

Slobodan Mijušković

Od samodovoljnosti do smrti slikarstva

Umetničke teorije (i prakse) ruske avangarde

Elektronsko izdanje autora

Slobodan Mijušković

Od samodovoljnosti do smrti slikarstva

Umetničke teorije (i prakse) ruske avangarde

Elektronsko izdanje autora

Prvo izdanje *Geopoetika* – Beograd 1998

Sadržaj

Pisanje *iz* umetnosti

Simbolistički pristupi

Samodovoljnost/samosvrhovitost slikarstva

Ploha / površina / faktura

Kanoni / principi

Neoprimitivizam

Lučizam: svetlost / zračenje / predmet

„Budućnost je iza nas“

Kubofuturizam / zaum / alogizam

„Napravljene slike“

Suprematizam / „novi slikarski realizam“

„Bespredmetno stvaralaštvo i suprematizam“

Suprematizam / bespredmetnost

PROUN

Konstruktivizam / produktivizam

Avangarda u novom sociopolitičkom okruženju

Teorija (i praksa) neutilitarnog konstruktivizma

Kultura materijala

„Realistički manifest“

Linija / prostorne konstrukcije

Ka konstruktivističko-proizvodnoj paradigmi

Umetničko delo kao stvar/predmet

INHUK - programi i debate

Konstrukcija-kompozicija

Prva radna grupa konstruktivista

Od samodovoljnosti do smrti slikarstva/umetnosti

Napomene

Bibliografija

Pisanje *iz* umetnosti

Terminom *umetničke teorije* uobičajeno se označava materijal verbalnih/tekstualnih iskaza o umetnosti, građa sačinjena od raznorodnih zapisa ili izjava u kojima sami umetnici reflektuju iskustva sopstvene umetničke prakse ili prakse umetnosti uopšte. Svakako se može postaviti pitanje o možda posebnim osobinama toga materijala, o tome da li je umesno i opravdano da se on na bilo koji način izdvaja iz najšireg konteksta veoma različitih vidova tematizacije i problematizacije umetničkih fenomena i posmatra kao specifična "žanrovska" forma koja umetnost osvetljava iz nekog sasvim drugog, zasebnog ugla i stoga zahteva drugačije pristupe i čitanja. Da li se unutar nekoherentnog korpusa *teorija umetnika* daju razabrati elementi koji naznačuju makar obrise nekih drugačijih hermeneutičkih modela i strategija od onih što su svojstvene većini drugih disciplina ili načina pisanja o umetnosti i povodom umetnosti?

Sâm pojam teorije ovde se uzima najpre u njegovoj najopštijoj semantici, što naravno pretpostavlja određenu opoziciju u odnosu na pojam prakse. U području (s)likovnih, plastičkih/vizuelnih umetnosti, s obzirom na posebnu prirodu njihove jezičke i medijske građe, uobičajeno je razlikovanje polja *umetničke prakse* i polja *umetničke teorije*. Ono se dâ uspostaviti već u samoj početnoj, elementarnoj ravni: polju teorijskog, čiji je materijal jezik/reč, pripadaju celine verbalnih/tekstualnih iskaza, dok u polju prakse nalazimo ikoničke, neverbalne formulacije koje za svoj materijal imaju elemente drugačijeg reda, naime boje, plohe, oblike/forme, linije, fakture, itd. Međutim, u umetnosti reči, u književnosti, polja (književne) teorije i prakse ne mogu se, dakako, odvajati na osnovu različitosti samih njihovih materijala, već će se priroda jednog teksta odrediti prema njegovoj primarnoj ili dominantnoj funkciji, dakle poetskoj (književnoj) ili kritičko-teorijskoj. Ovakvoj elementarnoj podeli (i u jednom i u drugom području) s pravom se, međutim, daju uputiti različiti prigovori, kako s obzirom na pojedina iskustva (novije) umetničke prakse tako i sa stanovišta određenih opštih teorijskih modela, i stoga je ovde koristimo kao neku vrstu polazne stanice koja nam naznačuje opšti pravac kretanja, a ne kao definitivno ishodište. Uzmimo tek dva primera koji mogu biti potpora valjanosti nagoveštenih osporavanja. Jedan izdvajamo iz konteksta umetničkih procesa što su se tokom šezdesetih godina i kasnije odvijali u pravcu "dematerijalizacije umetničkog predmeta", gde je redukcija estetskih, (ob)likovnih, materijalnih komponenti dela dovela, pored ostalog, i do pojave tzv. *Artists' Statement*, naime verbalnih ili tekstualnih iskaza/izjava umetnika (kao krajnje konceptualizovane forme umetničkog rada) koji su koncipirani i prezentirani unutar pojmovnih i institucionalnih kategorija sistema plastičkih umetnosti. Tu se srećemo sa fenomenom funkcionisanja teksta umetnika kao umetničkog dela (primeri S. LeWitta, L. Wienera, J. Kosutha, grupe *Art and Language*, itd.), sa možda poslednjom karikom u lancu radikalne konceptualizacije umetnosti započete još sa upadom Duchampa. A s druge strane, iz okvira poststrukturalističkih teorija imamo u vidu, na primer, Barthesove napomene o nemogućnosti razdvajanja književnih i kritičkih/teorijskih kategorija, o sjedinjenju literature i kritike, zbog čega će on, suprotno tradicionalnim disciplinarnim podelama, reći da zapravo postoje samo **pisci**. Tako se može govoriti o teoriji kao književnoj formi, ili pak o samoj književnosti kao teorijskoj formi, svojevrsnoj kritici jezika. I premda saznanja što dolaze iz ovih iskustava ne bi bilo uputno doslovno prenositi na materijal istorijskih (književnih i umetničkih) avangardi, ona nas, dakako uz niz drugih činilaca, upozoravaju da umetničkim teorijama, ili teorijama umetnika,

ne treba pristupati na način koji bi ih stavio u položaj u kojem se u odnosu na praksu umetnosti nalaze discipline koje umetničke fenomene posmatraju sa stanovišta istorijskih, naučnih ili filozofskih pristupa i metoda, na primer istorija, sociologija, psihologija ili filozofija umetnosti.

Odnos između umetničke prakse i teorije u bitnom je drugačiji i neophodno mu je prići polazeći od nečeg sasvim elementarnog, ali istovremeno veoma važnog za adekvatno čitanje i razumevanje umetničko-teorijskih iskaza. Potrebno je, naime, identifikovati sâm subjekt tih iskaza, onoga koji govori. A taj koji uzima reč ovde je sâm umetnik, stvaralac, tvorac, onaj izdvojeni i posvećeni pojedinac koji iz prostora svoje imaginacije, duha, svesti, misli, osećanja, doživljava..., najzad sopstvenom rukom, stvara predmet umetničkog dela. Radi se o jedinstvenoj, imanentnoj poziciji, o najvećoj mogućoj blizini između činilaca ovog dvočlanog izraza, umetnika-pisca i njegovog dela, tj. umetnosti. To je pozicija aktera (ne posmatrača), onog koji je "in", u samoj stvari, koji je izvršilac i, istovremeno, jedini neposredni svedok čina ili procesa stvaranja, ali i mnogih drugih "događaja" koji prethode samom konkretnom postupku izvođenja, pravljenja umetničkog predmeta. Ono što, pre svega drugog, odvaja umetnika-pisca od ostalih protagonista pisanja o umetnosti, jeste upravo to neposredno iskustvo konkretne umetničke prakse, pravljenja, "proizvođenja" umetnosti, naime iskustvo specifičnih i tako različitih radnih, oblikovnih postupaka u mediju slike ili skulpture, građenja ili konstruisanja pomoću materijala svojstvenih njegovoj umetnosti. U tom smislu umetnik je posvećenik jedne posebne delatnosti, on je specijalista, veoma upućeni profesionalac koji radi i deluje u svom izdvojenom području, u polju umetnosti koje je, na prvom mestu, prostor njegovog interesa i akcije, najzad i njegove egzistencije. Bez obzira na beskrajno isprepletenu mrežu spoljnih okolnosti, odgovarajuće socijalne, kulturne, istorijske i druge kontekste koje deli sa svojim okruženjem, on gradi svoj individualni lik, svoju duhovnu, intelektualnu fizionomiju pre svega iz vlastitog, jedinstvenog umetničkog iskustva, iz onoga što se može nazvati kulturom stvaranja umetnosti. Stoga je i njegov pogled na samu umetnost nužno obeležen tom unutrašnjom, organskom, iskustvenom spregom, to je pogled iznutra, iz ugla u kojem se nalazi jedino on, umetnik.

