kandinski: O duhovnom u umetnosti, Esoteria, Beograd 1996, str. 102-103.

„I krstivši se Isus izide odmah iz vode; i gle, otvoriše mu se nebesa, i vide Duha Božjega gde silazi kao golub i dođe na njega. I gle, glas s neba koji govori: ovo je sin moj ljubazni koji je po mojoj volji.“ Matej 3,16.17.

Malo je onih, na žalost, koji su ovu istinu dovoljno dobro razumeli.

Ako ovde ima mesta za Rafaela Albertija, onda bih naveo samo jedan njegov stih:

Iznad nekolika platna nestaje golubica bijela.³

28.2.2012.

³ Rafael Alberti: Mornar na kopnu, i druge pjesme (izvor i prevod Jordan Jelić), Pobjeda, Titograd 1981, str. 97.

PORTRETI

„Ali ono što viđam u Beogradu često, pa valjda zbog toga i volim mnogo, to su Tvoji portreti naših zajedničkih prijatelja. Da ne nabrajam sva ona velika platna ugrađena u temelje evropske i naše moderne umetnosti, bili bi dovoljni samo ovi velemajstorski i pronicljivi portreti da opravdaju visoko mesto koje si u srpskoj umetnosti zauzeo i sačuvao. S obzirom da se kod rečenih portreta ne radi o dugom, strpljivom i uvek po malo dosadnom čisto zanatskom ertanju i pripremanju, nego o ELABORACIJI U DUHU, slike su izvedene u jednom silovitom naletu. Kao plen sokola koji sa visine, izdaleka, raspoznaće lovinu. Ovo nisu portreti pred kojima konstatujemo: ’to je taj i taj’, i koji nas posle obavljene identifikacije više ne interesuju; ovo su psihološko-likovne odgonetke koje nas okupiraju i plene na duge staze. Kod dva naša zajednička prijatelja odlazim po jedanput godišnje, kod Dejana i Matije. Obojica čuvaju svoje portrete iz Tvoje ruke. Uvek mi se čini da sam portrete zapamtio. Ali svake godine doznam nešto novo i o Tvojem majstorstvu i o pomenutim ljudima.“¹

Ovo je deo pisma slikara Miće Popovića svom dugogodišnjem prijatelju i slikaru Bati Mihailoviću, napisano u maju 1988. godine povodom Batine izložbe u Galeriji Srpske akademije nauke i umetnosti. A pomenuti ljudi su istoričar umetnosti Dejan Medaković i pesnik Matija Bećković.

Portreti.

Elaboracija u duhu.

Evo kako Goja razmišlja o portretu. Prenosim njegove misli iz priče Ive Andrića „Razgovor sa Gojom“:

„Ima jedan naročito težak zadatak kod izrade portreta, jedna velika muka slikareva, a to je: izdvajanje lika iz svega onoga što ga okružuje i vezuje za ljude i okolinu. To oslobođenje jednog lika opet je, što bi rekao onaj moj Paolo, jedna vrsta antihristovske akcije, jedno

¹ Slikarstvo Milorada Bate Mihailovića, Galerija SANU, Beograd 1989, str. 13.

protivstvaranje. Ceo put kojim je išla sudbina modela mi pređemo ponovo samo u protivnom pravcu, dok lice na koje smo bacili oko ne izvedemo na čistinu na kojoj ga postavimo samo samcito, kao na gubilištu. I tek tu, mi ga ponovo stvaramo.

U svakoj drugoj umetnosti, čovek je prikazan uvek u vezi sa ostalim ljudima, i što je originalniji i ličniji, to je više potrebno prikazati njegov odnos prema ostalima, da bi se tako podvukla njegova osobenost. Naprotiv, naslikani ljudski lik je sâm, okovan, izdvojen jednom zauvek, jer portret nema ni oca ni majke, sestre ni deteta. On nema kuće ni vremena ni nade, često ni imena. Dok nas gleda živim očima, on već predstavlja bivši život, ugašen da bi mogao trajati. To je poslednje, ne poslednje, nego jedino ljudsko biće na svetu, u svom poslednjem trenutku. Nepomičan, čovek vas gleda tužno, zaplašeno, kao bolesnik lekara, i pogledom, jednim čime može da se izrazi, govori: 'Ti odlaziš dalje da živiš i radiš i prenosiš pogled po drugim likovima, a ja ostajem tu, osuđen i okovan, svedok kome se znaju samo ime, zanimanje i godine starosti, a često ni toliko, ostajem doveka samo slika, i to ne slika samoga sebe, nego slika jednog tvog pogleda.'²

Van Gog je u jednom trenutku imao posebnu želju kad je u pitanju portret: „Ah, portret, portret sa mislima, dušom modela, toliko mi se čini da to mora doći.“³

Što se mene tiče, ja volim portrete koji govore, makar i ovako kako je to Goja pisao. I posebno volim portrete sa dušom, kako kaže Van Gog, sa kojima se može razgovarati, a može se razgovarati naročito sa onima u kojima se vidi i umetnik, jer, kako kaže Burdel: „Portret je uvek dvostruki lik, lik umetnika i lik modela.“⁴

Pa ipak, sudbina portreta se u jednom trenutku promenila. Bar tako misli Peđa Milosavljević: „Pronalazak fotografije znatno je, a možda i definitivno, uticao na sudbinu portreta.“⁵

A možda i nije.

29.2.2012. i 7.9.2014.

² Ivo Andrić: Razgovor sa Gojom, Ringer Axel Springer doo, Beograd 2014, str. 12.

³ Van Gog: Pisma bratu, Glas, Banja Luka 1983, str. 130.

⁴ Igor Dolgopolov: Majstori i remek–dela, Jugoslavijapublik, Beograd 1989, str. 566.

⁵ Miloš Marković: Umetnici i modeli, Delta press, Beograd 1981, str. 145.

MODILJANIJEVE MANDORLE

„Najpre pod Brankusijevim uticajem, Amedeo Modiljani stilizovao je na svojim slikama ovalna ženska lica, da bi kasnije njegove figure potpuno poprimile oblik afričkih plesnih maski.“¹

Proučavajući upravo Modiljanijeve ženske likove, ali ne samo njih, došao sam do zaključka da je on koristio, možda zaista pod Brankusijevim uticajem, ali možda i donekle svesno, geometrijsku sliku koja je poznata kao mandorla, a koja se dobija presekom dva kruga istog prečnika, od kojih svaki prolazi kroz centar drugog.

„Mandorla je geometrijski lik u obliku badema (mandorla = badem). U tradicionalnoj ikonografiji (i u slikarstvu i u kiparstvu) mandorla je oval u koji se upisuju sveti likovi – Krist, Djevica, sveci – kao u neku besmrtnu slavu.“²

Modiljani je u poljskom literati Leopoldu Zborovskom, koga je iz milošte zvao Zbo, i u njegovoј ženi Ani, imao iskrene prijatelje. Zborovski je od 1914. godine živeo u Parizu, bavio se trgovinom umetninama, i vrlo požrtvovano pomagao Modiljaniju, čije se zdravlje sve više pogoršavalo. Čak su mu Zbo i Ana, posle raskida sa Beatris Hastings, pružili utočište u svom stanu i dali atelje na raspolažanje. I njima dvoma Modiljani je uradio portrete u obliku mandorle.³



A koliko je sâm Modiljani čeznuo za besmrtnom slavom, pokazuje jedan njegov autoportret iz 1919. godine, koji se čuva u Muzeju savremene umetnosti u Sao Paolu. I on je bio u obliku mandorle.

¹ Slobodan Lazarević: Zajedničko u nevidljivom, Srpska književna zadruga, Beograd 1995, str. 33.

² J. Chevalier, A. Gheerbrant: RJEČNIK SIMBOLA, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1987, str. 386.

³ Doris Krystof: AMEDEO MODIGLIANI, Taschen Verlag, Köln 1996, str. 44.

Pamtim da postoji i jedan Da Vinčijev crtež Firence, čije je centralno gradsko jezgro imalo isto tako oblik mandorle. Da li slučajno?

I Paul Celan ima jednu pesmu, koja se takođe zove *Mandorla*:

*U bademu – šta je u bademu?
Ništa.
U bademu je ništa.
Tu je ono, tu.*

*U tom ništa – ko je tu? Kralj.
Tu je kralj, kralj.
Tu je on, tu.*

Jevrejska kovrdžo, ne sediš.

*A tvoje oko – gde je tvoje oko?
Tvoje oko je prema bademu.
Tvoje oko, nasuprot ništa stoji.
Ono stoji prema kralju.
Tako stoji i stoji.*

*Kovrdžo čovečja, ne sediš.
Prazni bademe, kraljevskoplavi.⁴*

29.2.2012.

⁴ Citirano iz zbirke: Paul Celan: FUGA SMRTI, prevod Z. Kostić Palanski, Gradina i Jedinstvo, Niš 1978, str. 122.

NAJVEĆA VREDNOST UMETNOSTI

„Ali bez obzira na sve, treba ići napred!
Van Gog je na svoj način shvatio taj osnovni cilj.

Rekao je:

’Najveća vrednost umetnosti jeste ljubav prema ljudima.’

Humanizam. Dobroćudan pogled na svet, bez obzira na lične nesreće i nevolje – eto, to je ono što odlikuje Vincentovo stvaralaštvo. Što su strašnije i nepodnošljivije tegobe koje slobodna određuje umetniku, to snažnije, pobedonosnije plamte boje na platnima.¹

Humanizam.

„Izgubivši veru u božansku svemoć i istinu, a ne stekavši veru u čoveka i njegove potencije, umetnik je pokušao da nađe čvrst oslonac za svoje stvaranje, pa i za život, u kultu umetnosti. Ali ni ova poslednja vera, vera u Apolona, nije spasonosna; ona je znak da se moderni umetnik, zaveden novim lažnim kultom, nalazi na bespuću, opasnom ne samo za opstanak umetnosti nego čak i njega samog. U toj situaciji, umetnosti i čoveku može da pomogne samo vera u čoveka koja se manifestuje umetnošću.“²

Čovekoljublje.

„Zadatak umetnosti, bez obzira na motive, sadržaje i umetničke postupke, ostaje afirmacija vrednosti koje vraćaju čoveku veru u humanizam i integrišu njegove napore da stvori jedan realniji *sfairos*.³

A u *sfairosu* je najveća vrednost ljubav. Kao i u hrišćanstvu, što je i sâm Hristos potvrdio:

„I ljubi Gospoda Boga svojega svim srcem svojim i svom dušom svojom i svim umom svojim i svom snagom svojom. Ovo je prva zapovest. I druga je kao i ova: ljubi bližnjega svojega kao samoga sebe. Druge zapovesti veće od ovih nema.” Marko 12,30.31.

3.3.2012.

¹ Igor Dolgopolov: Majstori i remek–dela, Jugoslavijapublik, Beograd 1989, str. 502.

² Dragan Jeremić: Doba antiumetnosti, Kultura, Beograd 1970, str. 74.

³ Slobodan Lazarević: Zajedničko u nevidljivom, Srpska književna zadruga, Beograd 1995, str. 59.

UMETNOST BOLA

„U svojoj produhovljenoj skulpturi *Čovek-pokazivač*, vajar Alberto Đakometi, na primer, prikazuje čovekovu osamu u beskonačnom prostoru. Pred razarajućim snagama prostora telesnost se topi i pretvara u stabličasto izraslo stvorene čija leljava vertikalnost, slična anteni, simbolično dočarava napetost i nezaštićenost svih bića.“¹

Istoričar umetnosti Dragan Jeremić kaže da je skulptura po svojoj „najdubljoj prirodi umetnost bola“² i da su njeni korifeji Mikelandđelo i Roden vajali bol, a da su se onda u nju „uselili ne samo čovekova uzinemirenost i strah (Barlah), nego i beda i jad ljudske egzistencije (Đakometi)“³.

Osama. Bol. Uznemirenost i strah. Beda i jad.

Kako tragično zvuče ove reči. Iako postoji mišljenje da čovek kao jedinka ne može da se izdvoji iz društva, odnosno zajednice kojoj pripada, s obzirom da je nosilac egzistencije koja je opšta, univerzalna, čovek je ipak duboko usamljeno biće.



Interesantno je kako je nastala pomenuta Đakometijeva skulptura (*Man Pointing* ili *Homme signalant*). Sâm umetnik je jednom izjavio da ju je napravio za svoju prvu izložbu u Njujorku 1947. godine, i to vrlo brzo – jedne noći, od ponoći do devet sati narednog jutra. I to ju je radio čak dva puta. Savijena leva ruka trebalo je da bude oko vrata druge figure, ali nije stigao da dovrši tu drugu figuru. Kasnije je odustao, jer je smatrao da i ovako može da ostane. Tako ne znamo šta ovaj čovek pokazuje niti kome pokazuje. Ostao je sam. U beskonačnom prostoru. Kao i svako od nas.

¹ Slobodan Lazarević: Zajedničko u nevidljivom, Srpska književna zadruga, Beograd 1995, str. 55.

² Dragan Jeremić: Doba antumetnosti, Kultura, Beograd 1970, str. 72.

³ Ibid., str. 72.

A možda pokazuje na Onoga, koga samo on vidi, i kazuje, a da mi to ipak ne čujemo, a trebalo bi:

Ecce homo!

Jer, videti Onoga koji se ne vidi i prihvati ga kao Čoveka bola, jedini je spas za *čovekovu osamu u beskonačnom prostoru i nezaštićenost svih bića*.

3.3.2012.

SAMOUBISTVO UMETNOSTI

„Opšte uzevši, svi su ti likovni ljudi nekakvi antijevci, a većina tih pobuna se isplati, pa i preplati; među njima odavno ni naivni nisu žrtve, naprotiv. A tom najradikalnijom pobunom u svetu slike, oblika i reči, pobunom kojom se označava epoha antislikarstva i antumetnosti, imam utisak da su pobednici upravo sebe pobedili. Porazili su smisao, samu opštelijsku svrhu dela. Lazar Trifunović s pravom je proglašio taj istorijski događaj samoubistvom slike; on ga zaista nadahnuto objavljuje: ’Moderna slika je postavila sebi cilj da uništi sama sebe i da u tom uništenju proslavi večnost i istinu. Na ovom samoubistvu treba da nikne novi život.’ Ali: ako je slika zbilja izvršila samoubistvo, a i meni se čini da je i to učinila, samo što ja ne verujem da je to samoubistvo slava jedino moderne slike, iako je njena samoubilačka volja bez premca u istoriji umetnosti, ako je, dakle, moderna slika skončala svojom odlukom, teško mi je da poverujem da je to učinila zato da bi proslavila večnost i istinu. Biće da je njen tvorac u nekom slučaju hteo da potvrdi svoju apsolutnu moć, u nekom pak samo da iskaže očaj. Naravno, i među ovim samoubicama ima simulanata. I još nešto; ’Ubica mora biti dorastao ubijenom’, reče jednom, i mudro, Servilija svom sinu Juniju Brutu. Bilo kakvi da su motivi i ciljevi na tom samoubistvu slike, meni je teško poverovati da može niknuti novi život. Izgleda mi da to samoubistvo rada samo jednu radikalnu samosvest, sa kojom treba da se krene u nova saznanja, za izvesniju večnost.

Sve u svemu, ima nečeg duboko onespokojavajućeg i tragičnog u biću savremenog slikarstva i vajarstva, kao, uostalom, i u čitavoj umetnosti i književnosti danas.“¹

Komentar?

Čitulje se obično ne komentarišu.

Ali možda bi navedeni tekst Dobrice Ćosića ublažila ova misao Zorana Pavlovića:

¹ Dobrica Ćosić: Mića Popović, vreme, prijatelji, Bigz, Beograd 1988, str. 14-15.

„Pokazalo se da su sve formule o antiumetnosti samo formalne, da su ta tvrđenja samo spoljne formulacije koje važe samo do trenutka kada se shvati ona dublja suština koju novo nosi u sebi. Umetnost ne iščezava, ona se samo modificira saobrazno sa promenjenim uslovima potrebe ljudskog duha da pronađe forme za kreaciju promenjenog sveta.“²

4.3.2012.

² Zoran Pavlović: Umetnost tumačenja umetnosti, Plato Books, B&S, Beograd 2009, str. 386.

SMRT SLIKARSTVA

„Došavši u središte suprematističkog univerzuma, beli kvadrat je objavio kraj suprematizma, ali i kraj slikarstva...“¹

Ali, na sreću, nije sve tako crno, ima i drugačijih mišljenja:

„Belo je, međutim, samo po sebi dovoljno bogato simbolikom da bi postalo motivacija i baza na kojoj će se razviti jedna slikarska poetika. Jer, upravo u belom Maljevič nalazi supremni centar jedinstvenog zajedništva, centar svih centara oko kojeg se sve okreće i formira jednakost ravnoteže u svakom sistemu, poput planeta i sunca, i drugih sunčevih sistema. Tako belo, koje kao da je ništa, u stvari je sve, kao da nije boja, a u stvari je jedinstvo svih boja, postaje mentalna slika prastvarnosti, koju smo na početku nazvali Veliko Jedno ili *plodno ništavilo*. Ako se ovim došlo do dna slike, ne znači da su ukinute dalje mogućnosti plastičkog oblikovanja. Naprotiv, otkriven je samo čvrst temelj na kojem bi tek valjalo graditi.“²

Smrt slikarstva?

Neka mu je lak crni kvadrat!

4.3.2012.

¹ Lazar Trifunović: Slikarski pravci XX veka, Prosveta, Beograd 1994, str. 68.

² Milija Belić: META ART, SKC, Beograd 1997, str. 217-218.

OTKRIVANJE SOPSTVENOG BIĆA

„Nekoliko puta sam posmatrao Batu dok slika. Činilo mi se da stavlja stvari na njihovo pravo mesto, stvari za koje samo trenutak ranije nije ni znao da postoje. I neprestano je brisao! Brisao je onoliko koliko je i slikao. Tada i tamo sam razumeo njegovu zadivljujuću sposobnost da se menja, da izumeva, da raskida sa starim navikama i slikarstvo pretvara u avanturu. Svakoga dana kreće u nepoznato da bi otkrio postojanje druge slike sopstvenog bića.“¹

Ovako piše pesnik Čarls Simić o slikaru Bati Mihailoviću. Mislim da ova poslednja rečenica važi i za sve druge umetnike koji ne žele da se ponavljaju.

Slikar Dado Đurić smatra da je slikarstvo bekstvo:

„Slikarstvo je bekstvo iz života, neuspelo. I baš zato je interesantno što je neuspelo.“²

Dakle, bežanjem iz života, odnosno kretanjem u nepoznato, slikaru se pruža prilika da otkrije *postojanje druge slike sopstvenog bića*. Tako i nama pruža priliku da ga bolje upoznamo i to, razume se, preko njegovih slika koje su potvrda njegovog bekstva. Međutim, da li je i to jedna vrsta avanture u kojoj i mi otkrivamo postojanje druge slike sopstvenog bića, ono što bez slikara u nama samima nismo mogli da otkrijemo?

Osim toga, šta ako se desi da zavolimo njegovo slikarstvo? Da li smo tada za toliko zavoleli i sebe?

Teško da bi se sa ovim složio prorok Jeremija, koji je zapisao:

„Srce je prevarno više svega i opako; ko će ga poznati?“
Jeremija 17,9.

6.3.2012.

¹ Slikarstvo Milorada Bate Mihailovića, Galerija SANU, Beograd 1989, str. 49.

² Iz razgovora s Milom Gligorijevićem, NIN, 24. XII 1978, citirano u: Gradac 87'88, str. 52.

RAĐANJE SLIKE

„Slika se rađa intuitivno iz doživljaja, koji je kod slikara ritmičan i plastičan, dakle sasvim vizuelan a nikako deskriptivan. Sama ta intuicija i doživljaj nisu još slika, već je to samo podloga na kojoj će tek nastati slika. Najvažnije je sad kod toga, da li slikar sliku improvizira, tj. da li slikar slika sliku samo pokoravajući se svome primarnom čuvstvu ili je faktično stvara donoseći zakone i red u svoju sliku. Prvim načinom ne dolazi se nikako do jednog objektivnog dela, stvorenog za večnost, već samo do konstatovanja svog doživljaja, tj. jedne ekspresije, koja ima također svojih velikih lepota, a drugim putem, konstruktivnim, objektivnim gde je samo prvi stadij nastao iz doživljaja, a ostali rad je samo stvaranje prema večnim i bezgraničnim zakonima, dolazi se do sintetičkog dela.“¹

Ovo je deo teksta koji je Sava Šumanović pročitao povodom svoje izložbe u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu, u novembru 1921. godine. A koliko je to što je zahtevao od slikara pokazao na svom primeru potvrđuju reči Tadora Manojlovića, koji je 1940. godine objavio prikaz u *Srpskom književnom glasniku* (LIX, 2):

„Njegovi još i najintimniji, najtopliji, najlirske pejzaži – pejzaži koji su, prosto i čisto, projekcija, vizuelno ostvarenje jednog duševnog stanja – izvedeni su vazda konstruktivno, stilski, u pogledu opšte postavke kao i slikarske izrade, znalačkog uskladivanja boja, vrućih i hladnih tonova, pa čak i često primene kontura koje umetnik zna vrlo veštio i srećno da pomiri, da spoji sa tonskim tretmanom slike i da stavi u službu realističkog efekta.“²

Dakle, tako se radaju slike, stvorene za večnost.

6.3.2012.

¹ SAVA ŠUMANOVIC, Medija centar „Odrhana“, Beograd 2010, str. 6.

² Todor Manojlović: Slike Save Šumanovića, u: ESEJI O UMETNOSTI, Matica srpska – Novi Sad, Srpska književna zadruga – Beograd 1966, str. 401.

GOJINA ČETKICA

„U odnosu, dakle, na prirodu, umetnost čini postupak koji bi se sveo na, prvo, uzimanje građe i sadržaja iz prirode; na, drugo, dematerijalizaciju prirode; na, treće, oduhovljenje te 'materije'; i, najzad, na materijalizaciju u drugom gradivu. A u svemu tome osnovni pokretač je duh koji je estetički nastrojen.“¹

Biblija kaže, opisujući stvaranje našeg sveta: „A zemlja beše bez obličja i pusta, i beše tama nad bezdanom; i duh Božji dizaše se nad vodom.“ 1. Mojsijeva 1,2.

Da nije bilo Duha, ne bi bilo ni stvaranja.

Tako je i sa umetnošću. Ako se duh, i to *duh koji je estetički nastrojen* ne diže nad paletom, četkicom, perom ili dletom, ili bilo kojom alatkom kojom se umetnost stvara, neće biti ni umetnosti. Zanimljiv je primer onoga što je Goja rekao jednom svom učeniku:

„Ja u prirodi vidim samo tela koja su pod svetlošću i koja nisu pod svetlošću, planove koji su izbočeni i koji to nisu, ispupčenja i izdubljenja! ... Ne brojim dlake na bradi čoveka koji prolazi pored mene, niti upravljam oči na dugmad njegovog odela, i moja četkica ne vidi ništa drugo do samog mene.“²

Gojina četkica gledala je samo Goju i čekala njegov duh da je pokrene. Sve ono što je ostalo iza nje pokazuje koliko je veliki bio Gojin duh.

7.3.2012.

¹ Branko Lazarević: Umetnost i priroda, u: ESEJI O UMETNOSTI, Matica srpska – Novi Sad, Srpska književna zadruga – Beograd 1966, str. 370.

² Ibid., str. 370.

MIKELANĐELOV MOJSIJE

„Posmatrao sam figuru Mojsija pažljivo, trudeći se da u svoj čin opažanja ne unesem, ukoliko je to samo mogućno, ništa od onoga što sam čitao o ovoj skulpturi. Isprrva osetih izvestan otpor dok sam posmatrao kosu i, naročito, bradu Mojsijevu; učini mi se prebogata, izrazito barokna. Osetih otpor i dok sam posmatrao statuu lake žućkaste boje slonovače. A zatim mi se pogled zadrža na njegovim očima, na pogledu usmerenom nekuda u veliku daljinu, beskonačnu, kao da je pred njim bila sama večnost. Bilo je u tom pogledu neke duboke pomirenosti, neke rezignacije, i iza toga kao da se naslućivala neka duboka seta. Ono što sam doživeo pri tom prvom susretu sa Mojsijem nije bilo ni u čemu slično onome što sam očekivao da će doživeti. Ne, to nije starozavetni titan koji upravo obuzdava gnev što njegov narod obožava zlatno tele, ili koji se možda sprema da se razgnevi. Utisak snage bio je tu, ali iznad njega daleko jači beše utisak pomirenosti i izvesne sete.“¹

Ovako je *Mojsija* doživeo akademik Jovan Ćulum. Doživljaj ruskog istoričara umetnosti Igora Dolgopolova je nešto drugačiji:

„Ponovo ulazite u malu rimsku kapelu San Pietro in Vinkoli i odjednom vam pred očima iskršava divovski *Mojsije*. Snagom vodopada obrušava se na nas, strmoglavljuje se beli mermer probuđen rukom majstora. Biblijski prorok je grandiozan. Preteće sastavljeni lukovi obrva, nabreklo veliko čelo. Duboke brazde utisnute oko čvrstih usana. Rasuti pramenovi ogromne brade padaju na grudi. Seva srdit pogled. Nabrekle vene na snažnim dlanovima, slične potocima. Čudovišna, zastrašujuća je snaga – ’teribilite’ – koju je vajar uneo u ovu statuu.“²

Teško je posle toliko vekova sa sigurnošću tvrditi zašto je Mikelandelov Mojsije baš takav kakav je, zašto je u toj pozici, zašto u njegovom pogledu navodno ima duboke pomirenosti i rezignacije, zašto

¹ Jovan Ćulum: Meditacije, beleške, zapisi, SANU Ogranak u Novom Sadu – Plato Beograd, Beograd 2006. str. 126-127.

² Igor Dolgopolov: Majstori i remek–dela, Jugoslavijapublik, Beograd 1989, str. 106.

se u njemu naslućuje neka duboka seta, ili mu je pogled srdit, kao što veli Dolgopolov.

Većina kritičara misli da je Mikelanđelo ovekovečio trenutak kad Mojsije silazi sa Sinaja noseći u ruci kamene ploče ispisane prstom Božjim i najpre čuje, a potom i vidi da su njegovi sunarodnici napravili zlatno tele, da igraju oko njega i slave ga kao novo božanstvo, zaboravljujući da ih je sâm Bog izveo iz egipatskog ropstva. S tim u vezi psihoanalitičar Sigmund Frojd u tekstu, u kojem sažima misli mnogih kritičara, kaže sledeće:

„Na ovu scenu upravljen je njegov pogled, ovo što je opazio izaziva u njemu osećanja koja su izražena u crtama njegovog lica, koja će uskoro izazvati najžešću akciju snažnog lika. Mikelanđelo je izabrao da prikaže momenat poslednjeg oklevanja, mir pred buru; u sledećem momentu Mojsije će skočiti – leva noga se već odvojila od zemlje – razbiće tablice o zemlju i izliće svoj gnev na otpadnike.“³

Da li je to baš sve tako? Jer Mojsije ovde ne silazi s gore, nego sedi. Meni se čini da ceo slučaj treba vezati za samog naručioca ove grandiozne figure i iz te perspektive posmatrati stvari. A to je bio tadašnji papa Julije II., koji je od Mikelanđela zahtevaо da mu napravi grobnicu koja bi budućim generacijama vernika, ali i njegovim potomcima, jer je „dok je još bio kardinal, Đulijano dela Rovere, postao otac tri devojčice“⁴, pokazivala koliko je on bio moćan vladar na svetoj stolici. Postoji mišljenje da se sâm Mikelanđelo odlučio da za centralnu figuru grobnice uzme baš Mojsija zato što je on predstavljaо upravo ono što je papa tražio: moć, snagu, hrabrost, iskustvo. Slične misli nalazimo i kod Frojda:

„Julije II bio je Mikelanđelu po tome srođan što je i on pokušao da ostvari veliko i silno, pre svega veličinu dimenzije. On je bio čovek od dela, njegov cilj je bio određen, on je težio ujedinjenju Italije pod papskom vlašću. Ono što je trebalo da uspe tek više stotina godina kasnije, sadejstvom drugih moći, on je to želeo da postigne sam, kao pojedinac, u kratkom razmaku vremena, i pomoću vlasti koja mu je bila data, nestrpljiv, putem nasilja. On je znao da ceni Mikelanđela kao sebi

³ Sigmund Frojd: Iz kulture i umetnosti, Treće izdanje, Matica srpska, Novi Sad, 1973, str. 205.206.

⁴ Najdžel Kotorn: Ljubavni život papa, Kompanija Novosti AD, Beograd 2008, str. 247.

ravnog, ali ga je često izvrgavao svojoj plahovitosti i bezobzirnosti. Umetnik je bio svestan postojanja iste žestine stremljenja u sebi i, možda je kao mislilac koji dublje sagledava, naslutio bezuspešnost na koju su obojica bili osuđeni. Tako je svoga Mojsija smestio na papinu stolicu, ne bez prebacivanja umrlome, a kao opomenu samom sebi, uzdižući se ovom kritikom nad samim sobom.⁵

Ako je to bila papina želja, Mikelanđelo nije imao kud. I uradio je tog kolosalnog Mojsija koji u sedećem položaju ima oko 3 metra, a da stoji možda bi bio i preko 5 metara visine.

Mojsije – simbol Julija II! Mislim da je to bila čista ironija, ako znamo kakva je grandiozna duhovna ličnost bio Mojsije. A papa? Najdžel Kotorn kaže da je taj papa bio „otac porodice i težak pijanac, psovao je kao kočijaš, bio avanturista i homoseksualac. Bio je zgodan, ali i sifiličar, i imao je mnoštvo ljubavnica.“⁶ I to nije sve: „Pričalo se da pod Julijem vera nije bila čak ni – hob. Imao je gadnu narav i običaj da gađa bilo koga ko ga iznervira štapom koji je nosio.“⁷ A o Mojsiju Biblija svedoči: „A Mojsije beše čovek vrlo krotak mimo sve ljudе na zemlji.“ 4. Mojsijeva 12,3. Papa je svojim štapom gađao sve oko sebe, dok je Mojsije svojim štapom činio čuda, od Egipta pa sve do Obećane zemlje (2. Mojsijeva 4,17).

Ali šta je Mikelanđelo mogao da uradi protiv samovolje obesnog pape, nego da napravi Mojsija koji gleda u daljinu i koji bi, izgleda, što pre hteo da pobegne sa tog mesta, što pokazuje i položaj njegovih nogu – kao da hoće da ustane i ode.

Ako nije u pitanju ovako ironičan odnos Mikelanđela prema naručiocu, možda je to Mojsije koji razmišlja o svom narodu, koji je zabrinut i koji duboko pati zbog onoga što se desilo s njegovim narodom dok je on bio sa Gospodom na gori Sinaju. A desilo se, kao što smo rekli, zlatno tele. Možda je Mikelanđelo ovde prikazao Mojsija upravo posle tog događaja, sa novim pločama, koje je morao sâm da napravi. On sada razmišlja o onome što mu je Bog rekao: „I reče Gospod Mojsiju: idi, digni se odatle ti i narod, koji si izveo iz zemlje Misirske, put zemlje za koju se zakleh Avramu, Isaku i Jakovu govoreći: semenu tvojemu

⁵ S. Frojd: op.cit., str. 228.

⁶ N. Kotorn, op.cit., str. 247.

⁷ Ibid., str. 248.

daću je. I poslaću pred tobom anđela, i izagnaću Hananeje, Amoreje i Heteje i Ferezeje i Jeveje i Jevuseje. I odvešće vas u zemlju gde teče mleko i med.” 2. Mojsijeva 33,1-3.

Možda je, dakle, to Mojsije koji gleda put Obećane zemlje, čekajući obećanog Anđela, spremam da se digne i podne, što se može videti po položaju njegovih kolena i stopala.

7.3.2012.

POČECI APSTRAKTNE UMETNOSTI

„Počeci apstraktne umetnosti se mogu bez oklevanja poistovetiti sa delom Kandinskog, ne samo zato što je sa hronološkog stanovišta on prvi koji je dospeo do apstraktnog viđenja koje je bilo svestan čin, a ne neki prolazni impuls, već isto tako i pre svega zato što je on jedini među pionirima apstraktne umetnosti kog nije bio zaokupio kubizam. Na taj način pojavi apstraktne forme čuva u njegovom delu na neki način uzornu čistotu. (...) U njegovom stavu pronalazimo odjek, mada iskrivljen, 'mistično lepog' bliskog Gogenu i simbolistima. Možda isto tako i trag čistog talasanja linije koje postoji u malaksalom stanju u Art Nuvou (Novoj Umetnosti) i kod Nabista, a koje postaje tenzija, izvorna sila kod Kandinskog.“¹

Za razliku od Dore Valije, a verovatno i mnogih drugih, Pjer Frankastel ima nešto drugačije mišljenje. Iako najpre pominje Klea, pa onda Kandinskog (bez objašnjenja), on govori o mnogo dubljim korenima apstraktne umetnosti nego što su samo pomenuti odjek i trag:

„Za nas je ovde iznad svega važno da samo pokažemo kako je nemogućno da se izvestan oblik nazvan apstraktom umetnošću uzima kao da je proistekao iz dela Klea (Klee) i Kandinskog oko 1910; njega moramo da vežemo za ceo jedan vrlo stari idealistički pokret i da se zapitamo, suočeni s tim oblikom, ne postoje li i drugi oblici apstraktnog izumevanja koji se povezuju sa strujama proizašlim iz trijumfa tehnike i nauke.

Kad se 1924. u vajmarskom Bauhausu Kandinski sastaje s Kleom, s jedne, i Van Doesburgom, s druge strane, oni sva trojica predstavljaju vrednosti, ali vrednosti koje su već formulisane, ponekad otpre jedne generacije. Ono što bi laskavci malo



¹ Dora Valije: Apstraktna umetnost, Metaphysica, Beograd 2006, str. 26.

kratke uobrazilje i oskudne kulture hteli da smatraju kao svež doprinos nekoliko originalnih genija, sačinjava samo, dok se protivno ne dokaže, osiromašeni oblik izvesne mistike koja je proizašla iz velikih romantičarskih teoretisanja u XIX veku, ili iz kubističke tradicije u njenom holandskom obliku – likovno i intelektualno daleko iznad tradicije Kandinskog.

Uostalom, pravi izvor nadahnuća ovog poslednjeg, sa iluminističkom filosofijom iz 1880-tih godina – u njenom francuskom obliku, ponovimo to – jesu uspomene iz jedne mladosti provedene u Rusiji. To je stil 1900. u moskovskom obliku, to su bakorezi za ilustraciju ruskih knjiga iz vremena od pre 1914., i ja nisam daleko od verovanja da je i sâm poredak u kome se materijalizuju razbacani znaci isto tako proizišao iz njegove prvobitne navike da radi u drvetu. Ta apstraktna umetnost je, s jedne strane, i bez mogućnosti osporavanja, dokaz jedne ogromne i vrlo žive struje, ali struje tradicionalne i nimalo nove. Ona proističe iz Novalisove filosofije, prelazeći preko Amijela i Kirkegarda.²

Tako je pisao Pjer Frankastel davne 1956. godine u svojoj knjizi *Umetnost i tehnika*, koja se kod nas pojavila 1964. godine. Dora Valije je čitavih 11 godina posle toga objavila svoju knjigu *Apstraktna umetnost* – 1967. (govorim ovde o francuskim izdanjima), pa mi se čini da je opravdانا pretpostavka da su joj bili poznati Frankastelovi stavovi i argumenti, ali ih, očito, nije uzela u obzir.

Naš autor Slobodan Lazarević bliži je Frankastelu:

„Vasilij Kandinski nije, kako su to već istraživači njegovog dela utvrdili, prvi naslikao apstraktну sliku, ali je prvi pokušao da zasnuje i oblikuje jednu povezanu teoriju o apstraktnoj umetnosti.“³

Lazar Trifunović kao preteče navodi „iskustva impresionizma, secesije, fovizma i ekspresionizma“⁴, „jedan prođor neoromantizma“, zatim „nacionalnu rusku tematiku“, ali pominje i to da je Kandinski bio

² Pjer Frankastel: *Umetnost i tehnika*, Nolit, Beograd 1964, str. 204-205.

³ Branko Lazarević: *Umetnost i priroda*, u: ESEJI O UMETNOSTI, Matica srpska – Novi Sad, Srpska književna zadruga – Beograd 1966, str. 49-50.

⁴ Lazar Trifunović: *Slikarski pravci XX veka*, Prosveta, Beograd 1994, str. 63.

⁵ Ibid., str. 63.

„sklon filozofskom razmišljanju i odličan znalac muzike i poezije“⁶, što je sve bilo osnova za izgradnju njegovog slikarskog sistema.

Ima i onih koji smatraju da korene apstraktne umetnosti treba tražiti kod Sezana, ali se Ilja Erenburg s time nikako ne slaže:

„Svaka se misao može dovesti do apsurda i reći da je, težeći sintetičkim formama, Sezan položio osnove apstraktnoj umetnosti. Ali svako ko pogleda Sezanove pejzaže, videće koliko su takva rasuđivanja proizvoljna. Sezan je iznad svega stavljaо otkrivanje prirode, prenošenje stvarne forme predmeta pomoću boje, nikad on ne bi priznao za svoje sledbenike pristalice apstraktne umetnosti.“⁷

Dakle, za razliku od vidljivog stabla apstraktne umetnosti sa tankim granama i geometrijskim listovima i plodovima, njegovi koreni su duboki i za mnoge nesagledivi.

11.3.2012.

⁶ Ibid., str. 63.

⁷ Ilja Erenburg: Francuske sveske, Matica srpska, Novi Sad 1965, str. 192.

TRI PARA CIPELA

„Duh je taj koji daje prikaz jednog predmeta iz prirode, i on je taj koji mu, kad je na veliko nastrojen i sposoban za otkriće, podiže koeficijent; i toliko i tako da nam, posle, ako nam je predmet poznat, predmet izgleda skoro beznačajan. Visoko napeta čula prave predmet i daju mu značenje, i to toliko da se i najneznačajniji predmet može toliko da koeficientira da postane, umetnički, vrlo značajan. Van Gogova *Tri para cipela*, siromašnih i sirotinjskih, čitav su jedan umetnički festival. Tri para običnih, teških, iskrivljenih cipela, nose u sebi čitavo jedno čovečanstvo koje hoda po teškim i blatavim putevima da traži hranu i sreću.“¹

Duh je taj koji stvara i uzdiže.

Sezan je zapisao:

„Umetnost je religija. Njen cilj jeste uzdizanje duha.“²

Ali ako je ovaj cilj suviše visok, ima i nižih ciljeva, ne manje važnih:

„Umetnik poseduje sposobnost i nesvakidašnju senzitivnost da u sopstvenoj epohi oseti tanane nagoveštaje promena koji se kao kakva isparenja podižu sa raznih strana aktivnosti duha, misli, da bi ispunili atmosferu. On te nagoveštaje formuliše na nov optički predlog koji izražen kroz slikarstvo ispoljava moć da menja optiku jedne epohe ili određene kulturne sredine.“³

11.3.2012.

¹ Branko Lazarević: Umetnost i priroda, u: ESEJI O UMETNOSTI, Matica srpska – Novi Sad, Srpska književna zadruga – Beograd 1966, str. 369-370.

² Pol Sezan: Istina u slikarstvu, Službeni glasnik, Beograd 2011, str. 100.

³ Zoran Pavlović: Umetnost tumačenja umetnosti, Plato Books, B&S, Beograd 2009, str. 105.

AKCIONO SLIKARSTVO I DŽEZ

„Polokove slike iz perioda posle 1946. pričinjavaju se kao beskonačan splet konopaca ili žica, čije značenje je teško dokučivo. Ono se otvara tek kad gledalac sledi linije i oseti, pre nego što shvati, kako su one nastale u vremenu, prihvatajući ih istovremeno onakvim kakve jesu, bez ikakve aluzije na neku materijalnu stvar izvan njih samih. Neobuzdani ritmovi na tim ogromnim platnima dobijaju tada i svoju vremensku dimenziju. Umesto da pruže gledaocu određenu sliku sveta, oni ga upliću u proces rada, u instiktivni životni tok, s utiskom da u njemu nema ni početka ni kraja, već samo proizvoljno uzetih fragmenata.“¹

Konopci, žice, linije. Neobuzdani ritmovi.

Kada ih gledamo i sledimo, oni nas upliću. Što ih više gledamo, više nas upliću. Da bismo se raspleli, verovatno treba samo da zažmurimo i da se okrenemo.

Međutim, mislim da postoji bolji način da razumemo ovo slikarstvo. Evo predloga:

„Akciono slikarstvo i džez–muzika su dva najveća doprinosa koja je Amerika podarila modernom društvu; veoma su slični po strukturi. Džez je muzika bez projekta, koja se komponuje tokom sviranja. Ona ruši sve tradicionalne simfonijske i melodijske sheme, kao što i akcionalo slikarstvo ruši sve prostorne sheme tradicionalnog slikarstva. U zamršenim zvucima džeza, svaki instrument razvija svoj sopstveni ritam – povezuje ih kolektivno uzbudjenje svirača, talas koji se penje iz dna podsvesti i dovodi do vrhunca paroksizma. Vrhunac paroksizma vidi se u crkvenim horovima američkih crnaca: svako peva izražavajući svoju veru i svoj bes, i svaki glas je disonantan u odnosu na drugi, ali se baš iz te prodorne disonance rađa razdirući ritam hora. Isto tako, u kontekstu jedne Polokove slike, svaka boja razvija sopstveni ritam i maksimalno naglašava pojedinačnu jačinu svoga zvuka. Međutim, više od orkestra, džez je grupa solista koji ističu jedni druge i

¹ Alekса Čelebonović: Iza oblika, Nolit, Beograd 1987, str. 71.

jedni se na druge nadovezuju, uzajamno se nadahnjuju i ponovo sviraju jedan sa drugim. Isto tako i Polokova slika je skup slika na istom platnu, čije se teme prepliću, međusobno sudaraju, razilaze i ponovo spajaju u zanosnoj gunguli.²

Da najpre objasnimo reč paroksizam:

Paroksizam (grč. *paroxysmos* ogorčenje, pooštrenje) je zaoštrenost, pooštrenost; med. pojačavanje karakterističnih simptoma neke bolesti, koji se javlja u nastupima, do krajnjih granica (npr. kod neuralgičnih, epileptičnih i drugih nastupa); fig. najviši stupanj bola, strasti, gneva, očajanja, uzbudjenosti uopšte.