U takvom odnosu umetnici su neretko bili skloni da vide svoj povlašćeni položaj (posebno u odnosu na kritičare) kada je reč o prosuđivanju i tumačenju njihovih dela, smatrajući sebe u tom zadatku najmerodavnijim. Kritičar, naime, ponajpre onaj tradicionalni, "realistički", posmatra delo spolja, njegov je tekst u subjekt-objekt odnosu prema svom predmetu, i on nema načina ni sredstava pomoću kojih se može premestiti u sâm središte dela, zauzeti unutrašnju poziciju, čak i kada tome svesno teži. S druge strane pak, nasuprot uverenju umetnika da je on sâm najbolji tumač svog dela, istoričari umetnosti i kritičari, koji, za uzvrat, sebe pretenciozno stavljaju u ulogu objektivnih tumača značenja umetničkih iskaza, često su se sa krajnjom uzdržanošću odnosili prema tekstovima umetnika (oni ih svrstavaju u red tzv. pomoćnih izvora, uporedo sa drugim elementima sekundarne građe na čije se kritičko čitanje oslanja njihova metodologija), smatrajući ih, upravo zbog njihovih ličnih, subjektivnih komponenti, veoma nepouzdanim vodičima na putu do objektivnih, istinitih sudova. No, nezavisno od toga što se ni na jednom od ova dva oprečna shvatanja ne može graditi adekvatno tumačenje uloge i značenja umetničkih teorija, neophodno je da se ima u vidu posebna priroda odnosa između umetnikovih slikovnih/vizuelnih i verbalnih formulacija, što se na različite načine, manje ili više čitljivo, ipak nužno reflektuje u njegovom pisanju.

Tu razliku između kritičko/naučno-teorijskog i umetničko-teorijskog teksta/diskursa, s obzirom na njihov odnos prema umetničkoj praksi, posredno je naznačio (mada ne i detaljnije

objašnjavao) Theo Van Doesburg opozicijom između pisanja o umetnosti i pisanja iz umetnosti. U prvim pasusima svog teksta "Principi neoplastičke umetnosti" (1925), vezujući pobude umetnikovog pisanja za situaciju opšteg nerazumevanja nove umetnosti i smatrajući teoriju nužnom posledicom stvaralačke prakse, on pored ostalog kaže da "umetnici ne pišu o umetnosti već iz umetnosti". Bez namere objašnjavanja, koje izgleda gotovo sasvim suvišno, moguće je nadovezati se na ovu jednostavnu i efektnu sentencu, prihvatajući da pri tom možda ne idemo u korak sa mogućim tokom misli samog autora. Već sama reč **iz**, osim što naznačuje unutrašnju poziciju, implicira neizbežno prisustvo tragova, tragova umetnosti, dakle "sredine" koja je umetniku organska, sveta u kojem on živi: gde god se makne, u područje teorije na primer, za njim ostaju tragovi (njegove) umetnosti. No, on ih ne ostavlja samo nesvesno, poput begunca koji, mimo svoje volje, ostavlja putokaze svojim goničima. Kao u priči braće Grim, umetnik i namerno ostavlja za sobom "kamenčiće" svoje umetnosti. Ti tragovi govore o poreklu, odgovaraju na pitanje odakle, otkuda, upućuju na izvor iz kojeg nastaju jer u sebi nose njegove sadržaje, i stoga znače povezanost, kontinuitet, produženo prisustvo tih sadržaja u polju teksta u koje ulaze. Ono možda najvažnije što od tragova umetnosti nastavlja da živi u umetnikovom pisanju jeste kreativni impuls, poriv ka stvaranju pre nego tumačenju. Moderni umetnik je i u svojoj tekstualnoj praksi ponajpre stvaralac, a tek potom, na posredan način, i interpretator, tumač svojih plastičkih realizacija. Kao što je naglasio Mondrian, *Novoj plastici* nije neophodno objašnjavanje rečima, ali savremeni umetnik, dodaje on, ipak ima potrebu da govori povodom, to jest, reći ćemo, iz svoje umetnosti.

Naravno, svako ko govori o umetnosti čini to iz neke potrebe i interesa, ali kakve je prirode umetnikova potreba, kakve bi mogle biti njegove pobude, motivi i ciljevi? Vratimo se Van Doesburgu. Kada, na primer, kažemo da nešto radimo *iz ljubavi* ili *iz mržnje*, onda time govorimo zašto to radimo, upućujemo na razloge, pobude naših postupaka. Kada, zajedno sa Van Doesburgom, kažemo da umetnik piše **iz** umetnosti, time smo rekli ne samo *iz čega*, već i *zbog čega* on to radi, sa kakvim pobudama i kojim motivima. Umetnik, dakle, piše **iz**, tj. **radi/zbog** (svoje) umetnosti, takva je, pre svega, priroda njegove primarne motivacije. On oseća potrebu izvesnog produženja svoje oblikovne prakse, transfera svojih plastičkih ideja/pojmova u materijal verbalnih iskaza, što nikako ne znači tek (doslovno) prevođenje u drugi jezik. Radi se o nastavljanju, nadovezivanju, dodavanju, "doslikavanju" rečima, što vodi izvesnom protezanju, rastvaranju, razotkrivanju zatvorene unutrašnje strukture dela koje se time dograđuje, nadograđuje, "rasteže" i, istovremeno, otvara prema širem prostoru komunikacije. Pobude, intencije umetnikovog govora prvenstveno su vezane za polje njegove prakse, za afirmaciju njegovih plastičkih formulacija, i taj interes prevladava i onda kada, kao u slučaju Mondriana, teorijska projekcija priželjkuje svojevršno rastvaranje, nestanak same umetnosti kroz njeno ostvarenje u prostoru životne realnosti. Isto vredi i za Maljeviča, čak i kada on, zaključivši kako je pero "oštrije" od slikarske četke, prestaje da svoje umetničke koncepte materijalizuje u mediju slike, fiksirajući ih ne više u ikoničkom već u verbalnom jeziku. To, međutim, nikako ne znači da njegov tekst prestaje da bude povezan sa suprematističkom slikom, nego je ta veza pomerena iz polja neposredne tematizacije u polje posredne refleksije, u prostor konceptualnih, misaonih i strukturalnih homologija. Tako iza njegovog "oštrog" pera zapravo ostaje vidljiv trag "meke" četke, trag koji, ako ga sledimo, vodi bespredmetnom svetu, onom što je već stvoren, "naslikan" tom četkom na suprematističkom platnu.

Tekst umetnika svakako označava stadijum izvesne racionalizacije umetničkog iskustva, pomak od pretežno intuitivnog, imaginativnog, čulnog, osećajnog, ka svesnom, racionalnom,

diskurzivnom. Sudeći po Mondrianu, taj je pomak povezan sa promenom same unutrašnje prirode umetnika, koji nije više samo "slepo oruđe intuicije", sledbenik sopstvenih instinktivnih, nagonskih, nesvesnih ili iracionalnih poriva. Otuda potreba za pisanjem u kojem se ispoljava razumska, racionalna strana njegovog lika, svest o sopstvenoj umetnosti. O tome govori i Maljevič kada na svoj metaforički način kaže da četka ne doseže do "moždane vijuge". No to i nije njen cilj. Suprematistička umetnost čistih *osećanja/uzbuđenja* niti nastaje iz razuma niti je njemu upućena. Teorija se, međutim, upućuje moždanoj vijugi i, predočavajući opojmovljeno plastičko iskustvo, biva predmet racionalne, kognitivne recepcije.

Predloženi način čitanja umetničkih teorija, u kojem je težište na odnosima između reči i slika a ne reči i (drugih) reči, dakle čitanja kroz iskustvo konkretnih oblikovnih/stvaralačkih praksi, oslanja se poglavito na uvide koje u ovom pogledu pruža razdoblje ranog i razvijenog modernizma, te posebno tekstualna produkcija u okviru istorijskih avangardi. To znači da se on ne smatra univerzalnim modelom, ključem koji zasigurno uspešno otvara prolaze ka bilo kojem segmentu u mnogo čemu heterogenog korpusa verbalne i tekstualne prakse umetnika, počev od kasne gotike i rane renesanse pa sve do postmodernog doba. No, s druge strane, svakako da nisu potpuno prenebregnuta iskustva predmodernih epoha, mnoga veoma podsticajna saznanja (o prirodi slikarstva ili skulpture i njihovim izražajnim sredstvima, o odnosu između umetnosti i prirode, književnosti, religije ili nauke, o mnogim tehničkim i tehnološkim aspektima umetničkih disciplina, o umetniku i njegovom položaju u odnosu na institucije vlasti i moći, svetovne ili religijske, itd...) koja su tekovina tih epoha. Upravo polazeći od tih iskustava i saznanja, koliko su nam ona bila dostupna, prateći evoluciju koja se, u sklopu različitih okolnosti, odvijala u polju umetnikove oblikovne i teorijske misli, da se uočiti da se sa sveukupnim promenama što nastaju sa modernom epohom (kako u samoj umetnosti tako i u vanumetničkim kontekstima) menja i priroda teksta umetnika, da ta dodatna forma umetničkog delovanja poprima drugačiju ulogu i značenje. Najopštije mesto ove promene tiče se opet samog odnosa između umetnikovih tekstualnih i plastičkih iskaza, čija konceptualna međuzavisnost postaje sve tešnja. Uporedo se menjaju forme i sadržaji ovih iskaza, proširuju se i umnožavaju referencijalna polja na koja se oslanjaju i do kojih dopiru umetničke ideje, obogaćuju se terminološki i pojmovni aparati, nastaju novi tekstualni modeli i strategije. Uzroci ovakvih promena svakako su veoma isprepleteni, nalaze se u mreži svih onih okolnosti, društvenih, političkih, ekonomskih, kulturnih, idejnih i drugih, iz kojih su nastala stanja koja označavamo pojmom modernog. Ipak, na prvom mestu treba imati u vidu umetničke okolnosti, značenje razvojnih procesa što su se odigrali u samoj umetnosti, naročito u polju preispitivanja prirode njenih konstitutivnih formalno-jezičkih elemenata.

Reč je o procesima i promenama koje u svojim finalnim ishodima prevazilaze značenje stilističkih evolucija i transformacija, pomaka u okviru već postojećih, kodifikovanih stilskih formacija, i dovode do konstitucija novih jezičkih i konceptualnih paradigmi. Na primer, raskid sa *mimesisom* i odgovarajućim pretpostavkama tradicionalnog realističkog diskursa, dakle napuštanje jednog koncepta koji je u temelju viševekovne tradicije (zapadno)evropskog estetskog i umetničkog mišljenja, imao je značenje svojevrsnog epistemološkog reza. Razgradnja starog modela slikovne predstave odvijala se u praksi umetnosti izmicanjem, takoreći jednog po jednog, njegovih glavnih uporišta: perspektivno-iluzionističke organizacije prostora, trodimenzionalnosti oblika, deskriptivne, literarne, narativne i ilustrativne instrumentacije elemenata plastičkog jezika, itd.. Slikovni prostor sve se više podvrgavao različitim vidovima "deformacija", odstupanju od konvencija perspektivne, dubinske projekcije i matematičkih proračuna, približavao se dvodimenzionalnom stanju, stapajući se

tako sa ravninom površine platna/podloge i gubeći svoju iluzionističku efektivnost. Govor oblika, boja i linija prestajao je da bezuslovno ispunjava propozicije "prirodnog govora", obojenost predmeta na slici nije morala odgovarati njegovoj stvarnoj, prirodnoj obojenosti, linija koja ga ocrtava nije morala pratiti njegove prirodne obrise, itd. Sve se ove promene u svojim posledicama mogu sažeti u podrivanju i napuštanju modela mimetičke referencijalnosti. Odnos između označitelja (slike) i označenog uspostavlja se van mimetičkog kôda, a u krajnjim konsekvencama ove evolucije odustaje se od svake spoljašnje/predmetne referencijalnosti, slika postaje samoreferencijalna struktura autonomnih plastičkih elemenata.

Iz procesa koji su vodili konstituciji paradigme moderne slike, i uporedo sa njima, razvijala se i nova svest umetnika. Ona je nastajala pre svega iz određenih saznanja o specifičnoj prirodi slikovnog jezika, o lingvističkoj posebnosti slikarstva koje se počinje razumevati kao autonomni "tekst" sa sopstvenim, samo njemu svojstvenim gramatičkim i sintaksičkim propozicijama koje uređuju konfiguracije specifičnih znakova, strukture sačinjene od posebnih elemenata. Ta svest se, naravno, iščitava iz osobina samog umetničkog predmeta, ona je upisana u vidljivo i opipljivo telo slike, "govori" iz same njene građe, ali se istovremeno potvrđuje i kroz mnoge izjave i tekstove umetnika. Ona upućuje na promene u ravni mišljenja, u samom poimanju slikarstva i umetnosti uopšte. Stoga se, na primer, pojave nemimetičkih ili ne-predmetnih slikovnih idioma u različitim predmodernim epohama ne mogu dovesti u istu ravan sa onima iz epohe modernizma, jer, nezavisno od određenih formalnih i oblikovnih analogija, ti nepredstavljajući modeli nastaju i funkcionišu na različitim konceptualnim i idejnim matricama. Za razliku od ikonoklastičkih tendencija što su se javile u pojedinim periodima i izražajnim oblicima, primerice, vizantijske ili islamske umetnosti, gde je koncept slikovnog predstavljanja bio problematizovan iz "ideoloških" postavki određenih religijsko-filozofskih ili teoloških doktrina, moderni ikonoklazam, mada u nekim svojim manifestacijama i sâm povezan sa pojedinim paranaučnim i parafilozofskim, teozofskim, okultnim i mističkim učenjima, ima kao svoju polaznu i osnovnu (mada ne i jedinu) pretpostavku analitičko iskustvo preispitivanja same prirode slikarstva/umetnosti, saznanja što su proizašla iz reflektovanja samog medija slikarstva kao takvog, slikarstva kao posebnog jezičkog sistema. Pioniri moderne apstrakcije ne slede i ne ispunjavaju postavke religijskih ili nekih drugih vanumetničkih doktrina, oni nisu neposredni ilustratori, prenosioci spoljašnjih idejnih sadržaja u vizuelne, oslikovljene forme svoje umetnosti. Ma koliko povezani sa spoljašnjim kulturnim i idejnim kontekstima, njihova problematizacija odnosa između slike/predstave i predmeta/realnosti proizlazi najpre iz težnje za formulacijom novih plastičkih propozicija, za proširenjem ili redefinisanjem pojma umetnosti. Oni misle i osećaju u pojmovima, predodžbama i slikama koji se razlikuju od onih što su bili karakteristični za kulture srednjeg veka.

Stav samih umetnika prema pisanju i govoru, pre svega o vlastitoj umetnosti, bio je veoma različit i menjao se u rasponu od diskretne rezervisanosti i apriorne odbojnosti do uverenja da je verbalno mišljenje sasvim legitimno i, štaviše, neophodno sredstvo umetničkog delovanja i, posebno, komunikacije sa javnošću. Otpor prema verbalnom i diskurzivnom proizlazio je najpre iz određenog načina razumevanja prirode likovnih/vizuelnih umetnosti, pri čemu se ovi elementi vide kao potpuno strani osobenom jeziku slikovnog predstavljanja. Verbalni/tekstualni komentari i objašnjenja smatraju se u principu nepotrebnim, suvišnim, jer, i to je osnovni argument, "delo govori za sebe". Još je Goethe savetovao umetniku da stvara a ne da priča, C.J. Ducase je tvrdio kako je umetnikov posao da stvara umetnost a ne da o njoj govori, a Cézanne poručuje Emilu Bernardu da slika a ne da bude umetnički kritičar. Na

drugoј strani, David Burljuk piše 1912. godine da ne biti teoretičar umetnosti znači odreći se njenog razumevanja, a takav stav je u osnovi bio blizak mnogim protagonistima istorijskih avangardi.

Ove dve pozicije ipak nisu međusobno potpuno oprečne i isključive kao što to izgleda na prvi pogled. Umetnici skloni verbalizaciji i teoretizaciji neće, naravno, poricati da delo govori za sebe, tj. da je na određeni način sâmo sebi dovoljno kao konzistentna i celovita plastička formulacija neke ideje, misli, osećanja i slično, ali su istovremeno svesni da se njegov život i delovanje ne odvijaju isključivo u polju vizuelnog/slikovnog, već isto tako, i neizbežno, u polju verbalnog i diskurzivnog, tj. u jeziku kao osnovnom mediju mišljenja i komunikacije. Proces razumevanja, objašnjavanja/tumačenja, kao pojave jezičke prirode, takođe čine sastavni deo umetničkih, plastičkih iskaza, to su elementi koji sudeluju u artikulaciji njihovih značenja i utiču na njihovo primanje i delovanje. Delo, dakako, govori za sebe, i to govori univerzalnim/opštim jezikom slikovnih predstava, no priroda toga jezika (koji nije osnovno sredstvo svakodnevnog komunikacije, i ne predstavlja potpuno kodifikovan i formalizovan sistem poput verbalnog jezika) čini njegovo čitanje veoma specifičnim procesom. Taj univerzalni jezik je, naime, istovremeno i veoma poseban, specijalistički, sastavljen od naročitih "reči", sa sopstvenim rečnikom, gramatikom, sintaksom, semantikom. Zato on, i pored svoje opštosti, nije lako čitljiv, kao što to nije ni poetski jezik (za razliku od svakodnevnog, običnog jezika). Umeti gledati/čitati ne obezbeđuje siguran prohod do smisla i značenja. Stanja nerazumevanja, slučajni ili namerni povređujući promašaji slobodnih strelaca interpretacije, izostanak recepcije i socio-kulturne komunikacije, kao česti pratioci egzistencije umetničkog dela, svakako se mogu smatrati jednim od motiva (nikako jedinim ili primarnim) ulaska umetnika u područje tekstualne prakse. Umetnik tada želi da svoju misao ili osećanje sačuva "neoštećenim", da olakša i otvori prolaz ka svojim idejama upisanim u posebne, nekad krajnje netransparentne strukture plastičkih znakova, i zato poseže za rečju, ne zbog toga da bi rekao nešto što već nije "rečeno", eksplicitno ili implicitno, na njegovom platnu.