Za navedeni citat uzećemo da reč paroksizam ima figurativno značenje, a ne medicinsko. Dakle, to je najviši stupanj bola, strasti, gneva, očajanja, uzbudjenosti uopšte.

Moj predlog s tim u vezi bi bio:

Da biste se snašli u *zanosnoj gunguli* Polokovih slika, slušajte džez dok ih gledate! Slušajte crkvene horove američkih crnaca. I pevajte sa njima. Ako nemate veru, kao što je oni imaju, onda iskažite bar svoj bes, gnev, očajanje, uzbudnost uopšte! Pevajte dok vas upliču Polokovi konopci, žice, linije i neobuzdani ritmovi.

A kad hoćete da se raspletete, ugasite radio i zažmurite!

18.3.2012.

² Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva: Moderna umetnost, 1770–1970–2000, tom II, Clio, Beograd 2004, str. 189.

PROCENJIVANJE SLIKE

„Poznata je stvar da slikari, u toku rada, prilaze svome platnu i okreću ga naopako da im ne bi motiv smetao i da bi bolje videli postignute likovne kvalitete, bez veze s onim što prikazuju. Isto to važi i za publiku. ’Najbolji način za procenjivanje jedne slike’, rekao je Pol Valeri, ’jeste taj da se u početku na njoj ništa ne razazna.’“¹

Okreni-nbrni, nekim slikama ni to ne pomaže. Možda je zato najbolje okrenuti ih prema zidu! Bar za neko vreme. Tako je činio i Žorž Brak, a tako je i drugima savetovao:

„Imate želju da napravite sliku; ta želja se sve više ubličava i postaje ideja. Međutim, često se dešava da vam platno ne prima ideju: nastaje borba. Radite i prestajete sa radom ali niste sasvim zadovoljni, ima nešto što nikako ne ide. Umorni od ratovanja, okrećete platno zidu; posle dva meseca ponovo ga nekim slučajem pogledate i otkrivate da vam se sviđa, da se napravilo samo od sebe. A desilo se jednostavno ovo: iščilela je ideja koja vam je zamračivala vidik, oslobođili ste se nje, i nalazite se pre završenom slikom. Ideja je u stvari samo skela slike, skela koja služi da se brod izgradi i pusti u more.“²

Sličan savet našao je Andre Malrau u Pikasovoj zaostavštini:

„U susjednoj prostoriji nema ničega na zidovima; ali i ona je sva ispunjena platnima okrenutima licem prema zidu. Opet jedan plakat s Mušketirom. Na pletenom naslonjaču karton na kojem je Picasso napisao: ’Ako vjeruješ da ti je slika uspjela, vrati se u atelje pa ćeš vidjeti da ti nije uspjela.’“³

Za neke slike ipak je najbolje da ostanu zauvek okrenute zidu. Ili s druge strane zida.

19.3.2012

¹ Aleksa Čelebonović: *Iza oblika*, Nolit, Beograd 1987, str. 14.

² Likovne sveske 2, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd 1972, str. 48.

³ Andre Malraux: *Glava od obsidijana*, Naprijed, Zagreb 1974, str. 10.

DEGA ME!

„Dega je za sobom ostavio nešto veoma neobično. Svoje ime. Njegovo ime, koje se zahvaljujući primeru koji su dali njegovi crteži, sada može koristiti kao glagol. ’Dega me. Upoznaj me tako! Priznaj me, dragi Bože! Dega me.“¹

Dega je bio impresionista, možda jedini koji nije slikao pejzaže. U jednoj beležnici skraja šezdesetih godina 19. veka zapisao je: “Dosada me brzo savlada dok posmatram prirodu.”²

Njegova interesovanja išla su u sasvim drugom pravcu:

„Dve česte teme koje obrađuje Dega u svom slikarstvu su balerine iz Opere i žene koje se umivaju ili češljaju. U prvom slučaju, to su tela oblikovana u ritmu osnovnog pokreta koji uvežbavaju; u drugom, tela ponavljaju uobičajene svakodnevne pokrete i njima oblikuju prostor u kome se kreću kao ribe u vodi.“³

Volim njegove slike i crteže. Balerine posebno.

A za njega – baš me dega!

27.3.2012.

¹ Džon Berdžer: Oblik džepa, Umetnička galerija *Nadežda Petrović*, Čačak 2006, str. 50.

² Silvija Borgezi: DEGA, Knjiga Komerc, Beograd 2012, str. 18.

³ Dulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva: Moderna umetnost, 1770–1970–2000, tom I, Clio, Beograd 2004, str. 100.

ARISTOKRATA

„U srednjem je vijeku umjetnik bio zanatlija , izgubljen u gomili zanatlija, nadahnut istom ljubavlju kao i oni. Kasnije, za vrijeme Renesanse, on je bio aristokrat duha, gotovo ravan aristokratu po krvi. Još kasnije postao je obrazovani nadničar, koga je najmila u službu pobjednička autokracija. A još kasnije, kad je autokracija pod svojim ruševinama dokraja smrvila aristokraciju, kad je nestanak cehova odvojio jednog zanatliju od drugoga, umjetnik se gubi u mnoštvu, koje ne zna za njega ili ga krivo shvaća.

Tko može opisati mučeništvo onoga, koji podržava ljubav, a ljubav od njega bježi ili ga odbacuje? U demokraciji postoji samo jedan aristokrat, a to je umjetnik. Zato ga ona i mrzi.“¹

Termin **aristokratija**, kako kaže Wikipedia, značio je kod starih Grka sistem vladanja kao "vladavinu najboljih". Reč je izvedena od dve reči: "aristo" što znači najbolje i "kratia" što znači vladati.

Ako ovaj vek, u kojem ja živim, nije srednji vek, ako nije ni vreme renesanse, ili vek–dva kasnije, i još kasnije, ako je ovo vek demokratije, onda znam ko me mrzi i zašto me mrzi. Ali, nema veze. Bar se osećam kao aristokrata!

29.3.2012.

¹ Élie Faure: POVIJEST UMJETNOSTI, Moderna umjetnost, Kultura, Zagreb 1956, str. 11.

SAVREMENA PLASTIKA

"Savremena plastika je umetnički jezik nastao od međusobno zavisnih i povezanih elemenata, jezik koji se jedino može iskazati putem svojih sopstvenih medija: klesanja, vajanja, odnosno uobličavanja kao rezultata umetnikovog rada s masom, šupljinom, linijom i bojom, a isto tako i korišćenjem prethodno već utvrđenih, novih ili upotrebljavanih predmeta."¹

Ovo je definicija savremene skulpture Uda Kultermana, koju navodi Alekса Čelebonović u svojoj knjizi "Iza oblika", jer odavno skulptura nije samo vajanje u glini, klesanje u kamenu ili dubljenje dletom u drvetu. I dalje je ona grana likovnih umetnosti, ali ne obuhvata samo punu plastiku, slobodnu u prostoru, u ograničenom broju materijala. Skulptura sada može da bude od bilo kog materijala, može da se kreće, da se okreće, da lebdi, da visi, da svetli, da pušta zvuke, da se u nju ulazi, da... da... da...

Da.

„Sve je postalo moguće pod uslovom da vodi jednom estetskom cilju: uobličavanju materije radi stvaranja novih podsticaja misli i osećanja.“²

29.3.2012.

¹ Alekса Čelebonović: Iza oblika, Nolit, Beograd 1987, str. 101.

² Ibid., str. 102.

MUROVA OBALA

„Postoje univerzalni oblici kojima se svako nesvesno prilagođava i koji svakome mogu odgovarati *ako ih njihova svesna kontrola ne isključi*. Iako je ljudska prilika ta koja me najdublje interesuje, uvek sam mnogo pažnje obraćao prirodnim oblicima, kao što su kosti, školjke, šljunak itd. Ponekad sam po nekoliko godina uzastopce išao na isti deo morske obale – ali svake godine me je privukao neki novi oblik šljunka, koji prethodne godine, mada ih je tamo bilo na stotine, nisam primetio. Od miliona oblutaka pored kojih prodem uzbudeno šetajući obalom, primetim samo one koji odgovaraju *mom postojećem interesovanju za formu* u tom trenutku. Nešto drugo se dešava ako sednem i ispitujem oblike jednog po jednog. Tada mogu da proširim *svoj doživljaj forme* dajući svome razumu *vremena da se prilagodi novom obliku*.“¹



Tako je govorio veliki Henri Mur.

Njegov postupak, mada ne njegovim povodom, možda najsažetije objašnjava Branko Lazarević:

„U odnosu, dakle, na prirodu, umetnost čini postupak koji bi se sveo na, prvo, uzimanje grade i sadržaja iz prirode; na, drugo, dematerijalizaciju prirode; na, treće, oduhovljenje te 'materije'; i, najzad, na materijalizaciju u drugom gradivu. U svemu tome osnovni pokretač je duh koji je estetički nastrojen.“²

¹ Sculptures and Drawings, tom I, str. XXXIV. Prvi put štampano u *The Listener*, 18. avgusta 1937, citirano u: Slobodan Lazarević: Zajedničko u nevidljivom, Srpska književna zadruga, Beograd 1995, str. 35.

² Branko Lazarević: Umetnost i priroda, u: ESEJI O UMETNOSTI, Matica srpska – Novi Sad, Srpska književna zadruga – Beograd 1966, str. 370.

Crnjanski, ne znam zbog čega, nije smatrao Mura velikim umetnikom³. Opsednut Mikelanđelom, verovatno nije imao vremena da sedne i ispituje Murove oblike jednog po jednog i da svome razumu da vremena da se prilagodi novom obliku.

A možda je trebalo pre toga malo i da prošeta Murovom obalom. Ruku pod ruku, recimo, sa Antunom Augustinčićem, koji je takođe imao loše mišljenje o Murovim skulpturama:

„Te nove, privlačne forme, Murove, na primer, čemu? Nemaju dušu. Lepe su, ali skulptura bez duše ne živi, ne može da preživi. ’Mojim očima se to svida’, napisao je jedan čuveni teoretičar gledajući Mura, ’ali meni ne, to nema dušu.’ Murova estetika je lepa, to je tačno, ali, upamtite, molim vas, da je estetika prostitutka. Ona zablista, ali skulptura od toga nema ništa. Kad skulptura prestane biti doživljaj, kada postane samo gola estetika, samo automatsko modeliranje – šta je to? Ta je skulptura izgubila svoj smisao. Eto, to vam je moderna skulptura, samo to – lepota bez života. Naravno, takva modernost nije me ni takla! Apsolutno ne. Nikad!“⁴

A onda Augustinčić, verovatno da bi se videlo sa kojom strogošću sudi o drugima ali i o sebi, završava svoje razmišljanje ovako:

„O, šest hiljada godina ljudi prave skulpturu, a znate li kako je malo dobre skulpture? Za tih 6.000 godina, trideset–četrdeset portreta, pet–šest konja, desetak dobrih aktova – sve to za čitavih šest hiljada godina.“⁵

30.3.2012.

³ Miloš Crnjanski: Knjiga o Mikelanđelu, Nolit, Beograd 1981, str. 15.

⁴ Dragoslav Adamović: Razgovori sa savremenicima, Privredna štampa, Beograd 1982, str. 33.

⁵ Ibid., str. 33.

SUPREMATIZAM LOŠEG KARAKTERA

„Oni koji su ga posećivali u to vreme, njegovi prijatelji iz mladosti, Larionov, Šagal, svi su nam govorili o njegovom lošem karakteru, o osećanju superiornosti koje je isticao i koje ga je često činilo neprijatnim.“¹

Ovako svedoči Dora Valije o Kazimir Severinoviču Maljeviču.

Neprijatni Maljevič je, dakle, isticao svoje osećanje superiornosti nad drugima. Nad prijateljima čak. Zar je onda čudo što se zalagao za prevlast (supremaciju) čistog osećaja u umetnosti u svom manifestu „Od kubizma do suprematizma“ i što je baš on stvorio suprematizam?

A Doru Valije muči jedno drugo pitanje:

„Ali kako je on, Maljevič, prešao sa kubizma na čistu apstrakciju, to ne kaže. Ni jedan jedini put on ne izgovara ime Kandinskog. Je li to nedostatak afiniteta, ili osećanje rivaliteta?“²

Možda se odgovor krije u jednoj drugoj informaciji koju nam Dora daje o Maljeviču:

„Obuzet apsolutnim vremenom i ravnodušan prema njegovom uobičajenom deljenju, on nije datirao svoje slike.“³

Ja bih iz ovoga zaključio:

Obuzet apsolutnim sopstvom i ravnodušan prema njegovom uobičajenom deljenju, Maljevič nije pominjaо svoje prijatelje.

Ili, ovako:

Sve je izbeljeno njegovim belim kvadratom na beloj pozadini, pa i ime Kandinskog.

31.3.2012.

¹ Dora Valije: Apstraktna umetnost, Metaphysica, Beograd 2006, str. 156-157.

² Ibid., str. 156.

³ Ibid., str. 156.

ŠAGALOVA BIBLIJA

„Deleno Marka Šagala (...) govori o stvaralačkom prisustvu mita u slikarstvu XX veka. Duboko osetljiv za vibracije svih ljudskih prostora od Istoka do Zapada, Šagal još od detinjstva nosi u sebi ukorenjenu biblijsku viziju sveta.“¹

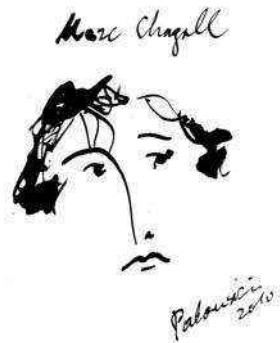
Prvo što bih rekao, jeste da biblijska vizija sveta nije mit. I to ne treba posebno objašnjavati. Neprimereno je poistovećivati mit sa judaizmom i hrišćanstvom, religijama otkrivenja.

Mojša Zaharavič Šahačaū, kakvo mu je bilo rođeno ime, a po nekim drugim izvorima Moiše Hackelevič Šagalov, imao je dve glavne teme u svojoj umetnosti – Bibliju i cirkus. Rekao bih: svet koji je poštovao i svet koji je voleo. Ili: svet koji je minuo i svet u kojem je živeo.

Pre nekoliko godina, na jednoj vajarskoj koloniji u Kronahu, u Nemačkoj, imao sam prilike da prelistam Bibliju ilustrovanu delima Marka Šagala. Bio sam zapanjen koliko je slika ovaj ruski umetnik jevrejskog porekla naslikao na biblijske teme. Počev od Mojsijevog opisa stvaranja, pa preko istorijskih zapisa, poetskih i mudrosmih knjiga, „velikih“ i „malih“ proroka, novozavetnih evanđelja, Dela apostolskih i poslanica, sve do Apokalipse, odnosno Otkrivenja Jovana Bogoslova.

Pomislio sam, kada bi se sve te slike izvadile iz Biblije i napravila od njih knjiga, opet bi to bila Biblija. Rečita za one koji znaju da je čitaju, bogata i impresivna. Šagalova Biblija.

Kao i prava Biblija, tako i ova, Šagalova, imala bi svoj, likovni vid proricanja, kao što to tumači Zoran Pavlović:



¹ Slobodan Lazarević: Zajedničko u nevidljivom, Srpska književna zadruga, Beograd 1995, str. 36.

„Primer za to on je dao još 1938. slikom 'Belo raspeće' u kojoj naslućuje opštu bedu čovečanstva uoči samog velikog rata.“²

Isti autor, pominjući i druge slike sličnog sadržaja, kaže:

„'Belo raspeće' iz 1938, 'Mučenik' iz 1940, 'Opsesija' iz 1943. i 'Žuto raspeće' nastalo iste godine kao da kazuju tešku ironiju sudbine da čitav jedan narod, koji su pokolenja tokom istorije okrivljavalna za Hristovu smrt, biva prikovan za njegov simbol mučeništva. 'Hrist to je on', Hrist su njegovi Jevreji, njegovi mužici, čitavo čovečanstvo, svekolika čovečnost.“³

1.4.2012.

² Zoran Pavlović: Umetnost tumačenja umetnosti, Plato Books, B&S, Beograd 2009, str. 376.

³ Ibid., str. 370.

JARAC, MAGARAC I ŽENA

„Tri simbola dominiraju njegovim slikama: jarac, magarac i žena. Jarac i magarac simboli su nagona i prohteva, a žena koja je, kao i slika bila potiskivana i ugnjetavana u jevrejskom patrijarhalnom životu, bele i nage puti, obeležje je stvaralačkih moći umetnosti i poezije. Zato Šagalova vizija sveta nije vizija apokalipse, već napor koji stremi na najvišem stepenu humanog i uzvišenog.“¹

A šta reći za Šagalovu kravu, kozu, drvo, petlu, violinistu, haringu (ponekad naslikanu kako leti, kao i žena)? Zatim za sat sa klatnom, sveće, prozore? Sve su to takođe dominantni simboli u njegovom slikarstvu.

Možda samo treba reći ono što su drugi već rekli:

„Šagalovo slikarstvo je bajka...“²

Ili, s obzirom na prisustvo tolikih životinja – basna.

2.4.2012.

¹ Slobodan Lazarević: *Zajedničko u nevidljivom*, Srpska književna zadruga, Beograd 1995, str. 37.

² Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva: *Moderna umetnost, 1770–1970–2000*, tom II, Clio, Beograd 2004, str. 144.

MINIMAL ART I RUŠILAČKO NIŠTA

„Minimalna umetnost, neotpora pred agresijom rušilačkog NIŠTA, proizvodi, na primer, jednom bojom ofarbane daske i tako ’daje na znanje’ da su samo minimalne komunikacije realne i moguće.“¹

U čemu je suština minimalističke umetnosti?

„Termin obuhvata umetnike koji usvajaju osnovno jedinstvo i pojam strukture (shvaćene kao mogućnost skupa) koja funkcioniše kao mentalni projekat svodenja umetničkog dela na elementarne i geometrijske forme. Geometrija postaje način da se smisao strukture pokaže u prostoru i vremenu.

Prostor je ’opcrtan’ prizorom definisanim raznim elementima koji se međusobno kombinuju. Vreme pak otkriva mogućnost da se modularni objekti međusobno menjaju i premeštaju. Ovaj hladan umetnički postupak nastaje u Americi, u Njujorku, u urbanom pejzažu visoko standardizovanom zbog postojanja oblakodera, koji je zapravo modularna jedinica.“²

A kakve su šanse minimalne umetnosti da opstane?

Ako je, kako kaže Mića Popović, „neotpora pred agresijom rušilačkog NIŠTA“, onda su šanse da opstane verovatno – minimalne!

Pred agresijom rušilačkog NIŠTA nisu se održali ni njujorški oblakoderi – Kule bliznakinje.

5.4.2012.

¹ Mića Popović: Ishodište slike, Nolit, Beograd 1983, str. 42.

² Gregory Battcock, *Minimal Art*, 1968, citirano u: Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva: Moderna umetnost, 1770–1970–2000, tom III, Clio, Beograd 2004, str. 80.

SUDBINA UMETNIČKOG DELA

„Crteži pećinskog čoveka napravljeni u svrhu komuniciranja s višim silama, zamoljenih za pomoć u lovnu, dobili su status umetničkog dela tek nekoliko hiljada godina kasnije, onog časa kad su daleki potomci lovaca iz Laskoa sklopili ugovor o tome da su crteži pećinskog čoveka – umetnost! Imamo pravo da zamislimo da su se pećine s preistorijskim crtežima mogle otkriti i ranije i da u tu zamisao stavimo kao aktera nekog ranijeg autoritativnog poznavaočca mnogih mogućnosti, koji bi ostao indiferentan prema crtežima davnih lovaca. Da li bi u tom međuvremenu postojala preistorijska umetnost? Ne! Postojalo bi samo pradavno škrabanje tvrdim predmetom po zidu pećine.“¹

Dakle, umetničko delo objektivno ne postoji sve dok ima autoritativnih, ali indiferentnih poznavalaca umetnosti, odnosno ono zvanično postaje umetničko delo tek kad se među autoritativnim poznavaočima umetnosti postignu intersubjektivni ugovori o njemu. Sve dотле to ostaju škrabotine (ako su crteži) ili brljotine (ako su slike).

Pada mi na pamet Dišan.

„Kontradiktoran i zagonetan kao čovek, sklon neočekivanim postupcima, ideolog slučaja i propovednik absolutne slobode u delovanju, Dišan je odbio da služi bilo kakvim estetičkim načelima, jer je umetnost za njega ideja, odluka, koncept, proces a ne završeno delo.“²

Pa ipak je uzeo jedno završeno delo – pisoar, koji je, doduše, bio utoliko nezavršen što nije imao potpis. Dišan je napisao na njemu *R. Mutt 1917*. I, verovatno malo nestupljiv, nije htio da čeka autoritativne poznavaoce nekoliko hiljada godina da bi njegovo delo proglašili umetničkim. Sklopio je ugovor sam sa sobom (u pravom smislu *intersubjektivni*) i pisoar proglašio umetničkim delom nazvavši ga *Fontana*. I to delo je do dana današnjeg ostalo umetničko. To je bila njegova odluka.

Ostaje samo da se nagađa kakva ga je nužda naterala na to.

7.4.2012.

¹ Mića Popović: Ishodište slike, Nolit, Beograd 1983, str. 63.

² Lazar Trifunović: Slikarski pravci XX veka, Prosveta, Beograd 1994, str. 91.

ENFORMEL, DIJETA POSLE BOGATE TRPEZE

„Drugom polovinom ovog stoljeća pojavilo se u slikarstvu jedno načelo, više jedan filozofski stav – enformel, koji je, na način po slikarstvo samoubilački, zasnovao izvestan odnos baš s ništavilom. Pre svega, baš zbog tog odnosa s ništavilom, enformel je bio prva stvarna umetnička revolucija, prvo realno i efikasno raskidanje s odrednicom tradicionalno–umetničko! Razumeo je da je sâm pojam oblika (kao i svega što bi s oblikom, formom moglo biti u vezi) u suprotnosti s pojmom ništavila i da bi jedino amorfna materija, pod određenom pogodbom, mogla ništavilu da odgovara.“¹

Tako misli Mića Popović, ali ostaje pitanje: Šta enformel nije, a šta jeste?

„Enformel nije struja, a još manje moda. Enformel je krizna situacija ili, jasnije, kriza umetnosti kao evropske nauke, trenutak one sveobuhvatnije ‘krize novih evropskih nauka’ koju Huserl opisuje kao gubitak cilja ili ‘telosa’ urođenog evropskoj civilizaciji još od nastanka grčke filozofije, a sastoji se u želji da čovečanstvo počiva na filozofskoj misli“².

Lazar Trifunović slično misli:

„Enformel ili apstraktni ekspresionizam nije slikarski pravac u užem smislu reči, već široki pokret koji obuhvata različitu stvaralačku praksu: od slikarstva akcije u SAD (Polok, Gorki, De Kuning, Mandervel, Tobi, Rotko), preko lirske apstrakcije u Francuskoj (Vols, Matje, Bazen, Mišo), do slikarstva materije, koje su, naročito u drugom talasu enformela, predlagali A. Buri, A. Tapies, Saura, Feito, među njima i jedna gru-

Willem de Kooning



¹ Mića Popović: Ishodište slike, Nolit, Beograd 1983, str. 36-37.

² Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva: Moderna umetnost, 1770–1970–2000, tom II, Clio, Beograd 2004, str. 193.

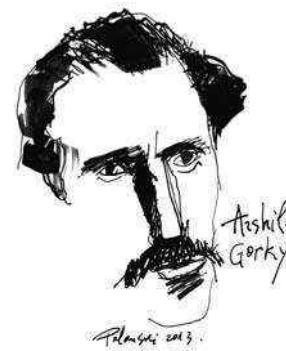
pa jugoslovenskih slikara. Enformel se pojavio u zapadnoj umetnosti odmah posle drugog svetskog rata, a njegov uspon obeležile su dve tragične smrti – Volsova 1951. i Polokova 1956. godine.³

Art informel – umetnost bez forme.

Filozofski stav – odnos s ništavilom.

Zaključak: umetnost ništavila. Ili, kako bi rekao Trifunović: „Umetnost destrukcije.“⁴

U svakom slučaju – umetnost slučaja.



„Enformelu je dovoljna mrlja ili splet mrlja, neorganizovana strukturacija neke materije, nepikturalne materije, da bi uz nekontrolisan stvaralački gest sugerirala neulepšanu umetnikovu emociju, onako jednostavnu kao što je to užvik bola ili divljenja, i krik straha ili mržnje. To stanje slike treba da bude izraz čistog 'psihičkog' a u ogromnoj meri podrazumeva onaj automatizam ovog puta doslovno sproveden, koji su tako rado pominjali nadrealisti.“⁵

Džekson Polok je jednom, bacajući kantu s bojom preko ramena na platno, rekao: „Možda će to biti remek delo.“ A platna ovih umetnika su bila ogromna, nekad i gigantskih razmara. Naravno, razlog je jasan, kad se kanta baca, ne zna se dokle će odleteti.

Da završim kako sam i počeo – s Mićom Popovićem:

„Enformel je, možda, inat razmaženih. Ili je nužna, prolazna, dabome, dijeta posle praznika i bogate trpeze.“⁶

8.4.2012.

³ Lazar Trifunović: Slikarski pravci XX veka, Prosveta, Beograd 1994, str. 100.

⁴ Ibid., str. 106.

⁵ Zoran Pavlović: Umetnost tumačenja umetnosti, Plato Books, B&S, Beograd 2009, str. 419.

⁶ Mića Popović: U ateljeu pred noć, Prosveta, Beograd 1962, str. 31.

UKLETI IMPRESIONISTI

„U vreme kada su impresionisti ponudili svoja platna umetnički obrazovanoj Evropi, u njoj je cvetalo slikarstvo akademizma. Za dela impresionista nije bilo načinjeno dovoljno intersubjektivnih ugovora koji bi potvrdili umetnički status impresionista, što, naravno, impresionistima nije mnogo smetalo s obzirom da su bili sigurni da vreme radi za njih.“¹

Ne bih se složio sa Mićom Popovićem. Mislim da im je sve to i te kako smetalo i da je vreme radilo protiv njih, a ne za njih. I to surovo. Jer, sve su to, manje–više, bili ukleti umetnici. Lazar Trifunović, kad govori o paralelnoj egzistenciji dve pomenute suštinski različite umetnosti, kaže sledeće:

„S jedne strane se nalazila umetnost pompijera, u kojoj su se mešale mitološke boginje i sladunjavi pejzaži, paradni portreti i raskošni enterijeri, idealizovani folklor i seljački život, a s druge, slikarstvo prokletih usamljenika čije delo nije imalo nikakvu vrednost, kakvi su bili Van Gog, Gogen, Sezan, Nadežda, Koen, Miličević i toliki drugi. Zbog toga su društvene i ekonomske razlike između slikara bile ogromne: jedni su živeli od slikarstva, drugi od vere i idea. Takvo psihičko potiskivanje prirodno je dovelo do pasivne pobune u biću, do razočaranja i bekstva. Van Gog odlazi na jug Francuske, Gogen u Polineziju, Sezan se zavlaci u Eks, Nadežda luta po Resniku i Sićevu, podiže moral komitama po Makedoniji, ide iz rata u rat, M. Glišić se sklanja u Italiju, Koen nestaje u vršačkoj ludnici. Ali, sem fizičkog, postoji i duhovno bekstvo, teže, surovije i, na sreću umetnosti, s dragocenim posledicama.“²

Najupečatljiviji primer je svakako Van Gog. Eli For kaže da je „to veliko srce spaljeno žarom svog plamenog tla“³, a završavajući svoju knjigu o njemu Ingo F. Valter piše:

¹ Mića Popović: Ishodište slike, Nolit, Beograd 1983, str. 65.

² Lazar Trifunović: Slikarski pravci XX veka, Prosveta, Beograd 1994, str. 141-142.

³ Élie Faure: POVIJEST UMJETNOSTI, Moderna umjetnost, Kultura, Zagreb 1956, str. 245.

„Umetnost mu je bila utočište od sveta i života, koje je istinski voleo, a čija mu je ljubav ostala neuvraćena. Na ovom svetu je patio, a on ga je na kraju uništio.“⁴

Patio je, jer nije bio shvaćen. „On je bio prodao jednu sliku – jednu! – za dvadeset franaka. Poslije toga se ubio.“⁵

Mića Stoiljković ima malo drugačije podatke:

„Prati ga sve ono što ukrašava sudbinu ukletog umetnika: ludnica, pokušaj samoubistva, nesrećno spajanje sa nesrećnim ženama, sve vrste nerazumevanja. Prodao je samo dve slike, jedan akvarel i nekoliko crteža.“⁶

Okolina je bila nemilosrdna, čak surova prema njemu. Bukvalno je gladovao. Ako bi neki antikvar u Parizu i kupio neku njegovu sliku, izgubljeni bi je i prodavao kao odličnu podlogu za novu sliku. „Jedini koji je, po svemu sudeći, shvatio značaj Van Goga, bio je Gogen, i sâm 'uklet', i sâm prošjak.“⁷

I jedan i drugi osećali su odvratnost prema vremenu i sredini u kojoj su živeli:

„Za Van Gogha i Gauguina evropska civilizacija bila je beznadježno pokvarena 'bedna kaljuga'.“⁸

Tragična je bila sudbina i Sezana, mada je on imao snage da se s njome rve do kraja života:

„Kad se ponovo vratio u Aix, bio je sam. Nije više bilo poganskih iluzija, nije više bilo prijatelja. Imao je, istina, svoje divno oružje, no rukovao je njime još nevjeste. Oko njega ravnodušnost, ogovaranje, glupost, predrasude, potpuno nerazumijevanje za ono što je on bio, za ono što je htio, za njegovu senzibilnost što ga je mučila i nagonila da se povlači u sebe, da izbjegava poznata lica, da bježi od razgovora i obaveznih posjeta, koji sačinjavaju tri četvrtine života u provinciji. Tog divljeg i loše odjevenog rentijera, koji se bavio slikarstvom, smatrali su očiglednim luđakom. Strogo su sudili o njemu.

⁴ Ingo F. Valter: VAN GOG, Između vizije i stvarnosti, Taschen/IPS, Beograd 2001, str. 89.

⁵ Andre Malraux: Glava od obsidijana, Naprijed, Zagreb 1974, str. 34.

⁶ Mića Stoiljković: Knjiga o crtanjima i crtežima, Gramatik, Podgorica 2001, str. 68.

⁷ Sreten Marić: Ugovor s bratom, predgovor za knjigu: Van Gog: Pisma bratu, Glas, Banja Luka 1983, str. 6.

⁸ Oto Bihalji Merin: Prodori moderne umetnosti, Nolit, Beograd 1962, str. 26.

On je, uostalom, i bio smiješan: bio je doduše čist, ali mu je odjeća bila uprskana bojom, i svojim je crvenim nosom, suznim kapecima, ufitiljenom bradicom i držanjem kao u proganjene zvijeri izazivao deriščad. Siromasi su ga voljeli, jer je dijelio objeručke. Ali nitko ga nije ozbiljno shvaćao. Neki su ga iskorištavali.⁹

U nekoliko rečenica sudbinu skoro svih važnijih impresionista opisuje i Ilja Erenburg:

„Njih nikad nisu primamljivala odlikovanja ili titule, i oni nisu pristajali ni na kakve kompromise. Skoro svi su mnogo godina trpeli oskudicu. Bivši komunar Tangi imao je jedan dućančić boja i impresionistima je davao boje i platna, često ih je i hranio. Poslastičar Mirer čašćavao je ponekad umetnike dobrim obedima. Renoar, Pisaro i Mone obigravali su grad u potrazi za ljubiteljima slika i prodavali svoja dela za dvadeset ili trideset franaka. Njihov bedni imetak, njihove slike, plenili su i prodavali na licitaciji za mali novac. Pisaro je imao sedmoro dece, i on nije znao kako da ih nahrani. Nemaština je dovela Monea do odluke da svrši sa sobom; spasao ga je Mane. Sezan je bio primoran da moli svoga školskog druga Zolu da njegovoj porodici pošalje stotinu franaka. U nemaštini je svoj život proveo i Sisle.“¹⁰

Kad su načinjeni intersubjektivni ugovori koji su potvrđili umetnički status impresionista i kad su njihova dela počela da se prodaju za basnoslovne sume novaca, impresionista više nije bilo među živima.

9.4.2012.

⁹ Élie Faure: op.cit., str. 239.

¹⁰ Ilja Erenburg: Francuske sveske, Matica srpska, Novi Sad 1965, str. 176-177.

SLIKAREVA RUKA

„Kad slika ne prima ideju, to znači da je ruka ta koja ideju odbija. Prema moći i nemoći ruke slikar vrši izbor iz ideje, jer pouzdano zna da će se ruka praviti da je mrtva ako joj se ponudi nešto što njoj nije 'po volji'. Govoriti se, naravno, može o nemoći ruke. Ali to je samo delimično adekvatno – ruka nije nemoćna unutar spontanosti. Sve što spontanost ponudi, ruka prihvata, jer je to, istodobno, dostizanje slobode i stvaranje zapanjujuće energije, koja je tvoračko NIŠTA. Ruka je nemoćna jedino unutar mišljenja.“¹

Slikaru koji misli, ostaje da kaže:
Mislim, dakle, ne postojim.

Rečeno rečnikom zen–budizma stvari izgledaju ovako:

„Stvari su lepe ukoliko su neminovne, to jest, kad predstavljaju slobodno ispoljavanje duha. Tu nema nasilja, ubijanja, iskrivljavanja, kopiranja – izlaže se pokret koji sam sobom upravlja, što sačinjava načelo lepote. Mišići su svesni povlačenja linije, stavljanja tačke, no iza njih postoji nesvesnost. Tom nesvesnošću priroda ispisuje svoju sudbinu; tom nesvesnošću umetnik stvara svoje delo.“²

Slikaru koji ne misli, ostaje da kaže:
Ne mislim, dakle, postojim. I mogu da slikam.
„Ruka čudesno prefinjeno sredstvo, posrednik između duha i materije.“³

10.4.2012.

¹ Mića Popović: Ishodište slike, Nolit, Beograd 1983, str. 46.

² D. T. Suzuki, E. From: Zen–budizam i psihanaliza, citirano u: Mića Popović: Ishodište slike, Nolit, Beograd 1983, str. 49.

³ M. K. Esher: Istraživanje beskonačnosti, Esoteria, Beograd 1998, str. 31.

ŽIVE ČETKE

„Iv Klajn je koristio modele kao ’žive četke’ – devojke namazane bojom koje ostavljaju otisak na platnu – zatim prazne prostore i sopstveno telo u akciji, a u plavim monohromima uspeo je da stvori čiste metafizičke ikone, okrenute kosmosu i univerzumu.“¹

Slikarske četkice nije lako odabratи. Umetnik treba da bude dobro upućen u njihov kvalitet. Na internetu sam naišao na sledeću reklamu, u kojoj se može saznati šta je sve potrebno za njihov izbor:

„Slikanje i crtanje čine se u isto vreme reče Cézanne, a da biste to učinili potrebne su Vam raznovrsne slikarske četkice različitih oblika i kvaliteta dlačica.

Izbor uljane slikarske četkice zavisi od tri kriterijuma:

- Konzistentnosti boje: više ili manje tečne, zavisno da li je rađeno glaziranje ili su upotrebljene zgušnjavajuće (’impasto’) tehnike;

- Kvaliteta podlage: teksture platna;

- Tehnike – jednoslojno, višeslojno; linije, detalji.

Uljane slikarske četkice izrađuju se u raznovrsnim oblicima:

- Ravne za pozadine i opšta, brza pokrivanja;

- Filbert-i za mekši pristup;

- Zaobljene za detaljistički rad;

- Lepezaste za mešanje boja.

I u raznovrsnim kvalitetima:

- Čekinje: ravne ili uklještene – služe za pripremanje platna, oslikavanje pozadina i slikanje u boji.

- Fine dlačice (...) ili ekstra fine dlačice (...) – slikarske četkice od ovih dlačica pogodne su za dodavanje dodatnih slojeva i detaljistički rad.



¹ Lazar Trifunović: Slikarski pravci XX veka, Prosveta, Beograd 1994, str. 117.

Radom uljanim bojama slikarske četkice su uvek dugo natopljene bojom, zbog čega umetnik mora držati četkicu podalje od glave četkice i metalnog prstena na glavi četkice.

No, ne nude samo prodavnice umetničkog materijala slikarske četkice. Od mnogih privatnih oglasa za prodaju već korišćenih četkica na internetu sam naišao i na ovaj:

“Četkice su upotrebljive samo treba da se operu, ne mogu više, dojadilo mi, a i nakupile su se. Ima 12 kom.”

U vreme Iva Klajna nije bilo interneta. Ali nekih reklama i oglasa sigurno je bilo. Međutim, Lazar Trifunović nas nijednom reči ne obaveštava, niti sam pak ja na nekom drugom mestu našao, a bilo bi lepo znati, kako je Iv Klajn došao do svojih živih četkica i čime se rukovodio pri njihovom izboru! I još nešto, da li je poslušao savet Žorža Ruoa:

„Na vrhu četke – tu treba pobediti.“²

10.4.2012.

² Likovne sveske 6, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1980, str. 168.

UDUBLJENE I ISPUPČENE JABUKE

„Da vas podsetim na onu anegdotu: Sezanu umrla mati, a on brzo hita kod jednog provincijskog slikara koga mnogo ceni i moli ga da napravi portret njegove tek umrle majke. Kada ga ovaj podseti da je i on slikar od izvesnog ugleda, Sezan uzviknu: 'U redu, ali ja ne umem da crtam'. Bio je taj mali Sezan đavolski dobro svestan da ne ume verno nacrtati lik svoje majke. A šta treba da mislimo o tom gospodinu koji je čitavog života hteo da naslika udubljene jabuke, a uspeo je samo da naslika ispušćene jabuke? Zamislite, molim vas, jabuke slikane s naličja. Nije li to prava drama? Treba pri tom da čovek bude izopačen i da se zadovoljava slikajući neuspešne, neveštete i uvek suviše ružne jabuke.“¹

Ovako je govorio Salvador Dali, a Alen Boske verno beležio i napravio knjigu razgovora sa njim! Dali nije voleo Sezana, kao i Sezan što nije voleo Gogena, o kome je govorio: „Gogen nije bio slikar, pravio je samo kineske crteže.“² Štaviše, za Dalija je Sezan, posle Tarnera, bio drugi slikar na svetu čija bi platna sa zadovoljstvom uništilo!³

Doduše, ni naš slikar Mića Popović nema bolje mišljenje o Sezanu što se tiče njegove veštine crtanja:

„Sezan je, mislim, bio očajno loš crtač prema merilima za sposobnost slikara da 'precrtava' oblik iz prirode, da se tom obliku iz prirode maksimalno približi sa spoljne strane.“⁴

Očigledno da se Sezan jabukama maksimalno približavao s unutrašnje strane, s obzirom da ih je slikao ispušćene, odnosno „s naličja“, kako kaže Dali. Pa i to je neka veština, ako se to tako može reći! Jer i nedostatak dara za nešto, u nekom trenutku, može biti vrlina. Tako je bilo i sa Sezonom. I upravo je Mića Popović našao opravdanja za njega:

¹ Alen Boske: Dali o Daliju, Književne novine, Beograd 1985, str. 57.

² Pol Sezan: Istina u slikarstvu, Službeni glasnik, Beograd 2011, str. 42.

³ A. Boske: op.cit., str. 74.

⁴ Mića Popović: Ishodište slike, Nolit, Beograd 1983, str. 79.

„Ali za PRAVI DAR U PRAVOJ EPOHI treba imati ne samo prave vrline nego i prave nedostatke. Pošto nije morao da se liši nečega čega je već bio lišen, on je mogao bez ograničenja da razvija sposobnosti koje su mu, srećom po celu epohu, bile uistinu date. Njegovo NOVO poimanje funkcije crteža, možda još i više nego njegovo učenje o boji, uticalo je na CELU likovnu umetnost epohe koja je nazvana moderna umetnost. Otkrivena je nova, unutrašnja strana prirodnog oblika, stvarno likovno biće oblika.“⁵

Sa Dalijem se ne mogu nikako složiti, jer je Sezan, prvo: uništavao slike sa kojima nije bio zadovoljan, drugo: slikao je polako i, treće: da su mu jabuke bile problem, verovatno bi ih izbegavao. Ilja Erenburg kaže:

„Često je premazivao i uništavao svoje radove. Slikao je vrlo sporo i jednom je priznao da, radeći na mrtvoj prirodi, uvek bira jabuke zato što se one dugo održavaju.“⁶

A znao je verovatno i ovo što nalazimo kod Čelebonovića:

„Jabuke uvek gledaju, i vide... Mrtve prirode su prave pozorišne scene, stvari igraju svoju igru.“⁷

Da je Daliju, kao Njutnu, pala na glavu neka od Sezanovih ispupčenih jabuka, možda bi onda svojom ispupčenom glavom shvatio unutrašnju stranu jabuke, odnosno stvarno likovno biće oblika! Zato mislim da nema potrebe da bilo ko brani Sezana od Dalija ili Miće Popovića, mada bi to možda mogao biti, recimo, Monteskije, jer „Monteskije nije voleo sliku u kojoj preovladava crtež: ’To je neuspela ravna skulptura’.“⁸

S ovim u vezi Ilja Erenburg je sa svoje dve priče slikovitiji:

„U prvoj je reč o ruskoj ženi, jednoj staroj seljanki, koja je od gline pravila igračke – ptice i životinje. Instruktor koji je došao iz oblasnoga centra počeo ju je poučavati: ’Šta ti je to? Konj nije konj, a lav nije lav. Pa takve životinje nema...’ Starica je odgovorila mirno: ’A ako bi je bilo, što bih je ja onda pravila?...’ Drugu priču pričao mi je Matis. Jedan teški bolesnik slikao me je ležeći u postelji. Pokazao mi je jednu

⁵ Ibid., str. 79.

⁶ Ilja Erenburg: Francuske sveske, Matica srpska, Novi Sad 1965, str. 191.