Umetnikov tekst može biti veoma intimna, subjektivna, egzistencijalna ispovest, racionalna analiza i didaktička eksplikacija vlastitih metoda rada, skup aforističkih sentenci o sopstvenom poimanju umetnosti, života i sveta, esejijska proza ili teorijski traktat o prirodi umetnosti, manifest ili deklaracija programskog karaktera, itd... Tipološka mapa tekstova umetnika veoma je razuđena i sadrži brojne i različite izražajne forme. Tekstualni modeli i strategije, tematske, sadržinske i stilističke osobine teksta zavise od mnogih okolnosti, no u tom pogledu veoma važne posledice imaće promena adresata, naime postepeno premeštanje funkcionalnog konteksta umetnikovog teksta iz sfere internog i privatnog u prostor šire, javne komunikacije, što je bilo uslovljeno nizom socio-kulturnih faktora. Sve češće obraćanje umetnika javnosti svakako korespondira sa opštim okolnostima modernog doba, u kojima se, pored ostalog, menja socijalni status i funkcija institucije umetnosti, svest samog umetnika i njegovo poimanje prirode sopstvene delatnosti i njene uloge. Nakon što je Courbet usmerio svoj (kritički) pogled ka socijalnoj realnosti i iz aktivističke pozicije socijalno osvešćenog umetničkog subjekta posmatrao umetnost kao medij transformacije društva, u generaciji impresionista, kod Van Gogha, Gauguina, Cézanna i dalje, zapravo u čitavom ranom modernizmu, prevladava, s jedne strane, introspektivni pogled što dolazi iz iskustva krize izolovanog i otuđenog umetnika koji proživljava i oseća drugu, negativnu stranu modernizacije, tehnološkog i industrijskog progresu, visoke urbanizacije života, itd., te s druge strane analitički pogled iz iskustva umetnika posvećenog internim, formalno-jezičkim problemima svog medija, umetnika koji se, gradeći autonomni svet svoje slike, znakovne

strukture u posebnom poretku plastičke harmonije, opire uznemirujućoj disharmoniji socijalnog okruženja i egzistencijalne realnosti, omamljujućem zlokobnom zavodu prevrtljive svakodnevice. Međutim, nešto je zajedničko i Van Goghu i Matisseu. I pogled u unutrašnjost umetničkog subjekta i pogled u unutrašnjost slikovnog objekta nisu pogledi u prostor okolne realnosti. Avangarde će, međutim, na tragu kurbeovskih pouka, koncentrisati svoj pogled na tu realnost, i prevešće modernistički koncept samodovoljnog lingvističkog eksperimenta/istraživanja u novu ideologiju umetničkog projekta koji će hteti da bude i socijalni projekat.

Tokom desetih i dvadesetih godina, kada se u okviru avangardnih pokreta (fudurizam, suprematizam, dada, neoplasticizam/De Stijl, konstruktivizam, Bauhaus, nadrealizam) odvijaju procesi revolucionarnog inoviranja umetničkog jezika, radikalnog prevrednovanja svih (ne samo estetskih) vrednosti i redefinisavanja pojma umetnosti, kada umetnici, nakon kataklizmičkih iskustava rata i u klimi revolucionarnih socijalnih promena što će uslediti, s jedne strane nastupaju sa ideologijom svojevrsnog nihilizma i strategijom obesmišljavanja, podriavanja i destruiranja glavnih uporišta evropske (racionalističke) svesti, kulture i društva, a s druge, "zavedeni" teleološkim konceptom istorije, nošeni idealističkim zanosom vere u progres i borbenim duhom avangardnog aktivizma, počinju da grade svoje utopijske projekte (ili "optimalne projekcije") sveobuhvatne transformacije sveta i čovekovog života posredstvom umetnosti, teorijski rad zadobija posebno važnu ulogu kako u artikulaciji individualnih lingvističkih idioma, tako i u koncipiranju tog ambicioznog iskoraka u prostor društvene i egzistencijalne stvarnosti. Najčešće u programskoj i deklarativnoj formi manifesta, tekst postaje gotovo nezaobilazni pratilac, zapravo integralni deo umetničke prakse, posebno promotivne strategije poglavito kolektivnih/grupnih nastupa: umesto "Ja" sve više govori "mi" koje se glasno obraća javnosti ("Futuristi javnosti") ili svetu ("Konstruktivisti svetu"). Preovlađujuća impersonalnost teksta ima svoj korelativ u obraćanju (društvenom) kolektivitetu, kolektivnom a ne individualnom subjektu. Ono čemu se teži nije ograničeno na duhovnu transformaciju pojedinca, već se proteže na globalnu rekonstrukciju društva i života, na potpuno preuređenje sveta (sve do konkretne egzistencijalne realnosti i neposrednog materijalnog/predmetnog okruženja) na bazi projekta formulisanog iz umetničkog/estetskog iskustva.

Ruska avangarda pojavljuje se na evropskoj umetničkoj sceni u tom "vrućem" razdoblju, tokom prve polovine druge decenije veka, kada se u klimi velikih ubrzanja postuliraju prve avangardističke opcije i strategije. Nakon neoprimitivističke subverzivne "igre" sa neukošću i infantilizmom, te faze aktivne participacije u kubističko-futurističkom eksperimentu, kritičke recepcije i reinterpretacije njegovog formalnog i ideološkog diskursa, ona otvara jedan sasvim novi put, "bespuće" i bezdan *bespredmetnosti*, i u suštini (ne manifestativno) zauzima središnji prostor te scene. Tada ruska avangarda u stvari transcendirira (zapadno)evropsko umetničko iskustvo. Njeni lingvistički i konceptualni upadi, pomaci koje ostvaruje u polju jezika i mišljenja umetnosti, najradikalniji su i najdublji na dva prividno, ili stvarno, suprotna pola: u području slikarstva (suprematizam) i u području prakse i mišljenja koji teže negaciji i napuštanju slikarstva (konstruktivizam). **Kultura slikarstva**, sa suprematizmom i drugim formama *bespredmetništva* uzdignuta do najviše i najosetljivije tačke, na kojoj se ispoljila i njena neuporediva snaga i njena skoro beznadežna krhkost, biće podvrgnuta ambicioznom i serioznom preispitivanju, i na kraju odbačena i zamenjena konceptom **materijalne kulture**. Paralelna tekstualna produkcija (koja prati i reflektuje sve što se odigrava na ovim polovima i između njih), **teorijska kultura** kao treća jedinica u strukturi ruske avangarde, ne samo da uspeva da se održi na kreativnom i problemskom nivou prakse, već ponekad, ne gubeći sa

njom organsku spregu, tu praksu pomera ka zonama za koje se čini da iz nje same ne bi bile vidljive ili dostupne.



Kazimir Maljevič za pisaćim stolom

Simbolistički pristupi

Na pitanje sa kojim pojavama zapravo započinje umetnost ruske avangarde mogući su različiti odgovori. Mnoge izložbe i publikacije posvećene problemima ove umetnosti uključivale su u svoje prezentacije i istraživanja pojave i umetnike čije se vitalno delovanje odvijalo još u drugoj polovini 19. veka, u njegovim poslednjim decenijama, i na prelazu u 20. vek. U vidno polje istorijsko-umetničkih posmatranja, koja insistiraju na potrebi evidentiranja i objašnjenja inicijalnih činilaca i evolutivnih procesa u čijim se određenim stadijumima javljaju nove pojave, ulazile su već prve manifestacije osporavanja akademskih, neoklasičnih i romantičarskih pojava u ruskoj umetnosti, na primer realistički pokret *Peredvižnjika*, različiti oblici delatnosti u okviru umetničkih kolonija *Abramcevo* i *Talaškino*, ili najzad grupa i široki pokret "Svet umetnosti" sa kojim već dolazi, makar u nekim elementima, do približavanja simbolističkom konceptu umetnosti. U svim ovim stadijumima razvoja umetničkog iskustva odigrali su se, naravno, određeni estetski i idejni pomaci u odnosu na prethodno zatečena stanja, pripremljene su izvesne pretpostavke i osnove za potonji nastup avangardnih pokreta. Pitanje početka, ma koliko se dosledno i precizno mislilo u okvirima determinizma istorijsko-umetničke evolucionističke logike, teško se može pouzdano razrešiti jednoznačnim odgovorom, a među mnogim okolnostima od kojih će mogući odgovori zavisiti, na prvom je mestu možda upravo način razumevanja samih fenomena i pojmova *moderne*, *modernizma*, *avangarde*, itd.¹ Tako su pojedini autori smatrali da avangarda počinje sa plastičkim i konceptualnim inovacijama umetnika iz grupe *Plava ruža* (Kuznjecov, Sarjan, Sapunov, Krimov i drugi), što znači u okviru modela slikarstva sa jasnim simbolističkim naznakama.² Sa drugog stanovišta, koje primarne osobine avangarde vidi u drugačijim plastičkim i idejnim postulatima, taj se početak pomera nekoliko godina unapred i vezuje za pojavu neoprimitivističke paradigme, ili pak u još širem određenju za tročlani niz neoprimitivizam-lučizam-kubofuturizam.³ Najzad, sa određenom argumentacijom moguće je zastupati shvatanje koje prelomni trenutak pomera sve do 1914-1915. godine, naime do promocije Tatlinove protokonstruktivističke formule (konstrukcija-materijal-prostor) i Maljevičevog bespredmetnog suprematizma.⁴