⁷ Ljubomir Simović: Čitanje slika, Stubovi kulture, Beograd 2006, str. 51.

⁸ I. Erenburg, op. cit., str. 48.

crnačku skulpturu koja mu se bila veoma svidela. To je bio razbesneli slon. Matis je ispričao: 'Došao jedan Evropejac i počeo učiti crnca: 'Zašto su slonu podignute kljove gore? Slon može podići surlu, a kljove su zubi, one nisu pokretne'. Crnac je poslušao. I evo vam druge skulpture, jadne, bespomoćne – zubi su na mestu, ali je sa umetnošću svršeno...').⁹

Najzad, i sâm Sezan je kadar da se odbrani. Treba mu verovati kada kaže:

„Napredak se može postići samo pomoću prirode, a oko se vežba u dodiru s njom. Gledanjem i radom ono postaje koncentrično. Hoću da kažem da u pomorandži, jabuci, činiji ili glavi postoji jedna kulminativna tačka i ta je tačka uvek – uprkos izvanrednom efektu svetlosti i senke i senzaciji boja – najbliža našem oku. Ivice predmeta se primiču ka središtu našeg horizonta.“¹⁰

Sezanove jabuke u svojim sećanjima pominje i De Kiriko, koji nije voleo ni Sezana ni Dalija:

„Ne treba zaboraviti da je 'veliki' a već ostareli Sezan (nakon što je godinama slikao jabuke) pri samom kraju života umesto ispuštenih slikao savršeno spljoštene, i štaviše, katkada konkavne jabuke.“¹¹

Problem vernog slikanja jabuke pominje se i u pesmi „Pikasova šetnja“ Žaka Prevera. Nepoznati slikar se dugo mučio da naslika jabuku onakvu kakva je. Najzad je, ošamućen i umoran, zaspao. Prever nastavlja:

„Onda Picasso
koji je prolazio tuda kao što prolazi svuda
svakodnevno kao kod svoje kuće
vidi jabuku i tanjur i zaspalog slikara
Kako mu je palo na pamet da slika jabuku
kaže Picasso
i Picasso pojede jabuku
a jabuka mu kaže Hvala



⁹ Ibid., str 48.

¹⁰ Herbert Rid: Istorija modernog slikarstva, Jugoslavija, Beograd 1967, str. 17.

¹¹ Đordje de Kiriko: Sećanja iz mog života, Službeni glasnik, Beograd 2009, str. 38.

*i Pikaso razbijе tanjir
ode smešeci se
a slikar iščupan iz sna
kao zub
opet se nađe potpuno sam pred nedovršenim platnom
usred razbijenog porcelana
sa strašnim se(me)nkama stvarnosti.“¹²*

Tako je Pikaso pojeo jabuku.
A o tome kako je jeo mačke, o tome će biti reči kasnije.

11.4.2012.

¹² Žak Prever: Pesme, prevod Radivoje Konstantinović, Rad, Beograd 1986, str. 109.

KRVAVE BITKE

„Za učestvovanje u umetnosti nije nužno da se bude obrazovan; nužno je da se bude slobodan. Pa iako, u tom pogledu, obrazovanje ne mora da znači neprelaznu prepreku, ono može da bude početak ropstva tuđim informacijama. Tuđe informacije su strano telo u živom tkivu umetnosti. Kad–tad umetnost će ih izbaciti iz sebe. Ostaće rane i ožiljci.

Slobodan čovek je rođen slikar, čak i da nikad u životu ne napravi nijednu sliku...“¹

Obrazovan slikar nije neprekidno krvave bitke sa sopstvenim obrazovanjem. Ali pobeđe u tim bitkama ostavljaju blagotvorne tragove...“²

A porazi? Kakve tragove oni ostavljaju? Rane i ožiljke.

Poljski pesnik Adam Zagajevski, kao i svaki pesnik, očekuje više slobode od slobode za koju se zalaže slikar Mića Popović. Ali i sumnja u potpunu slobodu. U jednoj pesmi bez naslova Zagajevski kaže:

„Sloboda bi ipak morala biti
i sloboda od reči, koje
vezuju, i od prijateljâ, koji nepametno
zahtevaju vernost.
Nije li ona onda ista takva varka
kao po zlu poznata smrt?
Ne postajem li, valjda,
rob slobode?“²

I ovde nužno dolazi pitanje, koje je isto tako postavio jedan pesnik – Branko Miljković, kad se jednom, ili ako se uopšte dosegne sloboda (ako nije varka):

Da li će sloboda umeti da peva
kao što su sužnji pevali o njoj?

12.4.2012.

¹ Mića Popović: Ishodište slike, Nolit, Beograd 1983, str. 27-28.

² Adam Zagajevski: Putovati u Lavov, prevod Petar Vujičić, Narodna knjiga, Beograd 1988, str. 57.

DALIJEVI SATOVI

„Na suncu rastopljeni satovi Salvador-a Dalija ukazuju i na ono unutrašnje, Bergsonovo vreme, koje ima svoju dinamiku i intenzitet u ljudskom doživljaju. Ono je beskrajna traka između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, između sećanja i iščekivanja.“¹

Do ideje da naslika meke, topljive satove Dali je sasvim slučajno došao. Jednog vrelog letnjeg dana primetio je kako se pred njim, na stolu, sir polako topi na suncu. Sledеće noći, navodno, je sanjao satove kojima se to isto dešava. Naslikao ih je i dao im naziv „Postojanost sećanja“, ili „Upornost pamćenja“, kako ga neki prevode.

Topljivi satovi razmetljivog i narciso-
idnog Dalija pokazuju da sećanje, ili pamćenje,
nije ni postojano ni uporno. Dali je to dobro
znao. Kao što je znao i pesnik Ivan V. Lalić, pre nego što je otisao u
predeo bez satova:

*Ljudi zemlje, sagradili ste legiju satova,
A možda bi bilo bolje da ste sadili ruže,
Mekane i slojevite, što lepše mere prolaznost
Kojom su napunjene, ko vinom stari pehari.
Zemja je puna satova. I svi slušaju satove
I umiru puni usitnjenog vremena,*



¹ Slobodan Lazarević: Zajedničko u nevidljivom, Srpska književna zadruga, Beograd 1995, str. 23.

*Puni sitniša, kao kase u subotu uveče,
I odlaze, pažljivo, u predeo bez satova.²*

Satovi
se
tope,
kao i
sati
što
se
to
p
e
.

12.4.2012.

² Ivan V. Lalić: *Vreme, vatre, vrtovi*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd 1997, str. 127.

VRTOVI KOJI SE NJIŠU

„Kalder (Calder) nam, sa svoje strane, priča da mu je gledanje u Mondrijanova geometrijska dela na zidu svog ateljea dalo ideju da izrazi ploveće oblike koji se njisu u prostoru i nagoveštavaju da se i sâm prostor njisu.“¹

Oto Bihalji Merin misli takođe da je Mondrian inspirisao Kaldera za rane tehničko-purističke radove, a da je za tvorevine od lakog metala dobio podsticaje iz drugih izvora:



„A možda su mu dale podsticaj i drhtave, od zlatnih listića načinjene obrve i trepavice, minduše i đerdani sa staroperuanskih zlatnih maski mumija iz Huarmeja? Zvezetave pokretljive listiće-zvezde Alexandra Caldera, te igračke-vetreinjače našega veka napustile su područja geometrije. Te metalne metamorfoze biljki, modeli drveća koji se na vetu okreću, podsećajući na cvećarsku veština u japanskim baštama, a istovremeno su tvorevine sintetičkih oblika, koji u sebi sjedajuju suprotna stremljenja našeg vremena.“²

Možda Mondrijan, a možda i staroperuanski umetnici. A možda još nešto:

„Dinamičnost i želja da se spoje prostorna i vremenska komponenta dobili su u Kalderovim mobilima svoj najpotpuniji vid.“³

A ja bih rekao samo – ovo su vrtovi koji se njisu. Pesnik, književni i likovni kritičar, ali i sam likovni umetnik Dobrivoje Jevtić bi dodao:

¹ Pjer Frankastel: Umetnost i tehnika, Nolit, Beograd 1964, str. 207.

² Oto Bihalji Merin: Prodori moderne umetnosti, Nolit, Beograd 1962, str. 122.

³ Zoran Pavlović: Umetnost tumačenja umetnosti, Plato Books, B&S, Beograd 2009, str. 377.

U ovim vrtovima sazрева гвоžђе

(...)

*Pljosnati su i светло
i сенка
i небо и земља
i стабла али њих нema⁴*

I da dodam:
Jevtićev vrt je najlepši kad u njemu
sazru trešnje. Tada ga češće posećujem.



13.4.2012.

⁴ Dobrivoje Jevtić: Trojanski pevac, Gradina Niš – Jedinstvo Priština 1979, str. 7.

STRAH OD MATERIJALA

„Kad stane licem u lice s materijalom, slikar, tako reći u magnovenju, na sve zaboravi. Koji god put da počinje sliku, pred belim platnom slikar je pred ponorom. Povratka mu nema, u ponor mora skočiti. Taj početni strah ne može da izbegne. Strah od materijala je prvo i kolosalno učešće materijala u nastanku umetničkog dela. U susretu s materijalom slikar stavlja u drugi plan sopstvena umetnička načela i sve ostalo što je moglo da bude izgrađeno racionalno i protivprirodno. On instiktivno počinje da više veruje u ’snalažljivost’ svoga podsvesnog JA nego u najbriljantniju racionalnu spekulaciju svoga svesnog JA.“¹

Racionalna spekulacija sputava imaginaciju, guši kreativnost, umanjuje umetnost. Što je više racionalne spekulacije, to je manje umetnosti. Treba verovati i Herbertu Ridu kada kaže:

„Umetnost je u biti iracionalna.“²

Ali ima i onih umetnika koji se ne plaše praznog platna, jer ga jednostavno doživljavaju kao puno. Takvi su, recimo, Robert Raušenberg i Džejms Rozenkvist. Ovaj drugi to i potvrđuje:

„Prazno platno je puno, kao što reče Bob (Raušenberg). Stvari same po sebi su uvek veličanstvene i sočne – prazno platno je takvo – onda ja nešto umećem u njega da bih ga isušio. Samo platno i boja – to bi bila priroda.“³

Koliko bi delo nekih umetnika bilo manje prazno, kad bi shvatili da je prazno platno puno i da ga ne treba dirati!

14.4.2012.

¹ Mića Popović: Ishodište slike, Nolit, Beograd 1983, str. 24-25.

² Ibid., str. 40.

³ Likovne sveske 5, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1977, str. 114.

UMETNOST BEZ UMETNIKA

„On obojene elemente prostora raspoređuje površinom i dubinom, onako kako to ti elementi traže, pošto ih usvoji svojom smirenom sposobnošću da s ukusom i mjerom unosi ravnotežu u osjet; a kad je njegov posao gotov, tada je ostvareno čudo prekrasnog djela, koje kao da je nastalo bez učešća umjetnika.“¹

Umetnost bez umetnika.
Da li je to moguće?
Da, ali samo ako u potpisu stoji:

Velázquez

Jer, ima kraljevskih razloga za to:
„Umro je 1660. godine. Još ga danas nazivaju slikar kraljeva i kralj slikara.“²

14.4.2012.

¹ Élie Faure: POVIJEST UMJETNOSTI, Moderna umjetnost, Kultura, Zagreb 1956, str. 172-173.

² Matko Peić: Evropski umjetnici, Alfa, Zagreb 1986, str. 47.

TODOROVA RUKA

„Todorova ruka ima memoriju punu zaboravljenih kaligrafskih svetlucanja, divljih izliva grabežljivosti, opreznost mačke, elegantnu koreografiju hobotnice. Ona ima ratnička i monaška sećanja, mač i molitvu u bratstvu, paniku i obred u istom telu. Kad crta pticu njegova ruka obnavlja duga putovanja, zamršene krivulje jednodnevog itinirera, lavirint prostora u kome naše telo razmotava nesakupljivu nit svoga trošenja. Kada crta brdo, travu na brdu, leptira u travi, Todorova ruka iznova pročešljava rastojanja kao što je vetar jednom to učinio. Njegova ruka ima kljun poput detlića i kao detlić udarnu telegrafiju. Ona ima takođe testeraste noge bumbara koje znaju obilaziti ili zagrepsti pokožicu papira. A zatim ona ima još i rep čavke, otuda njena aeronautička svojstva, sposobnost povlačenja dugačkih i elegantnih krivulja, moć lakog kretanja eterom. Eto te vrane price zloslutnice, rugalice, ptice crtalice.“¹

Todorova ruka ima energiju i spontanost.

Ona slavi tvar i Tvorca.

„To što Todor traži kao crtač, bekstvo je od oblika. On crta samu pojavu crte. Po tome sudeći njegova umetnost nalazi prapojavu, talentovana je za suštastvovanje linije.“²

Ovo je ruka Tadora Stevanovića.

Todorova ruka je sâm Todor.

Jer sâm Todor veli:

„Ja sam ruka.“³

I potpisuje - *Rukom Todor.*

15.4.2012.

¹ Gligor Čemerski: Todorova ptica crtalica, u: Likovne sveske „VIDIKA“ 1-3/1993, Beograd 1993, str. 104.

² Miodrag Pavlović: Prirodni oblik i lik, Nolit, Beograd 1984, str. 203.

³ Todor Stevanović: Todor, SANU, Beograd, 2010, str. 9.

SUMIYE ILI ACTION PAINTING

„Posleratna apstraktna umetnost će biti gestualna (*action painting*, kako ga zovu Amerikanci) ili kaligrafska (na način Dalekog Istoka) ili enformelska. Sve ove težnje odbacuju kontrolu svesti i, polazeći od toga, napadaju tehniku.“¹

Slikarstvo nije ono što je bilo. Promenio se odnos prema njemu, promenilo se i ono samo. Umetnik sada ima posve drugačiji cilj:

„Slikarstvo je postalo čin i akcija, kako je to još 1952. pisao Harold Rozenberg, čime je, na jedan način, makar i u metaforičkom smislu, ukinuta razlika između umetnosti i života. Cilj umetnika je da stvori evokativnu a ne reproduktivnu sliku, da 'uđe u platno' i postigne jedinstvo između svog duševnog stanja i fizičkog pokreta, bilo metodom dripinga, bilo kaligrafijom ili ređanjem različitih struktura materije. (...) Slika nastaje brzo i završava se pražnjenjem gestualne akcije, ona je psihičko rasterećenje i neposredno, direktno ostvarenje ličnosti na platnu.“²

Istorija umetnosti ima i svoje proroke, makar i samozvane. A ko bi drugi bio prvi među njima, nego Dal! On je jednom u razgovoru sa Alenom Boskeom dao ovakvu izjavu:

„Prorekao sam akciono slikarstvo i, eto, sada su počeli da me slede.“³

Ali, za razliku od Salvadora Dalija, istorija ima nešto duže pamćenje, pa samim tim i tačnije:

„Potez četkom je vrlo često u umetnosti Dalekog istoka konstituisao likovno umetničko delo ne sarađujući s bojom, kao ni s crtežom, upravo s onim i onakvim crtežom koji je neposredan tumač oblika iz prirode. Na takvom razumevanju uloge poteza zasnovan je u Japanu jedan vid likovnog izražavanja: SUMIYE. U Japanu su poverovali, nekoliko vekova pre nego što se u Evropi pojavilo slikarstvo

¹ Dora Valije: Apstraktna umetnost, Metaphysica, Beograd 2006, str. 33.

² Lazar Trifunović: Slikarski pravci XX veka, Prosveta, Beograd 1994, str. 102.

³ Alen Boske: Dali o Daliju, Književne novine, Beograd 1985, str. 56.

akcije, da je umetnikovo sopstveno—pojedinačno kadro da potpuno izrazi sebe isključivo potezom četke, sposobnošću ruke da neokrnjeno tvoračko NIŠTA ponudi čulima na uvid.”⁴

O slikarstvu akcije, ali najpre o francuskom slikaru Žoržu Matjeu, Mića Popović veli sledeće, što takođe treba znati, jer možda je to prava istorijska činjenica:

„...Slikar, kome su mnogi osporavali naročit slikarski talenat, ali kome niko nije osporavao naročitu inteligenciju, dijaboličnu inteligenciju sposobnu da predviđa, da sugerira, da hipnotiše, pretvorio je poraz u pobedu, i pojmu slučaj, od koga su se svi branili kao od kuge, dao novo značenje, konstruktorsku ulogu. Matje je duhovni otac i prvi predstavnik ’ekšenpentinga’. Slikarstvo akcije (prevod je slobodan i naravno nepotpun) daje primat impulsu, što samo za lakoverne ne znači: slučaju. Tom slikarstvu je potez sveti zadatak i – jedini.“⁵

Šta ćemo sada sa prorokom Dalijem? Ostaje samo da mu postavimo pitanje:

Koji je *action painting* prorekao? Da li francuski, američki posle Drugog svetskog rata ili japanski *sumiye* od pre nekoliko vekova?

15.4.2012.

⁴ Mića Popović: Ishodište slike, Nolit, Beograd 1983, str. 49.

⁵ Mića Popović: U ateljeu pred noć, Prosveta, Beograd 1962, str. 37.

U PANSIONU KOD FROJDA

„Dali je dakle najveći izazivač svog vremena. Ako hoćemo – da, naravno, zaboravimo njegova promašena dela, kojih nije malo, i njegovu delatnost, koja se graniči sa smejurijom a ponekad je u svom užasnom mazohizmu i prevailazi – možemo isto tako reći, ozbiljnije i razboritije, da je on naš jedini Don Kihot, u pansionu kod Frojda.“¹

Tako kaže Alen Boske, ne štedeći svog sagovornika.

Možda je Dali zaista Don Kihot, ali on nije jedini u pansionu kod Frojda. Ko nije otisao kod Frojda, Frojd je došao kod njega, ili bolje reći – doletoeo:

„PSIHOANALIZA, za koju se samo uslovno može reći da je nauka, jer se samo dopola bavi stvarima koje po sebi jesu, a otpola stvarima koje jesu to što jesu jedino pod pogodbom, pod UGOVOROM, ustremila se na likovnu umtnost ne samo s više žara nego bilo koju drugu pojedinačnu umetnost već, uzimajući u obzir položaj likovne umetnosti u trenutku susreta s psihoanalizom, i s više prava. Jednostavno vidim sliku: psihoanaliza se okomila na likovnu umetnost kao kobac na izgubljenu, usamljenu i iznemoglu kokoš na livadi.“²

Srećom, kokoš je ostala živa.

Ako niko drugi, to može da potvrди Oskar Kokoška!



16.4.2012.

¹ Alen Boske: Dali o Daliju, Književne novine, Beograd 1985, str. 15.

² Mića Popović: Ishodište slike, Nolit, Beograd 1983, str. 88.

PIRANEZI, POSLEDNJI DAH MIKELANĐELOV

„...Ne smemo se čuditi što svatko govori o ruševinama jezikom svoga tla: Winckelmann kao profesor, Hubert Robert kao ljubitelj anegdota i slikovitosti, Turner kao lirske pjesnik, a Piranesi s onom turobnošću duše, što je njegova rasa u odlučnim časovima uvijek iznova pronalazi u sebi. Dobro je što je taj halucinacijama opsjedan genij – koji nagomilava tornjeve na piramide i zavojite kupole na divovske stupove, koji u perspektivnim nizovima svodova i grobnica ispresijecanih željeznim kukama i ljestvama nazire gomilu lanaca, točkova, kolotura i kozlića za mučenje, gdje se grče prokletnici – dobro je što je taj genij Rimljani; i on je najveća umjetnička duša što ju je Rim rodio od vremena sikstinskog *Posljednjeg suda*. Kad on konstruira svoja veličanstvena stepeništa, kad posjećuje ili zamišlja svoje strašne tamnice, tada je to poslednji dah Michelangelov, fantastično svijetlo u tami i tragični duh Italije, prgnječen zidovima što se ruše, skriven iza rešetaka podruma; to je plahovit drhtaj njezina srca, koje neće da se zaustavi.“¹

Đovani Batista Piranezi (1720 –1778) bio je grafičar, arhitekta i arheolog. Iako se smatra jednim od najvažnijih prethodnika neoklasične i romantičarske arhitekture, punu slavu stekao je svojim bakropsisima vrhunske tehnike. Crtao je i izrađivao grafičke listove s prizorima rimskih ruševina (*Rimske starine*, 1756) i baroknih spomenika (*Vedute Rima*), ali je ostao upamćen po seriji grafika pod nazivom *Carceri d'invenzione* (*Tamnice*, oko 1745). Upravo su *Carceri* inspirisali Ivana V. Lalića da napiše pesmu *Bakropis*:

*I tu iglu muči nesanica, dok po vosku
Ponavlja crtež, proziran i mračan –
Put kiselini da nauči bakar
Poslušnom ponavljanju;*

¹ Élie Faure: POVIJEST UMJETNOSTI, Moderna umjetnost, Kultura, Zagreb 1956, str. 150.

*svodovi, galerije,
Stepeništa, alke, rešetke i užad,
Carci : tačan prostor mrakobesa
Skrojen u odjek ponavljanog krika,
Arhitekturu zla: smanjeni model.
Majstore, majstore, gde je protomajstor?
No crtež je ubedljiv, kao ubod
Noža pod ošit. Prauzor je jasan.
Jer i božansko delo našem liči,
Kao što je primetio Helderlin,
Misleći pritom na nešto sasvim treće.²*

Ali daleko pre nego što sam čitao Lalića, sa ovom temom sreо sam se prevodeći poeziju Hansa Magnusa Encensbergera, koji je svoju pesmu naslovio kao i Piranezi svoje tamnice invencije – *Carceri d'invenzione*:

*ovi svodovi
tamni svetli tamni*

*munje bez neba
zraci bez zvezda
ni dan ni noć*

*ovi svodovi
razumni i zagonetni*

*ove pećine i jame
primaju nas
ove pukotine i galerije
skrivaju nas
ove grede i mostovi
vode nas u lutanje*

² Ivan V. Lalić: *Strasna mera*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd 1997, str. 16.

*pred ovim oruđima
koje nas nadmašuju*

*ukazujemo se
sićušni i nemi
sanjalice bez sna
zarobljeni
a ne pobedeni*

*ove pećine
u kojima sve vrvi
u kojima napuštenost vlada*

*ovi sanjani svodovi
bezgranično tamni
bezgranično svetli
bezgranično*

*neprobojne
su
naše sanjalačke glave³*

Dok pišem prignečen hladnim i sivim betonskim zidovima, a
oko mene kao korov buja arhitektura zla, pitam se da li je Piranezi bio
prorok?

Možda bi Bodler ovo drugačije kazao?

19.4.2012.

³ Hans Magnus Encensberger: *Na kamenom stolu*, izbor i prevod Z. Kostić Palanski,
Gradina, Niš 1972, str. 24-25.

PIETA

„Mikelanđelo je smelo stavio nago Hristovo telo na kolena obućene Bogorodice i umeo je postići ovim kontrastom efekat koji potresa. Bogorodica trpi čuteći; ona je suviše uzvišena i suviše ohola da plache.“¹

No, nije to jedini kontrast na ovom delu uzvišene lepote, koje se danas nalazi u bazilici svetog Petra u Vatikanu, a koje je Mikelanđelo isklesao kad je imao samo 23 godine (1498. godine). Radi snažnog i impresivnog utiska Mikelanđelo je obe figure tretirao kao jednu čvrstu i konzistentnu masu, što će uvek i činiti, ali je isto tako potencirao druge kontraste koji osvetljavaju ikonografsku strukturu dela: muško i žensko, vertikalno i horizontalno, polunag i odevena, mrtav i živa. U kontraste svakako spada i to što je Marija daleko mlada od samoga Hrista. Na tu činjenicu, ali kao slabost, ukazivali su i neki Mikelanđelovi savremenici, na šta je on odgovarao:

„Zar ne znate da nevine žene ostaju mnogo svežije od onih koje to nisu? Utoliko pre jedna devica, koju ni najmanja nečista misao nije takla.“²

Još je dodao da je Isusa namerno učinio starijim da bi pokazao da je on nas radi uzeo ljudsko obliče i na taj način postao smrtn.

Crnjanski ima sasvim drugačije mišljenje, koje je, doduše, kako i sâm kaže, prihvatio od Freja:

„Frej sugeriše mišljenje da je Mikelanđelo tu mladu Madonu, na toj skulpturi, izradio, sećajući se svoje matere, koja je umrla, mlada. Ja se slažem sa *tom* hipotezom.“³

Što se tiče Isusovog izgleda, mislim da je Mikelanđelo sasvim u pravu. Malo je poznato, čak i teologima, da je Isus izgledao prilično star i

¹ Salomon Renak: APOLO, Opšta istorija likovnih umetnosti, Četvrti izdanje, Mlado pokolenje, Beograd 1960, str. 265.

² Kirsten Bradbury: MICHELANGELO, prevod sa engleskog na nemacki Uta Hasekamp, Krone, Leichlingen 2005, str. 31.

³ Miloš Crnjanski: Knjiga o Mikelanđelu, Nolit, Beograd 1981, str. 77.

za svoje savremenike. Evo šta su mu rekli fariseji kad im je jednom prilikom govorio o Avramu:

„*Tada mu rekoše Jevreji: još ti nema pedeset godina, i Avrama li si video?*“ *Jovan 8,57.*

S obzirom da je Isus imao trideset godina kad je otpočeo svoju javnu službu i da je radio samo tri i po godine, znači da je u to vreme, kad mu je ovo rečeno, imao 32 ili 33 godine. Dakle, fariseji mu nisu rekli „Još ti nema trideset i pet godina.“, ili „Još ti nema četrdeset godina.“, nego „Još ti nema pedeset godina.“ To pokazuje da je Isus izgledao prilično star, a posebno ako se ima u vidu da je u njegovo vreme ljudski vek bio veoma kratak. Star je izgledao i u viziji koja je bila prikazana proroku Isajiji, na šta takođe malo ko obraća pažnju:

„*Ne bi obličja ni lepote u njega; i videsmo ga, i ne beše ništa na očima, čega radi bismo ga poželeti.*“ *Isajja 53,2.*

A tek kako je izgledao posle svih mučenja i ponižavanja, i strašne smrti na golgotском krstu! To čak i ne vidimo kod Mikelandela. Isus izgleda samo stariji u odnosu na Mariju, jer je Marija mnogo mlada.

Inspirisan upravo *Pietom*, Ivan V. Lalić je njenu „živost“ pojačao time što je ona u njegovoj pesmi, koja se takođe zove *Pieta*, progovorila:

*Položila sam obe uske šake
Pod tvoja pleća, pridigla polako,
Pokretom koji na kretnju se seća
Kad sam te prepovijala; pomakla
Iz vodoravne ravnoteže, lako,
Kao da nisi za smrt jednu teži –
(Ali za uteg žrtve svoje lakši)
Od tog trenutka zauvek mi ležiš
U naručju, van pričina i stvari;
I sve se obnavlja u mojoj kretnji
I ljubavi tvog čina, izvan mene;
I zato ostaje u ravnoteži.*

*Položila sam obe uske šake
Pod tvoja pleća, pridigla polako;
I zauvek smo skamenjeni tako.⁴*

Možda su Marijine ruke ujedno i Mikelandelove, jer „Mike-
landelo je bio čovek dubokog, religioznog shvatanja evangelja.“⁵

Međutim, ima i onih kojima se ova skulptura nije dopala. Jedan
od njih bio je i Paul Kle, čije reči citira Oto Bihalji – Merin:

„Pored *Pijete* u crkvi Svetog Petra prošao sam a da nije ostavila
u meni ni najmanjeg traga, dok pred nekim drevnim Spasiteljem mogu
da stojim kao prikovan.“⁶

21.4.2012.

⁴ Ivan V. Lalić: *Strasna mera*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd 1997, str. 169.

⁵ M. Crnjanski: op.cit., str. 77.

⁶ O. Bihalji – Merin: *Graditelji moderne misli*, Prosveta, Beograd 1965, str. 262.

SMISAO ZA LIKOVNO

„Engleska duša nema smisla za likovno. Za slikarstvo je potrebna sposobnost objektivnog uopćavanja, a nju ne pobuđuje ni djelatnost svojstvena Englezima ni njihova sredina. Snažno razvijen dar neposrednog zapažanja sitnih stvari, kojim se oni odlikuju i po kojem su njihovi romanopisci, njihovi glumci, pa čak i njihovi sajamski lakrdijaši nenađmašivi, taj dar predstavlja upravo najteže premostivu zapreku između njih i velikog slikarstva.“¹

Eli For (1873–1937) je francuski esejist i istoričar umetnosti, ali misim da ovu njegovu izjavu ne treba povezivati s njegovim nacionalnim poreklom niti sa vekovnim rivalitetom koji postoji između Francuza i Engleza. Uostalom, u knjizi o renesansi on pominje i svoju naciju, ali i druge, među njima ponovo englesku, pa tako kaže:

„Tko ne vidi da su se, na primjer, Francuzi pokazali u prvom redu kao graditelji, Talijani u prvom redu kao slikari, Nijemci u prvom redu kao muzičari, Španjolci u prvom redu kao dramatičari, a Englezi u prvom redu kao lirske pjesnici? I da su oni, i jedni i drugi, upravo posredstvom graditeljstva, slikarstva, glazbe, drame i pjesništva uzdigli osjećajnost čovjeka do neodredivih sfera sveopćega duha? I to čak do te mjere i s takvom nepokolebljivom točnošću, da taj jezik osim u nekim izuzetnim manifestacijama kod njih prevladava pa je sa svim svojim obilježjima i čak sa svojim najgorim manama prešao u sve njihove verbalne ili zvukovne ili likovne oblike izražavanja?“²

Na drugom mestu uključuje i Holandane:

„Svaki se Holandanin u stvari rađa kao slikar, i drugačije ne može ni biti. Da bi ti prirođeni darovi sazreli u nekoliko mozgova, da bi se u njima organizirali, dovoljno je da jedan trenutak ushićenja, kratkotrajna nužnost napora uzdrma jednu ili dvije generacije. Ni u

¹ Élie Faure: *POVIJEST UMJETNOSTI*, Moderna umjetnost, Kultura, Zagreb 1956, str. 172-173.

² Élie Faure: *POVIJEST UMJETNOSTI*, Umjetnost renesanse, Kultura, Zagreb 1956, str. 24.

jednoj zemlji na svijetu nisu povijest i tlo tako nesposredno odredili likovni izraz života.”³

Eli Fora kao da podržava Ilja Erenburg:

„Svaki narod je u nečemu talentovan. Može se raspravljati o francuskoj poeziji. Može se sumnjati u umetnost Francuza da pevaju – ne govorim o profesionalnim pevačima, već o prostim Francuzima koji, kad se razvesele, počinju da pevaju u horu, što im retko polazi za rukom. Ali je oko u Francuza naročito. Tom narodu je svojstveno osećanje boja, proporcije i forme.“⁴

Nisam baš sasvim siguran da su moguća ovakva uopštavanja, odnosno da se može za jednu naciju reći da ima više smila za jednu vrstu umetnosti, a manje za drugu. Možda je bezbolnije da se stvari posmatraju ovako kako ih posmatra slikar Mića Popović:

„Dešavalо se da su epohe negovale značajna prijateljstva za jednu određenu umetnost, a da su druge umetnosti bile pratioci, mlađa deca u okraćalom odelu starije. Ruski XIX vek bio je opsednut literaturom i slikarstvo se odražavalо samo kao ilustracija literature. Nemački XVIII vek znaо je samo za muziku. Egipat se zanosio arhitekturom neprolaznog, a na slikarstvo i skulpturu gledao je kao na izučene pomačе. (Što se egipatska skulptura kasnije otkrila kao visok domet duha, nije bitno za temu nad kojom se čudimo!)“⁵

Uzgred rečeno, što se tiče Nemaca i muzike, možda bi ovde pesnik Dučić imao ovakvu upadicu:

„Nemci su uski, zatvoreni u sebe, zaljubljeni u svoju grubost kao u svoju muziku.“⁶

A možda bi i ovako rekao:

„Treba slati mladež u Nemačku da nauči svirati, a u Francusku da nauči misliti. Nemačka ima nekoliko genija koje nemaju Francuzi; ali Francuska je rodila bezbroj velikana koji skoro domašuju nemačke genije. Nemačka je muzika postala prva muzika u svetu, dok su još onamo svirali samo profesori muzike, i dok sâm nemački narod nije još umeo ni da zviždi, ni da pusti glasa. Francuski genije, naprotiv, uvek je

³ Élie Faure: *POVIJEST UMJETNOSTI*, Moderna umjetnost, Kultura, Zagreb 1956, str. 52.

⁴ Ilja Erenburg: *Francuske sveske*, Matica srpska, Novi Sad 1965, str. 51.

⁵ Mića Popović: *U ateljeu pred noć*, Prosveta, Beograd 1962, str. 14.

⁶ Jovan Dučić: *Gradovi i himere*, Svjetlost, Sarajevo 1969, str. 68.

bio raširen na celu francusku masu, koja je zato jedna od najumnijih što su ikada živele na zemlji.⁷

U svakom slučaju, mislim da je minule vekove lakše razumeti, jer su nacije bile manje–više izolovane. Danas je brzi protok informacija učinio svoje.

A i mlađa deca ne čekaju da starijoj okraća odelo.

1.5.2012.

⁷ Ibid., str. 70.

PLAVO U BIBLIJI

„Prema jednoj teoriji, koju je razvio nemački naučnik Hugo Magnus u knjizi *Istorija evolucije osećaja boje* (1874), čulo vida postepeno je percipiralo boje po redu sa sunčevog spektra, tj. najpre crvenu i žutu, a mnogo docnije zelenu i plavu. U pevanju *Veda*, *Zend Avesta*, u *Starom i Novom zavetu*, kao i u *Ilijadi*, nigde se ne pominje plavo nebo, a u Homerovim pesmama ništa se ne kaže o zelenoj travi i plavetnilu neba. U Ilijadi se duga opisuje kao crvena. Iz ovog Magnus izvodi zaključak da je čulo vida u primitivnim i ranim istorijskim periodima bilo fiziološki indiferentno za boje. Danas se smatra da je ova teorija suviše smela i da se nedostatak plave i zelene boje ne pojavljuje kao nedostatak percepcije, nego kao intelektualna nerazvijenost ranijih vremena, koja nisu znala za naše tonsko slikanje. Treba imati u vidu i to da pronalazak plave i zelene boje, kao i slikarskih pigmenata, dolazi posle pronalaska crvene i žute.“¹

Jedino ako je Hugo Magnus čitao Daničićev prevod Starog zaveta, onda mogu razumeti da je došao do zaključka da se u Starom zavetu ne spominje plavo nebo, pa čak ni plava boja, jer je kod Daničića zaista tako. Evo primera teksta gde bi trebalo da se pominje plavo, a nema ga:

“A ovo je prilog što ćete uzimati od njih, zlato i srebro i med, i porfiru i skerlet i crvac i tanko platno i kostret, i kože ovnudske crvene obojene, i kože jazavčje, i drvo sitim, ulje za videlo, mirise za ulje pomazanja i za mirisavi kad, kamenje onihovo i kamenje za ukivanje na oplećak i naprsnik.“ 2. Mojsijeva 25,3-7.

Prevod ovih istih stihova, recimo, kod Luja Bakotića izgleda ovako:

“A evo što će od njih primiti u ime priloga: zlato, srebro i bakar; **tkanine plave**, crvene i grimizne, tanki lan i kostret; kože

¹ Peđa Milosavljević: Između trube i tištine, članci o umetnosti, Nolit, Beograd 1958, str. 154.

ovnjujske crveno obojene i kože jazavčje, drvo bagremovo, ulje za svećnjak, mirise za ulje pomazanja i za mirisavi kad: kamenje onihovo i kamenje za ukivanje na efod i na naprsnik." 2. Mojsijeva 25,3-7.

Ovakav je i Luterov prevod. Pa i drugi nemački prevodi. U svima njima Hugo Magnus je mogao da vidi i da izbroji da se na preko 50 mesta pominje plavo.

Slično je i u Novom zavetu. Evo jednog primera iz Vukovog prevoda:

„I tako videh u utvari konje, i one što seđahu na njima, koji imahu oklope ognjene i **plavetne** i sumporne; i glave konja njihovih bejahu kao glave lavova, i iz usta njihovih izlažaše oganj i dim i sumpor.“ Otkrivenje 9,17.

A što se tiče plavoga neba, Jevreje je više zanimalo nebo na kojem je Božji presto, pa tako prorok Jezekilj opisujući svoju viziju kaže:

„I ozgo na onom nebu što im bejaše nad glavama, bejaše kao presto, po viđenju kao kamen safir, i na prestolu bejaše po obličju kao čovek.“ Jezekilj 1,26.

Safir je inače, kao što se zna, plave boje. A od njega dolazi i reč sfera.

Kad je dakle Biblija u pitanju, još uvek se mi, intelektualno razvijeni, naprežemo da razumemo šta su nam ti primitivni i intelektualno nerazvijeni ljudi ranog istorijskog perioda ostavili u nasleđe!

Mora da je Hugo Magnus *bio plav* kad je došao na ovaku ideju i stvorio ovaku teoriju!

Fraza *biti plav* na nemačkom znači *biti pijan*.

1.5.2012.

PRIMITIVNA UMETNOST

„Primitivna crnačka umetnost radikalno je uticala ne samo na razvoj modernog slikarstva i vajarstva, već i na menjanje evropske stvaralačke vizure, na formiranje nove estetike, na novo poimanje lepote, odnosa detalja i celine. Danas je, raspravljujući o tom uticaju, manje važno utvrditi da li je proces remitologizacije u modernom slikarstvu počeo onog trenutka kada je Pikaso kod Matisa u ateljeu ugledao crnačku skulpturu, ili kod Maksa Žakoba portret koji je naslikao nepoznati crnački slikar. Ali je značajno da od tog trenutka crnačka umetnost, muzika i folklor, počinje da igra presudnu ulogu u obogaćivanju evropske avangarde.“¹

Na ovo bi poljski pesnik Zbignjev Herbert kratko primetio:

*I tako estetika može da bude od pomoći u životu
ne treba zanemarivati nauku o lepom²*

A što se tiče crnačke umetnosti, ona je zaista odigrala značajnu ulogu u modernoj evropskoj umetnosti. Andre Malro, pišući o zaoštavštini samoga Pikasa, koji je imao brojne predmete iz afričke umetnosti, između ostalog beleži:

„Crnačka se skulptura nametnula onda kad mnogostruktost njezinih oblika više nije dopuštala da se ona tretira čas kao pučka umjetnost, čas kao neka manje vrijedna romanika, čas kao ekspresionizam. I tada je ona proglašila onaj zakon kojemu se bio pokorio Picasso: pravo na arbitarnost. Prije našeg slikarstva, i težeći posve drugaćijim ciljevima, Afrika je otkrila da je stvaralaštvo zarazno.“³

¹ Slobodan Lazarević: Zajedničko u nevidljivom, Srpska književna zadruga, Beograd 1995, str. 27.

² Zbignjev Herbert: GOSPODIN KOGITO, Svjetlost, Sarajevo 1988, citat iz pesme: Snaga ukusa, str. 240.

³ Andre Malraux: Glava od obsidijana, Naprijed, Zagreb 1974, str. 112.

A koliko zarazno, treba pogledati Pikasove *Gospodice iz Avinjona*.

„Način na koji Picasso tumači crnačku skulpturu jasno pokazuju dve figure na desnoj strani slike. Njega ne zanima egzotični motiv užasa, već samo plastička struktura koja briše svaku razliku između forme i prostora. Velike oble površine koje deformišu dva lika, podjednako pripadaju figuri i prostoru. Picasso shvata da je vrednost crnačke skulpture u jedinstvu i celovitosti, u univerzalnoj formi koju zapadnjačka umetnost odbacuje zato što je po tradiciji njenо shvatanje sveta dualističko: čine ga materija i duh, pojedinačno i opšte, stvari i prostor. Zašto onda nije na ovaj način obradio čitavu sliku i preoblikovao i druge figure? Zato što nema ni najmanju nameru da *podražava* crnačku skulpturu.“⁴

Drugačije rečeno: Picasso nije htio da postane primitivan!

Istini za volju, treba reći da *Gospodice* imaju i još jednu inspiraciju:

„Tom slikom – koja je verovatno inspirisana sećanjem na neku javnu kuću u Barceloni – počinje takozvani crnački period u Picassovom stvaralaštvu, koji je, u isti mah, postao jedna od polaznih stanica ka analitičkom kubizmu.“⁵

2.5.2012.

⁴ Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva: Moderna umetnost, 1770–1970–2000, tom II, Clio, Beograd 2004, str. 114.

⁵ Oto Bihalji Merin: Prodori moderne umetnosti, Nolit, Beograd 1962, str. 29.

STOLICE

„Kako bih to sve mogao razgledati u miru i potanko? Vratit će se još jednom. Desno od izlaznih vrata visi Braqueova *Stolica*. Da li je, dok ju je slikao, pomicao na Van Goghovu *Stolicu*? Ona mi se nekoć činila ideogramom Van Goghova imena. I ideogramom stolice. A to je još uvijek i ova Braqueova; samo što je Van Gogh u stolici vidio bolan ud, a Braque arabesku na nepoznatoj paleti.“¹

Očito, slikanje stolice spada u mrtvu prirodu. Ali ako bismo uporedili evropsku mrtvu prirodu sa mrtvom prirodom Dalekog istoka došli bismo do zaključka da među njima postoji velika razlika:

„Evropska mrtva priroda izražava slikara, mrtva priroda Dalekog istoka skida veo s tajne života. I zato je njoj zabranjeno prikazivati stvari izrađene rukom čovjeka, zato su japanski slikari bili posve zbumjeni pred Van Goghomovom *Stolicom*.“²

Evropska mrtva priroda izražava slikara. I to je tačno. Van Gogh je naslikao ne samo svoju, nego i Gogenovu stolicu posle razlaza sa njim. Šta je njima želeo da nam kaže?

„Slike njegove i Gogenove stolice iz decembra su simboli usamljenosti. Obe stolice su prazne, kao metafora odsustva umetnika i nemogućnosti međusobne komunikacije. Skromna Van Gogova stolica, sa lulom i duvanskom kesicom kao njegovim osnovnim simbolima, u kontrastu je sa nešto raskošnjom Gogenovom naslonjačom na kojoj stoe sveća i knjiga, simboli učenosti i ambicije. Van Gog je naslikao svoju stolicu žutim i ljubičastim bojama, koje su u to vreme bile znak svetlosti i

Paul Guzašin



¹ Andre Malraux: Glava od obsidijana, Naprijed, Zagreb 1974, str. 99.

² Ibid., str. 136.

nade, kao i u slici *Žuta kuća*. Nasuprot tome, Gogenovu stolicu je nasli-
kao crvenim i zelenim kontrastima, kao u slici *Noéna kafana*, znacima
tame i beznađa. Dan i noć stoje jedan naspram drugog, kao i dva
umetnika, kao predskazanje njihove budućnosti.³

Stolica na kojoj sedim dok ovo pišem je crna. Kako li bi
izgledala kad bi je Van Gog danas naslikao? Da li kao njegova, da li kao
Gogenova? Ili bi ostala moja?

O stolicama je pisao i poljski pesnik Zbignjev Herbert. Ali on
njih svrstava u četvoronošce:

„Ko bi pomislio da će topli vrat postati priručja, a noge brze za
bekstvo i radost da će se ukočiti u četiri proste štule. Nekad su stolice
bile lepe cvetožderne životinje. Previše su lako ipak dopustile da budu
priputomljene, i sad je to najgora vrsta četvoronožaca. Izgubile su upor-
nost i odvažnost. Samo su strpljive. Nikog nisu izgazile, nikog ponele.
Sigurno su svesne upropastenog života. Očaj stolica oglašava se u škri-
panju.“⁴

Jednu pravu stolicu, na koju se može sesti, izložio je svoje-
vremeno američki konceptualista Džozef Kosut, pa ipak se njegovo delo
zvalo *Jedna i tri stolice* („One and Three Chairs“), jer je tu jednu stolicu
dodatno predstavio i slikom i tekstrom. O ovom radu piše Katrin Mile u
svom ogledu *Konceptualna umetnost kao semiotika umetnosti*:

„Jedna stolica prikazana je pored sopstvene fotografije
(najjednostavniji mogući snimak) i definicijom reči stolica, tj. opisom
koji se odnosi samo na njenu funkciju i njena opšta obeležja, a ne na neki
poseban vid prikazane stolice... Džozef Kosut oslobađa, prema tome,
svoju postavku, imajući u vidu definiciju i fotografiju, svake označa-
vajuće namere koja je mogla sadržati umetnikovo posredovanje: izraz
njegove sopstvene ličnosti, jednog stila koji obeležava njegovu epohu,
društvene uslove u kojima radi itd.“⁵

Na žalost, nisam imao prilike da vidim ni Brakovu *Stolicu* ni
Van Gogovu, a i da jesam, mislim da bih mogao u potpunosti da ih razu-

³ Ingo F. Valter: VAN GOG, Između vizije i stvarnosti, Taschen/IPS, Beograd 2001, str.
56-57.

⁴ Zbignjev Herbert: GOSPODIN KOGITO, Svjetlost, Sarajevo 1988, str. 79.

⁵ Katrin Mile: *Konceptualna umetnost kao semiotika umetnosti*, citirano u: Miodrag B.
Protić: Oblik i vreme, Nolit, Beograd 1979, str. 39.

mem tek sedeći pred njima na Kosutovoj stolici, jer je sâm Paul Kle jednom rekao:

„Ne kaže li Fojerbah da je za razumevanje slike potrebna stolica? Zbog čega stolica? Da umorne noge ne bi smetale duhu. Noge se zamaraju od dugog stajanja.“⁶

A pred ovim stolicama, svakako, treba dugo stajati. A na Kosutovoj – dugo sedeti.

I sada, kad hoću još nešto pametno da kažem o svim tim stolicama, moram da prekinem, jer mi je zaškripala stolica. Da li je to znak očaja, kao kod Zbignjeva Herberta?

Nekada davno, kad nisam imao pisaču mašinu, a o kompjuteru i da ne govorim, nisam bio vezan za stolicu. Prvu zbirku pesama, *Čekamo pohode zala*, napisao sam u krevetu, kao student u Studentskom gradu. A Van Gog je slikao i krevet. Od Van Goga se ne može pobeći.

Da ne zaboravim i Dišanovu stolicu sa točkom od bicikla. Ne znam da li je Đakometi prestrog kada kaže:

„Kada je Dišan (Duchamp) izložio stolicu, za njega je sa umetnošću bilo gotovo...“⁷

4.5.2012.

⁶ Paul Kle: Zapis o umetnosti, Esoteria, Beograd 1998, str. 37.

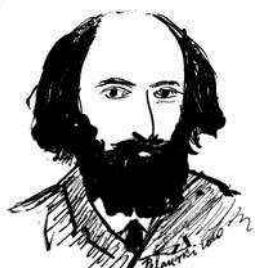
⁷ Likovne sveske 6, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1980, str. 48-49.

IGRA OBLIKÂ

„Filozofija je imala pravo da misli o igri; slikarstvo – ne! Ko je tek mogao da ’zamisli’ da je slikarstvo IGRA OBLIKÂ i samo TO, i da je slikarstvo to jedino što jeste – dovoljno za postojanje i za samosmišljenje? Možda je tako nešto mogao da ’zamisli’ Paolo Učelo (ili njemu neko sasvim sličan), ali i on samo u najdubljem sloju slikarskog pojedinačnog zatvorenog iskustva. Igru oblikâ inicirao je Sezan. On je predložio prva pravila igre, vezana za geometriju i za redukciju prirodnog blika na geometrijski oblik. Predložena pravila igre prihvatali su kubisti i, ne odustajući nimalo od njih, odigrali ozbiljno i odgovorno mnoge značajne i sudbonosne partije. Poverenje u DOVOLJNOST igre oblikâ kubiste nikad nije napustilo, čak ni one među njima, kao Pikaso ili Leže, u čijim su umetničkim ličnostima elementi značenjskog bili znatni ili pretežni. Kad su Leže pitali šta jedna njegova slika znači, on je odgovorio pitanjem: ’A šta znači kad ptice pevaju?’“¹

Igru oblikâ inicirao je Sezan. Ali, da li može biti igre bez muzike? Retko – da, ali prave i uzbudljive igre, mislim – ne! Srećom, na Sezanovim slikama ima i muzike:

Paul Cézanne



„Upravo muzičko osjećanje u slikarstvu dovodi natrag do konstrukcije, a pritom je značajno da se to osjećanje sve više profinjuje, što se slikareva inteligencija više približava strukturalnoj biti slikarstva i što se više u tom približavanju produbljuje. Tipičan je u tom pogledu Cézanneov stvaralački put: oblik se kod njega sve više zgušnjavao i obrtao na njegovu platnu, kao da bi htio izvajati ravnu površinu slike, a istodobno boja kao da se izdižala iz dubine te slike, da bi se racvjetala na njezinoj površini, a u igri *modulacije*, kako je sâm Cézanne govorio kao

¹ Mića Popović: Ishodište slike, Nolit, Beograd 1983, str. 81-82.

da se iz slike izvijala uzbudljiva muzika i povezivala međusobno sve točke slikanog prostora.²

Ja bih dodao:

Sa svim tačkama slikanog prostora ta muzika povezuje i onoga koji ih gleda. Zato se pred Sezanovim slikama dugo ostaje i uvek iznova vraća.

6.5.2012.

² Élie Faure: POVIJEST UMJETNOSTI, Duh oblika, Kultura, Zagreb 1956, str. 234.

EL GREKO I FIDIJA

„Taj neočekivani čovek imao je smelosti da se suprotstavi čak i samoj inkviziciji. Teolozi su ga bacili u grdne neprilike zahtevajući od njega da uveća krila andelima. Uzgred rečeno, on je bio u pravu: krila nisu potrebna (pošto je reč o natprirodnim bićima, niko neće tražiti objašnjenje) ili su pak potrebna krila srazmerna telu. Bilo kako bilo, optužen da se na pojedinim slikama oglušio o kanonska pravila, El Greko se žalio sudu i dobio proces. Fidija nije bio te sreće u Atini.“¹

Znajući kakva je nemilosrdna bila inkvizicija i koliko je nevinih stradalo na montiranim procesima, El Greko je dobro i prošao. Kako veli Moris Bares, teolozi su ga bacili u grdne neprilike, a mogli su i na sprave za mučenje ili na lomaču, kao i milione navodnih jeretika pre i posle njega. Sveznajući teolozi, koji su pored svega drugog bogoslovskog znanja poznavali i veštinu uzimanja mere andelima i znali tačno kolika su im krila (kao što su znali da pronađu i perje iz krila Svetoga Duha koji je sišao na Isusa nakon krštenja u obliku goluba), mogli su lako da uzmu meru i grešnome El Greku.

A Fidija? Jadni Fidija je najpre lažno optužen da je ukrao zlato sa statute Atine Partenos, ali je nekako izvukao živu glavu. Međutim, kad su ga oklevetali za bogohuljenje, zato što je sebe zajedno sa Periklom prikazao na štitu Atine Partenos, ništa nije moglo da ga spase. Strpali su ga u zatvor i otrovali.

Bog i andeli nisu isto.

8.5.2012.

¹ Moris Bares: El Greko ili tajna Toledo, Branko Kukić / Gradac K., Beograd, 2008, str. 18.

PIKASOVI KOLAČI

„Na kraju krajeva, raditi se može samo protiv. Čak i protiv sama sebe. To je veoma važno. Većina slikara izradi sebi male kalupe za kolače, i poslije onda prave kolače. Uvijek iste kolače. Oni su veoma zadovoljni. Slikar ne smije nikada raditi ono što ljudi od njega očekuju. Stil je najljući neprijatelj svakog slikara.“¹



Ovo su Pikasove reči.
Za razliku od većine drugih majstora za kolače, on je umeo da pravi kolače bez kalupa.
I to kakve!
Da prste poližeš!

11.5.2012.

¹ Andre Malraux: Glava od obsidijana, Naprijed, Zagreb 1974, str. 91.

REMBRANT ILI TRAGANJE ZA IZLAZOM IZ MRAKA

„Slikanje – naročito u drugoj polovini života – za njega je bilo nešto sasvim drugo: bilo je to traganje za izlazom iz mraka.“¹

Na žalost, taj izlaz Rembrant nije mogao da nađe. Sve je više tonuo u tamu.

„Ali tama ne upija Rembranta pošto je on jednak tami.“²

Stojeći u tami slikao je sebe kao onoga koji čeka i koji se nada. Džon Berdžer kaže:

„Na izvanrednim, strašnim autoportretima iz kasnijeg perioda, on je čekao, dok je gledao u sopstveno lice, na Boga, iako je dobro znao da je Bog nevidljiv.“³

Andre Malro na sličan način tumači njegove autoportrete:

„Od jednog autoportreta do drugog on nastavlja svoj tragični dijalog. Čini se da on jedini očekuje i zahtijeva od slikarstva da mu otkrije tajnu svijeta, i da u svojim djelima natopljenim najdubljim očajanjem pronalazi opravdanje tog zahtjeva. Ali za njega se tajna svijeta zove Bog.“⁴

Čekao je, strpljivo, da ga neko zagrli i molio se:

„Za Rembranta, zagrljaj je možda bio sinonim za čin slikanja, a i jedno i drugo bili su skoro molitve.“⁵

Pesnik Paul Celan je imao slično iskustvo. Za njega je zagrljaj, kojeg ni u njegovom slučaju nije bilo, bio sinonim za čin pisanja. A pisao je, u svojoj tami, i o Rembrantu:

*Jednorubni: Rembrant,
na ti i ti sa izbrušenim sjajem,*

¹ Džon Berdžer: Oblik džepa, Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak 2006, str. 74.

² Gligor Čemerski: Todorova ptica ćrtalica, u: Likovne sveske „VIDIKA“ 1-3/1993, Beograd 1993, str. 103.

³ Dž. Berdžer: op.cit., str. 79.

⁴ Andre Malraux: Glava od obsidijana, Naprijed, Zagreb 1974, str. 58.

⁵ Dž. Berdžer: op.cit., str. 80.

*istanjenim od zvezde
kao uvojak brade, slepoočni.*

*Linije dlana presecaju čelo,
u nanosu pustinje, na
stonim stenama
svetluca ti oko
desnog ugla usta
šesnaesti psalam.⁶*

A šesnaesti psalam izražava veru da se Bog ipak može videti, i to verom, razume se, a kad se pročita ostaje oko usana da svetluca, jer otvara vrata, nudi izlaz, uklanja tamu i donosi radost i sigurnost spasenja:

„Čuvaj me, Bože; jer se u te uzdam. Rekoh Gospodu: ti si Gospod moj, nemam dobra osim tebe. U svetima koji su na zemlji i u velikima sva je uteha moja. Neka drugi umnožavaju idole svoje, neka trče k tuđima; ja im neću jevati krvavih najeva, niti će metnuti imena njihovih u usta svoja. Gospod je moj deo nasledstva i čaše; ti podižeš dostojanje moje. Uže mi je zahvatilo prekrasna mesta, i deo mi je moj mio. Blagosiljam Gospoda, koji me urazumljuje; tome me i noću uči što je u meni. Svagda vidiš pred sobom Gospoda: on mi je s desne strane da ne posrnem. Toga radi raduje se srce moje, i veseli se jezik moj, još će se i telo moje smiriti u uzdanju; jer nećeš ostaviti duše moje u paklu, niti ćeš dati da svetac tvoj vidi trulost. Pokazaćeš mi put životni: obilje je radosti pred licem tvojim, uteha u desnici tvojoj doveka.“ Psalm 16.

Vratimo Rembrantu, o čijem slikarstvu Mića Popović piše:

„Celo Rembrantovo slikarstvo je jedna duga ispovest, lični dnevnik.“⁷

Dva i po veka posle Rembrantove smrti, pred njegovim delima kao opčinjen stajao je jedan mladi slikar, još uvek nepoznat i nesiguran. Bio je to Vinsent van Gog, o čemu nas izveštava Stefano Cufi:

⁶ Paul Celan: *Lichtzwang*, Erstauflage Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971, (prevod Z. Kostić Palanski)

⁷ Mića Popović: *U ateljeu pred noć*, Prosveta, Beograd 1962, str. 144.

“Njegova pisma odražavala su rastuće ushićenje kad je govorio o svojim posetama Rejksmuzeumu. Verovatno se niko drugi nije tako strasno uživljavao u Rembrantovu *Jevrejsku nevestu* ili *Čas anatomije*. Vinsent je pred njima provodio sate: izgubivši pojam o vremenu, zabavljao je na svet oko sebe. Njegov život je bio tu, u muzeju iz koga nije želeo da izđe, u kome je hranio dušu umetnošću svog velikog prethodnika. Tu se sreo s prvim iskušenjem, nekom vrstom zbrkane evokacije ushićenja, koje je preraslo u uzbuđenje zbog čarolije koju je osetio, da bi potom najzad doživeo prosvetljenje i spoznao jasan put kojim treba da podje i sudbinu od koje se nije moglo pobeći. Van Gog je osećao empatiju prema Rembrantu, a jednom prilikom je zaključio da ‘treba više puta umreti da bi se ovako slikalo’.”⁸

11.5.2012.

⁸ Stefano Cufi, Uvod u knjigu: Paola Rapeli, Alfredo Palavisini: VAN GOG, Knjiga Komerc, Bograd 2012, str. 6.

POEZIJA I PROZA U SLIKARSTVU

Modiljani „smatra da slikarstvo treba da bude poezija.“¹

Eli For prepoznaće u njegovom slikarstvu poeziju i kaže kaže da je on „grozničavi pjesnik ženskih ruku, tijela i lica izraženih žarkim, laganim mlazovima boje...“²

Sezan je, kao i Modiljani, ostavio isto tako jedan značajan savet: „Umetnik treba da izbegava književnost u umetnosti.“³

Balša Rajčević, jedan od autora u tematskom broju časopisa *Vidici*, posvećenom slikaru Todoru Stevanoviću, između ostalog piše o istovetnoj ulozi slikara, ali je malo i proširuje:

„I Kle je, kao i Stevanović, pisao i govorio: ’Zašto slikar ne bi bio i pesnik i filozof, da bi mogao da slika kako je maštalo o slikarstvu i da bi ostvario raznovrsnost kazivanja...’“⁴

A Iv Klajn o svojim slikama kaže:

„...Moje slike predstavljaju poetska zbivanja ili, bolje, one su čutljivi i stolički svedoci samog postojanja, slobodnog kretanja, koje za vreme slikarske inspiracije predstavlja plamen poezije u svom sagorevanju.“⁵

Bodler je govorio o Goji kao o „satanskom pjesniku bluda i smrti“,⁶

Mića Popović nabrala kod kojih se sve umetnika može naći poezija:

„Udžbenik slikarstva bez muke može da nabrala (na takvom putu): poezija svetla na slikama Monea, poezija kamena kod Kanaleta,

¹ Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva: *Moderna umetnost, 1770–1970–2000*, tom II, Clio, Beograd 2004, str. 142.

² Élie Faure: *POVIJEST UMJETNOSTI*, Moderna umjetnost, Kultura, Zagreb 1956, str 264.

³ Pol Sezan: *Istina u slikarstvu*, Službeni glasnik, Beograd 2011, str. 99.

⁴ Balša Rajčević: Todor Stevanović, u: *Likovne sveske „VIDIKA“ 1-3/1993*, Beograd 1993, str. 42.

⁵ Lazar Trifunović: *Slikarski pravci XX veka*, Prosveta, Beograd 1994, str. 117.

⁶ É. Faure: op.cit., str. 240.

poezija Utrilovih pariskih predgrađa, crna poezija Maksa Ernsta, i skoro crna Pabla Pikasoa, poezija jutra u pejzažima Koroa, poezija Ticijanove Venecije... Sve je u dobrom slikarstvu *poezija* pod uslovom, dabome, da ova reč znači samo korak dalje od veštine ruke, moći gledanja i savladanog slikarskog zanata. Ali ako se pod poezijom misli na onu jednu određenu umetnost stiha i hitre literarne sinteze onda tema: *poezija i slikarstvo* može da postane obračun dve umetnosti, ili trenutak istine, ili ljubav za ljubav, ili zub za zub.⁷

Dakle, sve slikarski pesnik do pesnika. Jedini koji je slikao *prozu*, po Beli Hamvašu, bio je Velaskez:

„Velaskezov slikarski stil je proza: umetnička vrsta osećanja stvarnosti. Ono što naslika to je – što jeste. Naslika onako kako u životu gamiže, ali pruža i perspektivu; ovaj čovek je – to. Zatvara ga u njega samog. Slika lica kraljeva, kneževa, infanta čije se gluposti stopostotno peku na platnu. Slika lude i patuljke u njihovoј komičnosti. I slika Ezopa, mudraca. Slika prozu. Velaskez je bio psiholog i poznavalac ljudi. Umetnik najvećeg častoljublja: čiste, jednostavne, strahovite stvarnosti proze.“⁸

Znajući sva ova imena, za mene bi bilo zaista vrlo teško, ako bi trebalo, da se odlučim između poezije i proze. Doduše, uvek sam davao prednost poeziji, ali bi mi bilo žao da se odreknam Velaskeza. Zato bih izabrao – i jedno i drugo, a taj moj izbor neka se zove kao i u literaturi – poezija u prozi.

14.5.2012.

⁷ Mića Popović: U ateljeu pred noć, Prosveta, Beograd 1962, str. 17.

⁸ Bela Hamvaš: Hiperionski eseji, Matica srpska, Novi Sad 1992, str. 136.

ŽITNO POLJE SA GAVRANOVIMA

„Jedino ga je slikanje održavalo u životu. Često je do iznemoglosti slikao, svakoga dana po jednu sliku, nekada i dve. Mesec dana pre smrti naslikao je *Žitno polje sa gavranovima*. Slika je jasan odjek njegovog raspoloženja u tom periodu. Tu Vincent saopštava svoja osećanja ‘tuge i užasne usamljenosti’. Polje, koje se u prvom planu otvara u tri odvojena puta, prostire se po neuobičajeno izduženom horizontalnom formatu slike. Posmatrač je uznemiren, jer ne zna gde put počinje a gde se završava – u polju ili negde izvan slike. Široko, otvoreno žitno polje dato je u obrnutoj perspektivi. Linije perspektive šire se ka horizontu, a sustižu u prvom planu slike, tako da slika nema perspektivni fokus. Plavo nebo i žuto polje se snažno odbijaju jedno o drugo. Jato gavranova preleće tu granicu između neba i polja i leti napred, u prednji plan slike, ka posmatraču.“¹

Kao posmatrač nisam uznemiren time što ne znam gde put počinje a gde se završava, nego time što stojim na mestu gde je stajao slikar i ne znam kojim je putem on otišao. Jato gavranova koje preleće granicu između neba i polja i leti napred, u prednji plan slike, ka meni, kao posmatraču, skoro da i nije više jato, jer imam osećaj da je njegov veći deo, koji se na slici ne vidi, verovatno svojim crnilom prekrio vidik slikaru, zamračio ga i njegov kobni kraj je bio neizbežan, što se može videti i iz njegovog poslednjeg pisma bratu Teu:

„Poslednje, nedovršeno pismo Teu od 27. jula 1890, zvuči kao oproštaj: ‘Zaista bih voleo da ti pišem o mnogim stvarima, ali osećam da to više nema smisla... Što se tiče mog rada, ja zbog njega ugrožavam svoj život i zbog njega mi je napola pomračen um...’²

¹ Ingo F. Valter: VAN GOG, Između vizije i stvarnosti, Taschen/IPS, Beograd 2001, str. 84.

² Ibid., str. 84.86.

Franko Rusoli kaže:

„Jedno od poslednjih platna, Žitno polje s gavranima, zrači definitivnom pomamom krika...“³

Jednom reći:

„Žutonaranđasti krik: Van Gog!“⁴

Simbolički okvir u kojem Sreten Marić posmatra ovu sliku daleko je širi:

„Žitno polje sa gavranovima za mene je najsazetiji prikaz apokalipse, smaka sveta, prema kojoj su Direrove strašne vizije, a i nekih drugih, neubedljive priče. A na njoj nema ništa, apsolutno ništa osim onog što se jula meseca svake bogovetne godine da videti na svim još nepoznjenim poljima Evrope, od Mačve i Srema do boseronske ravnice u Francuskoj, jednog olujnog dana: žuto žitno polje, vlati zamršenih vetrovima, koje preseca jedna staza, sa pretećim oblacima i jatom gavranova koje polje nadleće. Ništa više. Ali apokalipsa je tu, bez simbola, bez konjanika sa kosama i mrtvačkim glavama, tu, kao polje kakvim ga vidi čovek koji će se sutradan ubiti, ali čovek koji sve što vidi zna da prožme sobom.“⁵

Crni gavranovi, ustalasano žito, mračno nebo. Njima ni Brak nije mogao da odoli:

„Braque se prihvatio jednog od svojih najznačajnijih djela, *Krajolika pod mračnim nebom*, pred Van Goghovim *Gravranovima*, koje je Van Gogh naslikao nekoliko dana prije svoje smrti i koji su bili njegovo mrtvačko zvono. Braque je preuzeo ptice, dugački žuti znak žita, a intenzivno modro nebo zamijenio je crnim.“⁶

Crno nebo na Brakovoј slici možda je crno od gavranova koji su odleteli u daljinu, a ne prema njemu.

Gavranovi su bili Celanova inspiracija za pesmu *Pod sliku*:

³ Grupa autora: POSTIMPRESIONIZAM, Izvori moderne umjetnosti, Mladost, Zagreb 1979, str. 224.

⁴ Mića Stoiljković: Knjiga o crtanju i crtežu, Gramatik, Podgorica 2001, str. 135.

⁵ Sreten Marić: Ugovor s bratom, predgovor za knjigu: Van Gog: Pisma bratu, Glas, Banja Luka 1983, str. 14.

⁶ Andre Malraux: Glava od obsidijana, Naprijed, Zagreb 1974, str. 99.

*Gavranova jato nad talasom žita.
Kojeg neba plavet? Onog donjeg? Gornjeg?
Kasna strela, što iz duše hita.
Jači zuj. Bliže žarenje. Oba sveta.⁷*

Za razliku od Braka, ovi gavranovi će se ustremiti prema njemu.
Kao i kod Van Goga.

A kad je reč o gavranovima, bilo na slikama ili u prirodi, u misli doleće i Poov Gavran, bar za trenutak, bez obzira da li ćemo posle toga opet reći: „Nikad više!“

Edgar Allan Poe



16.5.2012.

⁷ Paul Celan: *Unter ein Bild*, prevod Z. Kostić Palanski

HODAJTE NA PRSTIMA

„Vermeer je slikao čak i tišinu, koja u zrakama izbija iz bliskih stvari, čak i način, kojim stvari prihvaćaju čovjeka.“¹

Ovu istinu, za razliku od Eli Fora, Oto Bihalji Merin izražava na drugačiji način:

„Likovi ovoga slikara ispunjeni su unutarnjim mirom, a podvrgnuti nekom nevidljivom, neumitnom redu.“²

Zato – pssst! Hodajte na prstima i budite tiki dok prilazite njegovim slikama, da ne biste narušili tišinu na njima i mir u njegovim likovima.

Van Gog nije slikao tišinu, ali i njegova platna, kaže Džon Berdžer, takođe zahtevaju tišinu:

„Da li je moguće napisati još koju reč o njemu? Razmišljam o onima koje su već napisane, uključujući i moje, i odgovor je: ’Nije’. Ako gledam njegove slike, odgovor je opet – iz jednog drugog razloga – ’Nije’; ta platna naređuju tišinu.“³

I pred Van Gogom treba hodati na prstima.

19.5.2012.

¹ Élie Faure: POVIJEST UMJETNOSTI, Moderna umjetnost, Kultura, Zagreb 1956, str. 66.

² O. Bihalji – Merin: Graditelji moderne misli, Prosveta, Beograd 1965, str. 178.

³ Džon Berdžer: Oblik džepa, Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak 2006, str. 64.

RODEN I SEZAN

„U stvari, kao svi romantičari, taj kipar je u prvom redu slikar i od svih je romantičara najmanje kadar stvoriti monumentalnu cjelinu, koja bi sažeto izražavala strukturu svijeta. Svi drhtaji, svi unutrašnji trzaji izražajnog života sačinjavaju zvučno talasanje, što ga svjetlost skuplja na površini oblika, a oblik pritom treperi kao struna pod prstima. Ples unosi u nj podrhtavanje mišića, a jecaji muzike potresaju ga u dubini. Poslije Rembrandta nitko nije znao s takvom snagom iz unutrašnjosti živih masa izvabiti živi duh, koji napinje ili krši ili opušta mišice, nadima ili pokreće grudi, mijesi i brazda trbuhe, oštro ističe kosti lica i izvija se iz otvorenih očiju.“¹

Roden je, dakle, prema Eli Foru, u prvom redu – slikar. Ali Roden ni kao vajar, ni kao slikar, po mišljenju Herberta Rida, nije učinio toliko za budućnost skulpture kao što je to učinio jedan drugi umetnik, koji je bio samo slikar:

„Rodin nije bio tvorac u onom smislu u kom je to bio Cézanne, i, mada paradoksalno zvuči, dostignuća slikara Cézannea imaju mnogo većeg značaja za budućnost skulpture nego dostignuća skulptora Rodina. Za Rodinom su pošli Maillol i Bourdelle, koji su takođe bili veliki skulptori, ali, za Cézanneom su pošli Picasso, González, Brancusi, Arhipenko, Lipshiz i Laurens, a oni će biti pokretači nove umetnosti u skulpturi.“²

Pretpostavljam da je to zbog toga što je Roden više bio okrenut prošlosti, pre svega Mikelandelu, a Sezan budućnosti.

„Jedina namera Rodinova bila je da skulpturi povrati onaj stilski integritet koji je ona izgubila posle smrti Michelangela 1564. godine.“³, kaže Herbert Rid.

¹ Élie Faure: POVIJEST UMBJETNOSTI, Moderna umjetnost, Kultura, Zagreb 1956, str. 234.

² Herbert Read: Istorija moderne skulpture, Jugoslavija, Beograd 1966, str. 10

³ Ibid., str. 12.

Sezan nije imao šta da vraća. On je nudio i davao. I s obzirom da su moderni umetnici težili stvaranju novih oblika i njihovom kombinovanju, Sezan je imao šta da im ponudi i dâ. Bili su to, bar za početak, kupa, valjak i lopta. Sasvim dovoljno za igru koja se zove moderna umetnost.

Ili, možda se ovo može i ovako iskazati:

Roden je *precrtavao* ono što je video u prirodi, jer sâm veli:

„Ali u biti jedino načelo u umjetnosti jest precrtatiti ono što vidiš. Sviđalo se ili ne trgovcima estetike, svaka druga metoda je pogubna. Nema recepata za uljepšanje prirode. Radi se samo o tome da *vidiš*.“⁴

Sezan je video ono što drugi nisu videli, pa, izgleda, ni sâm Roden:

„Materija iskustva za kipara njegove su motoričke predstave, do kojih on dolazi dijelom izravno, pokretima očiju, dijelom vidnim dojmovima koje potom djelotvorno ostvaruje u pravoj pravcatoj materiji tijekom izvođenja. Motoričke predstave tako ostvarene daju pak sa svoje strane neki vidni dojam i u njem trebaju postići jedinstvo udaljene slike. Problem je u tome da znaš pružiti li ili ne ta udaljena slika ili čisti privid jasnu izražajnu sliku oblika. Posljedično tome, kipar ostvaruje posredno u nekom vidnom dojmu ili jedinstvenome prividu. U tu svrhu on nadzire ostvaren oblik, odnosno ozbiljene motoričke predstave stavljajući ih u usporedbu s vidnim dojmom što ga od njih prima odmičući se od djela, koliko je potrebno da bi se dobila udaljena slika. Sve dotele dok ne dostaje ta jedinstvena slika, ozbiljeni oblik nije još dostigao svoje istinsko jedinstvo, ono savršeno jedinstvo koje se sastoji upravo u čistoj izražajnoj snazi oblika. To je plastički problem kipara. Razmotrimo sada djelatnost slikara. Njegov su materijal iskustva vidne predstave koje je on vođen izraziti neposredno na površini, dajući međutim lik sveukupnosti kao udaljenoj slici. Budući da nam ti dojmovi moraju prizvati oblik, slikaru je zadatak ozbiljiti sliku površinski, takvu da bude u stanju pružiti nam savršenu predstavu oblika predmeta. Može to postići samo vrednujući plastički potencijal svih vidnih dojmova kojima se služi i koje raspoređuje u tu i takvu svrhu.

⁴ Grupa autora: POSTIMPRESIONIZAM, Izvori moderne umjetnosti, Mladost, Zagreb 1979, str. 280.

To je problem slikara. Kod obojice radi se o tome da stave u uzajamni odnos oblik i sliku, s tom pak razlikom što slikar ostvaruje sliku, stavljajući je u odnos s predstavom oblika, a kipar predstavu oblika, stavljajući ga u odnos s dojmom slike.⁵

Ko je od vajara sve ovo razumeo, pošao je za Sezanom, ko nije, nastavio je putem kojim je išao Roden.

19.5.2012.

⁵ Ibid., str. 285-286.

SPASONOSNA OAZA

„Slikar mora da napravi sliku da bi sačuvao nadu. Možda je ova nada, u stvari, nada u mogućnost ponovljenih dvostrukih tenzija, mogućnost ponovljenog stanja unutrašnjeg sukoba; najzad, možda je to nada u život sam i u njegovu blagodatnu sokovitost? Jer slikar, dok teži apsolutu u svojoj pojedinačnoj umetnosti, ne prestaje da se nada jednoj novoj i svežoj, bitno promenjenoj aktivnoj predstavi, koja, kad se opet pojavi, deluje kao u pustinji spasonosna oaza s pitkom vodom, kojoj već iscrpljeni umetnik hrli ne hajući za posledice.“¹

Tako je govorio Mića Popović u knjizi *Ishodište slike*, a u knjizi *U ateljeu pred noć* kaže:

„Slikar postaje umetnik slikanjem; u atelje se ujutru ulazi kao činovnik, u malo boljem slučaju kao savestan činovnik, u mnogo boljem slučaju kao zanatlja, ili kao savestan zanatlja, ili kao esteta, u najboljem slučaju kao brižan čovek.“²

Vrlo jednostavan savet. Ali ja mislim, da bi se izbegao taj rizik činovnika i zanatlje, estete, a i brižnog čoveka, i da bi slikar ostao umetnik – ne treba ujutru da ulazi u atelje, već da spava u njemu i da se budi među slikama.

24.5.2012.

¹ Mića Popović: *Ishodište slike*, Nolit, Beograd 1983, str. 14-15.

² Mića Popović: *U ateljeu pred noć*, Prosveta, Beograd 1962, str. 42.

EKSPRESIONIZAM

„Ekspresionizam je kao pojava bio dotad nečuven, ali se on nipošto nije osjećao liшен tradicije; naprotiv, on je, kako to dokazuje 'Plavi jahač', svoje svjedočke tražio bezuvjetno u prošlosti, vjerovao je da nailazi na podudarnosti u Grünewalda, u naivnoj umjetnosti i čak u baroku, on je te podudarnosti naglašavao prije previše nego pre malo. Vidio je književne preteče u 'Sturm' i Drangu', visoko cijenjene uzore u vizionarnim tvorevinama mladog i starog Goethea, u *Putnikovoj pjesmi u oliji*, *Zimskom putovanju po Harzu*, u *Pandori* i kasnom Faustu. U ekspresionizmu nije bilo nimalo nepučke oholosti, već opet suprotno od toga: 'Plavi jahač' preslikava slike na staklu iz *Murnaua*, on je prvi otvorio pogled na tu dirljivu i nelagodnu seljačku umjetnost, na dječje i zatvoreničke crteže, na potresne dokumente duševnih bolesnika, na naivnu umjetnost. On je upozoravao na nordijsku ornamentiku, to jest na gusto isprepletenu rezbariju kako se do u 18. stoljeće sačuvala na seljačkim stocima i škrinjama, kao na prvi 'organsko –psihički' stil. (...) Ćilim, taj 'organizam linija' ornamentike, bio je ekspresionistima drugo vrelo. I još nešto, ono najvažnije: ekspresionizam je uza svu sklonost 'barbarskoj umjetnosti' bio usmijeren na humanost, on je kružio gotovo isključivo oko ljudskog i izražajne forme njegova inkognita. O tome svjedoče, da i ne spominjemo pacifizam, čak i ekspresionističke karikature i industrijalizacije; riječ 'čovjek' upotrebljavala se tada isto tako često kao što nacisti danas upotrebljavaju njezinu suprotnost: lijepa zvijer.“¹

Danas – to znači 1938. godine, jer je Ernst Bloch ovaj tekst tada napisao. Nacisti su već bili na vlasti – ekspresionizam je u celini već bio obeležen kao "nečist", jer su mnogi od umetnika imali jevrejsko poreklo. Ali ne samo to. I oni umetnici koji su bili inspirisani umetnošću Afrike i Okeanije bili su optuženi da kvare rasni ideal nemačke mladeži. A šta

¹ Ernst Bloch: Diskusija o ekspresionizmu (1938), iz : Marksizam i umjetnost, IC „Komunist“, Beograd 1972, str. 220.

tek reći za pacifizam ekspresionista, pa i mnogih drugih intelektualaca! On je bio je žigosan kao izraz jevrejskog i marksističkog internacionalizma.

Nisu to bili jedini gresi ekspresionista. Evo još jednog, ko zna, možda najvećeg:

„Ekspresionisti – Munch, Kirchner, Heckel, Nolde – i slikari iz grupe „Blaue Reiter“ – Kandinsky, Marc, Macke, Klee – žeeli su da ponovo vrate sadržaje unutrašnjeg doživljavanja. Stvaralački cilj njihove umetnosti bio je da prikažu prođubljeno i oduhovljeno doživljavanje oblika i boje.“²

Hitler je formirao jurišne odrede smeđekošuljaša i crnokošuljaša.

Za plave jahače nije bilo mesta u fašističkoj Nemačkoj. Neki su pali s konja, a neki odjahali dalje.

24.5.2012.

² Johannes Itten: Umetnost boje, Umetnička akademija, Beograd 1973, str. 15.

RUKE

„Ima u Rodinovu djelu ruku, samostalnih, sitnih ruku, koje, a da nisu dio nikakva tijela, žive; ruku, koje se uzdižu, razdražene i ljutite, ruku, kojima se narogušeni prsti čine kao da laju, izgledaju kao pet vratova paklenoga psa. Ima u Rodina ruku koje hodaju, ima ih što spavaju, a ima ih što se bude; ima zločinačkih ruku, opterećenih grijesima otaca i takvih, koje su umorne, koje ništa više ne žele, koje su se skutrile u nekom kutu, kao što to čine bolesne životinje, što znaju da im nitko ne može pomoći. Ali ruke su već komplikiran organizam, delta su, u koju utječe mnogo života, što iz daleka dolazi i izljeva se u veliku maticu rada. Postoji povijest ruku; one, stvarno, posjeduju svoju vlastitu kulturu, svoju osebujnu ljepotu; priznajemo im pravo na vlastiti razvoj, priznajemo im vlastite želje, osjećaje, hirove i nagnuća.“¹

Nekako u isto vreme kad je živeo Roden, živeo je i Žermen Nuvo. Pesnik. Simbolist. Remboov i Verlenov prijatelj. A možda i Rodenov. Ili makar poznanik. Nemam podataka o tome. I njega su inspirisale ruke. Jedna njegova poduža pesma upravo nosi naslov *Ruke*. Evo nekoliko stihova iz nje:

*Najveći slikari se zaljubiše u ruke.
I slikari ruku uzor su za sve druge.*

*Kao da u susret plove dva labuda bela,
Dva jedra što na moru mutna bledila stapaju,
Predajte vaše ruke vodi srebrnih zdela,
Za njih neka se platna mirisima natapaju.*

*Ruke jesu čovek, ko što krila jesu ptica;
Ruke zlih ljudi su zemlja jalova i suva;*

¹ Rainer Maria Rilke: AUGUSTE RODIN, Mladost, Zagreb 1951, str. 31.

*Ruke smerne starice u kojima je preslica
Imaju bore gde mudrost se zapisana čuva.*

*Ruke ratara, ruke mornara ispod kože
Koja je smeđa, zrače zlatni žar Nebesa.
Krila galeba miris morskih talasa prožme,
A na rukama Marije poljubac je meseca.*

*Najlepše ruke katkad od najcrnje su struke,
Najsvetije su bile tesara jednog ruke.²*

Taj tesar sa najsvetijim rukama bio je Gospod Isus Hristos. Njegove su ruke isceljivale i blagosiljale, grlike i darivale, prale noge apostolima, lomile hleb i delile vino, i najzad bile prikovane na krst. Zanimljivo je da je prorok Isaija video taj prizor osam vekova unapred:

„Prezren beše i odbačen između ljudi, bolnik i vičan bolestima, i kao jedan od koga svak zaklanja lice, prezren da ga ni za što ne uzimasmo. A on bolesti naše nosi i nemoći naše uze na se, a mi mišljasmo da je ranjen, da ga Bog bije i muči. Ali on bi ranjen za naše prestupe, izbijen za naša bezakonja; kar beše na njemu našega mira radi, i ranom njegovom mi se iscelismo. Svi mi kao ovce zadosmo, svaki nas se okrenuo svojim putem, i Gospod pusti na nj bezakonje svih nas. Mučen bi i zlostavljen, ali ne otvoriti usta svojih; kao jagnje na zaklanje vođen bi i kao ovca nema pred onim koji je striže ne otvoriti usta svojih.” Isaija 53,3-7.

24.5.2012.

² ANTOLOGIJA NOVIJE FRANCUSKE LIRIKE, Od Bodlera do naših dana, priredio i preveo Ivan V. Lalić, Prosveta Beograd 1966, str. 98.

TAJNA UMETNOSTI

„U umetnosti je prisutna tajna. Treba imati poštovanja za tu tajnu. Kad čovek pomisli da ju je otkrio, on ju je samo produbio, ona ostaje negde iza.“¹

Ovo je iskustvo Žorža Braka. A Lorens Binjon navodi jedno drugo iskustvo, s druge strane četkice:

„’Tajna umetnosti’, rekao je kritičar iz 12. veka, ’nalazi se u samom umetniku’.“²

Jer, umetnika, kako kaže Binjon, „odaju potezi njegove četkice, otkrivajući bilo slobodu i plemenitost njegove duše ili njenu beznačajnost i ograničenost“³.

Šta da zaključimo? Da su i Brak i Binjon u pravu?

Umetnici, čija je duša beznačajna i ograničena, mogu kriti ove svoje nedostatke samo dotle dok ne stave boju na platno. Zato je možda bolje da ne slikaju, već da prave ramove i platna za one čija je duša slobodna i plemenita da bi i dalje mogli da tragaju za tajnom umetnosti.

27.5.2012.

¹ Likovne sveske 2, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd 1972, str. 47.

² Lorens Binjon: Zmajev let, Liber, Beograd 2005, str. 14.

³ Ibid., str. 14.

VELIKI STRAH

„Osećanje straha, VELIKOG STRAHA, o kojem govori Zoran Pavlović, njegove halucinantne vizije strašila i vešala, pretnji i ostvarenja tih pretnji, grčevi, padovi i skokovi, bekstva i obezglavljenost govore o uništavanju i razaranju života na koji nasrće Veličkovićev pacov. Njega je Vladimir Stefanović identifikovao sa Kamijevim pacovom koji ‘i kada je kuga pobedena, može negde drugde neočekivano i neznano gde i kada, da izade iz svoje rupe i nekom srećnom gradu doneše smrtonosnu zarazu.’ Sve te vizije potekle iz realnosti, i istovremeno daleko od nje, moraju da unesu delić svoga nemira i svoje savesti u ambijente mirnog življenja.“¹

Ovaj tekst budi u meni niz asocijacija:

Asocijacija prva – *Pacovski kanali*:

Pacovski kanali, poznatiji kao vatikanski pacovski kanali, opšti je naziv za mrežu bekstva nacističkih i ustaških zločinaca iz Evrope po završetku Drugog svetskog rata u Južnu Ameriku, pre svega u Argentinu, Paragvaju, Brazil i Čile. Nekima od zločinaca omogućeno je da pobegnu u Sjedinjene Američke Države, Kanadu i Bliski istok. Inače, pacovska linija je naziv za lesteve od konopaca koje se pružaju do vrha jarbola, poslednjeg sigurnosnog mesta u situaciji kada jedrenjak tone.