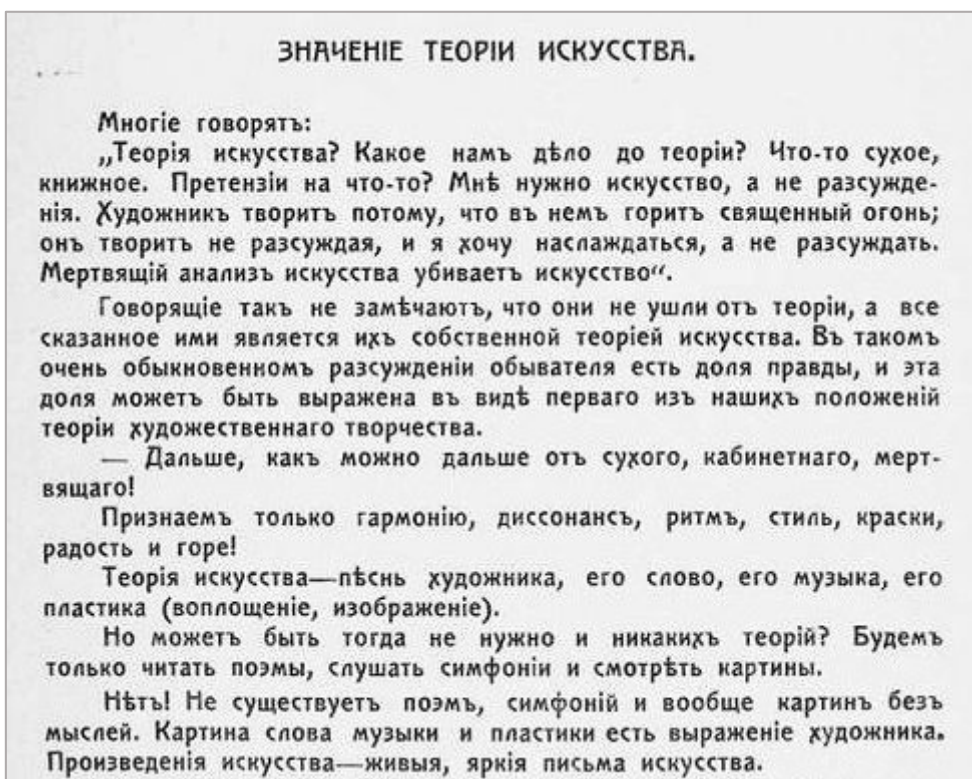
Ako se, međutim, pitanje utvrđivanja tačnog početka sa dobrim razlozima ostavi postrani, i njegovom preformulacijom u pitanje porekla ili izvora problem postavi na drugačiji način, tada se svakako ne može izostaviti tema simbolizma i njegove uloge u formaciji plastičkih i teoretskih propozicija avangarde. Postalo je evidentno da je odnos između simbolizma i avangarde⁵, kako u Rusiji tako i u zapadnoj Evropi, mnogo kompleksniji nego što je to izgledalo sa stanovišta koje ove pojave posmatra isključivo u međusobnoj opoziciji ili negaciji. Tako, na primer, Maria Deppermann u svojim analizama estetičke teorije Andreja Bjelog⁶ zastupa stav da se određene "misaone konstante" estetičke teorije ruskog simbolizma pojavljuju kao "programatski zahtevi avangarde", te da se ova u tom smislu ukazuje kao naslednica simbolizma. Jedna od tih konstanti, koja se prema Deppermannovoj ističe već u simbolizmu a nikako najpre u avangardi, vezana je za stav o aksiološkoj funkciji umetnosti, te odatle za ideju prevrednovanja ne samo estetskih, već i svih drugih vrednosti, kulturnih, socijalnih, moralnih itd. Zajedno sa drugim simbolistima Bjeli deli uverenje o postojanju krize kulture, shvaćene kao "kriza svesti", koja treba da bude prevladana u procesima "prevrednovanja vrednosti" (Nietzsche), tj. u očekivanoj "revoluciji duha". Stanju krize, konflikata i protivrečnosti, straha i otuđenja, suprotstavlja se umetnikova stvaralačka

svest (kao pretpostavka prevrednovanja), ili umetnost kao "prototip univerzalne kreativnosti", koja to stanje otkriva i prikazuje u svojim formama, svom specifičnom izražajnom jeziku. Stoga se simbolistička teorija određuje kao "estetika protivrečja", suprotno tradicionalnom konceptu harmonije, a takvoj estetici prirodno odgovaraju postupci koji rezultiraju formalnim strukturama disonance, disharmonije, disproporcije itd., te u daljem sledu tzv. otvorenim strukturama, za razliku od modela harmoničnog, dovršenog umetničkog dela. Oдавde pak proizlazi napuštanje mimetičkog odnosa prema spoljašnjem svetu pojava (koji je shvaćen samo kao jedan fragment stvarnosti) i odbacivanje tradicionalnog realističkog kanona: umetnik, pisao je Bjeli, mora "prekoračiti granicu onoga što je već oformljeno", što je već oblikovano u prirodi, on mora stvarati **nove forme** pomoću slobodnih kombinacija elemenata stvarnosti, a u tim formama, koje očituju izmenjeni lik čulnog, pojavnog sveta, on zapravo fiksira svoje doživljaje, svoje iskustvo stvarnosti. Zato je pitanje forme, koju Bjeli smatra neodvojivom od sadržaja, jedno od središnjih u simbolističkoj estetici: za Bjelog je smisao umetnosti upravo u "radu sa formama", jer stvaranje vrednosti zahteva nove reči/forme, a "nove reči su uvek početak novih saznanja". Takođe, osim "estetike protivrečja" koja je, po Deppermannovoj, ponudila estetsku paradigmu za avangardu kao "stilsku formaciju" (A. Flaker), osim "otvorenih struktura" i napuštanja mimetičke referencijalnosti, simbolistička teorija, shodno svojoj revolucionarnoj aksiologiji ("revolucija duha"), postulira i novi tip odnosa prema posmatraču/recipientu, tj. pretpostavlja kreativnu recepciju koja bi trebalo da izazove **promenu svesti i preobražaj ličnosti**.

Kao umetnička filozofija i pogled na svet simbolizam je, skupa sa jačanjem i ekspanzijom ruske mističko-religiozne filozofije, predstavljao jednu od vitalnih snaga tzv. kulturne renesanse u Rusiji s početka 20. veka, čija se osnovna obeležja najčešće vide u oslobađanju duhovne kulture od dominacije materijalističkih, pozitivističkih i utilitarističkih nazora.⁷ Celokupan simbolistički pokret, sa svojom univerzalističkom i transcendentnom filozofijom, veoma je doprineo prevladavanju takvih nazora, koji su svoje plastičke ekvivalente dobrim delom nalazili u slikarstvu peredvižnjičkog realizma. Realizam te vrste zasnivao se na modelu slikovne deskripcije i naracije koji u prvi plan ističe sižejne komponente dela izvedene iz tematika vezanih za prostor egzistencijalne, društvene i političke realnosti sredine. Da sižejni i sadržinski sloj ovde proizlazi iz tematske a ne iz plastičke ravni predstave, posredno je naznačio Rjepin prigovarajući modernom francuskom slikarstvu to što u njemu postoji "samo slikarstvo", dok uopšte nema sadržaja. Ono u čemu je Rjepin video manjkavost ("samo slikarstvo") postaće za ruske moderniste upravo traženi kvalitet i cilj kojem su težili u jednoj fazi svojih eksperimenata, a peredvižnjički koncept sadržaja biće zamenjen formulom "čisto slikarskog sadržaja". Istupajući protiv dogmi "naivnog realizma" (Bjeli), koji ne pravi razliku između realnosti i pojavnog (čulnog) stvarnosti, simbolizam odbacuje mimetički model slike kojem nedostaje **preobraženi lik stvarnosti** (simbol), on ne prihvata sliku bez investicije umetnikovog subjektivnog doživljaja kao medija transformacije. Za simboliste, kao što kaže Bjeli, umetnik je "propovednik budućnosti" (a ne opisivač ili prikazivač sadašnjosti), ali, dodaje on, "njegova propoved ne sastoji se u racionalističkim dogmama, već u izražavanju njegovog unutrašnjeg 'Ja'".⁸ Slika što nastaje iz dubokog unutrašnjeg doživljaja, iz podsvesnih i intuitivnih, ne-racionalnih impulsa umetnikovog "Ja", nije više bila doslovna reprodukcija svakodnevnog života, ilustracija događaja, narativna priprema sa sociopolitičkim ili moralnim poukama, već metaforički iskaz duhovnog i emocionalnog iskustva individuuma, simbolički zapis njegovog sopstvenog doživljaja stvarnosti, često transformisanog u specifične vizije. Takva slika nužno se morala oslobađati naturalističke instrumentacije svojih jezičkih elemenata, njihovih deskriptivnih i reprezentativnih funkcija, umesto kojih su sada u prvom planu funkcije ekspresije i simbolizacije. Otuda simplifikacija

forme, težnja ka plošnoj, dekorativnoj organizaciji slikovne površine koja ne povlači posmatrača u duboki iluzionistički prostor već ga zaustavlja skoro na ravnini platna, vodi ga od jednog do drugog plana čiste boje. Mada slikarski simbolizam nije dostigao, niti je tome težio, onaj model "slikarstva kao samocijla" ili "slikarstva kao takvog", koji će biti ostvaren i teoretski konceptualizovan u sledećoj generaciji, njegove formalno-jezičke inovacije, kao i njegova estetička teorija, predstavljaju važnu stanicu na putu koji završava pojavom bespredmetne umetnosti.