Asocijacija druga – *stihovi Vladimira Burića*:

Od pacova je teško pobeći. Kao i od golubova. Ima ih svuda. I u podrumima i u potkrovljima. Vladimir Burić, ruski pesnik, znao je to dobro, bežeći i od pacova i od golubova, kroz potkrovla i podrume:

*Golubovi su pacovi potkrovljâ
Pacovi su golubovi podrumâ
Tražim ideju zbog koje bi me razapeli²*

¹ Irina Subotić: VLADIMIR VELIČKOVIĆ, Galerija Grafički kolektiv, Beograd 1987, str. 5.

² Vladimir Burić: *Golubovi su pacovi potkrovljâ*, preveo Milan Komnenić, citirano u: Svetska poezija danas, priredio Raša Livada, časopis Gradac, br. 39-40, Čačak 1981, str. 81.

Sa ovakvim mišljenjem o golubovima se sigurno ne bi složio Pikaso, za koga Ilja Erenburg kaže: „Celoga svoga života crtao je golubove. Za njega to nisu prosto ptice. Već dragi likovi.“³ I još dodaje: „Pikasove golubice su neobično čiste, uzbudljive, ujedno bespomoćne kao dete i nepobedive kao savest naroda. Da bi ih stvorio, bilo je potrebno mnogo šta, ne samo poznanstvo s golubovima. Pikaso je u njih uneo svoj odnos prema velikim problemima naše epohe.“⁴

Asocijacija treća – *Svirač iz Hamelna na reci Vezer*:

„Prema dokumentima iz XIII veka, legenda govori o čoveku ’čudnog lika i odeće’ koji sviranjem u čarobnu frulu oslobađa grad Hameln najezde pacova. Ali kada ne dobija odgovarajuću nagradu, on grad kažnjava odvođenjem dece.“⁵

Legenda kao osnova za seriju grafika Bogdana Kršića.

Asocijacija četvrta, poslednja, a mogla je biti i prva – *Prorok Isaija*:

„Jer, gle, Gospod će doći s ognjem, i kola će mu biti kao vihor, da izlije gnjev svoj u jarosti i pretnju u plamenu ognjenom. Jer će Gospod suditi ognjem i mačem svojim svakom telu, i mnogo će biti pobijenih od Gospoda. Koji se osveštavaju i koji se očišćaju u vrtovima jedan za drugim javno, **koji jedu meso svinjeće i stvari gadne i miše, svi će izginuti, veli Gospod.**“ Isajja 66,15-17.

2.6.2012.

³ Ilja Erenburg: Francuske sveske, Matica srpska, Novi Sad 1965, str. 200.

⁴ Ibid., str. 203.

⁵ Slobodan Lazarević: Preinačenje mitskog obrasca, Centar za mitološke studije Srbije, Rača 2001, str. 110.

ISKRENOŠT

„Imati nešto da se kaže, to pre svega nosi jedno moranje i jednu moć: da se bude iskren. Meni se čini da jedino potpuna iskrenost pri biranju motiva i pred izabranim motivom može da uslovi pravu umetnost....“¹

Ovo su reči Miće Popovića. I u pravu je kad ovo kaže. Ali, s druge strane, i oni koji primaju iskrenu, odnosno pravu umetnost, mislim da bi trebalo takođe da budu iskreni.

„Paul Kle je svoje crteže proveravao tako što ih je najpre pokazivao deci.“²

Kasnije su ih prihvatali i odrasli, ali samo oni koji su sačuvali dete u sebi.

Treba znati i to da deca imaju još jednu osobinu koju su odrasli izgubili. Tako Rudolf Arnajm, kada govori o apstraktnoj umetnosti, kaže:

„Najprijemčivija su deca koju još nisu naučili da veruju kako slike i skulpture moraju da imaju siže. Ona zato rado prihvataju oblike i boje apstraktne umetnosti onako kako im se ponude.“³

O deci i njihovoj umetnosti treba znati i ovo:

„Dečji crtež (deteta do deset godina), to je čisto blago (...). U stvari, deca crtaju samo ideju. Ideju kuće, aždaje, cveta, majke, ringišpila, leptira, planine. Sve je tu lišeno opisivanja, naturalizma ili neke podvale ukrašene perspektivom, iluzijom vode koja se dvostruko presijava u zelenkastoj čaši.“⁴

3.6.2012.

¹ Dobrica Ćosić: Mića Popović, vreme, prijatelji, Bigz, Beograd 1988, str. 46.

² Jovica Aćin: Šetnja po korvu – sabrani crteži Franca Kafke, Geopoetika, Beograd 2007, str. 127.

³ Rudolf Arnajm: Za spas umetnosti: dvadesetšest eseja, SKC Beograd, Knjižara i Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 2003, str. 27.

⁴ Mića Stojljković: Knjiga o crtanju i crtežu, Gramatik, Podgorica 2001, str. 31.

DRVO ILI ZVEZDA

„Skulptura je vezana za tle mnogo više nego uramljene slike, iako manje radikalno nego arhitektura. Statua je više kao drvo nego kao zvezda. Ona prenosi doživljaj čvrstog uporišta, te je naročito pogodna da simbolizuje takvu osnovu.“¹

Tako misli Rudolf Arnajm. I u pravu je, osim u slučaju, rekao bih, Aleksandra Kaldera.

Mislim da su njegovi mobili istovremeno i drvo i zvezda. Tačnije – mnoštvo zvezda na drvetu. Raznobojnih. Čak čitava sazvežđa koja nesputano putuju prostorom, stvarajući „večno promenljive prostorne odnose“², kako kaže Herbert Rid.

7.6.2012.

¹ Rudolf Arnajm: Za spas umetnosti: dvadesetšest eseja, SKC Beograd, Knjižara i Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 2003, str. 95.

² Herbert Read: Istorija moderne skulpture, Jugoslavija, Beograd 1966, str. 75.

KONJI

„Žerikoove teme su: konji, u trci ili u borbi, vojnici i surove bitke, izbezumljene maske ludaka, likovi giljotiniranih ljudi. Dominantan motiv u njegovoј poetici je energija, unutrašnja snaga, bes koji se ne ispoljava u određenoј, istorijskoј akciji (treba uočiti da isti motiv tih godina dominira u poetici velikog romansijera Balzaka).“¹

Pred Žerikoovom slikom *Oficir carske garde na konju* u Luvru stajao je jednom i veliki pesnik Paul Celan.

*MUNJOM UPLAŠEN, nepreobražen, jedva
propet:*
Žerikoov
konj,
već
isceljen od tvojih iglastih pogleda
u potpunosti.

*I ovde u ovoj
oluji
dojahuješ.*

*Kamen za stupanje, još dalek tvojoj nozi,
maše jednim
crvenkastim
pramenom iz moje brade.²*

Ako je verovati jednoј anegdoti, Pjero dela Frančeska (1412 – 1492), italijanski slikar, matematičar i pisac rane renesanse, umeo je da

¹ Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva: Moderna umetnost, 1770–1970–2000, tom I, Clio, Beograd 2004, str. 57.

² Paul Celan: Lichtzwang, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, str. 37, prevod Zvonimir Kostić Palanski

naslika konje koji su izgledali kao da su živi. Bar se tako, ako nikom drugom, učinilo jednom konju. Priču o tome nalazimo kod Đorđa Vazarija:

„Izvan kapije Verselina, nedaleko od dvorca, naslikao je u štalama, danas razrušenim i oštećenim, nekoliko slugu kako timare konje; među tim konjima jedan je toliko živ i tako dobro izrađen, da ga jedan pravi konj, kome se učinilo da je onaj na slici živ, udario nekoliko puta nogom.“³

Da je bila kobila, verovatno bi bio nežniji.

12.6.2012.

³ Đorđo Vazari: Život slavnih slikara, vajara i arhitekata, Libretto, Beograd 2000, str. 106.

TRI KRUGA

„Njegov potpis liči na kineska slova, kao tušem pisana. Inicijal, M, u svom imenu, Mikelanđelo je pisao, kao da je neku kinesku peruniku crtao. Meni se čini da je i taj, uvek isti, zanatlijski, potpis – čak i francuskom kralju – jedan dokaz više njegove skromnosti, radnika, a da ne može to biti slučajno. Potpisuje se kao kamenorezac, onog vremena u kome je živeo. Nema slučaja pri potpisu ljudskom. Oni su imali običaj da, pri svom teškom radu, obeleže kamen, svojim inicijalima. Mikelanđelov znak, na mramoru, sastoji se iz tri kruga, na sredini, u njemu sa slovom M. Danas se ta tri kruga tumače, kao da hoće da znače, tri vrste umetnosti, u kojima se taj čovek majstorom oseća. U skulpturi, u slikarstvu, u arhitekturi?“¹

M – kao Mikelanđelo? Svakako.

M – kao Maestro u tri vrste umetnosti? Možda.

Tri kruga – kao meta? Malo verovatno, mada je bio meta mnogih.

Ili tri kruga Danteovog pakla? Mikelanđelo u trećem krugu, u kojem se muči zajedno sa mnogim sveštenicima i najviđenijim papama zbog proždrljivosti? Možda je tako htio da se iskupi, iako nije poznato da je bio proždrljiv, ali je često bio u društvu takvih sveštenika i papa, pa po onoj narodnoj – s kim si, takav si!

14.6.2012.

¹ Miloš Crnjanski: Knjiga o Mikelanđelu, Nolit, Beograd 1981, str. 27.

VELIKI UMETNIK

„Treba biti veliki umetnik da bi se mogao biti moderan umetnik!“¹

Jednostavan savet Maksa Žakoba. Ali to nije lako postići. Nije ni dovoljno. Treba učiniti korak nazad, da bi se učinio korak napred. Kao što je to uradio Pikaso. Pišući o njemu, Andre Malro samo konstataje ono na šta je našao:

„Svaki veliki umjetnik razara u sebi djelo svojih neposrednih učitelja.“²

A njegovih neposrednih učitelja, bar prema Ilji Erenburgu, bilo je mnogo:

„Pikaso nije odrastao na praznometu, na njega su uticali mnogi umetnici prošlih vremena: i njegovi sunarodnici – Surbaran, Greko, Goja, i Francuzi – Pusen, Engr, Sezan, i umetnici italijanske Renesanse, i stara Grčka, i freske iz Pompeje, i Azija, i crnačka skulptura. On poznaje staru umetnost i voli je. Ne jedanput se nadahnjivao oblicima svojih prethodnika interpretirajući ih na svoj način; tako je on stvorio svoj ‘Portret umetnika’ prema Greku. On ima platna, nastala iz Pusenovih, Kranahovih i Kurbeovih slika. Nedavno je stvorio niz slika prema ‘Alžirskim ženama’ od Delakroa. Može se reći da je on nasledio sve velike tradicije prošlih vremena.“³

Može se reći.

A da li se sad može reći da je *razorio u sebi delo svih svojih neposrednih učitelja?*

Hm!

S ovim u vezi dobar je savet Herberta Rida:

„Boriti se protiv uticaja i dela svog prethodnika ili svojih savremenika nije ni mogućno niti poželjno, čak ako se i zanemare sva pitanja tradicionalizma. Umetnici se suočavaju sa svojom sudbinom –

¹ Mića Popović: U ateljeu pred noć, Prosveta, Beograd 1962, str. 44.

² Andre Malraux: Glava od obsidijana, Naprijed, Zagreb 1974, str. 27.

³ Ilja Erenburg: Francuske sveske, Matica srpska, Novi Sad 1965, str. 198-199.

opštom istorijom civilizacije čiji su oni jedan deo – na izvestan način ujedinjeni.⁴

Uticaja je bilo i biće ih. To priznaje i naš umetnik Stojan Aralica (1883–1980):

„Na umetnika sve utiče, i ko je taj ko može tačno da kaže ko je na koga i koliko uticao? Tu granica nema.“⁵

Najčudniji uticaj, sasvim sigurno, pretrpeo je Jovan Bijelić (1886–1964), koji o tome sâm svedoči:

„...U detinjstvu, rano, još dok nisam bio pošao u školu, i kasnije, kada sam odrastao, u prvoj mladosti, najviše je na mene uticala jesen. To bogatstvo boja! Stajao sam i gledao jesen. Dugo sam gledao sve oko sebe.“⁶

16.6.2012.

⁴ Herbert Read: Istorija moderne skulpture, Jugoslavija, Beograd 1966, str. 167.

⁵ Dragoslav Adamović: Razgovori sa savremenicima, Privredna štampa, Beograd 1982, str. 21.

⁶ Ibid., str. 51.

UMETNOST DUHOVNE PRAZNINE

„Picassova je umjetnost umjetnost ljudskih granica, to su kandže zarivene u čovjeka kao oni čaporci stepskih gmazova zariveni u tijela divljih zvijeri. To je umjetnost naše civilizacije: ona cereći se izražava njezinu duhovnu prazninu, kao što je romanički stil izražavao punoću duše.“¹

Tako je govorio Andre Malro o Pikasovoj umjetnosti. Po njemu, ona *cereći se izražava duhovnu prazninu naše civilizacije*. A sâm Pikaso je govorio ovako:

„Ljude treba probuditi. Potpuno izmijeniti njihov način identificiranja stvari. Trebalо bi stvarati neprihvatljive slike. Da se ljudi pjene od ogorčenja. Primorati ih da shvate kako žive u čudnovatnom svijetu. U svijetu u kojem nema sigurnosti. U svijetu koji nije onakav kakvim ga oni smatraju...“²

Da li je Pikaso stvarao neprihvatljive slike? Možda. Ali zašto ih je svet ipak prihvatio? Ljudi se nisu penili, a i danas se ne pene od ogorčenja, već od želje da poseduju te neprihvatljive slike. I skupo ih plaćaju, čak preskupo.

U svoju duhovnu prazninu, u svoj duhovni vakuum, svet je, dakle, usisao ono što mu je ponuđeno kao neprihvatljivo. Očigledno svet nije razumeo Pikasa. A možda i to pokazuje koliko je velika duhovna praznina sveta?

Ili Pikaso nije razumeo svet?

Ili Malro nije razumeo Pikasa?

Ili ja nisam razumeo Malroa?

18.6.2012.

¹ Andre Malraux: Glava od obsidijana, Naprijed, Zagreb 1974, str. 64.

² Ibid., str. 71.72.

PISANJE O LIKOVNOM DELU

„Autori tekstova o slikarstvu koji nisu i sami slikari liče na mirnodopske generale koji nisu učestvovali u bitkama i nisu omirisali barut.“¹

Tako misli Mića Popović. Ni njemu samom nije bilo lako kad je pisao, što se može videti iz pisma Bati Mihailoviću:

„Znaš i sâm koliko je teško pisati o likovnom delu, koliko je nezahvalno prevoditi jezik boje i crteža na jezik reči. Posle se čovek oseća prazno i pomalo postiđeno, kao da je svirao na nečem što i nije instrument, što proizvodi pre buku nego melodiju.“²

A o riziku donošenja sudova Pikaso jednostavno kaže:

„Sudovi se donose uvijek onda kad se ništa ne zna!“³

Verujem i Mići Popoviću i Pikasu, a i Bati Mihailoviću, jer su kao generali učestvovali u bitkama, i ne samo da su omirisali barut, već su i sami dobro mirisali na barut.



19.6.2012.

¹ Mića Popović: Ishodište slike, Nolit, Beograd 1983, str. 54.

² Slikarstvo Milorada Bate Mihailovića, Galerija SANU, Beograd 1989, str. 10.

³ Andre Malraux: Glava od obsidijana, Naprijed, Zagreb 1974, str. 75.

KARIKATURA KAO OBLIK UMETNOSTI

„Karikatura sama po sebi je relativno novi oblik umetnosti (nije bila poznata u svetu pre kraja XVI stoljeća), ali je već 1681. godine definisana kao :

način pravljenja portreta pomoću kojeg oni (i slikari i skulptori) teže najvećoj mogućoj sličnosti sa osobom koja je portretisana, ali se istovremeno, radi smeha ili ismevanja, neproporcionalno povećavaju i naglašavaju svi nedostaci crta lica i oblika, tako da portret kao celina predstavlja model u potpunom, dok su sastavni delovi nešto izmenjeni.“¹

Ovu definiciju karikature Herbert Rid navodi u uvodu svoje knjige *Istorija moderne skulpture*, a preuzima je od G. Baldinučija (*Vocabulario Toscano dell'arte del disegno, Firenca 1681*), koji je citiran u knjizi E. Kris: *Psychoanalytic Explorations in Art, New York 1952, str. 189-90.*

Izgleda da ova definicija karikature nije bila poznata Paulu Kleu, s obzirom da je videvši Rodenove brze skice na jednoj izložbi u Rimu napisao da su karikature. Rudolf Arnhajm navodi tačan datum kada je to bilo i prenosi njegov zapis iz dnevnika:

„Dana 13. aprila 1902. godine Paul Kle (Klee) je zabeležio u svom dnevniku da je u Galeriji moderne umetnosti (Galleria d'Arte Moderna) u Rimu video jednu izložbu koja ga je razočarala kaže on: 'Jedina dobra stvar su crteži, bakropis i litografije Francuza; pre svega Roden sa svojim karikaturama nagih figura' (Klee, 1957).“²

Da se razumemo, Kle ne smatra da su Rodenove karikature neka vrsta niže umetnosti, jer će i sâm već sledeće godine otpočeti sa bakropisima u kojima se vide očigledne karikature, kao na primer *Susret dva čoveka, pri čemu svaki misli da onaj drugi ima viši položaj*. Štaviše, one će prerasti i u njegov stil, kako kaže Arnhajm:

¹ Herbert Read: Istorija moderne skulpture, Jugoslavija, Beograd 1966, str. 12.

² Rudolf Arnhajm: Za spas umetnosti: dvadesetšest eseja, SKC Beograd, Knjižara i Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 2003, str. 114.

„Jako su ti Kleovi crteži, jasno, karikature, njihov stil, postepeno i neprimetno, prelazi u stil drugih njegovih dela iz istog razdoblja koja nisu karikature, nego moderna umetnost.“³

Dobro je, dakle, što je 13. aprila 1902. godine Kle bio na pomenutoj izložbi u Rimu i što je došlo do *susreta ova dva čoveka, Klea i Rodena, pri čemu je ovaj prvi mislio da onaj drugi ima viši položaj.*

24.6.2012.

³ Ibid., str. 114.

JEZGRA

„Anri Delakroa tvrdi da Mikelanđelo nije voleo niti cenio antičku, grčku skulpturu. Delakroa za potvrdu navodi Mikelanđelove reči: *Sve to bi trebalo sa vrha kakvog brda sunovratiti da se kotrlja do podnožja. Onda bi otpalo sve suvišno sa njih.* Osamljenost ovakvog tvrđenja ne treba posebno isticati. Tek će mu pojava Brankusija dati praktičnu podršku: monolitnost, insistiranje na istovetnoj čvrstini oblika, odsustvo ritmova u korist površina.“¹

I, zaista, vrlo je mogućno da je ovakvo mišljenje potpuno usamljeno, kako to kaže Bratislav Ljubišić. Kao opšte pravilo ni Roden ga ne prihvata:

„I zaista, njegove figure su isklesane kao da prkose takvom ogledu: ali je isto tako sigurno da taj ogled nijedna antička skulptura ne bi mogla izdržati: od najlepših Fidijinih, Polikletovih, Skopasovih, Praksitelovih, Lizipovih dela, u podnožje padine stigla bi samo parčad.

Eto kako jedno pravilo koje je istinito i duboko za jednu umetničku školu ispada pogrešno za drugu.“²

Konstantin Brankusi je pravi primer toga što se sve kotrljalo niz strme litice njegovih Karpata, odakle je došao u Pariz, grad svetlosti, da bi na kraju ostala samo svetlost, kojoj je, poistovetivši je sa svojim skulpturama, davao posebna imena.

„Neke je nazvao *Usnula muza*, a druge *Novorođenče*, *Početak sveta*, *Prvi plać*, *Prometej*. Očigledno, Brankusi ih je zamišljao kao jezgra, a ne kao omote.

A on se za istu stvar borio u svim svojim ispoliranim skulpturama – ptice, ribe princeze. Kad god je klesao, želeo je da se vrati, da ukloni sve što nije savršeno, sve tragove svakodnevnog habanja, do narastajuće tačke prvog Stvaranja, do čiste ideje u trenutku uobličavanja. Još jedan vid njegovog platonizma. To što je provodio mesece polirajući

¹ Bratislav Ljubišić: Definisanje videnog i doživljenog, iz knjige: Sinteze Dragiša Obradovića, priredila Ema Radulović, Vrnjačka Banja 2004, str. 20.

² Pol Gzel: Ogist Roden o umetnosti, Metaphysica, Beograd 2004, str. 126.

svoje skulpture bio je sastavni deo tog povratnog puta ka čistom, ka onome što je postojalo pre gravitacije i pre Pada.³

Pre pada u greh, razume se. Jer se sa grehom sve nataložilo. I sve je to moralo da se očisti.

Zato sada treba konačno proveriti:

1. Da li je Brankusi zaista poslušao Mikelandela?
2. Ako jeste, sa kojeg je brda kotrljao antičke skulpture?
3. Da li je među njima, kojim čudom, bilo i Mikelandelovih?

Ovo treće pitanje možda je i suvišno, jer je Mikelangelo smatrao da skulptura „potičući iz kamenog bloka, treba da sačuva osobinu tog svog porekla, gustinu i kompaktnost, tako da ostane cela i onda kada bi je neko pustio da se *kotrlja niz brdo*.“⁴ Tako je smatrao, a verovatno se toga i držao. Osim ako je Brankusi mislio drugačije.

Ali ono što mene posebno interesuje, jeste, bar za mene, i najteže pitanje:

Kako kod Brankusija, kao „u slučaju velike, ravne *Ribe*, mermer postaje voda?“⁵

3.7.2012.

³ Džon Berdžer: *Oblik džepa*, Umetnička galerija *Nadežda Petrović*, Čačak 2006, str. 88.89.

⁴ Ibid., str. 89.

⁵ Miodrag B. Protić: *Oblik i značenje*, iz knjige: Sinteze Dragiše Obradovića, priredila Ema Radulović, Vrnjačka Banja 2004, str. 35.

MONA

„Endi Vorhol uveo je u umetnost obaveštenja u vidu serijske slike. I kao što se reklama neprestano ponavlja kako bi se utvila u čovekovo pamćenje, Vorhol mehaničkim umnožavanjem pojačava dejstvo filmskih zvezda, ili boca coca-cole. U glavama mnogobrojnih obožavalaca Merlin Monroe mogla je imati i vrednost Afrodite, beginje ljubavi i lepote, do onog trenutka dok u Vorholovim serisjkim slikama nije postala samo masovni proizvod. Ili, *Mona Liza*, bila je mitsko mesto u istoriji ljudskih stvaralačkih moći do 1963. godine kada je ovaj umetnik u slici *Trideset bolje nego jedna* i od njenog lika stvorio isto ono što i od lika slavne glumice.“¹

Mona, kao skraćenica od Madona, ili Mona od grčke reči *monas – jedna*, jedna kao neponovljiva. Svejedno, tek Vorhol je pokušao da je ponovi – ne jednom, već trideset puta.

Pa ipak, Mona ostaje mona – jedna. Bliska i daleka u isto vreme. Opsena i tajna. U imaginarnom pejzažu. Slika jednog od svetionika u Bodlerovoј pesmi *Svetionici*:

*Leonardo da Vinci, ogledalo duboko
i sumračno, u koje anđeli ljupske slaze,
dok im se zagonetno i blago smeši oko
pod glečerom i borjem što rubi njine staze.²*

Opsena i tajna. Zagonetka vekova.

„Rađena je uljanom tehnikom beskrajne finoće i mekoće, tonovi modelacije pre kao da su udahnuti u ploču nego naslikani, tako da su ostali samo osnovni oblici: lebdeći poluosmeh, dug nos, oči sa teškim gornjim i donjim kapcima bez obrva, tako da nije prekinuta meka

¹ Slobodan Lazarević: Preinačenje mitskog obrasca, Centar za mitološke studije Srbije, Rača 2001, str. 40.

² Sabrana dela Šarla Bodlera: CVEĆE ZLA (prevod B. Živojinović), Narodna knjiga, Beograd 1979, str. 14.

površina čela. Koliko je tu udela imala prava žena, koliko muza zaštitnica, ostaće uvek zagonetka, a možda i namerno, jer je ona otelotvorene jedne ideje isto toliko koliko i jedan esej u portretskom stvaranju.”³

Jedna.

Mona.

Ali kako razumeti Dišana, koji je svojevremeno toj jednoj Moni, Đokondi, dočrtao brkove? Marko Ristić kaže:

„Gest Marcela Duchampa, kada 1919. Giocondi dodaje lepe male brčice, nije ni najmanje jedan površan futuristički napad na tradiciju, i pored svoje duhovitosti, jer on svojom konačnom razočaranošću ide do tragičnog, do bezizlaznog.“⁴

Tragično, ali i dalje lepo.

5.7.2012.

³ Peter i Linda Murray: Umetnost renesanse, Jugoslavija, Beograd 1966, str. 242.

⁴ Marko Ristić: Uoči nadrealizma, Nolit, Beograd 1985, str. 95.

REMBRANTOVE OČI

„Pozni Rembrantovi autoportreti sadrže ili otelovljaju jedan paradoks: oni jasno govore o starosti, pa ipak, obraćaju se budućnosti. Oni prepostavljaju da im se približava nešto što nije samo smrt.

Pre dvadeset godina ispred jednog od njih u Frik kolekciji, u Njujorku, napisao sam sledeće stihove:

*Oči sa lica
dve noći što gledaju na dan
univerzum njegovog uma
udvostručen samilošću
jer ništa drugo ne može da zadovolji.
Pred ogledalom
nem kao put bez konja
on nas je zamislio
gluvoneme
kako se vraćamo kopnom
da ga posmatramo
u mraku.¹*

Pre ovih redova i stihova Džon Berdžer je zapisao: „Slikanje – naročito u drugoj polovini života – za njega je bilo nešto sasvim drugo: bilo je to traganje za izlazom iz mraka.“²

Rembrant se obraća budućnosti i vidi da mu se približava nešto što nije samo smrt. Gledati iza smrti, znači imati nadu. U očima koje se gase sačuvati iskru, znači imati svetlost okrenutu prema unutrašnjosti sopstvenog bića i osvetljavati sopstvenu dušu, njene ponore i skrivene kutke.

¹ Džon Berdžer: Oblik džepa, Umetnička galerija Nadežda Petrović, Čačak 2006, str. 81.

² Ibid., str. 74.

Dok ga posmatramo u mraku, kako kaže pesnik, ne tragajući za izlazom iz njega, možda nam Rembrantove oči sa nezgaslom iskrom u njima govore poput Jova:

„Ali znam da je živ moj iskupitelj, i na posledak da će stati nad prahom. I ako se ova koža moja i raščini, opet ču u telu svom videti Boga. Ja isti videću ga, i oči moje gledaće ga, a ne druge.” O Jovu 19,25-27.

Treba navesti i ovo što je zapisao Malro:

„Rembrandt nema prethodnika: prestanimo u djelima nekolicine čestitih slikara clair–obscura tražiti nagovještaj njegove čarolijama napučene sjene; ona se nikada prije njega nije bila pojavila, pa ni u sjeni Georges de la Toura, također začaranog: ona je i nestala zajedno s njim. Pošto je prošao kroz svoje čistilište, on ostaje po strani od svih slikarskih škola, zatvoren u svoju neranjivu osamljenost.“³

7.7.2012.

³ Andre Malraux: Glava od obsidijana, Naprijed, Zagreb 1974, str. 57.

LEBDEĆE SKULPTURE

„Naravno da u skulpturi boja nije ta koja nosi delo; boje se odnose na ono što je obično, na stil života, na izvesna sećanja; delo mora da stoji ili da padne u zavisnosti od toga šta ono čini s prostorom. Prostor je za skulpture ono što su glasovi za pozorište. Delo stvara prostor u sebi i oko sebe i to artikuliše njegovu snagu, radost ili njegovu patnju.“¹

Svuda postoje izuzeci, pa i ovde. Tačno je, kako veli Berdžer, da delo stoji ili pada *u zavisnosti od toga šta ono čini s prostorom*, ali kad je u pitanju *Ratni spomenik* Ernsta Barlaha za katedralu u Gistrovu, u Nemačkoj, onda ova lebdeća figura neće pasti sve dok je drže dve jake gvozdene šipke pod svodom katedrale. To isto važi i za „metalne skulpture Ričarda Lipolda (Richard Lippold) nalik na grozdove kandilbara, koje osvetljavaju atrijume banaka i pozorišta.“²



13.7.2012.

¹ Džon Berdžer: *Oblik džepa*, Umetnička galerija *Nadežda Petrović*, Čačak 2006, str. 106.

² Rudolf Arnhajm: *Za spas umetnosti: dvadesetšest eseja*, SKC Beograd, Knjižara i Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 2003, str. 96.

LEPOTA

„Hegel je tvrdio da uživanje u umetničkoj lepoti nije drugo do uživanje u 'slobodi proizvodnje i uobličenja'; Šiler jer, štaviše, smatrao da je 'lepota jedini mogući izraz slobode u pojavi', tj. da ideja slobode u ljudskome, čulnemu svetu može postojati samo na jedan način – kao lepota.“¹

Pre Hegela i Šilera o lepoti je pisao i Dejvid Hjum:

„Lepota nije nikakvo svojstvo samih stvari: Ona postoji samo u duhu koji ih posmatra; a svaki duh opaža drukčiju lepotu.“²

Prema tvrdnji Hajnriha Velflina, lepota je u periodu renesanse imala posebno obeležje:

„Lepota renesanse je skulptoralno izražena lepota. Klasična potreba za potpunim savršenstvom mora, dakle, nastojati na određenim merama i harmoniji proporcija, koje deluju tako da ih možemo prihvati kao apsolutnu i nužnu lepotu. One svoju legitimaciju nemaju u proizvoljnoj nagodbi, već u racionalnosti prirode. Teorija može da se trudi oko određenih formula, ali za praksu je presudno više naslućivanje nego znanje: '*una certa idea*', kako kaže Rafael, izvesna predstava o lepom koju umetnik nosi u svom duhu i koja je identična sa idejom lepog u prirodi.“³

Sama reč *lepotu* vremenom je zamjenjena rečju *dobrota*. Prema Malrou, bilo je to vrlo davno:

„Slava riječi 'ljepota' ugasila se s Delacroixom. Courbet, pa čak i Corot, neće više govoriti: to je lijepo. Oni će reći: to je dobro.“⁴

Roden nije pretrpeo taj uticaj. On jednostavno kaže:

¹ Dragan Žunić: Vesela estetika, Zograf, Niš 2004, str. 72.

² Dejvid Hjum: O merilu ukusa, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Dobra vest, Novi Sad 1991, str. 51.

³ Hajnrih Velflin: Razmatranja o istoriji umetnosti, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad 2004, str. 84.85.

⁴ Andre Malraux: Glava od obsidijana, Naprijed, Zagreb 1974, str. 154.

„Lepota, to je karakter i izraz.“⁵

Brankusi, kako to navodi Herbert Rid u svojoj *Istoriji moderne skulpture*, imao je drugačiju ideju: „Lepota je absolutna pravda.“⁶ U *Istoriji modernog slikarstva* Rid će to i prokomentarisati: „Lepota, rekao je Brankuzi, jeste absolutna pravednost, i time je htio da kaže, da upotrebimo frazu Boaloovu i estetičarâ osamnaestog veka, da je lepo samo ono što je istinito (*rien n'est beau que le vrai*).“⁷

A Kle iz svog iskustva veli:

„Lepota, koja se možda ne može odvojiti od umetnosti, ne sastoji se od predmeta nego od slikarskog predstavljanja. Tako i nikako drugačije umetnost prevazilazi ružno a da mu se ne skloni s puta.“⁸

Lepe misli izrečene na lep način – i to je lepota!

Jedino Pikaso nije voleo tu reč. „Taj ga je termin razdraživao.“⁹

A pesnik, prozaist, dramski pisac i prevodilac Josif Brodski (ne znam da li ruski ili američki), prinuđen sedamdesetih godina prošlog veka da napusti Rusiju i ode na Zapad, u putopisno–esejističkoj prozi *Vodenij žig* piše o svom doživljaju lepote s jedne i druge strane gvozdene zavese:

„Mi smo, u to doba, poistovećivali stil sa suštinom, lepotu sa intelektom. Ipak smo bili knjiška publika, a čovek u izvesnom životnom dobu, verujući u literaturu prepostavlja da su i svi drugi, ili bi bar trebalo da budu, pristalice njegovih ukusa i sklonosti. Zato, ako neko dobro izgleda – naš je čovek. Nemajući dodira sa spoljašnjim svetom, naročito zapadnim, mi nismo znali da se stil prodaje na veliko, i da je lepota prosto roba.“¹⁰

Da se ipak ne može bez lepote, ma kako je nazivali i ma kakve zablude gajili o njoj, potvrđuje Brodski koji u *Vodenom žigu* stavlja još jedan žig na lepotu:

⁵ Pol Gzel: *Ogist Roden o umetnosti*, Metaphysica, Beograd 2004, str. 75.

⁶ Citirano u: Herbert Read: *Istorija moderne skulpture*, Jugoslavija, Beograd 1966, str. 202.

⁷ Herbert Rid: *Istorija modernog slikarstva*, Jugoslavija, Beograd 1967, str. 102.

⁸ Paul Kle: *Zapisi o umetnosti*, Esoteria, Beograd 1998, str. 168.

⁹ A. Malraux: op.cit., str. 63.

¹⁰ Josif Brodski: *Vodenij žig*, Matica srpska – Novi Sad, Cicero – Beograd, Pismo – Zemun 1994, str. 11.

„...Lepota teši i hrabri zato što je bezopasna. Ona ne preti ubistvom, ne pričinjava bol. Statua Apolona ne ujeda, i Karpačova pudlica neće ugristi čoveka. Kad ne uspeva da pronađe lepotu (jer ona teši i umiruje), oko će narediti telu da je samo stvor, pa ako ni to ne urodi plodom, naviknuće ga da nakazno smatra lepim.“¹¹

Ali i ovo treba dodati, od istog autora:

„...Lepota je mesto gde se oko odmara. Estetsko osećanje je dvojnik instikta samoodržavanja i pouzdanije je od etike. Glavno oruđe estetike, oko, savršeno je samostalno. Ono u samostalnosti ustupa jedino suzi.“¹²

Rilke se ne dvoumi kad peva o lepoti. On opominje:

*Jer šta je lepota
ako ne sâm početak strašnoga, koji smo taman
još kadri da podnesemo, pa mu se tol'ko
divimo samo zato što s nehajnim preziron neće
da nas razori.¹³*

Ako je lepota početak strašnoga, kako kaže Rilke, onda mesta možemo dati i Polu Valeriju, koji lepotu sasvim precizno imenuje:

„Lepota je neka vrsta smrti. Novina, intenzivnost, neobičnost, jednom reći sve *udarne vrednosti* su je zamenile. (...)

U naše doba 'definicija Lepoga' može se, dakle, smatrati jedino kao istorijski ili filološki dokument. Shvaćena u punom smislu iz starih vremena, ova znamenita reč će se pridružiti, u fiokama numizmatičara jezika, mnogim drugim verbalnim monetama koje više nisu u opticaju.“¹⁴

Poslednju reč dajem Krleži:

„O ljepoti se može govoriti slijeva i zdesna, odozgo i odozdo, o ljepoti mogu se pisati (dosadne, uglavnom) knjige, kao što se pišu već stoljećima, a da se unatoč pokoljenjima i ogromnim knjižicama nije reklo savršeno ništa više nego što o sebi govorí ljepota sama.“¹⁵

14.7.2012.

¹¹ Ibid., str. 55.

¹² Ibid., str. 55.

¹³ Rajner Maria Rilke: Prva elegija (prevod B. Živojinović)

¹⁴ Pol Valeri: Variété II, Gallimard, 1936: citirano u: Panorama savremenih ideja, Kosmos, Beograd 1960, str. 270-271.

¹⁵ Miroslav Krleža: iz Predgovora „Podravskim motivima“ Krste Hegedušića, u: Marksizam i umjetnost, IC „Komunist“, Beograd 1972, str. 276.

MOĆ I NEMOĆ UMETNIČKOG DELA

„Nijedan prijem umetničkog dela nije potpun ukoliko se gledalac ne oseti prisiljenim da se uskladi sa intenzitetom, čistotom i mudrošću gledišta odraženog u delu. Ovaj zahtev za ugledanjem na plemenitost umetničkog dela sopstvenim stavom prema svetu upечatljivo je zapazio pesnik Rajner Marija Rilke kada je slavio lepu formu jednog arhajskog mermernog Apolonovog torza. Naglo je završio opis upozorenjem 'Du musst dein Leben ändern' ('Moraš da promeniš svoj život')."¹

Moraš da promeniš svoj život! Kakav otvoren i iskren zahtev (ili vapaj?) poznatog pesnika! A da li se nešto promenilo u njegovom životu? Zapravo, da li se on sâm promenio, to je pravo pitanje, jer to je u suštini bila njegova želja? I da li je uopšte mogao da se promeni?

„Može li Etiopljanin promeniti kožu svoju ili ris šare svoje? Možete li vi činiti dobro naučivši se činiti zlo?“ – pita Gospod svoj narod u knjizi proroka Jeremije (13,23).

I apostol Pavle je htEO da promeni svoju kožu i svoje šare, s obzirom da je jedno vreme zaista i ličio na risa „dišući pretnjom i smrću na učenike Gospodnje“ (Dela apostolska 9,1), ali mu to nije pošlo za rukom. Sâm je priznao u Poslanici Rimljana:

„Jer ne znam šta činim, jer ne činim ono šta hoću, nego na što mrzim ono činim. Ako li ono činim šta neću, hvalim zakon da je dobar. A ovo više ja ne činim nego greh koji živi u meni. Jer znam da dobro ne živi u meni, to jest u telu mojem. Jer hteti imam u sebi, ali učiniti dobro ne nalazim. Jer dobro šta hoću ne činim, nego зло što neću ono činim. A kad činim ono što neću, već ja to ne činim nego greh koji živi u meni.“ Rimljana 7,15-20.

Prepostavljam da je ovako bilo i sa Rilkeom.

¹ Rudolf Arnhajm: Za spas umetnosti: dvadesetšest eseja, SKC Beograd, Knjižara i Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 2003, str. 251.

„Moć umetnika trebalo bi da bude duhovna. Moć većine je, međutim, materijalna. Gde se ova dva sveta nekom prilikom susreću vlada slučaj.“² Tako veli Paul Kle.

Na osnovu Pavlovog iskustva mislim da je jedino rešenje u Hristu, koji je rekao: „Ja sam čokot a vi loze: i koji bude u meni i ja u njemu on će roditi mnogi rod; jer bez mene ne možete činiti ništa.“ Jovan 15,5.

Apostol Pavle je pronašao rešenje, ne u Apolonu, nego u susretu sa Hristom i bio je zahvalan Bogu za to iskustvo:

„Ja nesrečni čovek! Ko će me izbaviti od tela smrti ove? Zahvaljujem Bogu svojemu kroz Isusa Hrista Gospoda našega.“ Rimljanim 7,24.25.

Umetničko delo, sama umetnost u celini, verujem, može da oplemeni čoveka, ali ne i da ga iz korena promeni. Koliko se umetnika samo celog života sa dubokom posvećenošću bavilo umetnošću i stvaralo dela kojima su se drugi divili, a sami završavali u beznađu, očaju i okončavali život samoubistvom. Tajna promene života, za kojom je težio Rilke, za kojom otvoreno ili skriveno teži svaki čovek, tajna nadilaženja beznađa, očaja i smrti, jeste u gledanju u Hrista, u njegovu slavu. Apostol Pavle je to još jednom potvrđio:

„A Gospod je Duh: a gde je Duh onde je sloboda. Mi pak svi koji otkrivenim licem gledamo slavu Gospodnju, preobražavamo se u ono isto obliće iz slave u slavu, kao od Gospodnjega Duha.“ 2. Korinćanima 3,17.18.

Apostol Jovan je, imajući u vidu sve ovo, ali i konačno spasenje čoveka, jednostavnim, ali duboko istinitim rečima otkrio tajnu života:

„Ko ima Sina Božjega ima život; ko nema Sina Božjega nema života.“ 1. Jovanova 5,12.

21.7.2012.

² Paul Kle: Zapis o umetnosti, Esoteria, Beograd 1998, str. 168.

AVINJONSKE NJUŠKE

„Na početak se obično stavlja Pikasova slika *Gospodice iz Avinjona* iz 1907, u kojoj su izvučene osnovne konture nove umetnosti: geometrijsko lomljenje oblika, ukidanje dubokog prostora, predstavljanje volumena na ravnoj površini i korišćenje iberijske plastike i crnačkih maski.“¹

Reč je o početku kubizma. I reč o Pikasu.

„Godine 1907. sa *Gospodicama iz Avinjona*, doveo je u pitanje čitavu figurativnu tradiciju, a potom, sa kubizmom, otvorio i novi put umetnosti.“²

Nema sumnje, to je istorijska činjanica. Ali je i činjenica da katalonski vajar Manuel Martinez Huge, poznatiji po pseudonimu Manolo (1872 – 1945), nije baš bio oduševljen izgledom ovih gospodica. Tako se Picasso jednom požalio Andre Malrou:

„Jeste li poznавали Manola? On nije bio glup. A bio je i dobar kipar. A eto, kad je vidio *Avignonske gospodice*, kazao mi je; 'Kako bi tebi bilo kad bi te tvoji roditelji dočekali na peronu u Barceloni sa ovakvim njuškama?'“³

Demoiselles d'Avignon.

Možda bi Ilja Erenburg mogao da odbrani Picasso:

„Neke Picassoove tvorevine užasavaju: svet je u njima nepodnošljivo unakažen, i sva umetnikova snaga usmerena je tome da pokaže tu nakaznost. On kao da skida kožu sa vidljivoga sveta, da ga seče na delove, govoreći: uzalud ste uživali u pristojnoj maski. Jednu istu ženu on može naslikati kao savršenu, anđelsku, beskrajno privlačnu i – dan ili mesec dana kasnije – kao čudovište.“⁴

Pa ipak, Picasso mora sam da se brani.

I odbranio se, mnogo puta do sada.

25.7.2012.

¹ Lazar Trifunović: Slikarski pravci XX veka, Prosveta, Beograd 1994, str. 54.

² Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva: Moderna umetnost, 1770–1970–2000, tom II, Clio, Beograd 2004, str. 63.

³ Andre Malraux: Glava od obsidijana, Naprijed, Zagreb 1974, str. 34.

⁴ Ilja Erenburg: Francuske sveske, Matica srpska, Novi Sad 1965, str. 200.

PIKASO JEDE MAČKU

„O mačkama što ih je vajao rekao mi je: 'Nisu sasvim dobre, jer s mačkama je kao sa ženama: treba da budu raščupane.“¹

Ovo su reči Žakline Rok, poslednje Pikasove žene, koje je zabeležio Andre Malro.

Malro je zabeležio i ovo:

„Jednom sam ga bio zainteresirao kad sam mu rekao da je 'ljepota' (taj ga je termin razdraživao) u toku nekoliko stoljeća igrala za umjetnike sličnu ulogu: manifestirala se jedino u spektaklima, tijelima i umjetninama, kao što se svjetlost manifestira samo u onome što osvetljava. Odgovorio mi je jednom od onih neproničnih formula, kabalističkih antidefinicija kakve je posebno volio, pokazujući mi prstom svoju *Mačku i pticu*: 'Mačka jede pticu, Picasso jede mačku, slikarstvo jede Picassa. Ono je grickalo da Vincija, crnačka skulptura jede Crnce, to je ista stvar. Samo što oni toga nisu bili svjesni. Na kraju krajeva slikarstvo dobiva igru.'“²

Čini mi se da Pikaso nije pravio razliku između mačaka i žena. Voleo je žene, kao i mačke, možda više mačkaste žene. Međutim, najviše je voleo svoju umetnost. U životu je imao mnogo žena, ali sedam od njih bile su najlepše i najveći izvor njegovih inspiracija.

Fernanda Olivije (Fernande Olivier, rođena Amélie Lang) je bila prva velika Pikasova ljubav. Sama je ličila na umetničko delo – kao izvajana, crvenokosa, omiljeni Pikasov model.

Eva Guel (Eva Gouel, rođena Marcelle Humbert) je bila sledeća Pikasova muza, ali se o njoj najmanje zna.

Zatim dolazi Olga Hohlova (Óльга Хóхлова), ukrajinska balerina.

¹ Andre Malraux: Glava od obsidijana, Naprijed, Zagreb 1974, str. 35.

² Ibid.: str. 63.

Potom Mari-Tereza Valter (Marie-Thérèse Walter), plavuša, sportskog izgleda i energičnog duha. Pikaso ju je ovekovečio u mnogim svojim delima.

Njegova sledeća velika muza bila je Dora Mar (Dora Maar, rođena Henriette Theodora Marković), fotograf i umetnik francusko-hrvatskog porekla. Jedna od najpoznatijih Pikasovih slika, *Žena koja plače*, inspirisana je upravo likom Dore Mar. Dora nije imala dece s Pikasom i zbog toga je često plakala. Naslikao je i sliku *Dora Mar sa mačkom* (*Dora Maar au Chat*), koja je u maju 2006. prodata za 95,216,000 američkih dolara, našavši se tako na listi najskupljih Pikasovih slika.

Pa ipak, Pikaso je napustio Doru Mar zbog mnogo mlađe Françoaz Žilo (Françoise Gilot). Françoaz je bila prva i jedina Pikasova muza koja ga je napustila sama.

Poslednja Pikasova velika ljubav bila je Žaklina Rok (Jacqueline Roque). S njom je proveo punih dvadeset godina (od 1953. do svoje smrti 1973) i za to vreme naslikao preko 400 portreta i nacrtao preko 1200 crteža inspirisanih svojom poslednjom muzom ističući njeno mačkasto lice i dugi vrat.

Sve u svemu, Pikaso je jeo *mačke*, a slikarstvo je jelo Pikasa.

Na kraju krajeva – slikarstvo je dobilo igru.

26.7.2012.

ŽIVOT I SLIKARSTVO

„Postoji život, i postoji slikarstvo...“ Rekao je to tonom koji je značio: sucelice životu postoji samo slikarstvo.“¹



Šta se može zaključiti iz ovih Pikasovih reči Malrou? Da li se uopšte može nešto sa sigurnošću zaključiti ili se samo otvaraju nova pitanja?

Da li samo slikarstvo ima svoj život, nezavisno od života umetnika?

Da li ne treba mešati život umetnika i slikarstvo?

Da li treba imati dva života? Prvi da bi se uopšte živilo, a drugi da bi se bilo slikar?

Kada slikarstvo počinje samostalno da živi? Možda u trenutku kad umetnik više nije živ?

Tako se i Pikaso pitao:

„Što će raditi slikarstvo kad mene više ne bude? Morat će neminovno prijeći preko mojeg leša? Neće moći proći pokraj njega, zar ne?“²

Slikarstvo i dalje živi.
I Pikasovo i tuđe.

3.8.2012.

¹ Andre Malraux: Glava od obsidijana, Naprijed, Zagreb 1974, str. 41.

² Ibid., str. 66.

PEĆINSKO SLIKARSTVO

„Poznato pećinsko slikarstvo Francuske i Španije takvog je likovnog kvaliteta da se čini da su pre njega morale postojati čitave slikarske škole i akademije, koje su do toga rezultata dovele. Možda su u neku ruku i postojale.“¹

Tako razmišlja pesnik Miodrag Pavlović. A kad kaže *možda*, ne znam da li sumnja ili ne sumnja. Možda.

A drugi pesnik, Zbignjev Herbert, u tekstu pod nazivom *Lasko*, veli:

„Stručnjaci za preistoriju slažu se u mišljenju da pećina u Laskou nije bila špilja za stanovanje, nego svetilište, podzemna Sikstinska kapela naših predaka.“²

Kojih predaka? Onih od pre 15.000 godina, kako to stručnjaci tvrde, ili onih od pre stotinu ili koju godinu više, kako neki sumnjuju? Među ovim drugima bio je i Breton, treći pesnik koga ću pomenuti, pesnik, kritičar, ali i glavni teoretičar nadrealizma:

„U letu 1952. godine istaknuti pesnik Andre Breton je, krenuvši da poseti pećinu Peš-Merl, odlučio da eksperimentalnim metodom razreši pitanje autentičnosti preistorijskih dela. Prosto govoreći, protrlao je slike prstom i videvši da mu je prst ostao obojen, došao je do uverenja da je u pitanju falsifikat, i to dosta nov. Primerno je zbog toga kažnjen (zbog dodirivanja, ne zbog uverenja) ali stvar se na tome nije završila. Francuski Savez književnika zatražio je istragu o autentičnosti pećinskog slikarstva. Opat Brej je, u izveštaju podnesenom vrhovnoj komisiji za istorijske spomenike, proglašio taj zahtev neprihvatljivim.“³

Vrhovna komisija bio je, očigledno, sâm opat Brej.

Zato sumnja ostaje. Ne samo u Bretona.

¹ Miodrag Pavlović: Prirodni oblik i lik, Nolit, Beograd 1984, str. 25.

² Zbignjev Herbert: Varvarin u vrtu, Prosveta, Beograd 1990, str. 9.

³ Ibid., str. 18.

Što se nas tiče, mi u svemu tome tome nemamo nikakvog udela,
jer četvrti pesnik, Dobrivoje Jevtić, koga će citirati, u samo nekoliko
stihova kaže kako stoje stvari sa našim pećinama:

*Naše pećine
nisu islikane*

*U našim pećinama
još radi voda⁴*

U našim pećinama radi voda, a u nekim tuđim, izgleda, monasi.

8.8.2012.

⁴ Dobrivoje Jevtić: Trojanski pevac, Gradina Niš – Jedinstvo Priština 1979, str. 23.

PREISTORIJSKI DADAIZAM

„Kamen u obliku figure koja čuči nađen je u Mesopotamiji u okviru Hasuna kulture (... oko 6 000 godina pre naše ere), kod današnjeg mesta Savan. Po svemu sudeći, i po mišljenju arheologa, njega ljudska ruka nije ni takla. Ipak on je deo te kulture. (...)

...Prvi predmeti umetnosti bili su prirodni 'nerukotvoreni', i u tom smislu – božanski. Njih verovatno nije smeо bilo ko da dodiruje. Prvi u nizu umetničkih predmeta nalazili su se van čoveka, već dati, i oni su, sledstveno, i sada među nama. Oni omogućavaju da se postavi pitanje: šta je bilo na početku predmetnog niza koji se zove umetnost? “¹

Na početku je, očigledno, bio *ready-made!* Doduše, nerukotvoren.

Preistorijski dadaizam!

Dišan je došao nekoliko hiljada godina kasnije. Sa rukotvorenim pisoarom.

9.8.2012.

¹ Miodrag Pavlović: Prirodni oblik i lik, Nolit, Beograd 1984, str. 21-23.

EKLEKTIČKI MAJMUN

„...Moderni čovek, a posebno moderni umetnik, nije samo eklektički majmun koji pokušava da imitira, za svoje povremeno zadovoljstvo, artefakte primitivnih rasa; naprotiv, on sâm je, u duhovnom smislu govoreći, u teškom položaju i što je pošteniji prema samom sebi to odlučnije odbacuje tradicionalne laži i oveštale kalupe izraza, i sve bliže i sve nesvesnije otkriva kako se izražava na način koji sada stvarno, a ne više prividno, liči na takozvanu 'primitivnu' umetnost.“¹

Ali da moderan umetnik ne bi bio eklektički majmun, može da stvara malo drugačija dela, a da ona ipak budu moderna, samo ako posluša Harolda Rosenberga:

„Svako zna da oznaka 'moderna umetnost' nema više nikakve veze s rečima od kojih je sastavljena. Da bi pripadalo modernoj umetnosti delo ne mora niti da bude moderno, niti umetničko; ne mora čak ni da bude delo.“²

A evo kako Herbert Rid govorи о почецима moderne umetnosti:

„Možemo da kažemo da moderna umetnost počinje od oca koji se odrekao svoje dece i lišio ih nasledstva, da se nastavlja slučajno i kroz nesporazume i da joj logičku povezanost može dati samo filozofija umetnosti koja definiše umetnost na vrlo pozitivan i odlučan način.“³

Ali stotinak godina pre početaka moderne umetnosti, bilo je onih koji su se zdušno trudili da ožive antičku umetnost, čime su rizikovali da ih, bar Kandinski, uporedi sa majmunima:

„Mi ne možemo da osećamo ni da živimo unutrašnji život Starih Grka. Stoga i nastojanja da se, na primer, u plastičnim umetnostima primene grčka načela mogu da dovedu do oblika koji su samo nalik na grčke, pri čemu delo za sva vremena ostaje bez duše. Takvo podražavanje podseća na majmunsko podražavanje. Spolja gledano,

¹ Herbert Read: Istorija moderne skulpture, Jugoslavija, Beograd 1966, str. 52.

² Harold Rosenberg: Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti, Prometej, Novi Sad, str. 1997, str. 28.

³ Herbert Rid: Istorija modernog slikarstva, Jugoslavija, Beograd 1967, str. 12.

pokreti majmuna potpuno su isti kao i pokreti čoveka. Majmun sedi, drži knjigu ispred nosa, lista je, pravi zamišljeno lice, no unutrašnji smisao tih pokreta potpuno izostaje.⁴

Kad je već reč o majmunima, nikako se ne može izbeći sećanje na Brojgela i njegove slike:

„Na jednoj Brojgelovoj slici dva majmuna sede na prozoru kule, uvezani lancima: dole u pozadini, u dalekoj perspektivi grad i okolina, majmuni zure pred sebe, – sve je kao impresionistički snimak trenutka, jednostavna žanr-slika. Ali slikar ima i drugu sliku s majmunima: gravira, trgovac zaspao u šumi, za to vreme mu majmuni razvlače espap. Jasan je smisao druge slike: čovek jednakomajmun, nalazi stvari za koje ne zna čemu služe i koristi ih sasvim nerazumno. Ako čovek posle gravire još jednom pogleda prvu sliku, naći će rešenje: probudiće se u njemu ona parabola koju Platon opisuje u svojoj *Državi*, o čoveku u pećini koji je, vezan, ledima okrenut svetlosti i za kojega je njegova senka stvarnost. Suprotstavljanje je nedvosmisленo: čovek je lancima vezani majmun. Da je majmun? – nema sumnje. Laci? – običaji, moral, jezik, vaspitanje, a onda i sopstvena ograničenost, bespomoćnost, slabost. Šta zna o svetu vezani majmun? – zna za nepouzdane slike. Šta smatra važnim? – jedenje, pijenje, spavanje, seks i sopstvene lance. Kakve su mu želje? Kakav mu je život? – vredi li o tome govoriti?

Svaki Brojgelov čovek je majmun u lancima.“⁵

14.8.2012.

⁴ Vasilij Kandinski: O duhovnom u umetnosti, Esoteria, Beograd 1996, str. 31-32.

⁵ Bela Hamvaš: Hiperionski eseji, Matica srpska, Novi Sad 1992, str. 104-105.

RECEPTI ZA SLIKANJE

„Kasnije sam čuo da je jedan tada poznati umetnik, čijeg se imena više ne sećam, govorio kako je za slikanje potreban jedan pogled na platno, pola pogleda na paletu i deset pogleda na model. To je bio lep recept, ali sam ja uskoro otkrio da za mene važi upravo obrnuto: deset pogleda na platno, jedan na paletu, pola na prirodu. (...) U početku se platno pojavljuje kao mlada sramežljiva devica, svetlog oka i nebeske radosti – to čisto platno je u stvari samo po sebi isto toliko lepo kao i slika...“¹

Prvi recept za slikanje dolazi od nepoznatog umetnika, drugi od Kandinskog.

Razlika među njima u broju pogleda na model, izgleda, potiče od toga ko je kakav model imao pred sobom. Kandinski je slikao prirodu i bilo mu je dovoljno pola pogleda na nju. Nepoznati autor, koji je posle svakog jednog i po pogleda (jedan na platno, pola na paletu) deset pogleda bacao na model, očigledno pred sobom nije imao prirodu, već pravu mladu sramežljivu devicu, svetlog oka i nebeske radosti!

Možda je od svih umetnika Sava Šumanović, prema pisanju Miloša Markovića, imao poseban odnos prema svojim modelima:

„Slikar je imao izuzetan odnos prema ženi kao modelu i kao profesiji. Slikajući tako jedan ŽENSKI AKT, za koji mu je poslužila lepa Žaneta Šarije, on joj je na kraju obavljenog posla dao daleko veći honorar od određenog.

Žaneta je to shvatila kao ponudu za 'onu drugu dužnost', pa navikla na to, rekla je:

'Podimo onda u vašu spavaću sobu!'

'A, ne, rekao je Sava. To je moj honorar za tvoje osmočasovno naporno i strpljivo poziranje...' „²

Kad su u pitanju recepti za slikanje, valja poslušati i Goju:

¹ Likovne sveske 5, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1977, str. 131-132.

² Miloš Marković: Umetnici i modeli, Delta press, Beograd 1981, str. 106.107.

„Meni je uvek malko sumnjivo kad čujem gde se govori: ima hiljadu načina kako se može slikati. Otkud hiljadu? I zašto hiljadu? Ako ima više od jednog, onda ima izvesno i više od hiljade. Onda nema granice. I šta koristi da ih ima i hiljadu, kad svaki od nas zna i ume samo jedan. Prema tome, postoji za svakog slikara samo jedan način. Oni za koje postoji hiljadu načina, ti ne slikaju. Dakle smo kvit.“³

A taj jedan jedini način slikanja Goja je naučio od svoje tetke Anuncijate iz Fuente de Todosa:

„Kao dete gledao sam kako ta moja tetka uči svoju kćer, malo stariju od mene, da tka. Mala je sedela za vratilom a tetka pored nje. Čunak je leteo i vratilo lupalo, ali je glasnije od sve lupe vikala moja tetka pri svakoj niti i svakom udarcu.

- Zbijaj, zbijaj to bolje! Što ga žališ? Zbijaj to jače!

Mala se povijala pod tim rečima i udarala svom snagom, ali tetki nije tkanje nikad dosta često ni zbijeno. Po ceo dan sedi nad devojčicom, i u njen beli razdeljak u crnoj kosi više oštro:

- Zbijaj! Gušće! Ne tkaš sito!

Celog života ja sam slikao pod devizom te priproste i oštре žene. (Svi koji nešto vrede u svom poslu, oštři su.) Ma koliko da su se šalili madridski snobovi i reformatori i podsmevali receptu ’tetke iz Fuente de Todosa’, ja znam da sam svaki put kad sam pustio mašti na volju i kad nisam sabio i sažeo svoj predmet, dao rđavu sliku. To ne znači da su sve one druge uspele, nego da sam ja činio sve što sam mogao i umeo da uspeju.“⁴

Slično mišljenje ima i naša slikarka Ljubica Sokić:

„Mislim da svaki dobar slikar, bez obzira na različita lutanja i traganja, na kraju pronađe svoju tehniku kao jedan univerzalan umetnički jezik.“⁵

14.8.2012. i 9.9.2014.

³ Ivo Andrić: Razgovor sa Gojom, Ringer Axel Springer doo, Beograd 2014, str. 14.

⁴ Ibid., str. 14.15.

⁵ Irina Subotić: Umetnost Ljubice Sokić, Galerija SANU, Beograd 1995, str. 10.

JEDNO DELO – JEDAN SVET

„Slikanje je gromoviti sudsar različitih svetova, koji u međusobnoj borbi uspevaju da ostvare novi svet – umetničko delo. Svako delo se začinje kao što je kosmos začet: iz katastrofe u katastrofu, do simfonije koja je potekla iz haotičke buke kosmičkih elemenata, – do muzike sfera. Stvoriti jedno delo znači stvoriti jedan svet.“¹

Slažem se sa Kandinskim da stvoriti jedno umetničko delo znači stvoriti jedan svet, u to nema sumnje. I slažem se da je kosmos simfonija. Ali da je kosmos začet iz katastrofe u katastrofu, do simfonije koja je potekla iz haotičke buke kosmičkih elemenata, sa time se ne mogu složiti. Kandinskom bi, kao i nekada Jovu, Stvoritelj sveta uputio ovakav poziv i postavio bar jedno od mnogih pitanja:

„Gde si ti bio kad ja osnivah zemlju? Kaži mi, ako si razuman.“
Knjiga o Jovu 38,4.

Jedan od onih kome je tajna stvaranja otkrivena bio je psalmista David:

„Rečju Gospodnjom nebesa se stvoriše, i duhom usta Njegovih sva vojska njihova. Jer On reče, i postade; On zapovedi, i pokaza se.“
Psalam 33,6.9.

15.8.2012.

¹ Likovne sveske 5, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1977, str. 132.

NE GRADI SEBI LIKA REZANA NITI KAKVE SLIKE...

„Poznate su mi dve kulture, jevrejska i islamska, koje, iz religioznih razloga, zabranjuju pravljenje 'slika'.

U drugoj od Deset zapovesti, Mojsije je svom narodu zabranio da pravi slike (Druga knjiga Mojsijeva, 20:4). Tekst glasi: 'Ne gradi sebi lika rezana niti kakve slike od onoga što je gore na nebu, ili dole na zemlji, ili u vodi ispod zemlje.' Smatram da je naglašavanje 'u vodi ispod zemlje' naročito upečatljivo, zato što su ribe posebno pogodne za moje popunjavanje ravni. Ono 'što je gore na nebu' manje se jasno odnosi na ptice – ili se možda uopšte ne odnosi na ptice. Možda je reč o suncu, zvezdama i oblacima.

Koliko znam, pravoverni Jevreji su poštivali ovu zapovest. Shodno tome, jevrejski umetnici mora da su se teškom mukom povinjavali sopstvenim religioznim zakonima. Kada je reč o muslimanima, obavestio sam se kod nekog ko je daleko upućeniji u ovu temu od mene. Navodim odlomak iz njegovog pisma:

’Pronašao sam članak velikog poznavaoca Islama profesora K. Snouk Hurgronjea (u njegovim *Spisima II*, str. 453 i dalje) iz koga sam zaključio da u Kurantu *ne* postoji zabrana slikanja živih bića, ali da se ona zasniva na svetom tekstu (*hadit*), koji glasi: ’Onaj ko pravi slike (predstave) biće najstrože kažnjen kada dođe Sudnji dan.’ Ovo se odnosi na one koji prave slike, dok tekst o prisustvu slika u kućama i drugim zdanjima glasi: ’Anđeli milosrđa neće ući u kuću u kojoj postoje slike.’¹

Mauric Cornelis Ešer (1898 – 1972), koji je u svojoj iskrenosti napisao ove redove, nije teolog, on je umetnik, svetski priznati grafičar, i zato mu ne treba zameriti što izvodi pogrešne zaključke. A pogrešni zaključci, kao i kod neodgovornih teologa, (a ima ih mnogo, otuda i toliko podela), proističu iz pogrešnog čitanja svetih spisa i nepoštovanja konteksta. Gde je Ešer pogrešio?

¹ M. K. Esher: Istraživanje beskonačnosti, Esoteria, Beograd 1998, str. 150-151.

Prvo, nije Mojsije bio taj koji je zabranio svom narodu da pravi slike. Ova zapovest, pa ni ostalih devet, nisu Mojsijevе, već su Božje zapovesti. Mojsije je samo preneo svom narodu ono što je dobio od Boga.

Drugo, Ešer nije naveo Drugu zapovest do kraja. A kraj glasi:

„Nemoj im se klanjati niti im služiti, jer sam ja Gospod Bog tvoj, Bog revnitelj, koji pohodim grehe otačke na sinovima do trećega i do četvrtoga kolena, onih koji mrze na mene; a činim milost na tisućama onih koji me ljube i čuvaju zapovesti moje.” 2. Mojsijeva 20,5.6.

Naglasak je, što svako može lako zaključiti, na rečima: „Nemoj im se klanjati niti im služiti..“ Suština je, dakle, u tome da ne treba praviti rezane likove i slike radi klanjanja i služenja. Ako te namere nema, onda se ova zapovest ne krši. Jednostavan dokaz za sve ovo je to što je Mojsije dobio i nalog, takođe od Boga, da se u unutrašnjosti Šatora od sastanka, koji je bio model za kasniju izgradnju jerusalimskog Hrama, naprave dva anđela na zaklopcu Kovčega zaveta, a da se na zavesama na zidovima izvezu takođe anđeli. Evo šta je vešti umetnik po imenu Veseleilo uradio:

„I načini zaklopac od čistoga zlata, u dužinu od dva i po lakta, a u širinu od podrug lakta. I načini dva heruvima od zlata, jednostavne načini ih, na dva kraja zaklopcu, jednoga heruvima na kraju odovud, a drugoga heruvima na kraju odonud; zaklopcu na oba kraja načini heruvime. I u heruvima behu krila raširena u vis, i zaklanjahu krilima svojim zaklopac, i licem behu okrenuti jedan drugom, i gledahu prema zaklopcu heruvimi.” 2. Mojsijeva 37,6-9.

A drugi umetnici napravili su zavesu, takođe sa heruvimima:

„I ljudi vešti između onih, koji radiše ovo delo, načiniše šator od deset zavesa od tankoga platna uzvedenoga i od porfire i od skerleta i od crvca, s heruvimima, vešto vezenim načiniše.“ 2. Mojsijeva 36,8.

Naravno, ovim rezanim likovima i izvezenim slikama nijedan sveštenik se nije klanjao, već se klanjao i služio samo živome Bogu, a ovi anđeli su bili samo slika nebeske stvarnosti i nebeskog Hrama, u kojem je Bog okružen svojim anđelima.

Do kakvog komičnog tumačenja ove zapovesti može doći čak i od strane rabina, svedoči Franc Majer kada objašnjava Šagalovu ikonografiju:

„U XII veku, u Nemačkoj, jedan rabin, Rabi Majer ben Baruh iz Rotenburga, zabranjivao je tumačenje druge zapovesti Božje, prikazivanje ljudskih likova u sinagogama, ali je dopuštao da se na njihovo mesto stave životinjske glave. U skladu s takvim stavom, u iluminacijama nekih jevrejskih rukopisa iz toga vremena, svi Jevreji nose ptičje glave na ramenima, za razliku od anđela i onih koji nisu Jevreji.“²

A ono što je Ešer napisao o Kur'anu i verovanju muslimana, ako je već proverio, ostaje mi da verujem da je tako, mada ipak mislim da su razlozi bili isti kao i u Bibliji, odnosno da se radilo o suzbijanju mogućeg idolopoklonstva. Tako u Kur'anu nalazim: „Predaj se pravoj vjeri i nikako ne budi kumirima poklonik.“ Sura 10,105.

„...Muslimanska modernistička misao teži nazvati 'idolom' bilo šta što odvraća ljudsko interesovanje od Boga.“³

Pa ipak, Ludost iz knjige *Pohvala ludosti* Erazma Roterdamskog (1466 – 1536) i danas može da kaže ono isto što je nekada govorila:

„A zašto, uostalom, da želim hram, kad je čitav ovaj svet moje svetiliše i, ako se ne varam, najlepše? Vernikâ nemam jedino tamo gde nema ljudi. A nisam toliko luda da tražim kipove i slike. (...) Ja mislim da je meni podignuto onoliko kipova koliko ima ljudi na svetu koji su, hteli – ne hteli, moja živa slika.“⁴

17.8.2012.

² Franc Majer, citirano u: O. Bihalji – Merin: Graditelji moderne misli, Prosveta, Beograd 1965, str. 193.

³ Annemarie Schimmel: Odgonetanje Božijih znakova – fenomenološki pristup Islamu, el-Kalem, Sarajevo 2001, str. 72.

⁴ Erazmo Roterdamski: Pohvala ludosti, BIGZ, Beograd 1979, str. 97.

LJUDSKE OČI

„Pa ipak više volim slikati ljudske oči nego katedrale, jer u očima ima nečega čega nema u katedralama, čak i ako su one veličanstvene i ulijevaju poštovanje, ljudska duša, čak i ako pripada nekom jadnom golji ili nekoj uličarki, zanimljivija je za moje oči.“¹

Ovako je govorio Van Gog, ali nije on jedini koga su općinjavale ljudske oči. Direr je, na primer, zapisao: „A čovekovo najplemenitije čulo je Vid.“² Bio je to i francuski vajar Žan-Antoine Udon (1741–1828), iz perioda klasicizma, kome se divio i sâm Roden:

„Ovaj vajar je bolje od slikara i majstora pastela umeo da dočara providnost zenica. On ih je izdubio, provrteo, oštro usekao; u njima je izcizelirao duhovite i neobične kvačice koje, osvetljavajući se i zamračujući se, podražavaju do te mere presijavanje svetlosti u zenicama da bi čovek mogao da se prevari. I kakva raznovrsnost u pogledima svih tih maski! Prepredenost kod Voltera, dobroćudnost kod Franklina, autoritet kod Mirboea, ozbiljnost kod Vašingtona, radosna nežnost kod gospode Udon, nestašluk kod vajareve kćeri i kod dvaju zanosnih Bronijarović mališana.

Pogled, to je više od polovine izraza za ovog varaja.

Kroz oči on je otkrivao dušu. A ona za njega nije imala tajne.“³

Koliko je oko bilo važno i za Sezana, pokazuje nam to s čime je uporedio Monea:

„’Monet n’est qu’un oeil – mais quel oeil!’ (’Mone je samo oko, ali kakvo!’)⁴

Claude Monet



¹ Van Gog: Pisma bratu, Glas, Banja Luka 1983, str. 96-97.

² Ričard Fridental: Istorija umetnosti kroz pisma velikih stvaralaca, od Gibertija do Gejnbaboroa, Jugoslavija, Beograd 1963, str. 67.

³ Pol Gzel: Ogist Roden o umetnosti, Metaphysica, Beograd 2004, str. 78.

⁴ E. H. Gombrich: Umetnost i iluzija, Nolit, Beograd 1984, str. 259.

I za Alberta Đakometija oči su bile najvažnije. Na pitanje da li vaja samo zbog očiju, odgovorio je potvrđno:

„Zbog očiju. Samo zbog očiju. Imam utisak, kada bih uspeo da iskopiram nešto sasvim malo, neko oko bar približno, imao bih i celu glavu. U to ne treba sumnjati. Samo, to mi izgleda apsolutno nemoguće. Zašto? O tome ne znam ništa.“⁵

A onda dodao:

„Ne mislim baš na pogled, već na sâm oblik oka... Kada bih uhvatio oblik oka, to bi onda dalo nešto što liči na pogled. Da, sva umetnost se, možda, sastoji u tome da se nekako postavi zenica... Pogled čini okolina oka. Oko uvek izgleda hladno i daleko. Očna duplja određuje oko. Ali teškoće realnog prikazivanja ovog 'detalja' su iste kao i teškoće razumevanja celine. Ako vas gledam u lice, zaboravim vam profil. Ako gledam profil, zaboravim lice. Sve se isprekida. U tome je stvar. Nikada ne uspevam da uhvatim celinu.“⁶

Najveći vajar, koga na žalost nijedna istorija umetnosti nijednom reči nigde ne pominje, ali Ga je sâm Van Gog smatrao „najvećim od svih umetnika“⁷, nije imao ovakvih problema koje spominje Đakometi. Bio je to Isus Hristos. Evo kako je On, prema opisu Evandelistе Jovana, izvajao oči jednom čoveku:

„I prolazeći vide čoveka slepa od rođenja. I zapitaše ga učenici njegovi govoreći: Ravi! ko sagreši, ili ovaj ili roditelji njegovi, te se rodi slep? Isus odgovori: ni on sagreši ni roditelji njegovi, nego da se jave dela Božja na njemu. Meni valja raditi dela onoga koji me posla dok je dan: doći će noć kad niko ne može raditi. Dok sam na svetu videlo sam svetu. Rekavši ovo pljunu na zemlju i načini kao od pljuvanke, i pomaza kalom oči slepome, i reče: idi umij se u banji Siloamskoj (koje znači poslan). Otide dakle i umi se, i dođe gledajući.“ Jovan 9,1-7.

Evangelja pre ovog događaja beleže da je Isus nebrojeno puta lečio ljude silom reči i dodirom, ali jedino je ovde to učinio na ovakav, krajnje neobičan način. Zašto? Jednostavno zato što su ovom čoveku nedostajale oči i to je dalo prilike Isusu da svoje delo stvaranja (a svi

⁵ Likovne sveske 6, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1980, str. 37.

⁶ Ibid., str. 37.

⁷ Sreten Marić: Ugovor s bratom, predgovor za knjigu: Van Gog: Pisma bratu, Glas, Banja Luka 1983, str. 8.

smo mi delo njegovog stvaranja) dovede do kraja na način kako je to učinio sa prvim čovekom, Adamom, a njega je, kao što se zna, načinio takođe od *praha zemaljskoga* (1. Mojsijeva 2,7). Tako se pred svojim učenicima, a i svima koji su se tu našli, otkrio ne samo kao Mesija koji je došao da spase svet, nego i kao sâm Stvoritelj sveta. Zato je Jovan i započeo svoje Evandelje upoređujući Ga sa Rečju kroz koju je sve postalo:

„U početku beše reč, i reč beše u Boga, i Bog beše reč. Ona beše u početku u Boga. Sve je kroz nju postalo, i bez nje ništa nije postalo što je postalo. U njoj beše život, i život beše videlo ljudima. I videlo se svetli u tami, i tama ga ne obuze.“ Jovan 1,1-5.

A o prirodi oka i njegovim svojstvima Bela Hamvaš je zapisao ove reči:

„Oko je ponajmanje čulno čulo. Ono ne dobija ništa materijalno od predmeta: ne dobija težinu, miris, zvuk, tvrdoću i naročito ne dobija ono što je upravo najčulnije u predmetu – njegovu stvarnost, telesnost. Predmet svakom čulu daje nešto od svoje suštine, oku daje ono u čemu je najviše trenutak lepote.“⁸

Što se pak tiče katedrala, i to francuskih, na koje je svakako mislio i Van Gog, Eli For ih pominje u jednom čudnom poređenju. Naime, on smatra da se Nemačka oličava u Betovenu, Engleska u Šekspiru, Italija u Mikelandelu, Španija u Servantesu, Flandrija u Rubensu, Holandija u Rembrantu, ali kad je u pitanju Francuska, tu nije dovoljan ni Montenj, ni Rable, ni La Fonten, ni Molijer, ni Igo. For daje prednost – katedrali:

„Katedrala sadržava sve što volimo kod Hugoa ili Pascala, La Fontainea, sve što je kod Montaignea iznad vremena i prostora. No ona sve to svojim svodovima i tornjevima uzniši u takvu lirskom zanosu, da se po njoj francusko mnoštvo uzdiže do najuzvišenijih slutnja, do kakvih se ni najveći naši umjetnici nisu gotovo nikada dovinuli.

Jedini je heroj Francuske – katedrala.“⁹

Pa ipak verujem, da je For kojim slučajem bio u dilemi *oči ili katedrale*, da bi se složio sa Van Gogom.

⁸ Bela Hamvaš: Hiperionski eseji, Matica srpska, Novi Sad 1992, str. 59.

⁹ Élie Faure: POVIJEST UMJETNOSTI, Srednjovjekovna umjetnost, Kultura, Zagreb 1956, str. 146.

A kad smo već kod Fora i katedrala, treba reći da je For zapisao i ovo:

„Znamo kakvi su razuzdani običaji vladali u stoljeću katedrala: konkubinati svećenika, stalne sablazni u ženskim i muškim samostanima, nepristojnost fablioia i misterija, metež u pariškoj četvrti Cour des Miracles, kovanje lažnog novca po nalogu kraljeva, strašna okrutnost ratova i mučenja, zaboravljanje morala u sholastičkim rasprama i u metafizičkom teološkom zanosu – sve je to prelazilo u kamena mnoštva i osvajalo građevinu od vrha do temelja.“¹⁰

26.8.2012.

¹⁰ Élie Faure: POVIJEST UMJETNOSTI, Duh oblika, Kultura, Zagreb 1956, str. 332.

SAMOĆA

„Izraz „sociologija samoće“ logički je protivrečan, jer gde postoji zajednica, ne može biti reči o samoći, a gde samoća, ne može biti reči o zajednici. Ali prvu protivrečnost čovek faktički živi. Bajron kaže da u prirodi, među drvećem, na livadama, pored jezera nikada ne oseća samoću, samo u gradovima, među ljudima. (...) Čovek ostaje sâm tamo gde se otvaraju beskrajne mogućnosti veza; dodir se prekida tamo gde se sve ostalo gradi na dodiru. To je situacija ispadanja iz zajednice: samoća.“¹

Da li je Van Gog ispaо iz zajednice ili ga je zajednica odbacila, ili možda nikada nije ni bio deo nje, teško je na to odgovoriti, ali da je tražio zajednicu makar samo sa jednim iskrenim ljudskim bićem, mislim da se to može videti u svim njegovim postupcima, u svim njegovim slikama i crtežima, a posebno u pismima bratu Teu. Jula 1880. on piše o svom osećaju praznine tamo gde bi mogla biti prijateljstva i uzvišena i ozbiljna osećanja:

„Neko ima veliko ognjište u duši a niko nikada ne dođe da se kraj njega ogrije, a prolaznici od svega primjete samo malčice dima gore iznad dimnjaka, a onda odu svojim putem. I šta sada učiniti, zadržati to ognjište unutra, imati duha, ipak strpljivo čekati, ali sa koliko nestrpljenja, čekati čas, velim ti, kada će kogod htjeti da kraj njega sjedne – da tu ostane, šta ja znam? Neka svako vjeruje u Boga, neka čeka čas koji će doći prije ili kasnije.“²

Umetnici koji su došli posle Van Goga imali su sličnu sudbinu:

„Ako preteče i osnivače ekspresionizma navedemo po starosti, naći ćemo osmoricu koji su rođeni između 1849. i 1870. – Kristijan Rolfs (1849), Ferdinand Holder (1853), Džeјms Ensor (1860), Edvard Munk (1863), Aleksej fon Javljenški (1864), Vasilij Kandinski (1866), Emil Nolde (1867) i Ernst Barlah (1870) – sva osmorica su najpresudnije

¹ Bela Hamvaš: Hiperionski eseji, Matica srpska, Novi Sad 1992, str. 83.

² Van Gog: Pisma bratu, Glas, Banja Luka 1983, str. 35.

godine svog života proveli boreći se u individualnoj izolovanosti, u neprijateljskoj provincijskoj sredini. Rolfs, koji se rodio prvi, razvijao se polako, ometan bolešću i siromaštvom, radeći po provincijskim školama... (...) Holder je još jedna usamljena i tajanstvena figura, osuđena na izdvojenost i patnju... (...) Ensor je veći deo svog dugog života proživeo u još većoj usamljenosti Ostendea... (...) Javljenjski i Kandinski su rođeni u Rusiji (blizu Moskve). Iako su u životu imali mnogo dodira sa mladim umetnicima, u suštini su bili usamljene prirode – Kandinski metafizička, a Javljenjski mistična. Munk, najdominantniji uticaj u celoj Severnoj Evropi, bio je najizdvojeniji, najviše zagledan u sebe i najoštriji od svih ovih melanholičnih priroda; povremeno je odlazio u Pariz, ostajao duže vremena u Nemačkoj, ali je geografski i psihološki bio 'tudinac', a najbliže paralele su mu duhovi kao Kirkegard i Strindberg, Ibzen i Niče. I Nolde je 'tudinac' iste rase i pozadine kao Kirkegard, usamljen, uzdržljiv, bolesno religiozan. Što se Barlaha tiče, on je kao Ruo u Francuskoj postao proročka figura zbog svog zanosa koji je istovremeno bio i humanistički i religiozan...“³

Samoča umetnika prenosi se neizbežno i u njihova dela. Tako Dordo de Kiriko veli:

„Svako duboko umetničko delo sadrži dve samoće: jednu bismo mogli nazvati 'likovnom samoćom'. To je ona kontemplativna lepota koju nam genije daje kroz konstrukciju i formalno kombinovanje (materijali i elementi koji su mrtvi/živi ili živi/mrtvi; ovo drugo je život mrtve prirode shvaćene ne u smislu likovnog motiva, već u duhovnom aspektu koji može isto tako pripadati i živoj figuri). Druga samoča je samoča znakova, prevashodno metafizička. Ona a priori isključuje svaku logičnu mogućnost vizuelnog i psihičkog poimanja.“⁴

„Nije dobro da je čovek sâm.“ – rekao je Gospod nakon što je stvorio Adama, i zato je stvorio Evu, odnosno „druga prema njemu“ (1. Mojsijeva 2,18).

Svako ognjište čezne da se neko kraj njega ogreje.

³ Herbert Rid: Istorija modernog slikarstva, Jugoslavija, Beograd 1967, str. 56-60.

⁴ Likovne sveske 5, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1977, str. 64.

I Tin Ujević, svakako. Evo samo jednog malog dela iz njegove dobro poznate pesme „Svakidašnja jadikovka“:



*Kako je teško biti slab,
kako je teško biti sam,
i biti star, a biti mlad!*

*I biti slab, i nemoćan,
i sam bez igdje ikoga,
i nemiran, i očajan.*

*I gaziti po cestama,
i biti gažen u blatu,
bez sjaja zvijezde na nebu.⁵*

7.9.2012.

⁵ Tin Ujević: Svakidašnja jadikovka (odlomak), 1917.

UMETNOST I RELIGIJA

„Umetnost je u mnogim crtama slična religiji. Njen razvoj ne zavisi od novih otkrića koja brišu stare istine, da bi posvetila nove greške, kao što je to pravilo u naukama. Njen razvoj se zbiva kroz iznenadna prosvetljenja, slična munji, kroz eksplozije, slično raketama nekog vatometa, koje se rasprskavaju na nebu da bi stvorile završni buket raznobojnih zvezda. Ta prosvetljenja otkrivaju nove perspektive, nove istine koje, u suštini, pripadaju organskom razvoju prvobitne mudrosti što, daleko od toga da bude ponistišena tim novim istinama, nastavlja da živi i da začinje nove mudrosti i istine.“¹

Ovo poređenje Vasilija Kandinskog je vrlo interesantno. Umetnost je kao religija, i to u mnogim crtama, kaže on. Ali ne kaže kao koja religija. Čini mi se da ne može biti svaka. Ako je uporedimo, recimo, sa judeo–hrišćanskom religijom, onda to može biti, po mom mišljenju i iskustvu, jedino u njenom izvornom obliku. Jer sve ono što je kasnije ušlo i u judaizam i hrišćanstvo, pre svega iz filozofije, koja je, kako kaže Bela Hamvaš, „samovolja privatnog uma“², a isto tako i iz paganskih religija, samo je prekrilo i prikrilo, negde pomutilo, a negde čak izopaočilo ono što je bilo izvorno čisto, jasno, bistro i logično. Te naslage nisu bila *prosvetljenja koja otkrivaju nove perspektive i nove istine*, već zatamnjena koja pokrivaju i stare perspektive i stare istine.

A naš slikar Gradimir Petrović takođe dovodi u vezu umetnost i religiju, ali u jednom drugom smislu:

„Umetnost se naravno ne može naučiti. Mogu se učiti zanati i mnoge pripreme za taj stvaralački čin. Ali kad do tog čina dođe i kad dođe, onda se sve povlači u drugi plan. To je kao kod religije. *Verujete čisto bez pomagala.*“³

18.9.2012.

¹ Likovne sveske 5, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1977, str. 135.

² Bela Hamvaš: Hrišćanstvo, Scientia sacra II, Dereta, Beograd 1999, str. 49.

³ Slobodan Lazarević: Preinačenje mitskog obrasca, Centar za mitološke studije Srbije, Rača 2001, str. 251.