Povest ruskog simbolističkog slikarstva, sa njegovom snažnom podlogom u simbolističkoj literarnoj školi, odvijala se u nekoliko etapa koje čine različite individualne i grupne manifestacije, počev od raznovrsnih aktivnosti grupe *Svet umetnosti* (izložbe, izdavanje časopisa, scenografski i kostimografski projekti za operu, balet i pozorište, itd...), preko opusa istaknutih pojedinaca kao što su Mihail Vrubel' ili Viktor Borisov-Musatov, do nastupa i delovanja grupe *Plava ruža* i časopisa *Zlatno runo*, koji je kroz svoje tekstove i izložbe bio glavna promotivna tribina nove umetničke koncepcije. Najvažniji umetnik čiji su teorijski pogledi veoma bliski konceptualnom i idejnom okviru subjektivnih i intuitivnih pristupa svojstvenih simbolističkoj estetici svakako je Vasilij Kandinski, no među uticajnim protagonistima srodnih shvatanja našli su se pojedinci sa relativno skromnom umetničkom/stvaralačkom reputacijom (Nikolaj Kuljbin i Vladimir Markov, na primer), koji, međutim, na teorijskom planu igraju važnu ulogu u ranim fazama konstitucije ruskog modernističkog pokreta.



Fragment iz teksta N. Kuljбина „Slobodna umetnost kao osnova života“, *Stidija impresionista*, St. Petersburg, 1910, str. 8

Po obrazovanju lekar, Kuljbin je bio na putu ostvarenja uspešne karijere u oblasti medicinskih nauka, ali je posle 1906-1907. godine sa velikim entuzijazmom i energijom prišao polju umetnosti, uzimajući na sebe ulogu žustrog animatora umetničkog života, inicijatora različitih

umetničkih akcija, organizovanja umetničkih grupa, izložbi i diskusija, izdavanja časopisa i zbornika itd., te najzad počinjući i sâm da se bavi slikarstvom i pisanjem o umetnosti. Kao obrazovani intelektualac i čovek sa iskustvom naučnog istraživanja, kao ličnost raznovrsnih znanja i interesovanja, sa razvijenim senzibilitetom za recepciju recentnih umetničkih ideja, aktivnim kontaktima i pravovremenim informacijama o savremenim evropskim zbivanjima, Kuljbin ne samo što je mogao da uspešno obavlja ulogu animatora, organizatora i promotora nove umetnosti, već je uspeo da u svojim tekstovima i brošurama naznači okvir jedne estetičke koncepcije i znatno unapredi nivo umetničko-teorijskih debata ovog vremena. Iskustvo medicinskih istraživanja i eksperimenata, te metoda naučnog posmatranja uopšte, verovatno je u njemu učvrstilo uverenje o važnosti umetničkih teorija i neophodnosti teorijskih saznanja o prirodi umetnosti. Pri tom ova neophodnost vredi, po njemu, kako za umetnika-stvaraoca tako i za recipijenta, iako se ovaj drugi naročito često s podozrenjem i odbojnošću odnosi prema racionalnim pristupima i hladnim analizama, smatrajući da oni ometaju njegov spontani doživljaj i uživanje u umetničkim delima. Ali već i takvo karakteristično protivljenje recipijenta "razmišljanju" pripada nekoj vrsti "teorije umetnosti", kaže Kuljbin u uverenju da zapravo nije moguće biti izvan svake teorije bez obzira da li o tome postoji svest ili ne. Samo "spontano čitanje" nije dovoljno, jer umetnost poseduje svoje određene principe koji su takvom pristupu teško dostupni. Upravo je teorija, prema Kuljbinu "prisutna u samim slikama i u govoru o slikama", tj. i u kreativnom i u receptivnom/interpretativnom polju, ključ za otkrivanje tih specifičnih principa i ideja inherentnih umetničkom delu.

Свободное искусство, какъ основа жизни.

ГАРМОНИА И ДИССОНАНСЪ.

(О жизни, смерти и прочемъ).

Гармонія и диссонансъ—основныя явленія мірозданія. Они универсальны, общи для всей природы. На нихъ основано искусство.

Жизнь обусловливается игрой взаимныхъ отношеній гармоніи и диссонанса, ихъ борьбой.

Жизнь природы, общая жизнь Дома,—жизнь въ великой гармоніи, въ красотѣ, въ Немъ.

Совершенная гармонія—нирванна, къ ней стремится усталое Я.

Совершенная гармонія—смерть.

Смерть—покой жизни, а не отсутствіе ея. Нѣта нѣтъ *). Смерть похожа на кругъ: въ ней нѣтъ только начала и конца; остальное все есть. Пружина замкнута и не движется, но Сила въ ней не отсутствуетъ, а покоится. Сила—въ покоѣ, въ возможности („въ потенціи“), потенциальная, спящая сила.

N.Kuljbin, "Slobodna umetnost kao osnova života", *Studija impresionista*, St. Petersburg, 1910, str. 3

U odnosu na koncept ustrojstva i funkcionisanja prema određenim principima, Kuljbin je smatrao da postoji podudarnost između umetnosti s jedne strane, te prirode i života sa druge ("Krila orla ne funkcionišu nepravilno, već prema tačnim zakonima koji predstavljaju teoriju orlova"). U svom mediju, sopstvenim specifičnim sredstvima umetnost otkriva, pokazuje principe života, svu složenost životnih procesa koju Kuljbin vidi u uzajamnim odnosima, u borbi između **harmonije** i **disonance**. To su njegovi glavni pojmovi koji označavaju osnovne pojave ne samo u životu, već i u prirodi i čitavom svemiru. Shodno simbolističkom konceptu ekvivalentnosti, sama umetnost takođe treba da bude disharmonična/disonantna jer je u

tome pretpostavka njene životnosti i delotvornosti, jedino tako ona može, kako bi rekao Kandinski, da neposredno dotakne (takođe disharmoničnu) dušu recipijenta. Potpuna harmonija značila bi prema Kuljbinu smrt, odsustvo vitalnih, dinamičkih sila, a umetnička forma u kojoj bi taj princip prevladao izgubila bi snagu ekspresije i emocionalnog dejstva. Uz to, ona ne bi predočila suštinu realnosti (prirode) koja nije u pojavnom i nedostupna je čisto čulnoj percepciji, te se stoga ne može preneti reprodukcijom pojavnog već "reprodukcijom" principa, tj. njihovom transpozicijom u odgovarajuće plastičke strukture posredstvom umetnikovog subjektivnog doživljaja, osećanja, snagom njegove intuicije i imaginacije.

Kuljbin je svakako morao poznavati ideje francuskih simbolista, posebno M. Denisa iz njegovog teksta "Od Gauguina i Van Gogha do klasicizma", objavljenog u *Zlatnom runu*. Tragovi tih osnovnih ideja (teorija ekvivalencije, tj. simbola kao plastičkih ekvivalenata emocionalnih i duševnih stanja - umetnost kao "subjektivna deformacija prirode" - priroda kao stanje umetnikove subjektivnosti - neophodnost simplifikacije elemenata plastičkog jezika / koncepcija sintetizma) jasno su vidljivi ne samo u Kuljbinovom pisanju već i u širem kontekstu umetničkih debata ovih godina. Koncept **subjektivne deformacije** bio je pri tom od suštinskog značaja jer je, s jedne strane, pretpostavljao afirmaciju umetnikovog "Ja", njegovog "ličnog viđenja", senzibiliteta i imaginacije, psihičkih i emocionalnih svojstava kao primarnih faktora stvaralačkog procesa, a s druge, pružio je teorijsko obrazloženje za napuštanje mimetičke/realističke paradigme ("Trijumf imaginacije nad imitacijom" - M. Denis). U relaciji prema tom konceptu treba svakako posmatrati Kuljbinovo insistiranje na ideji disonance, kao uostalom i nešto kasnije formulisane Burljukove postulate o disharmoniji, disimetriji i diskonstruktiji (mada su oni izvedeni iz analiza kubističke slikovne sintakse), na osnovu kojih je on tvrdio da je umetnost **iskrivljavanje stvarnosti**. Najzad, sama umetnost kao "tvorevina duha", manifestacija stvaralačkog procesa čiji je subjekt slobodni pojedinac, postaje **paradigma slobodnog stvaralaštva** i, može se reći, slobode u najširem značenju. Jedna od glavnih Kuljbinovih tema bila je upravo "Slobodna umetnost kao osnova života", pokušaj da se (preko osnovnih fenomena harmonije i disonance) umetničko iskustvo prikaže kao jedina uzorna forma egzistencije koja vodi duhovnoj transformaciji, oslobođenju kreativnih potencijala čoveka. Dakako, u skladu sa univerzalizmom, svojevrsnim "kosmizmom" svojstvenim ne samo teoretičarima simbolizma već i ruskoj umetničkoj filozofiji u većini njenih manifestacija (pa tako i u onim što pripadaju avangardi u užem smislu), Kuljbin takođe zastupa stav o povezanosti svega sa kosmičkim principima, o prožetosti svega "duhom svemira". Njegov je interes, kao što J. E. Bowlt primećuje, više upravljen ka kosmosu nego ka modernom gradu, on je više okrenut nebu nego zemlji, i ta osobina, zajedno sa zanimanjem za teozofiju i u osnovi subjektivnim, emocionalnim pristupom umetnosti, povezuje ga, prema ovom autoru, sa duhovnom fizionomijom umetnika kakav je Kandinski pre nego sa senzibilitetom radikalnih futurista opčinjenih modernim gradom i naučno-tehnološkim progresom.⁹ S druge strane, neke Kuljbinove ideje iskazane u njegovom prilogu na Sveruskom kongresu umetnika (dec. 1911) - na primer o tome da sliku (koja nije nešto postojano, trajno i čvrsto) zapravo čine naša sećanja i naši utisci - pojedini autori smatraju bliskim idejama iz ranih italijanskih futurističkih manifesta.¹⁰ Međutim, stvarni prodor italijanskog futurizma na rusku umetničku scenu i njegov sasvim određeni uticaj tek će imati da se dogodi, u čemu će i sâm Kuljbin imati jednu od važnih uloga organizujući, između ostalog, gostovanje Marinettija u Rusiji.