ŠIFROVANI DOPISI

„Zanimljivo bi bilo kad bi neki istinski autoritet brižljivo ispitao ulogu koju u slikarstvu igra sećanje. Mi najpre ozbiljno upiremo pogled u neki predmet, zatim u paletu, i, na trećem mestu, u platno. Platno prima poruku koju je obično nekoliko sekundi pre toga otkazalo predmet iz prirode. No poruka je dospela kroz poštanski ured *en route*. Ona je prebačena u kod. Pretvorena je od svetlosti u boju. Do platna stiže kao šifrovani dopis. Sve dok se ne postavi u ispravan odnos sa svim ostalim što se nalazi na platnu, ona se ne može dešifrovati, niti njeno značenje može postati jasno, niti se još jednom može prevesti iz pukog pigmenta u svetlost. A ovaj put svetlosti nije od Prirode već od Umetnosti.“¹

Pisac ovih redova, kao što i sam priznaje, zaista nije bio istinski autoritet na ovom planu. Slikarstvom se bavio uzgred, amaterski. Ono je za njega bilo razonoda, ali je ipak duboko razmišljaо о njemu. Mučilo ga je pitanje šifrovanih dopisa koje šalju predmeti iz prirode preko pogleda i palete do platna.

Daleko lakše, ali i daleko važnije od toga bilo je to što je za vreme drugog svetskog rata znao da dešifruje poruke neprijatelja. On sâm, a ne njegov kabinet i ne njegov generalštab, čitao je najtajnije poruke nemačke Vrhovne komande i tako spasao svoju zemlju od razaranja i okupacije.

Dovoljno je reći da se zvao ser Vinston Čerčil.

25.9.2012.

¹ Herbert Rid: Istorija modernog slikarstva, Jugoslavija, Beograd 1967, str. 47.

VODENI CVETOVI

„Počev od impresionizma javio se veliki broj slikarskih pravaca od kojih je svaki istakao u prvi plan jedan element slikarstva, koji je istovremeno i apsolutizovao: neoimpresionizam, kloazonizam, sintetizam, ekspresionizam, nabizam, fovizam, analitički i sintetički kubizam, orfizam, futurizam, dadaizam, nadrealizam, muzikalizam, konstruktivizam, suprematizam, elementarizam, magični realizam, neoplasticizam, vorticizam, lučizam (rejonizam), vibrizam, neoverizam, produktivizam, precizionizam, automatizam, purizam, sinhronizam, simultanizam, letrizam, spacializam, tonalizam, tašizam, a da i ne govorimo o pravcima i školama čija se imena ne završavaju na 'izam', kao 'Most', 'Plavi jahač', metafizičko slikarstvo, 'Art nouveau', 'Neue Sachlichkeit', 'action painting', 'Cercle et Carré', 'Abstraction – Crédation', 'Nouvelles Forces', konkretna umetnost, enformel, *pop-art*, *op-art*, nuklearna umetnost, 'poetska realnost', psihička nefiguracija, alhemijjsko slikarstvo, kinetička umetnost, multipl, kibernetička umetnost, tehnološka umetnost, minimalna umetnost itd. Mnogi od ovih pravaca trajali su malo duže od vodenih cvetova i pominju se samo kao kurioziteti, ali je svaki od njih ukazao na jednu mogućnost slikarske umetnosti i produbio je do te mere da je ona zanemarila sve druge mogućnosti.“¹



Prepostavljam da pisac ovih redova, Dragan Jeremić, nije imao u vidu one vodene cvetove koji umesto latica imaju krila. A upravo oni čine da pojedine reke na prelasku proleća u leto postaju nalik šarenim livadama. Reč je o jednom rodu insekata, čija najveća vrsta u Evropi živi na reci Tisi. Ono što ih posebno odlikuje jeste da imaju nežnu građu i da žive veoma kratko, svega nekoliko sati, zbog čega ih naučnici i zovu *Ephem-*

¹ Dragan Jeremić: Doba antumetnosti, Kultura, Beograd 1970, str. 181-182.

roptera. Nakon svadbenog rojenja i polaganja jaja, raznobojni mužjaci i ženke iscrpljeni padaju na površinu vode i plutaju poput vodenih cvetova.

Verovatno je Jeremić mislio na lotose, cvetove nežnog mirisa, koji se najčešće pojavljuju u beloj, ruzičastoj i plavoj boji. I oni traju kratko – svega dva do tri dana.

Na Moneove vodene cvetove zasigurno nije mislio.

Jer, oni ne venu.

Pomenimo s ovim u vezi i našeg slikara Božu Ilića:

„Na pitanje, po ko zna koji put postavljeno umetniku, kom pravcu pripada, odgovorio je: 'Ja tražim dušu slike, jer ići za modom znači odbaciti dušu. Ne biram motive, jer smatram da je svaki motiv likovno lep, ako umeš da ga uobičiš. Mene pravci ne interesuju. Pravci su dela genija.'“²

27.9.2012.

² Slavica Stevanović: BOŽA ILIĆ, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1996, str. 41.

INSPIRACIJA I RAD

„Ponavljam: magija, misterij, sve te čarolije koje ne vole analizirati pjesnici i neki ljubitelji umjetnosti odviše uplašeni za svoj užitak, (kao da će ga umanjiti saznanje od čega se sastoji, kao da poznavanje anatomije oduzima čar ljubavi), sve je to rezultat računa, a ne inspiracije; jer inspiracija je vrlo bijedna i vrlo brzo se gasi pred veličinom napora, koji je potreban da svoj rad uskladimo sa zahtjevima slikarskog zanata.“¹

Rad. Rad. Rad preteže. To je tačno. Ali šta da se radi, ako nema inspiracije? Čudno, ali Roden u nju nije verovao. To se vidi iz njegovog amaneta mladim umetnicima:

„Imajte strpljenja! Ne računajte na nadahnuće. Ono ne postoji. Jedine odlike umetnika su mudrost, pažnja, iskrenost, volja. Obavljajte svoj posao kao pošteni radnici.“²

U inspiraciju nije verovao ni Dega:

„Ja ne znam ništa o nadahnuću, o spontanosti, o temperamentu, ono što radim plod je promišljanja i proučavanja velikih majstora.“³

Ja bih rekao da su inspiracija i rad vremenske kategorije. Za inspiraciju je potreban tren, a za rad sati, možda nedelje, a nekada čak meseci i godine. Međutim, kad se posmatra umetničko delo, malo se ko pita koliko je vremena i truda umetniku bilo potrebno dok ga nije stvorio.

U pismu bratu Teu od 7. januara 1882. godine Van Gog kaže:

„Evo nekoliko riječi koje su me jako dirnule i potresle kod Sansjeovog Mjea, to su Mijeove riječi:

‘Umjetnost je borba – u umjetnost treba uložiti svoju kožu.’“⁴

¹ André Lhote: O pejzažu, Mladost, Zagreb 1956, str. 23.

² Pol Gzel: Ogist Roden o umetnosti, Metaphysica, Beograd 2004, str. 7.

³ Silvija Borgezi: DEGA, Knjiga Komerc, Beograd 2012, str. 19.

⁴ Van Gog: Pisma bratu, Glas, Banja Luka 1983, str. 51.

Inspiracija je trenutna, ona dođe kao bljesak, kao munja, zarije se u pamćenje i čeka da se ostvari. Rad je mnogo više od toga. Tako Žorž Brak kaže:

„Rad je niz očajničkih činova koji omogućuju da se sačuva nada.“⁵

Andre Deren sve ovo malo drugačije vidi i objašnjava:

„Prvo nadahnuće je radost. Rad to pretvara u bol. Uspeh predstavlja povratak radosti. Pod uspelim platnom podrazumevam platno koje se više ne gleda, već daje podsrek da se stvaraju druga.“⁶

27.9.2012.

⁵ Likovne sveske 2, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd 1972, str. 47.

⁶ Likovne sveske 6, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1980, str. 20.

ENGROVA VIOLINA

„Često sam od svoga modela tražio da sedne na zemlju okrenuvši mi leđa, a da noge i ruke postavi napred. U tom položaju vidi se samo silueta leđa, koja se sužava u struku, a širi u bedrima, pa tako daje sliku vase izvanrednih oblika, amfore koja u bedrima sadrži život budućnosti.“¹

Za razliku od Rodena, Man Rej je u silueti leđa svog modela po imenu Kiki video violinu, škljocnuo aparatom, napravio fotografiju i nazvao je *Engrova violina*. Bilo je to 1924. godine. Skoro da nema istorije moderne umetnosti u kojoj se ona ne pojavljuje uz njegovo ime.

Zašto baš Engrova violina? Inspiraciju je našao u *Kupačici iz Valpinsona* (*La Baigneuse de Valpinçon*), koju je Žan-Ogist-Dominik Engr naslikao 1808. godine u Rimu.

„Da bi otklonio bilo kakvu emotivnu ili čulnu sugestiju slike, prikazuje kupačicu s leđa: bez i najmanjeg pokreta, ali koja, ipak, ne deluje kao nepomična statua. Velika figura izgleda kao da lebdi u suženom prostoru, zasićenom hladnom i razređenom svetlošću. Figura nema lik: ono malo lica što se vidi prekriveno je senkom. (...)

Telo ima volumen, izgleda gotovo kao cilindar u kubičnom prostoru koji ograničavaju tamni tonovi platna navučenog na zidove; međutim, providni i jedva zlatasti tonalitet puti rasteže telo i dovodi ga u vezu sa svim tonovima slike.“²

Ne mogu sa sigurnošću da tvrdim, ali imam utisak da je Man Rej svoj model odabrao prema Rodenu, a ne prema Engru, jer Rodenov model liči na amforu, a Engrov na cilindar. Od Engra je uzeo samo stav, turban i čaršav.

Man Ray



¹ Pol Gzel: Ogist Roden o umetnosti, Metaphysica, Beograd 2004, str. 76.

² Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva: Moderna umetnost, 1770–1970–2000, tom I, Clio, Beograd 2004, str. 55-56.

I još nešto – Engrovo ime i violinu, jer Engr je gajio veliku ljubav prema muzici, ali se ipak odlučio da se posveti slikarstvu.

Danas u francuskom žargonu izraz *Engrova violina* ("Le Violon d'*Ingres*") znači *omiljena razonoda* ili, prosto rečeno, *hobi*.

Skljoc!

2.10.2012.

DIVNA KNJIGA

„Obično se smatra da je lice jedino ogledalo duše: pokretljivost crta lica izgleda nam jedini način ispoljavanja duhovnog života. U stvari, na telu nema ni jednog mišića koji ne izražava unutarnje promene. Svi oni iskazuju radost ili tugu, zanos ili očajanje, spokojstvo ili bes... Ruke koje se pružaju, torzo koji se predaje, smeše se isto onako blago kao oči ili usne. Ali, da bi čovek mogao da protumači sve oblike nagog tela, treba da se strpljivo navikava da sriče i čita stranice te divne knjige.“¹

Zaista je telo divna knjiga, divno sazdana. Upravo je ona bila divan podsticaj i za jedan od najdivnijih psalama:

„Hvalim te, što sam divno sazdan. Divna su dela tvoja, i duša moja to zna dobro.

Nijedna se kost moja nije sakrila od tebe, ako i jesam sazdan tajno, otkan u dubini zemaljskoj. Zametak moj videše oči tvoje, u knjizi je tvojoj sve to zapisano, i dani zabeleženi, kad ih još nije bilo nijednoga. Kako su mi nedokučive pomisli tvoje, Bože! Kako im je velik broj!“ Psalam 139, 14-17.

Ovu pesmu hvale napisao je – ko bi drugi?! – do jevrejski car David! A o njegovoj lepoti Sveti Pismo veli:

„A beše smeđ, lepih očiju i lepa stasa.“ 1. Samuilova 16,12.

„Beše mlad i smeđ i lepa lica. 1. Samuilova 17,42.

Ovaj kratak opis bio je dovoljan Mikelanđelu da ga ovekoveči u mermeru. O slavi ovog kipa Đordđe Vazari je ostavio ovakvu zabelešku:

„I zaista je ovo delo bacilo u tamu slavu svih modernih i antičkih kipova, bili oni grčki ili rimski; i može se reći da mu ni Marforio rimski, ni Tibar ili Nil belvederski, ni džinovi sa Montekavalama nisu ravni ni u kom pogledu, jer ga je Mikelanđelo izradio sa toliko mere i lepote. Na tom kipu su linije nogu vrlo lepe a povezanost i vitkost bokova zaista božanska; nikada se nije videlo tako lepo držanje niti toliko ljupkosti koja bi se sa ovom mogla izjednačiti, niti se može reći

¹ Pol Gzel: Ogist Roden o umetnosti, Metaphysica, Beograd 2004, str. 23.

koliko su skladne i noge i ruke i glava i svaki deo tela. Izvesno je da onaj ko jednom vidi ovo delo ne treba da se trudi da vidi druga vajarska dela rađena u naše doba ili ma koje drugo i od bilo kog drugog umetnika.^{“²}

Hm!

Teško je složiti se sa ovom poslednjom tvrdnjom Đordja Vazarija (1511-1574), italijanskog manirističkog slikara, arhitekte i pisca. Jer da su ga, recimo, poslušali svi oni vajari koji su imali prilike da vide ovu zaista veličanstvenu Mikelanđelovu skulpturu, sigurno bi nas mnogi od njih, koji su takođe kasnije stekli slavu, ostavili bez svojih dela kojima su obogatili istoriju umetnosti.

3.10.2012.

² Đorđo Vazari: Život slavnih slikara, vajara i arhitekata, Libretto, Beograd 2000, str. 248.

STOLAR ILI SLIKAR

„Malo je rasprava o filozofiji predstavljanja uticajnije od onog značajnog odlomka iz *Države* u kojem Platon govori o poređenju između slike i lika u ogledalu: sve do danas taj se odlomak provlači kroz filozofiju umetnosti. Preispitujući svoju teoriju ideja, Platon suprotstavlja slikara stolaru. Stolar koji pravi krevet prevodi ideju, ili pojam kreveta u materiju. Slikar koji na slici predstavlja stolarev krevet samo kopira izgled jednog određenog kreveta. Otuda je on dvaput udaljen od ideje. Metafizičke implikacije Platonove osude umetnosti ne moraju nas zanimati. Moguće je njegovu tvrdnju prevesti u terminologiju koja ne operiše platonovskim idejama.“¹

Čitajući ovo, pada mi na pamet američki konceptualista Džozef Kosut i njegovo delo *Jedna i tri stolice* („One and Three Chairs“), u kojem je on izložio jednu pravu, drvenu stolicu, ali je dodatno predstavio i slikom i tekstrom, o čemu je pisala Katrin Mile u ogledu *Konceptualna umetnost kao semiotika umetnosti*:

„Jedna stolica prikazana je pored sopstvene fotografije (najjednostavniji mogući snimak) i definicijom reči stolica, tj. opisom koji se odnosi samo na njenu funkciju i njena opšta obeležja, a ne na neki poseban vid prikazane stolice... Džozef Kosut oslobada, prema tome, svoju postavku, imajući u vidu definiciju i fotografiju, svake označavajuće namere koja je mogla sadržati umetnikovo posredovanje: izraz njegove sopstvene ličnosti, jednog stila koji obeležava njegovu epohu, društvene uslove u kojima radi itd.“²

Ne znam da li je Kosutu to bila namera, ali u poređenju sa Platonom, čini mi se da je pošao obrnutim putem i time sebi kao umetniku-konceptualisti dao prednost u odnosu na stolara, što je isto uradio i sa svojim delom – pre svega u odnosu na stvarni predmet (pravu, drvenu

¹ E. H. Gombrich: *Umetnost i iluzija*, Nolit, Beograd 1984, str. 97.

² Katrin Mile: *Konceptualna umetnost kao semiotika umetnosti*, citirano u: Miodrag B. Protić: *Oblik i vreme*, Nolit, Beograd 1979, str. 39.

stolicu), a zatim i u odnosu na ideju (ma u čijoj se glavi rodila), jer je sve to, zajedno sa fotografijom (na kojoj je takođe ta ista, drvena stolica), prikazao kao jedno jedinstveno umetničko delo.

I ja bih tako postupio. Uvek bih prednost dao umetniku (a pre svih, svakako, Van Gogu i njegovim naslikanim stolicama), pre dakle umetniku nego stolaru, osim ako se taj stolar ne zove Isus Hristos. Poznato je da se On tim zanatom bavio vrlo kratko (Matej 13,55; Marko 6,1-3), pre i posle toga bio je Umetnik–Tvorac. A kao Umetnik nikada nije bio Tvorac privida. Čak i onda kad je činio čuda.

„Rečju Gospodnjom nebesa se stvorše, i duhom usta njegovih sva vojska njihova. (...) Jer on reče, i postade; on zapovedi, i pokaza se.“ Psalam 33,6.9.

20.10.2012.

FAVELLA, FAVELLA!

„U stvaranju umetničkog dela nikad ne nailazi trenutak potpune sreće. Ta se sreća naslućuje u činu stvaranja, ali kako se delo primiče dovršetku, tako i ona čili. Tada, naime, slikar shvata da je to što slika – samo slika. Sve dotad pomalo se nadao da će ona možda oživeti.“¹

Tako je nekad pisao Lisjen Frojd (Lucien Freud, 1922–2011), onda kad je bio mlad i smatran jednim od najoriginalnijih mladih slikara. Ali to nije bilo samo njegovo iskustvo. Slično se dogodilo i Donatelu, o čemu piše Đordđ Vazari:

„Na prednjoj fasadi Crkve Santa Marija del Fiore izradio je u mramoru četiri figure visoke pet lakata, od kojih su dve u sredini rađene po prirodi; jedna predstavlja Frančeska Soderinija kao mladića, a druga Dovaniju Barduču Kerikiniju, koju danas zovu il Zukone; ova poslednja je smatrana najređim i najlepšim delom od svih koje je Donatelo uradio; stoga je, kada je želeo da mu se nešto poveruje, imao običaj da kaže: – Tako mi mog Zukona; – a dok ga je radio, posmatrajući ga, stalno je govoril: - Ajd', ajd', progovoril!“²

Ove njegove reči ponavlja i Gombrih, ali osim prve dve - *Govori, govori!* - , iz pristojnosti izbegava da nam predoči i prevod ostalih:

„*Favella, favella, che ti venga il caca sangue.*“³

A šta reći o Mikelandelu i njegovom *Mojsiju*?

„Biblijski prorok je grandiozan. Preteće sastavljeni vrhovi lukova obrva, nabreklo veliko čelo. Duboke brazde utisnute oko čvrsto stisnutih usana. Rasuti pramenovi ogromne brade padaju na grudi. Seva srdit pogled. Nabrekle vene na snažnim dlanovima, slične potocima. Čudovišna, zastrašujuća snaga –’teribilite’ – koju je vajar uneo u ovu statuu.

¹ E. H. Gombrih: Umetnost i iluzija, Nolit, Beograd 1984, str. 94.

² Đordđ Vazari: Život slavnih slikara, vajara i arhitekata, Libretto, Beograd 2000, str. 114.

³ E. H. Gombrih: op. cit., str. 94.

(...) Kada je Mikelandjelo završio svog *Mojsija*, udaljivši se od skulpture i obuhvativši je pogledom, povikao je sa strasnim ushićenjem:

’Ti si živ, zašto ne ustaneš? Hodaj!‘

Statua je bila nema i nepokretna...

Tada je Buonaroti, u ljutini, udario dletom po mermernom kolenu proroka.

Ako se zagledate, videćete mali trag—ogrebotinu, svedoka radosti i očajanja genija.⁴

Oni koji veruju u mitove, reći će da je Pigmalion imao više sreće od svih.

21.10.2012.

⁴ Igor Dolgopolov: Majstori i remek–dela, Jugoslavijapublik, Beograd 1989, str. 106.

OČEVI I OCI

„Aragon naziva Kurbea ’pravim ocem impresionizma i istrajnijm realistom, protivnikom apstraktnosti.“¹

Kod Zorana Pavlovića nalazimo ovu misao:

„Za Kurbea je pitanje slikanja bilo usko povezano sa propagiranjem društvenih i socijalnih ideja i on je to vrlo glasno podvlačio.“²

Kad već govorimo o njemu, Matko Peić zapisuje da je „Courbet jedan od najvećih evropskih slikarskih dramatičara igre: život – smrt!“³, ali da je bio jedini otac impresionizma, sa tim se ne bi složio Stefano Cufi, jer za Renoara kaže da je „jedan od očeva osnivača impresionizma...“⁴

Za Peđu Milosavljevića *otac slikarstva* nije niko drugi do El Greko, o kome veli sledeće: „Najređe i najdragocenije tkivo sa palete ovog oca slikarstva pošteno je kao da su reči propovedi i sugestivno kao proročanstvo.“⁵

Izuzetno visoko mišljenje o njemu imao je i Nedeljko Gvozdenović: „El Greko je nešto sasvim posebno, pred njegovom veličinom čovek ostaje zapanjen. Nečeg nadljudskog ima u njemu.“⁶

Prema Oto Bihalji Merinu, i Katalonija može da se pohvali da je dala umetnosti jednog oca:

„Katalonski kujundžija Julio Gonzales otac je železnog doba u skulpturi. Njegove glave–maske, sačinjene od metalnih površina fiksirane strelama i krivuljama, potiču od čoveka, ali su već s one strane ljudskog života – više simbol i znak ugroženosti ljudi nego spoljašnje podražavanje.“⁷

¹ Ilja Erenburg: Francuske sveske, Matica srpska, Novi Sad 1965, str. 171.

² Zoran Pavlović: Umetnost tumačenja umetnosti, Plato Books, B&S, Beograd 2009, str. 34.

³ Matko Peić: Evropski umjetnici, Alfa, Zagreb 1986, str. 101.

⁴ Stefano Cufi: Uvod u knjigu: Simona Bartolenai: RENOAR, Knjiga Komerc, Beograd 2012, str. 6.

⁵ Peđa Milosavljević: Između trube i tišine, Nolit, Beograd 1958, str. 240-241.

⁶ Dragoslav Adamović: Razgovori sa savremenicima, Privredna štampa, Beograd 1982, str. 81.

⁷ Oto Bihalji Merin: Prodori moderne umetnosti, Nolit, Beograd 1962, str. 52.

Ali kada je reč o fovizmu, nije zgodno govoriti o tome ko je otac, jer imamo tri kandidata:

„Matissea smatraju novatorom. Bez sumnje, uz Derainea i de Vlamincka, on je jedan od osnivača jednog od najrevolucionarnijih smjerova modernog slikarstva u području kolorističke vizije – fauvizma.“⁸

Verovatno više od tri oca imao je ekspresionizam, ali koliko tačno, to je teško reći, jer nam to Dietmar Elger ne navodi:

„Ekspresionizam je u svakom pogledu višeslojan i otvoren pojam, kojeg je teško precizno definisati, jer izgleda da je imao više duhovnih otaca.“⁹

Andre Breton je, kao što je ranije pomenuto, rodonačelnik nadrealizma, a što se tiče akcionog slikarstva, tu ne postoji nikakav problem. Mića Popović tvrdi da je otac ovog pokreta, a možda je bolje reći – stila, Žorž Matje:

„Matje je duhovni otac i prvi predstavnik 'ekšenpentina'. Slikarstvo akcije (prevod je sloboden i naravno nepotpun) daje primat impulsu, što samo za lakoverne ne znači: slučaju. Tom slikarstvu je potez sveti zadatak i – jedini.“¹⁰

A čiji je Kandinski otac, opet po Pedi Milosavljeviću:

„Izgleda da je prvi slikar jedne apstraktne slike bio Pikabija. Ali njen otac, njen rodonačelnik je svakako Kandinski.“¹¹

Rodonačelnik op-arta bio je Viktor Vazareli, bar tako kaže Zoran Pavlović¹².

Za ostale pravce i pokrete u umetnosti tek treba utvrditi očinstvo.

1.11.2012.

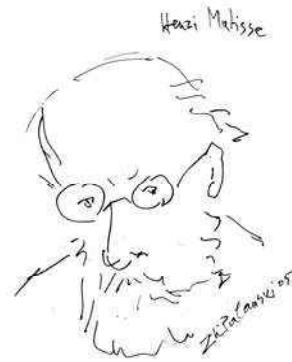
⁸ M. Peić: op. cit., str. 166.

⁹ Dietmar Elger: Expressionismus, Eine deutsche Kunstrevolution, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1994, str. 7.

¹⁰ Mića Popović: U ateljeu pred noć, Prosveta, Beograd 1962, str. 37.

¹¹ P. Milosavljević: op.cit., str. 67.

¹² Zoran Pavlović: op. cit., str. 137.



DUHOVNI ŽIVOT

„Sjenkević u jednom od svojih romana upoređuje duhovni život sa plivanjem: ko neumorno ne radi i neprestano se ne bori protiv potonuća, neminovno tone. Ovde čovekov dar, 'talenat' (u smislu Jevandelja) može da postane prokletstvo ne samo umetnika koji je nosilac toga talenta već i svih onih koji jedu ovaj otrovni hleb. Umetnik koristi svoje snage da se dodvori nižim nagonima; u tobоžnjem umetničkom obliku on daje nečisti sadržaj, privlači slabe elemente, meša ih sa lošim, obmanjuje ljudе i pomaže im da obmanjuju sami sebe, pri čemu oni ubedaju sebe i druge da osećaju duhovnu žed, da tu žed gase na čistom duhovnom izvoru. Takva dela ne pomažu kretanje napred, ona ga koče, vuku unazad ono što stremi ka napred i šire kugu oko sebe.“¹

Ovo je zapis Vasilija Kandinskog.

I, priznajem, nije ga lako razumeti. On duhovni život zamišlja u obliku trougla, podeljenog na nejednake odeljke, koje nastanjuju ljudi različitih zanimanja. Presudnu ulogu u laganom penjanju ovog trougla uvis imaju svakako i umetnici. Zapravo, njihova odgovornost za ono što su dobili (talenat) i za ono što šire oko sebe (duhovni uticaj), nije nimalo beznačajna. Naprotiv. To se može videti i iz navedenog citata.

Sve ovo prevedeno na jezik Jevandelja možda bi moglo da se iskaže ovako:

„Vi ste so zemljи; ako so oblјutavi, čim će se osoliti? Ona već neće biti ni za što, osim da se prospe napolje i da je ljudi pogaze. Vi ste videlo svetu; ne može se grad sakriti kad na gori стоји.“ Matej 5,13.14.

Tako je govorio Isus Hristos.

“Jer smo mi Hristov miris Bogu i među onima koji se spasavaju i koji ginu: jednima dakle miris smrtni za smrt, a drugima miris životni za život. I za ovo ko je vredan?” 2. Korinćanima 2, 15.16.

Tako je govorio apostol Pavle.

¹ Vasilij Kandinski: O duhovnom u umetnosti, Esoteria, Beograd 1996, str. 40.

Ako prihvatimo sliku trougla kojom Kandinski predstavlja duhovni život, onda se možemo setiti i trougla iz ikonografije kojim se prikazuju Sveta Trojica – Otac, Sin i Sveti Duh. Za približavanje prvog trougla drugom odgovornost imaju svi, ne samo umetnici.

Tako govori potpisnik ove knjige.

1.11.2012.

LEPO I RUŽNO

„U umetnosti je, u stvari, lepo samo ono što ima karakter.“¹

Iza ovih reči стоји Roden. Iza sledećih takođe:

„U umetnosti je ružno samo ono što nema karaktera, to jest ono što ne pruža nikakvu istinu, ni spoljašnju ni unutrašnju.

Ružno je u umetnosti ono što je lažno, što je veštačko, što traži da bude lepo i divno umesto da bude izrazito, ono što je izveštaceno i usiljeno, što se bez povoda osmehuje, što se bez razloga prenemaže, što se izvija i prsi bez uzroka, sve što je bez duše i istine, sve što je samo parada lepote i ljupkosti, sve ono što laže.“²

U umetnosti je, očigledno, sve isto kao i u životu.

1.12.2012.

¹ Pol Gzel: Ogist Roden o umetnosti, Metaphysica, Beograd 2004, str. 34.

² Ibid.: str. 35.

ŠTA JE UMETNOST?

„Ne znam bolju definiciju riječi umjetnosti od ove: ’Umetnost je čovjek pripojen prirodi’, prirodi, stvarnosti, istini, ali sa jednim značenjem, shvatanjem i karakterom koje umjetnik ističe, kojima daje izraz, ’koje izvlači’, koje razriješava, oslobađa, ukrašava bojama.“¹

Ovo je Van Gogova definicija umetnosti, koju je verovatno usvojio, s obzirom da kaže da ne zna za bolju. Rodena kao da manje zanima definicija umetnosti, više pitanje kako doći do vrhunca umetnosti:

„Ali najveća teškoća i vrhunac umetnosti je crtati, slikati, pisati prirodno i jednostavno.“²

Međutim, biti jednostavan nije ni malo jednostavno, i to je verovatno iskustvo svih umetnika. Delakroa nam ukazuje na to čega se treba odreći da bismo došli do jednostavnosti:

„Potrebno je pravo odricanje od taštine da bismo se usudili da budemo jednostavni...“³

Možda je stoga Matis, onako kako nam ga predstavlja Matko Peić, pravi primer jednostavnosti kojoj treba težiti:

„Tajna Matisseova slikarstva jest u dijalektičkom prožimanju slikarske raskoši i slikarske jednostavnosti. One se međusobno istodobno inspiriraju i korigiraju. Jednostavnost nadzire raskoš da se ne digne u raskalašnost, a raskoš opet čuva jednostavnost da ne padne u likovno uboštvo. Tako stvorena Matisseova slika djeluje kao estetska maksima...“⁴

Eli For prevodi umetnost, radi boljeg razumevanja njene suštine, na nivo jezika:

„Umetnost je, bez sumnje, simbol, način govorenja. Ona je jezik, jezik različan od drugog analognog jezika, a ta razlika ovisi o

¹ Van Gog: Pisma bratu, Glas, Banja Luka 1983, str. 29.

² Pol Gzel: Ogist Roden o umetnosti, Metaphysica, Beograd 2004, str. 66.

³ Ežen Delakroa: SLIKANJE ŽIVOTA, Izabrane stranice dnevnika, Službeni glasnik, Beograd 2010, str. 29.

⁴ Matko Peić: Evropski umjetnici, Alfa, Zagreb 1986, str. 166.

čovjeku, koji njime govori, o mjestu i epohi kada njime govori, a što je naročito značajno, i o čovjeku, koji ga sluša.”⁵

Za Hansa Hofmana, kao verovatno i za većinu od nas, ona je odraz duha:

„Umetnost je odraz duha, plod samoposmatranja, koje svoj izraz nalazi u prirodi umetničkog medijuma.“⁶

I posle svega, mislim da pitanje iz naslova i dalje ostaje otvoreno.

2.12.2012.

⁵ Élie Faure: POVIJEST UMJETNOSTI, Duh oblika, Kultura, Zagreb 1956, str. 91.

⁶ Slikarstvo Milorada Bate Mihailovića, Galerija SANU, Beograd 1989, str. 48.

SRLJANJE U PROPAST

„Sjedinjavanje crteža i boje nužno je da bi se stvorila slika, kao što je sjedinjavanje muškarca i žene nužno za stvaranje čovečanstva, ali crtež mora da zadrži svoju nadmoć nad bojom. Inače, slikarstvo srlja u propast: propašće zbog boje kao što je čovečanstvo propalo zbog Eve.“¹

Ako ovim rečima Šarla Blana (Charles Blanc, 1813-1882), francuskog teoretičara i istoričara umetnosti, dodamo Matisovo mišljenje i iskustvo, dobićemo možda rešenje kako da se spase slikarstvo da ne bi propalo zbog Eve, naše pramajke:

„Ako crtež potiče od duha, a boja od čula, moraš najpre da crtaš da bi oplemenio duh i da bi mogao da boju izvedeš na duhovne puteve.“

Kao što vidimo, i kod Blana i kod Matisa prednost se daje crtežu. On ima nadmoć nad bojom, on izvodi boju na duhovne puteve. Crtež, po Blanu, ali i po Matisu, predstavlja muški princip, a boja ženski. Boja je Eva.

Ovo shvatanje odnosa muškog i ženskog principa u oba slučaja kao da je preuzeto od apostola Pavla, koji nam daje sledeću sliku sa dvostrukim značenjem, i to sliku (da se našalimo), u kojoj je muž crtež a žena boja:

„Žene! slušajte svoje muževe kao Gospoda. Jer je muž glava ženi kao što je i Hristos glava crkvi, i on je spasitelj tela. No kao što crkva sluša Hrista, tako i žene svoje muževe u svemu. Muževi! ljubite svoje žene kao što i Hristos ljubi crkvu, i sebe predade za nju, da je osveti očistivši je kupanjem vodenim u reči; da je metne preda se slavnu crkvu, koja nema mane ni mrštine, ili takoga čega, nego da bude sveta i bez mane. Tako su dužni muževi ljubiti svoje žene kao svoja telesa; jer koji ljubi svoju ženu, sebe samoga ljubi. Jer нико не omrznu kad na svoje telo, nego ga hrani i greje, kao i Gospod crkvu. Jer smo udi tela njegova, od mesa njegova, i od kostiju njegovih. Toga radi ostaviće čovek oca

¹ Rudolf Arnheim: UMETNOST I VIZUELNO OPAŽANJE, Psihologija stvaralačkog gledanja, Nova verzija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1981, str. 285.

svojega i mater, i prilepiće se k ženi svojoj, i biće dvoje jedno telo. Tajna je ovo velika; a ja govorim za Hrista i za crkvu.” Efescima 5, 22-32.

Ako poslušamo ove savete, čini mi se da još uvek ima nade za čovečanstvo.

Za slikarstvo, takođe.

Kažem, iako rizikujem, da se mnogi neće sa ovim mišljenjem složiti.

2.12.2012.

PRLJAVŠTINA VEKOVA

„Većina remek–dela slikarstva mogu da se vide samo kroz slojeve potamnelog laka, koji je upio prljavštinu vekova. Možemo pouzdanije da znamo kako izgledaju ribe koje plivaju u kaljavoj zelenoj vodi akvarijuma, nego što možemo znati kako je odista izgledala Mona Liza. Niko nije stolećima video Ticijane i Rembrante, a čišćenje i restaurisanje slika dovodilo je do opštepoznatih nepouzdanih rezultata. Štaviše, poznato je da se pigmenti menjaju hemijski. Onog trenutka kad vidimo kako agresivne plave boje prave ršum po kompozicijama jednog Belinija ili Rafaela ili kako su neki Harunobuovi otisci ili Sezanovi akvareli izbledeli od sunca da čovek ne može da ih prepozna, shvatićemo da nam se ono što znamo o slikama koje posedujemo zasniva u znatnoj meri na onome što smo čuli o njima i na uobrazilji.“¹

Ako je tačno ovo što kaže Rudolf Arnhajm, pitam se da li bi zaista Leonardo prepoznao svoju Mona Lizu ili bi mu ona možda izgledala kao riba u prljavoj vodi akvarijuma? Iskren da budem, i debelo staklo koje je štititi u pariskom Luvru pomalo me podseća na akvarijum u koji uvek netremice zure zantiželjni posetioci. I pre će trepnuti Mona Liza, nego oni.

Pa ipak prljavština vekova ostaje.

Neutešno i za Leonarda, i za Ticijana, i za Rembranta. A i za sve druge od kojih nas dele vekovi.

Meni za utehu ostaje to što sam oduvek više voleo skulpturu. Zato smatram da je Peda Milosavljević potpuno u pravu kada kaže:

„Skulpturu možemo osetiti i u polumraku, ili usred noći, očima i rukama večitog Homera koji je u nama.“²

2.12.2012.

¹ Rudolf Arnhajm: UMETNOST I VIZUELNO OPAŽANJE, Psihologija stvaralačkog gledanja, Nova verzija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1981, str. 291.

² Peđa Milosavljević: Između trube i tišine, Nolit, Beograd 1958, str. 59.

SAZDANA OD DUHA I SRCA

„Za razliku od jedinke ili društva, umetnost ima jednu snagu više: da nadživi društvo. Umetnost ne umire sa sredinom koja je stvara. Ona prima njene životne sokove za mnogo duži život, katkada za samu večnost, večnost u ljudskim razmerama. Sve što je sazdano od duha i srca nalazi mesta pod istim okriljem. Jedna od velikih odlika umetnosti sastoji se u tome što je ona, kao nema, dobrodušna, nezainteresovana, sazdana samo od plemenitog i dobromernog, u suštini tolerantna, ili tačnije, što postaje tolerantna čim se povuku njeni stvaraoci i svedoci sa svojim strastima i svojim nazorima.“¹

Tačno je, ali tragično, to što umetnost nadživljava društvo. Tragično, naravno, za društvo koje je njome nadživljeno. A, čini mi se, možda bi moglo biti i obrnuto – da društvo nadživi umetnost. Pa ipak, najbolje bi bilo da umetnost i društvo večno žive zajedno, večno u ljudskim razmerama, kako kaže Peđa Milosavljević. Koliko je to moguće? Mislim da jeste, ali pod uslovom da društvo poprimi od umetnosti sve one pobrojane osobine koje ono, na žalost, nema. A to su: da bude dobrodušno, sazdano od plemenitog i dobromernog, u suštini, da bude tolerantno. Reč tolerantno bih ja, ako mi to Peđa Milosavljević ne bi zamerio, zamenio rečju nevino. Tada bi šanse za preživljavanje bile veće.

Sa ovim se, verovatno, sociolozi, etnolozi, istoričari, a možda čak i neki teolozi, ne bi sasvim složili, posebno ako znamo da u svetu vlada darvinističko mišljenje o tome da preživljavaju samo najjači. Ali, pitam se, kako su nestali dinosauri, mamuti i tolike grabljivice, a preživela jedna nemoćna ovca?

Od teoloških primedaba prihvatio bih samo ako bi mi citirali apostola Pavla:

„Bog koji je stvorio svet i sve što je u njemu, on budući gospodar neba i zemlje, ne živi u rukotvorenim crkvama, niti prima

¹ Peđa Milosavljević: Između trube i tišine, Nolit, Beograd 1958, str. 210.

ugađanja od ruku čovečjih, kao da bi onome trebalo što koji sâm daje svima život i dihanje i sve. I učinio je da od jedne krvi sav rod čovečji živi po svemu licu zemaljskome, i postavio je napred određena vremena i međe njihovoga življenja: Da traže Gospoda, ne bi li ga barem opipali i našli, premda nije daleko ni od jednoga nas.“ Dela apostolska 17,24-27.

Koliko ja razumem apostola Pavla, ljudima su *određena vremena i međe njihovoga življenja: Da traže Gospoda*. A za traženje Gospoda, pošto je to izgleda pravi smisao života, mislim da je pored vere potrebna dobrodušnost, plemenitost i dobronamernost, u suštini, potrebna je tolerantnost, ili, ako smo se složili sa zamenom, potrebna je nevinost. Očito, sve kao i za umetnost. Jer i ona je od duha i srca.

6.12.2012.

ŠETNJA DO NEBA

„Veličina Cézanna, Renoira i Seurata je u tomu, što su ponovo spoznali, da je potrebno nadomjestiti volumen: oni su usred modernog raspadanja jedini gradili pejzaže u vertikalnom smjeru, koji svojim planovima ‘na katove’ izražavaju dubinu, a da se pri tom nikada glupo u nju ne pretvore. Jedine pejzaže kojima se možemo prošetati u idealnom smislu, ne nogama, nego duhom. U ovim konstrukcijama se monumentalno nižu elementi prirode kao da su povezani stepenicama nekog pomišljenog stubišta, koje polazi od zemlje da završi u nebu, ali tako da se poslednja stepenica mudro vraća u ravninu prve.“¹

Takvi su, po mišljenju Andre Lota, bili Sezan, Renoar i Sera. Ali Sezan je o Renoaru imao malo drugačije mišljenje:

„Renoar ne poseduje konstantnu estetiku; njegov genije je snažniji od mogućnosti da ga izrazi.“²

Šta je mislio o Serau, ne znam. Znam da mu je najdraži slikar bio Rubens.³

Šta su Renoar i Sera mislili o Sezanu? Ne znam.

A šta su mislili jedan o drugom. I to ne znam.

Ali sve me to ne sprečava da malo prošetam po njihovim pejzažima. Jer volim da se penjem do neba.

George Seurat



22.12.2012.

¹ André Lhote: O pejzažu, Mladost, Zagreb 1956, str. 38.

² Pol Sezan: Istina u slikarstvu, Službeni glasnik, Beograd 2011, str. 44.

³ Ibid., str. 81.

POČETAK UMETNOSTI

„Izgleda da je na početku ipak bila jedna obla, ovalna forma, ono što nalazimo u oblutku, položenom na zemlju, sa malim udubljenjem u koje može da se spusti voda, ulje, da se zapali vatra, da se namesti hrana.“¹

Opisani oblik strahovito podseća na jedno Brankuzijevo delo. I ne samo njegovo, nego i na jedno delo Henrika Mura, pa na jedno delo Koste Bogdanovića, a u svežem sećanju mi je i jedno takvo delo Dragana Perića. Pa ipak, na početku nije bio Brankuzi, nije bio ni Mur, ni Bogdanović, svakako ne ni Perić.

„U početku beše Reč, i Reč beše u Boga, i Bog beše Reč. Ona beše u početku u Boga. Sve je kroz Nju postalo, i bez Nje ništa nije postalo što je postalo. U Njoj beše život, i život beše videlo ljudima. I Videlo se svetli u tami, i tama Ga ne obuze.“ Jovan 1,1-5.

U početku je bio Logos.

Logos je za Heraklita bio načelo univerzuma, načelo koje uravnotežava i usmerava. Za apostola Jovana je Logos sam Hristos, Reč koja je postala telo (Jovan 1,1.14). Sam Spasitelj.

23.12.2012.

¹ Miodrag Pavlović: Prirodni oblik i lik, Nolit, Beograd 1984, str. 23.

CRNO MLEKO ZORE

„Crno je bežalo iz slikarstva kao mrtvilo i praznina, kao nešto što otupljuje sliku i odbija gledaoca. Ili se vraćalo na sliku da svedoči o nekoj neulepšanosti, da govori o tragizmu nekih emocija čije se dno ne može dosegnuti. Skloni nesuzdržanoj strasti i samomučilačkom naturalizmu, španski slikari su najduže sledili duboka zatamnjena *Caravaggio-a*, njegove škole, i stvorili tradiciju sopstvenog ’tenebrizma’, koji je često bio sasvim crn. Ima tog španskog crnila i u našoj slikarskoj tradiciji kod usplamsalog Kračuna, zatim ponovo u realizmu Đorđa Krstića.

(...)

Ono što je za impresioniste bila svetlost, za Miću Popovića i njegov novi realizam jeste crnilo.“¹

Crno je bežalo iz slikarstva, ali se i vraćalo. Možda je preterano reći, ali čini mi se da su neke generacije, ili bar neki slikari, morali da popiju svoje *crno mleko zore*, kao što to peva Celan u svojoj pesmi *Fuga smrti*:

*Crno mleko zore pijemo ga uveče
pijemo ga u podne i ujutru pijemo noću
pijemo i pijemo²*

To crno mleko činilo je i jezik, i srce, i jetru, i pluća nemoćnim da udahnu svetlost. Baš kao u pesmi Teda Hjuza:

*Crno beše i bez oka,
Crno unutar jezika,
Crno beše srce,
Crna jetra, crna pluća*

¹ Miodrag Pavlović: Prirodni oblik i lik, Nolit, Beograd 1984, str. 178-179.

² Citirano iz zbirke: Paul Celan: FUGA SMRTI, prevod Z. Kostić Palanski, Gradina i Jedinstvo, Niš 1978, str. 37.

*Nemoćna da udahnu svetlost,
Crna krv u svom bučnom tunelu,
Crna creva bačena u visoku peć,
Crni mišići*

*U traganju za svetlom,
Crni živci, mozak crn
S grobničavim utvarama,
Crna duša, golemi mucaj
Krika koji, nadimajući se,
Nije uspeo da izgovori
Svoje sunce.³*

Ne znam da li je Georg Trakl uspeo da izgovori sunce, ali je uspeo da napiše:

*Margarete za tamnim trnom
Za belo dete potraži.
Koliko smo već mrtvi, kaži;
Sunce će se roditi crno.⁴*

26.12.2012.

³ Ted Hjuz: *Dve legende*, preveli David Albahari i Raša Livada, citirano u: Svetska poezija danas, priredio Raša Livada, časopis Gradac, br. 39-40, Čačak 1981, str. 26.

⁴ Georg Trakl: *Pored (Entlang)*, druga strofa iz neobjavljenog prevoda Z. Kostića Palanskog.

FUNKCIJA UMETNOSTI

„Funkcija umjetnosti – jedna od funkcija umjetnosti – sastoji se u tome da čovječanstvu donese duhovni mir. Vjerujem da se situacija svijesti u današnjoj umjetnosti ne može bolje označiti nego ako se kaže: sve se više širi svijest da *duhovni mir* nije dovoljan, jer on nije nikada spriječio *zbiljski* nemir niti ga je mogao spriječiti, te da je jedna od funkcija umjetnosti danas da doprinese *zbiljskom* miru – funkcija koja se umjetnosti ne zadaje izvana, nego mora ležati u *biti* same umjetnosti.“¹

Ovo je odlomak iz teksta *Društvo kao umjetničko delo*, kojeg je Herbert Marcuse pročitao na Trećem saleburškom kolokvijumu o humanizmu 1967. godine. Još malo pa će biti pola veka od ovog događaja. Sasvim dovoljno da se u praksi proveri jedna ovakva zanimljiva tvrdnja. Ili samo želja. I šta je rezultat? Na žalost, armije umetnika svojim delima nigde u svetu nisu zaustavile do zuba naoružane armije vojnika koje su za sobom ostavile pustoš i nezaceljene rane. Treba se isto tako setiti i onih umetnika koji su, ne stekavši duhovni mir svojom umetnošću, na žalost, podigli ruku na sebe. Stekli su ime i slavu, ali ne i mir, nadu i sigurnost. Pomenuće samo nekoliko najpoznatijih: Vincent van Gogh (1853–1890), Aršile Gorki (1904–1948), Žan Ebutern (1898–1920), Frida Kalo (1907–1954), Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), Wilhelm Lembruk (1881–1919), Mark Rothko (1903–1970), Nikolas de Stal (1914–1955).

Gde se ipak može steći pravi duhovni mir? Jedino u Onome koji ga je ostavio i ponudio:

„Mir vam ostavljam, mir svoj dajem vam: ne dajem vam ga kao što svet daje, da se ne plaši srce vaše i da se ne boji.“ Jovan 14,27.

„Ovo vam kazah, da u meni mir imate. U svetu ćete imati nevolju; ali ne bojte se, jer ja nadvladah svet.“ Jovan 16,33.

Nije Ga teško prepoznati, zar ne?

28.12.2012.

¹ Herbert Marcuse: Društvo kao umjetničko djelo, u: Marksizam i umjetnost, IC „Komunist“, Beograd 1972, str. 178.

SLIKE KOJE CURE

„Jeste li ikada videli savršene slike? Ja nisam. To je, uostalom, jedna od karakteristika umetnosti. Da bi funkcionala, avionska elisa mora da bude savršena; čaša za vino, da bi bila upotrebljiva, ne sme da curi.“¹

Slažem se sa Đakometijem da čaša ne sme da curi. Ali savršene slike moraju. Kako bismo inače mogli da ih pijemo?!

31.12.2012.

¹ Likovne sveske 6, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1980, str. 52.

KRITIKE I PRIKAZI

„Verujem, ruku na srce, da je najbolja kritika ona koja je zabavna i poetična; a ne ona hladna, nalik na algebru, koja, pod izgovorom da sve objašnjava, ne sadrži u sebi ni ljubav ni mržnju, i svojevoljno se odriče svake vrste temperamenta.“¹

Takvu je kritiku pisao sâm Bodler, koji je i postavio ove zahteve.

A naš Peđa Milosavljević nije verovao u moć reči kada je u pitanju slikarstvo:

„Reči o slikarstvu prati neiskazana nemoć.“²

I još je dodao:

„Mada se o slikarstvu toliko govori, ne postoji neka 'slikarska sintaksa'; o umetničkoj kritici kaže se da je netačna, a nikada da je 'nepismena', premda bi drugi izraz bio umesniji.“³

Sličnog je mišljenja bio i De Kiriko:

„Kada se slika potpuno doživi, utisak se ne može izraziti rečima. Tada svetlost i senke, linije i uglovi počinju svoju tajanstvenu priču.“⁴

Možda se zato i ne pišu kritike, već samo prikazi?!

Ali i sa prikazima treba biti oprezan. Poučan je primer iz Pikaso-vog iskustva:

„Oni koji pokušavaju da objasne sliku većinom su na pogrešnom putu. Pre izvesnog vremena mi je Gertruda Stejn, vrlo radosna, rekla da je najzad shvatila šta predstavlja moja slika: tri muzičara. A to je bila mrtva priroda.“⁵

1.1.2013.

¹ Sabrana dela Šarla Bodlera: SLIKARSKI SALONI, Narodna knjiga, Beograd 1979, str. 83.

² Peđa Milosavljević: Između trube i tišine, Nolit, Beograd 1958, str. 181.

³ Ibid., str. 182.

⁴ Likovne sveske 5, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1977, str. 70.

⁵ Ričard Fridental: Istorija umetnosti kroz pisma velikih stvaralaca, od Blejka do Poloka, Jugoslavija, Beograd 1963, str. 259-260.

PALETE

„Usred palete živi izuzetan svet ostataka već upotrebljenih boja koji lutaju daleko od tog izvora ka svom nužnom otelovljenju na platnu. Tu je pred nama svet proizašao iz želja za već naslikanim slikama koji je uz to određivan i stvaran slučajno, bez namere, u zamršenoj igri sila koje su nedostupne umetniku. I ja dugujem duboku zahvalnost tim slučajevima; one su me naučile onome čemu nisu mogli da me nauče ni učitelji ni profesori. Posmatrao sam ih sa ljubavlju i divljenjem u mnogim časovima. Paleta je često sama po sebi lepša od ma kog dela i trebalo bi je procenjivati prema zadovoljstvu koje izaziva. Kada ih četka neumoljivo komada kao pastu, čini mi se da živa duša boja emituje muziku. Ponekad bih čuo šaputanje boja koje su se mešale: to je slično nečemu što bi se čulo u tajanstvenoj kuhinji alhemičara.“¹

U pravu je Kandinski, kada ovo kaže. Možda bi zato trebalo nekad organizovati izložbu paleta.

Verovatno bi neki umetnici nadmašili sebe.

1.1.2013.

¹ Likovne sveske 5, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1977, str. 130.

DUH I FORMA

„Što se mene tiče, ja volim svaku formu koja je proistekla iz duha, koja je stvorena duhom, i mrzim svaku formu sa kojom to nije slučaj.“¹

Kandinski.

„Umetnost je religija. Njen cilj jeste uzdizanje duha.“²

Sezan.

„Duh je ono što oživljava; telo ne pomaže ništa.“ Jovan 6,63.

Isus.

1.1.2013.

¹ Likovne sveske 5, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1977, str. 138.

² Pol Sezan: Istina u slikarstvu, Službeni glasnik, Beograd 2011, str. 100.

JAHĀČI APOKALIPSE

„Umetnost se danas kreće pravcem koji naši preci nisu naslučivali; čuju se Jahači Apokalipse kako galopiraju vazduhom.“¹

Tako je pisao Franc Mark, slikar plavih konja i crvenih krava u Manifestu u ime grupe *Plavi jahač (Der Blaue Reiter)*, 1912. godine. Dve godine kasnije otišao je kao dobrovoljac u rat. Sâm rat smatrao je velikim zajedničkim doživljajem, koji ima takvo dejstvo da može obnoviti društvo:

„Augijeva štala, stara Evropa, samo tako može da se očisti“, pisao je Kandinskog, „ili da li ima jednog jedinog čoveka koji ne želi da se ovaj rat desi?“²

A već sa fronta u pismu svojoj ženi napisao je sledeće:

„Treba slikati konstruktivne, proročke slike a ne uspomene, kao što je to običaj.“³

Međutim, prave proročke slike ostavio nam je Jovan Bogoslov, prorok sa Patmosa:

„I videh kad otvori jagnje jedan od sedam pečata, i čuh jednu od četiri životinje gde govori kao glas gromovni: dodi i vidi. I videh, i gle, konj beo, i onaj što sedaše na njemu imadijaše strelu; i njemu se dade venac, i izide pobedjujući, i da pobedi. I kad otvori drugi pečat, čuh drugu životinju gde govori: dodi i vidi. I izide drugi konj riđ, i onome što sedaše na njemu dade se da uzme mir sa zemlje, i da ubija jedan drugoga, i dade mu se mač veliki. I kad otvori treći pečat, čuh treću životinju gdje govori: dodi i vidi. I videh, i gle, konj vran, i onaj što sedaše na njemu imadijaše merila u ruci svojoj. I čuh glas između četiri životinje gde govori: oka pšenice za groš, i tri oke ječma za groš; a ulja i vina neće biti. I kad otvori četvrti pečat, čuh glas četvrte životinje gde

¹ Ričard Fridental: Istorija umetnosti kroz pisma velikih stvaralaca, *od Blejka do Poloka*, Jugoslavija, Beograd 1963, str. 207.

² Dietmar Elger: Expressionismus, Eine deutsche Kunstrevolution, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1994, str. 163.

³ R. Fridental: op. cit., str. 208.

govori: dođi i viđi. I videh, i gle, konj bled, i onome što sedaše na njemu beše ime smrt, i pakao iđaše za njim; i njemu se dade oblast na četvrtom delu zemlje da ubije mačem i glađu i smrću i zverinjem zemaljskim.” Otkrivenje 6,1-8.

A evo kako pakao ratišta opisuje slikar Maks Bekman u pismu svojoj ljubavi Mini Minkhen od 21. maja 1915:

„Rovovi su krivudali vijugavim linijama, a bela lica su izvirivala iz crnih zemunica – mnogi ljudi su još uvek pripremali položaje, a svuda između njih su bili grobovi. Tamo gde su sedeli, pored njihovih zemunica, čak i između vreća s peskom, štrčali su krstovi. Između njih su bili zgureni leševi. To zvuči kao roman – jedan čovek je pržio krompir na grobu pored svoje zemunice.

Ovde postojanje života zaista postaje paradoksalna šala.“⁴

Kao jednog od najznačajnijih slikara, ratna komanda Nemačke stavila je Franca Marka na listu onih koje je trebalo oslobođiti vojske. Ali pre nego što je naređenje stiglo, poginuo je od granate kod Verdена, 4. marta 1916, dok je patrolirao – na konju.

On nije bio jahač iz Apokalipse.

Jahači Apokalipse tek će doći.

2.1.2013.

⁴ Ibid., str. 213.

SKULPTURA U VAZDUHU

„Skulptura u vazduhu je moguća kad kamen sadrži samo rupu koja predstavlja nameravanu i smisljenu formu.“¹

Henri Mur, 18. avgusta 1937.

Svestan sam značaja šupljina i probijenih rupa u modernoj skulpturi, podjednakog značenja njihovih oblika kao i čvrste mase, kako kaže sám Mur², ali mi se čini da je nemoguće izdvojeno posmatrati rupu kao posebnu skulpturu, ili jedinu, a istovremeno ne videti drvo, kamen ili metal koji tu rupu sadrži. Ovo mi zvuči kao i tvrdnja nekih pobornika zdravog načina ishrane da je najzdraviji deo zašećerene krofne njena rupa u sredini!

Rado jedem krofne. Ali da bih došao do tog zdravog dela u njima najpre pojedem sve ono naokolo.

2.1.2013.

¹ Ričard Fridental: Istorija umetnosti kroz pisma velikih stvaralaca, *od Blejka do Poloka*, Jugoslavija, Beograd 1963, str. 251.

² Ibid., str. 251.

PRIMERI

„Jedno vajarsko delo može da bude nekoliko puta veće od prirodne veličine a da ipak bude lepo i malo po osećanju – a malo delo svega nekoliko inča visoko može da izaziva osećanje ogromne i monumentalne veličine, jer je vizija u njemu bila velika. Na primer Mikelanđelovi crteži ili Mazačova Madona – i Albertov spomenik.“¹

Sa ovom izjavom Henrika Mura ne možete, a da se ne složite.

Ali primera ima još. Teško ih je sve i nabrojati. Dovoljno je, možda, samo spomenuti skulpture samoga Mura.

2.1.2013.



¹ Ričard Fridental: Istorija umetnosti kroz pisma velikih stvaralaca, *od Blejka do Poloka*, Jugoslavija, Beograd 1963, str. 252.

MAHOVINA, KOROV I DRUGO RASTINJE

„Evropska skulptura je još od gotike obrasla mahovinom, korovom – svim vrstama izraštaja koji su potpuno skrili oblik. Brankuzi je sebi odredio naročiti zadatak da se osloboди tog rastinja i da nas ponovo učini svesnim oblika. Da bi to učinio, morao je da se usredsredi na vrlo jednostavne direktnе oblike, da svoju skulpturu održi u obliku jednog valjka, da jedan jedini oblik pročisti i izglača gotovo do suviše savršenog stupnja.“¹

Sâm Henri Mur je dao ovo priznanje Brankuziju.

Pitam se, a ko bi drugi bolje od Brankuzija obavio taj posao, jer je on, pre nego što je došao u Pariz, verovatno svoje bogato iskustvo sa krčenjem šuma stekao u svom karpatskom zavičaju?!

3.1.2013.

¹ Ričard Fridental: Istorija umetnosti kroz pisma velikih stvaralaca, *od Blejka do Poloka*, Jugoslavija, Beograd 1963, str. 250.

ŠTA JE SLIKARSTVO?

„Slikarstvo je umetnost kombinovanja stvari, naime, uspostavljanja odnosa između boja, obrisa i površina.“¹

Ovo je Sezanova definicija.

Ništa se ne menja ni kada je u pitanju moderno slikarstvo. Osim kada je reč o nadahnuću i tehnikama, jer Čarls Simić, veliki američki pesnik srpskog porekla, pišeći o slikarstvu Bate Mihailovića, kaže:

„Moderno slikarstvo je kao Balkan. Njegova mudrost jeste mudrost jagnjeta koje sisa više majki.“²



5.1.2013.

¹ Pol Sezan: Istina u slikarstvu, Službeni glasnik, Beograd 2011, str. 104.

² Čarls Simić u: Slikarstvo Milorada Bate Mihailovića, Galerija SANU, Beograd 1989, str. 48.

LINIJA, NAJHITRIJE ORUĐE MISLI

„Linija najbrže i najpreće izražava primarnu ideju, ona je najhitrije oruđe misli.“¹

Roden je takođe isticao važnost linije, ali je, naravno, pritom mislio na liniju koju ima skulptura:

„Umetnost zahteva odlučnost. Samo kada snažno istaknete kako linije teku, vi ponirete u prostor i osvajate dubinu. Kad ste glavne planove utvrđili, sve je rešeno. Vaša statua već živi. Detalji se zatim radaju i razmeštaju sami od sebe.“²

A kako po Kandinskem linija uopšte nastaje, kako u zavisnosti od položaja menja svoje osobine, vidimo iz zapisa Ota Bihalji–Merina:

„Linija je trag pokrenute tačke i u svom duktusu već sadrži immanentno osećanje: hladna je kao horizontala, topla u vertikalnom usponu i hladno–topla u dijagonali. Talasasta linija predočava nešto dinamično...“³

Dega je od Engra dobio ovakav savet:

„Crtajte linije, mladiću, mnogo linija, nije važno da li dopiru iz sečanja ili iz prirode.“⁴

Samo je Matis povlačio *matisovske* linije:

„Ta matisovska linija je jezuitski tačna, ali nikada hladna i dosadna, bilo da opisuje glavu snene devojke, narasli bok tamnoplavog čajnika ili procvalu aleju ružičastih tapeta.“⁵

Harold Rozenberg u tekstu *Hans Hofmann: Priroda prenesena u akciju* o značaju linije u slikarstvu kaže sledeće:

„U slikarstvu je linija primarni instrument fizičkog kretanja (za razliku od vizuelnog predstavljanja pokreta, kao kod Delacroixa i futurista). Kao potez ili figura (u smislju klizačke figure) linija je

¹ Mića Stoiljković: Knjiga o crtanju i crtežu, Gramatik, Podgorica 2001, str. 97.

² Pol Gzel: Ogist Roden o umetnosti, Metaphysica, Beograd 2004, str. 6.

³ Oto Bihalji Merin: Prodori moderne umetnosti, Nolit, Beograd 1962, str. 160.

⁴ Silvija Borgezi: DEGA, Knjiga Komerc, Beograd 2012, str. 13.

⁵ M. Stoiljković: op.cit., str. 81.

direktna manifestacija čina, iako ona takođe ima i druge funkcije u slikarstvu: na primer da definiše konture, da poveže dve tačke, ili da bude uska površina među drugim površinama. U svom kretanju na platnu svaka linija uspostavlja realni pokret umetnikove ruke kao estetički iskaz, i to važi bez obzira na to da li ona opisuje zaprežna kola, pripada senčenju nosa, ili nema bilo kakvu spoljašnju referencu.⁶

Međutim, na sve ovo Sezan bi samo rekao:
„Linija i plastičnost uopšte ne postoje.“⁷

6.1.2013.

⁶ Harold Rosenberg: Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti, Prometej, Novi Sad 1997, str. 112-113.

⁷ Pol Sezan: Istina u slikarstvu, Službeni glasnik, Beograd 2011, str. 102.

TITULE TULUZ–LOTREKA

„Vikont od Lotreka, baron od Monfaa, baron od Labrugjera, baron od Feraa, baron od Pij-Sen Pjera, baron od Kastajraka, gospodar Roketa: spisak plemićkih titula opisuje Anrija de Tuluz –Lotreka kao francuskog velikaša s genealoškim stablom duboko ukorenjenim u viteški srednji vek.“¹

Malo ko poznaje sve ove titule Tuluz–Lotreka, koje nabraja Stefano Cufi. I malo ko ih može zapamtiti. Radi lakšeg pamćenja ja bih mu kao zamenu dao nekoliko novih:

Vikont od Kista.
Baron od Stila.
Baron od Plakata.
Baron od Forme.
Baron od Pera.
Baron od Ukusa.
Gospodar Boje.



11.1.2013.

¹ Stefano Cufi: Uvod u knjigu: Silvija Borgezi: TULUZ–LOTREK, Knjiga Komerc, Beograd 2012, str. 6.

NEZAVRŠENO DELO

„Arshile Gorky, jermenski izbeglica koji je postao vodeći američki apstraktni umetnik, je deset godina radio na dvostrukom portretu *Umetnik i njegova majka* a da nije mogao da ga dovrši. Nezavršene slike nisu retke u savremenoj umetnosti. Zaista, pitanje da li slika uopšte može da bude završena izazvalo je mnogo diskusija među avangardnim umetnicima. Konsenzus koji je postignut u ovim raspravama je da je ono što sliku čini završenom umetnikova krajnja odluka da je takvu ostavi; ukratko, završavanje je stvar raspoloženja ili metafizike.“¹

Poput Harolda Rosenberga svojevremeno je i Dragan Jeremić pisao o nedovršenosti kao estetičkom principu i već na početku svog teksta zaključio:

„Nema umetnika koji ne smatra da je ostavio svoje delo nedovršenim, da ga je napustio u momentu koji je daleko od savršenstva, ali je svaki takođe svestan da je tako moralno biti, da se nijedno delo ne može dovršiti, jer bi ga to dovršenje ubilo, gušeći u njemu svežinu, snagu i zamah prvobitnog stvaralačkog nadahnuća, koje često imaju i samo ovlašne skice.“²

I mnoga dela, na primer, Mikelandjela, ostala su takođe nedovršena.

„Posmatrajući nedovršene statue Mikelandelovih robova blagi Lafonten bio je potresen njihovom tragikom i zapisao je: ’Meni se čini da u nedovršenom radu majstor može biti još savršeniji nego u dovršenom.’“³

Po mišljenju Leonarda da Vinčija, i sama *Mona Liza* ostala je nedovršena.

„Dok je još bila u fazi nastajanja, ocenjivana je kao nešto najviše što umetnost može da postigne; sigurno je, međutim, da sâm

¹ Harold Rosenberg: Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti, Prometej, Novi Sad 1997, str. 82.

² Dragan Jeremić: Doba antiumetnosti, Kultura, Beograd 1970, str. 54.

³ Ilja Erenburg: Francuske sveske, Matica srpska, Novi Sad 1965, str. 47.

Leonardo nije bio zadovoljan, i da je sliku smatrao nedovršenom, da je nije predao poručiocu, već ju je poneo sa sobom u Francusku, gde je sliku otkupio za Luvr njegov zaštitnik Fransoa I.⁴

Samo je jedan umetnik, u stvari Umetnik, bio zadovoljan svojim delom, iako je na njemu radio samo šest dana:

„Tada pogleda Bog sve što je stvorio, i gle, dobro beše veoma. I bi veče i bi jutro, dan šesti.“ 1. Mojsijeva 1,31.

12.1.2013.

⁴ Sigmund Frojd: Iz kulture i umetnosti, Treće izdanje, Matica srpska, Novi Sad, 1973, str. 162.

NA KRAJU

„Može se reći da su Rothko i njegovi prijatelji osnovali teološki odsek apstraktnog ekspresionizma. Zajedno sa Stillom, Newmanom, Reinhardtom, Gottliebom (imena koja se iznenada prerašavaju u likove čudesne igre), Rothko je težio da postigne krajnji znak. Na takvom kraju, on i ostali teolozi su shvatili slikarstvo kao vrstu maratona u odstranjivanju – jedan od njih se otarasio boje, drugi teksture, treći crteža, itd.“¹



Jedan od njih se, na žalost, na kraju otarasio i života. U februaru 1970. Bio je to upravo Mark Rotko. Markus Jakovlevič Rotkovič. Američki slikar, ruski Jevrejin.

Dva meseca kasnije samoubistvo je počinio još jedan Jevrejin. Ovoga puta, pesnik. Pesnik koga sam prevodio. Pisac *Fuge smrti*. Paul Celan. U Parizu, skokom u Senu.

Nešto više od mesec dana zatim u Njujorku je od posledica srčanog udara preminuo Barnett Njuman.

Pre svih njih sa scene je sišao Adolf Rajnhart, poznatiji kao Ed (1967), a posle svih njih Adolf Gotlib (1974).

Kliford Still slikao je sve do 1980. I onda je došao kraj.

S obzirom da ne delim iste teološke poglede sa pomenutim umetnicima, ja sam samo na kraju ovog rukopisa.

Bar zasada.

6.1.2013.

¹ Harold Rosenberg: Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti, Prometej, Novi Sad 1997, str. 161.

O TEKSTU Z. K. PALANSKOG „VELIKO OGNJIŠTE – PREPISI I ZAPISI O UMETNOSTI“

Svakog će delo izaći na videlo; jer će dan pokazati, jer će se ognjem otkriti, i svako delo pokazaće oganj kao što jeste.

(Prva poslanica Korinćanima 3,13)

„Veliko Ognjište“ Zvonimira Palanskog je esej o Nebu i Zemlji, o zemaljskim i nebeskim stvaraocima. Sastavljen od nešto više od dve stotine kraćih zapisa o Umetnosti i umetnicima, ovo jedinstveno delo, uz dobro artikulisani unutrašnji dijalog i aromu anegdote, dodiruje ključna metafizička pitanja na relaciji stvaralač - stvaralaštvo u oblasti likovnih umetnosti.

Po rečima samog autora, cilj ove knjige je, zajedno sa velikim umetnicima i komentatorima velikih umetnika, proći put do velikog ognjišta ljudske duše, kako je u pismu bratu, Van Gog nazvao iskonski izvor stvaralačkog impulsa u čoveku. A taj put, pokazaće se u tekstu, ne može da zaobiđe Stvoritelja koji je i uzor i izvor i tema i cilj. Jedan od načina da se taj put uspešno prođe, po autoru, vodi preko prepisa i zapisa o umetnosti.

Budući da autora pozajemo kao umetnika s jedne i eksperta u poznavanju Biblije s druge strane, očekujemo i svedočimo njegov napor da svakodnevne probleme jednog umetnika objedini, sažme i postavi na biblijsku vertikalnu. On u tu svrhu koristi citate i pravi kolaže od citata. Upoređuje i spaja. Analizira i raspoređuje. Ali uvek s merom i krajnje razumno i razumljivo. Danas nema mnogo eseja koji se razumeju iz prvog čitanja. Iako usmeren ka Apsolutnom, tom nedokučivom metafizičkom vilajetu, ovaj esej se lako razume. A to zato što je štedro natopljen onom običnom ljudskom nedoumicom o odnosu umetnika prema večnim metafizičkim pitanjima, koja se to oštrije ističu, što je napor stvaranja veći.

Dodiruje autor mnogo toga: crtež, boju, kompoziciju, inspiraciju. Zatim, brata Tea, ptičju pesmu u šumi, živi pesak Ežena Delakroaa; Danila u Vavilonu, kineskog slikara koji ulazi u svoju sliku kao Alisa u ogledalo, Los Kapričos i Cveće zla; Degaove skulpture i Mikelandelovu dilemu o Pieti, Magritov prozor kao ključ, nihilizam plave boje, pitanje istine i objektivne istine, krzneni doručak, izgubljen ljudski lik, žitno polje sa gavranovima...

Čini se da je okosnica dijaloga koje autor vodi sa zamišljenom publikom, ali i sa samim sobom, pitanje da li je umetnik stvarno slobodni stvaralac koji se takmiči sa Tvorcem ili je on instrument kojim Stvoritelj nastavlja svoje delo kreacije. Stav autora je da je umetnik *predavalac* koji predaje svojoj okolini ono što prima kroz inspiraciju, a nju prima od Boga. Ovaj stav potkrepljuje citatom iz Davidove zahvalnice za priloge koji su dati za gradnju jerusalimskog Hrama: „*jer je od tebe sve, i iz tvojih ruku primivši dasmo ti*“.

Proučavajući dela Direra i Rembranta, autor ove knjige razumeo je da umetnik, u svom delu, ne opisuje samo puku realnost već njenu suštinu čime nama ostalima objašnjava božansku ideju stvaranja. Sama ta ideja je lepa po svojoj suštini i time je zauvek vezana za ono stanje koje su stari zvali *aestezis*, a označava ono uzbudjenje koje osećamo pred lepim.

I boje imaju svoju ulogu, tako se za žutu boju tvrdi da je istovremeno i Božja i đavolja boja.

Iako osvedočen i uspešan skulptor, Palanski ne prestaje da istražuje nove medijume, a paralelno s tim da traga za pisanim svedočanstvima o životima i delima drugih umetnika iz ranijih vremena.

Upoređujući mišljenja, odabrana s puno ukusa, Palanski navodi čitaoca da sâm izvede zaključak, svodeći svoju intervenciju na minimum, a to je, moramo se tu složiti, put ka perfekciji pisane reči.

Sa posebnim smislom za analogije između različitih rodova umetnosti, autor ilustruje objekcije likovno angažovanih autora stihovima poeta raznih meridijana (Jevtić, Brodski, Celan, Bodler, Lalić...) čime tekst dobija na čvrstini i unutrašnjoj samopovezanosti.

U odeljku “Potvrda Umetnosti”, Palanski citira Lorensa Binjona, pesnika sa posebnim autoritetom na polju likovnih umetnosti, i njegov stav da umetnička dela i lepotu koju stvara čovek možemo

razumeti samo u okviru ljudske zajednice. "A šta je sa lepotom koju nije stvorio čovek, pesmom ptica u šumi?" - opravdano se pita autor. Kome se ta lepota obraća? I, naravno, daje odgovor, kao što će pročitati u istom odeljku.

Umetnik ne opisuje svoju okolinu (prirodu, društvo), on nam otkriva svoju dušu. Ako je sve stvoreno od Tvorca, nema razloga da to nije slučaj i sa Umetnikovom dušom. Da li, shodno tome, Tvorac kroz dušu umetnika opisuje sam Sebe, na jedan podrobniji i manje zagonetan način?

Tu mi Palanski priskače u pomoć, citirajući Rodena koji tvrdi da „Umetnost je najuzvišenija misija čovekova, jer je to napor koji nastoji da shvati svet i da postigne da ga drugi shvate“. Ako je to tako, tada se moramo zapitati koju ideju ima Tvorac ako, pošto je stvorio sve da bi nam život bio ugodan, još i čini napor da ga shvatimo. I ako prihvativmo Valerijevu maksimu: „Stvaralac je onaj koji navodi druge da stvaraju“, ne vodi li nas to u tautologiju da Tvorac, stvarajući, proizvodi novo stvaranje? Da li je stvaranje beskrajno ili je samo beskrajno ponavljanje istog obrasca koji mi vidimo uvek različito?

No, ako se vratimo na humanu ravan, ne možemo biti ravnodušni pred očiglednom razlikom između prostora iz koga umetnik crpe svoju inspiraciju i prostora koje mu sam čin stvaranja stavlja na raspolaganje. Fizički prostor se umnožava na bezbroj mogućnosti u okviru kojih umetnik bira onu koja je najbliža njegovoj istini. U tom smislu, Pikaso govori o umnožavanju istina. On kaže „Ako bi istina bila jedinstvena, svi umetnici bi portret modela uradili na isti način!“ Ali nije to jedina multiplikacija, već se ona odvija i u domenu kauzalnosti.

Kada u pasažu pod naslovom „Nasumice izdvojeni detalji“ Palanski invertuje fenomen nalaženja enformelnih sadržaja u delima impresionista i postimpresionista, pa i klasičnih slikara, on se pita da li se od dela apstraktnih slikara mogu sklopiti slike Monea, Van Goga, Gogena ili Sezana? I, pravilno zaključuje da je verovatnoća izgradnje impresionističkih slika utoliko veća, ukoliko su preuzeti apstraktни detalji manji. Verovatno prepuštajući čitaocu da sam izvede zaključak, Zvonimir ne kaže da je upravo tu tehniku primenio Tvorac kada je od bezličnog, enformel, blata stvarao visoko sofisticiranog Adama.

U zapisu „Favella, Favella“, Palanski dodiruje jednu od najskrovitijih tajni Umetnosti o kojima umetnici nerado govore. To je trenutak kada umetnik, unevši u svoje delo najsuptilnije elemente i finese forme koje oko običnog posmatrača ne može ni da primeti, postiže sopstvenu estetsku katarzu. Delo počinje da živi sopstvenim životom, a ipak, to je samo mrtav predmet. Paradoksalno, to kod umetnika izaziva rezignaciju. Zna to Palanski, zna iz sopstvenog iskustva skulptorskog i grafičkog. Zna, i zato izostavlja citat, jer svestan je on, ovu vrstu umetnikove bespomoćnosti ne mogu tako lako izlečiti sveti tekstovi.

Svodeći moje utiske, mogu reći da je autor pronicljivo uočio da je *etička* komponenta, koja u stoletnim estetskim zahvatima doduše nikad nije bila dominanta, u modernoj umetnosti gotovo potpuno isčezla, pa je ovaj tekst možda njegov lament i poziv da se etički princip vratи i ojača. Kao da pita: „Čemu lepo ako nije pravedno, ili bar humano?“

Naglasio bih još jednom, ovakvi tekstovi su retkost. Retkim ih čini uvezivanje različitih aspekata ljudskog duha koje objedinjuje humane vrednosti postižući u tački preseka toplinu ognja. To je Veliko Ognjište, alhemisko mesto na kome se sve pretapa u zlato, nešto što nikad nije nestalo iz zajedničke mitologije duha. Takav je, na primer, Sampo, magični mlin koji je, po drevnim runama, Sepo Ilmarinen načinio za Louhi, kraljicu Severa.

Najzad, autor dovoljno poznaje ljudsku dušu da ne padne u iskušenje da između biblijskih i umetničkih vrednosti postavi znak jednakosti. Ali on, i ovim tekstom kao i svojim celokupnim javnim angažovanjem ... čini da će čovek više vredeti nego zlato čisto, više nego zlato ofirsко (*Isajja 13,12*).

Ljubiša M. Kocić

O AUTORU

Zvonimir Kostić Palanski rođen je 1948. u Beloj Palanci.

Diplomirao na Filološkom fakultetu u Beogradu (odsek germanistike).

Magistrirao vajarstvo na Fakultetu umetnosti u Skoplju (Makedonija) u klasi profesora Stanka Pavleskog.

Doktorirao (dr h.c. theolog.) na Protestantskom teološkom fakultetu u Novom Sadu.

Član je Udruženja likovnih umetnika Srbije, Udruženja književnika Srbije, Udruženja književnih prevodilaca Srbije, Udruženja književnika i književnih prevodilaca Niša, Niškog grafičkog kruga, osnivač i član međunarodnog udruženja likovnih umetnika i istoričara umetnosti „Palanski Art“.

Do je sada imao 16 samostalnih i preko 60 grupnih izložbi u zemlji i inostranstvu. Realizovane skulpture u slobodnom prostoru: Grac (Austrija), Mitvic, Beringen, Lemgo i St. Blasien (Nemačka), Gornja Toponica, Gamzigrad, Niš, Bela Palanka, Novi Sad.

Dobitnik je nagrade za skulpturu Evropske asocijacije za jevrejsku kulturu, Pariz (2006).

O njegovim vajarskim delima do sada su pisali David Albahari, Dobrivoje Jevtić, Miodrag Andelković Daja, Dragan Žunić, Ljubiša M. Kocić, Moma Dimić, Petar Ognjanović, Luka Salapura, Bratislav Ljubišić, Dragan Jovanović Danilov, Miroslav Todorović, Saša Hadži Tančić, Filip David, Slavica Erdeljanović Curk, Kalin Nikolov (Bugarska) i Diana Henkel Trojca (Nemačka).

Zastupljen je u knjizi „Srpski pisci – slikari“ Radovana Popovića, Službeni glasnik 2008.

Kao pesnik, prozni pisac i prevodilac objavio preko 50 knjiga, od toga 22 iz oblasti teologije. Zastupljen je u nekoliko antologija poezije za odrasle i u više od 30 antologija pesama za decu.

Živi i radi u Nišu.

SADRŽAJ

Todor Stevanović:

Zvonimir Kostić Palanski multimedijalni umozritelj 5

Uvod: PREPIS – KLJUČ ZA ZAGONETKE 7

Umetnik – stvaralac?	11
Vajar ptica i svetlosti	14
Frida Kalo	16
Zagrada Fride Kalo	17
Leptirica	18
Geteov kružni spektar boja	19
Hrišćansko žuto	21
Kineska plava i zelena	23
Kineske crne na japanski način	24
Let	25
Vinsent, ljubavnik –slikar	26
Vinsent i Teo	28
Potvrda umetnosti	30
Iluzije	32
Alhemičari istorije	34
Kako čovek postaje stvar	37
Govor slike	39
Četkice	41
Traganje za živim portretom	42
Mape ljubavi	44
Vektori	46
Vapaj	48
Prvi predmet slikanja	49
Ljudska ruka	51
Kako postati dobar slikar	53
Zlatna boja	55
Mesto	57
Umetnost slepog čoveka	58

Mikelandelove ujdurme	60
Ukleti, uspeli i pravi umetnik	64
Videti Božje delo	67
Crtež i boje	71
Brankusijev poljubac	73
Mnogo je voleo crtež	76
Leonardovi lešinari	77
Pieta Rondanini	79
U početku beše krik?	82
Mravi	86
Muzički pakao	87
Kič	90
Nesagrađeni spomenici	92
Leteća skulptura	94
Einfühlung	96
Hromatski eksperimenti	98
Arijadnina nit	100
Nasumce izdvojeni detalji	102
Nokšir i pisoar	104
Dleto, četkica ili pero?	107
Pred vratima pakla	110
Izgubljeni sin	114
Davidov nos	116
Ljubav kišobrana i šivaće mašine	117
Krzneni doručak	119
Politički nadrealisti	120
Ozbiljni Maks	121
Stalak za flaše	122
Iskreno priznanje	123
Sundžer za snove	125
Miroova opasna zavodnica	127
Razbijeni prozor	129
Ljupko ništa	132
Deca bez snova	134
Istina o istini	136
Apstraktna umetnost	139

Misteriozna tačka	142
Kubizam – prolazna moda	143
Hristos kao Herkules	144
Ludo osvajanje slobode	148
Ćorsokak za umetnost	150
Ukus	153
„Izopačena umetnost“	155
Važnost crteža	158
Umetnost i ne-umetnost	161
Dobre i rđave slike	162
Sloboda	163
Likovna civilizacija	165
Srušeni mostovi	166
Mondrijanovi prozori	168
Ništa kao trajan materijal	169
Strasni ljubavnici	170
Ništa	172
Tačka	174
Umetnička materija	175
Lekovita umetnost	176
Uslovi	178
Suncokreti	180
Otvorena rana	182
Jednim skokom do vrha	184
Na putu ka beskonačnom	186
Portreti	188
Modiljanijeve mandorle	190
Najveća vrednost umetnosti	192
Umetnost bola	193
Samoubistvo umetnosti	195
Smrt slikarstva	197
Otkrivanje sopstvenog bića	198
Rađanje slike	199
Gojina četkica	200
Mikelandelov Mojsije	201
Počeci apstraktne umetnosti	205

Tri para cipela	208
Akciono slikarstvo i džez	209
Procenjivanje slike	211
Dega me!	212
Aristokrata	213
Savremena plastika	214
Murova obala	215
Suprematizam lošeg karaktera	217
Šagalova Biblija	218
Jarac, magarac i žena	220
Minimal art i rušilačko ništa	221
Sudbina umetničkog dela	222
Enformel, dijeta posle bogate trpeze	223
Ukleti impresionisti	225
Slikareva ruka	228
Žive četke	229
Udubljene i ispupčene jabuke	231
Krvave bitke	235
Dalijevi satovi	236
Vrtovi koji se njišu	238
Strah od materijala	240
Umetnost bez umetnika	241
Todorova ruka	242
Sumiye ili action painting	243
U pansionu kod Frojda	245
Piranezi, poslednji dah Mikelanđelov	246
Pieta	249
Smisao za likovno	252
Plavo u Bibliji	255
Primitivna umetnost	257
Stolice	259
Igra oblika	262
El Greko i Fidija	264
Pikasovi kolači	265
Rembrant ili traganje za izlaskom iz mraka	266
Poezija i proza u slikarstvu	269

Žitno polje sa gavranovima	271
Hodajte na prstima	274
Roden i Sezan	275
Spasonosna oaza	278
Ekspresionizam	279
Ruke	281
Tajna umetnosti	283
Veliki strah	284
Iskrenost	286
Drvo ili zvezda	287
Konji	288
Tri kruga	290
Veliki umetnik	291
Umetnost duhovne praznine	293
Pisanje o likovnom delu	294
Karikatura kao oblik umetnosti	295
Jezgra	297
Mona	299
Rembrantove oči	301
Lebdeće skulpture	303
Lepota	304
Moć i nemoć umetničkog dela	307
Avinjonske njuške	309
Pikaso jede mačku	310
Život i slikarstvo	312
Pećinsko slikarstvo	313
Preistorijski dadaizam	315
Eklektički majmun	316
Recepti za slikanje	318
Jedno delo – jedan svet	320
Ne gradi sebi lika rezana niti kakve slike ...	321
Ljudske oči	324
Samoča	328
Umetnost i religija	331
Šifrovani dopisi	332
Vodeni cvetovi	333

Inspiracija i rad	335
Engrova violina	337
Divna knjiga	339
Stolar ili slikar	341
Favella, favella!	343
Očevi i oci	345
Duhovni život	347
Lepo i ružno	349
Šta je umetnost?	350
Srljanje u propast	352
Prljavština vekova	354
Sazdana od duha i srca	355
Šetnja do neba	357
Početak umetnosti	358
Crno mleko zore	359
Funkcija umetnosti	361
Slike koje cure	362
Kritike i prikazi	363
Palete	364
Duh i forma	365
Jahači Apokalipse	366
Skulptura u vazduhu	368
Primeri	369
Mahovina, korov i drugo rastinje	370
Šta je slikarstvo?	371
Linija, najhitrije oruđe misli	372
Titule Tuluz–Lotreka	374
Nezavršeno delo	375
Na kraju	377
 Ljubiša Kocić: O tekstu Z. K. Palanskog „Veliko Ognjište – prepisi i zapisi o umetnosti“	379
 O autoru	383