Pomenuti Sveruski kongres umetnika, na kome inače, sudeći po sačuvanim dokumentima, nije neposredno bilo reči o italijanskom futurizmu, predstavljao je važan događaj u umetničkom životu. Pre svega tu se mogao steći određeni, mada svakako ne i kompletan

uvid u stanje na planu teorijske misli i razumevanja aktuelne umetničke situacije. Osim prezentacije sopstvenog referata, Kuljbin je na Kongresu pročitao jedan od temeljnih teoretskih traktata celokupnog evropskog modernizma, spis *O duhovnom u umetnosti* Vasilija Kandinskog. Podatak da tokom dva zasedanja tekst najverovatnije nije bio pročitao u celini, te da se u celovitoj formi pojavio i, prema tome, postao šire dostupan 1914. godine (kada su objavljeni radovi sa kongresa), možda nije sasvim bez značaja kada se postavlja pitanje prisustva i uticaja Kandinskog na ruskoj umetničkoj sceni tokom ključnih godina (1910-1915). Kao što je poznato, Kandinski je još 1896. godine došao u Nemačku i njegova umetnička formacija, a potom i promocija i delovanje njegove umetnosti biće sve do 1914. godine vezani poglavito za tu sredinu, pre svega München, gde zapravo nastaje glavina njegovog opusa i gde se odigravaju njegovi glavni nastupi i akcije: osnivanje "Novog udruženja umetnika" (1909), štampanje knjige *O duhovnom u umetnosti* (dec. 1911), osnivanje "Plavog jahača" i prva izložba grupe (jan. 1912), a potom i objavljivanje istoimenog almanaha (maj 1912). Naravno, tokom ovog razdoblja Kandinski je u više navrata kraće ili duže vreme boravio u Rusiji (Moskva, Petrograd, Odesa, oktobar-decembar 1910 i 1912. godine; Moskva, juli-avgust 1913), izlagao na više izložbi ("Salon 2" Izdbeskog u Odesi 1910; prva izložba "Karo puba" 1910, itd...), objavljivao je tekstove u novinama, časopisima i katalogima (*Svet umetnosti*, *Apolon* / tokom 1909. i 1910. u kontinuitetu objavljuje "Pisma iz Münchena"/, *Odesskie novosti*, Katalog 2. Salona Izdbeskog, itd...), te stoga njegovo prisustvo u umetničkom životu ne može biti sporno. No i pored svega toga, pored mnogih kontakata koje je održavao sa pojedinim umetnicima i ljudima iz sveta umetnosti, on nije bio u poziciji neposrednog, živog sudionika koji je upleten u najdublje, unutrašnje tkivo umetničkih procesa, a njegov uticaj realno nije mogao biti ni presudan ni dominantan. I mada je preterano reći da je on zapravo bio nemački umetnik, kao što je to izjavio Nikolaj Hardžijev,¹¹ Kandinski je, zajedno sa još nekim svojim sunarodnicima (Aleksej Javljski, Mariane von Werefkin), svakako više pripadao nemačkoj/minhenskoj kulturnoj i umetničkoj sceni. Pri tom njegovo fizičko odsustvo iz ruskog umetničkog prostora samo je jedan od spoljnih, mada ne i zanemarljivih uzroka. Onaj glavni, koji makar jednim delom objašnjava i to zašto je Kandinski od strane većine ruskih avangardista bio smatran umetnikom koji se u suštini nije oslobodio elemenata sižejnosti, literarnosti i ekspresivnosti (umetnost kao *sredstvo /izražavanja/*, a ne kao *samocij*),¹² treba tražiti u nečem drugom, najpre u različitim iskustvima i drugačijim slikarskim kulturama na kojima su formirane odgovarajuće umetničke koncepcije. Ako je simbolistička estetika u jednom razdoblju predstavljala zajedničku osnovu, u daljnjoj evoluciji pojaviće se različita uporišta. Za najuže jezgro avangardnog pokreta, okrenuto u najvećoj meri "francuskoj školi", oslonac je bio pre svega u analitičkoj liniji ranog modernizma (impresionizam, neoimpresionizam, Cézanne, kubizam, futurizam). U formaciji Kandinskog, međutim, dominantnu ulogu imaće druga, sintetička linija, sa ekspresionističkim/fovističkim idiomom kao osnovnom matricom. Za ruski kubofuturistički krug, odgojen na recepciji plastičkih problematika što proizlaze iz kubističkih formalnih analiza i futurističkih projekcija dinamičkih sila, formula Kandinskog izgledala je nedovoljno "čista", još uvek kontaminirana recidivima stare estetike sadržaja i značenja, elementima suviše spiritualističkih, mističkih i psihologističkih shvatanja, posebno u svojoj teoretskoj elaboraciji. Tako je, na primer, za ovaj krug kategorija sadržaja bila funkcionalna jedino u okviru sintagme "čisto slikarski sadržaj", koja pretpostavlja odsustvo vanplastičkih referenci i konstituciju sadržaja isključivo iz autonomnih kvaliteta slikarskih elemenata kao takvih, nezavisno od njihovih mogućih simboličkih ili ekspresivnih potencija, psihičkog delovanja ili mističkih konotacija, na čemu je Kandinski temeljio svoja tumačenja. Među kubofuturistima su već i sami izrazi "simbolista" i "ekspresionista" bili primani u najmanju ruku sa odbojnošću.

Traktat o **duhovnom** u umetnosti, koji je, u celini, najpre izraz umetnikovog implicitnog i eksplicitnog suprotstavljanja preovlađujućem materijalizmu i pozitivizmu 19. veka, ima u svom polazištu uverenje koje sasvim korespondira sa stavovima teoretičara simbolizma. Kandinski takođe govori o "velikom prevrednovanju vrednosti" kao ishodu stanja neizvesnosti i krize oličenog u velikoj bici između *duha* i *materije*, sukobu koji se, dakako, okončava pobedom duha. Kod Bjelog je ta pobeda označena "revolucijom duha", Kandinski pak piše o "duhovnom obrtu", o okretanju ka **unutrašnjem**, ka **duhovnoj realnosti**, što treba da otvori put nastupajućoj epohi *Velike Duhovnosti*. I ponovno, uloga umetnosti u ovom procesu je jedna od vodećih, a pobeda duhovnog najpre će biti ostvarena u tzv. "monumentalnoj umetnosti" kao formi "velike sinteze". U okolnostima kada je autoritet pozitivističke nauke bio, prema mišljenju Kandinskog, ozbiljno doveden u pitanje, kada se pokazalo da ona svojim instrumentima ne može prodrati u područje nematerijalnog, umetnost uzima na sebe predvodničku ulogu u duhovnom uzdizanju i unutrašnjem preobražaju čoveka.¹³ I ovde se računa na novog recipijenta, čoveka koji će, odgojen na iskustvu umetnosti, biti u stanju da primi duhovno (koje je u svemu materijalnom) i tako svoj život uzdigne iznad ravni praktičnih i utilitarnih funkcija.

Dualizam sadržaj-forma, problem međusobnog odnosa ovih kategorija, spada u glavne teme Kandinskog, kao uostalom i simbolističkih teorija, a jedan od njegovih prvih tekstova objavljenih u Rusiji naznačio je to već u svom naslovu.¹⁴ Već u tom tekstu izložene su, u sažetom obliku, pojedine osnovne teze iz kasnije objavljenog spisa *O duhovnom u umetnosti*. Sadržaj je kod Kandinskog duhovna kategorija i uvek je označen atributima kao što su *unutrašnji, nematerijalni, mistički, duševni, apstraktan*, koji svi korespondiraju sa pojmom duhovnog. S druge strane, forma, ne samo predmetna već i apstraktna (u smislu da ne predstavlja nikakav stvarni predmet), određena je suprotnim terminima, ona je *spoljašnja, materijalna, konkretna, telesna, organska* itd..., te uvek i nužno spoljašnji (materijalni) izraz unutrašnjeg, nematerijalnog, apstraktnog sadržaja. Razrešenje tog dualizma, definisanje odnosa između dva primarna elementa umetničkog dela, bilo je za Kandinskog od suštinskog značaja jer je sadržavalo osnovnu premisu za većinu njegovih glavnih teorijskih postavki, te naposletku za samu odbranu mogućnosti apstraktnog slikarstva. Nužno i neodvojivo spajanje ovih elemenata (što u osnovi odgovara simbolističkoj definiciji "umetničkog lika" ili simbola), njihova neraskidiva povezanost temelji se na odnosu subordinacije u kojem je sadržaj primarni element koji određuje formu, dok je ova sekundarna, tek izraz, posledica, otelevljenje duhovnog u materijalnom. Zadatak umetnika je, prema Kandinskom, da svoj formalni jezik prilagodi/podredi sadržaju, nikako u tome da se prepušta samostalnim, samodovoljnim formalnim eksperimentima. Relativizacija i minimiziranje autonomne vrednosti formalnih/oblikovnih komponenti umetničkog dela, što se neposredno iskazuje u tvrdnji da problem forme principijelno ne postoji, postavlja Kandinskog u poziciju suprotnu onoj na kojoj su se našli ruski kubofuturisti, slikari i pesnici (te nešto kasnije i teoretičari književnog formalizma), ističući u prvi plan zahtev za invencijom nove forme/reči. Tako Kručonihaova propozicija pod brojem jedan iz njegove "Deklaracije reči kao takve" (april 1913) potpuno izokreće formulu Kandinskog direktno zamenjujući mesta i uloge njenih članova: nova forma stvara novi sadržaj, a ne obrnuto! Time je i zadatak umetnika određen na drugačiji način, priroda stvaralačkog procesa ne svodi se na pronalaženje odgovarajuće forme za (već postojeće) sadržaje, na "pokoravanje unutrašnjoj nužnosti" (Kandinski). Tvrdeći da "pre nas nije postojala umetnost reči",¹⁵ Kručoniha kao glavni argument za to navodi da je reč ranije bila potčinjavana značenju, čime se pogrešno sprečavao neposredan pristup reči (bez posredovanja bilo kakvog smisla, značenja, sadržaja ili simbola), reči *kao takvoj*, svedenoj na njene fonetske, grafičke komponente i zvukovnu fakturu. Na sličan način

David Burljuk je tvrdio kako je reč najpre samo *verbalna masa* te da, u skladu sa tim, ona za pesnika ima vrednost jedino ukoliko je lišena značenja.¹⁶ Svaku priču o sadržaju, o spiritualnosti i ideologiji, Burljuk je smatrao najvećim zločinom protiv umetnosti, a u osnovi srodni stavovi naći će se i u prvim teoretskim racionalizacijama suprematizma, gde Maljevič govori o potrebi da se forme oslobode značenja i sadržaja. Najzad, u okviru ruske formalističke škole, koja je svoje tumačenje literature izgradila u najtešnjoj vezi sa iskustvima ruskog futurističkog pesništva, jedan od njenih najvažnijih teoretičara Viktor Šklovski zastupaće karakteristično mišljenje da nova forma ne nastaje da bi izrazila novi sadržaj, već da bi zamenila staru formu.

Koristeći stare estetičke kategorije moglo bi se reći da navedeni primeri jasno naznačuju, dakako tek u jednoj problemskoj ravni, oprečnost između dveju estetika: *estetike sadržaja* i *estetike forme*, ili estetike "šta" i estetike "kako". One su, istina, saglasne u tome da ove kategorije povezuje odnos tesne međuzavisnosti, najzad i u tome da umetničko delo saopštava izvestan sadržaj, ali se razilaze u određenju smera ove međuzavisnosti te u odgovoru na pitanje šta je zapravo sadržaj. Za Kandinskog je sadržaj "emocija umetnikove duše", njegova "duševna vibracija" koja, materijalizovana u izvesnoj formi, posredstvom osećanja dopire do posmatrača. Kod kubofuturista, međutim, pojam sadržaja je oslobođen emocionalnih, psihičkih i mističkih konotacija, i svodi se na ono što sredstva verbalne ili slikovne umetnosti poseduju kao sopstvena autonomna svojstva, nezavisno od umetnikovih ili bilo čijih drugih emocionalnih investicija. Tako se sadržaj reči želi da sažme do osobina što pripadaju njenoj isključivo glasovnoj/zvukovnoj i grafičkoj građi, kao što sadržaj jedne boje proizlazi iz svetlosnih ili tonskih kvaliteta, zasićenosti ili fakturane strukture površine, prvenstveno iz materijalnih, taktilnih, perceptibilnih svojstava, a ne iz umetnikove duševne vibracije kojoj bi ta boja poslužila kao izražajno sredstvo. Pod sadržajem se, dakle, razumeju različite stvari, "šta" i "kako" zamenili su svoja mesta, uzrok se našao na mestu posledice a ova je prestala da bude sredstvo i postala cilj po sebi.

Kandinski zapravo ne postavlja u prvi plan problem jezika, jezičke građe kao takve, iako se detaljno bavi analizama jezičkih/formalnih elemenata slikarstva. Ti su problemi za njega sekundarni, bez autonomne vrednosti, i zapravo se uvek prevode u probleme sadržaja. Celokupna njegova strategija teoretskog utemeljenja apstrakcije zasnivala se na promociji sadržaja u primarni, suštinski element umetnosti, na postulaciji da je forma uvek određena sadržajem i da predstavlja njegov nužni izraz. Na tim premisama bilo je moguće tvrditi da i apstraktna forma (jer za predmetnu se to pitanje ne postavlja) nužno poseduje određeni komunikabilni sadržaj, te da apstraktno slikarstvo nije tek prazna, besadržajna dekoracija koja ništa ne kazuje. U odbrani legitimnosti umetničkog statusa apstrakcije pozivanje na iskustvo muzike bilo je pre pomoćni, premda važan argument.¹⁷ Onaj suštinski proizlazio je iz definicije sadržaj-forma odnosa, koja svakoj umetničkoj formi obezbeđuje smisao i značenje. Višeznačni princip **unutrašnje nužnosti** (*vnutrennjaja neophodimost' - die innere Notwendigkeit*) formulisan je upravo na osnovu ove definicije i ne predstavlja ništa drugo do njeno izlaganje drugim rečima, sažimanje u oblik univerzalne formule koja taj odnos objašnjava kao unutrašnju nužnost, odakle pak proizlazi da principijelno nema važnosti da li umetnik upotrebljava apstraktne ili predmetne forme. Svi tipovi formalnih jezika su, prema Kandinskom, legitimni kada su unutrašnje nužni, kada na adekvatan način otelovljuju sadržaje koje izražavaju.

Princip unutrašnje nužnosti nije izveden iz refleksija i analiza novog jezičkog modela (apstraktno slikarstvo), on ne proizlazi iz pokušaja objašnjenja nove slikarske paradigme, već

se, kao univerzalni umetnički princip, na tu paradigmu samo primenjuje, dakle važi i za predmetno i za apstraktno slikarstvo. Svoju odbranu apstrakcije (govorimo o odbrani jer je njegova pozicija defanzivna) Kandinski zasniva na strategiji uklapanja, on nastoji da njenu legitimnost izvede tako što će pokazati da ona zadovoljava osnovne propozicije starog jezičkog modela (predmetno slikarstvo), ne želeći pri tom da dovede u pitanje postojeći pojam umetnosti već, naprotiv, da taj pojam proširi novim izražajnim/sadržinskim mogućnostima. U tom je nastojanju krunski argument unutrašnja nužnost. Stoga Kandinski nije mogao niti želeo da kaže, kao što su to učinili D. Burljuk i Kručonih, da pre nas nije bilo umetnosti slikarstva/reči. Ono što je on mogao reći, i što je doista rekao, jeste da ne prihvata optužbe kako je hteo da sruši staro shvatanje slikarstva.

Spomenuta višeznačnost principa unutrašnje nužnosti može se smatrati logičnom posledicom njegovog određenja kao univerzalnog, večnog i nepromenljivog zakona umetnosti. U različitim problemskim kontekstima Kandinski formuliše više njegovih definicija, a s druge strane naznačuje njegov smisao u nizu iskaza koji nemaju formu eksplicitnih definicija. U *O duhovnom u umetnosti* on je najpre označen kao "princip svrhovitog doticanja ljudske duše" (Der Prinzip der zweckmässigen Berührung der menschlichen Seele). Nije bez važnosti što se takva formulacija našla na kraju razmatranja o fizičkom i psihičkom delovanju boja, u okviru kojeg je Kandinski postavio jednu od veoma važnih premisa svoje teorije. On je, naime, smatrao (uzimajući u obzir i različita eksperimentalna iskustva) da boja, poput muzičkog zvuka, može direktno, a ne samo asocijativnim posredovanjem, da deluje na posmatrača i u njemu izazove "duševnu vibraciju". Naravno, kod Kandinskog je govor o boji, kao i drugim elementima slikarstva, uvek govor o njenim unutrašnjim, duhovnim, sadržinskim vrednostima, o emocijama koje se prenose bojom kao što se misli izražavaju rečima. Emocija se nalazi na početku i kraju komunikacijskog procesa između umetnika, dela i posmatrača, istovremeno je i uzrok i posledica dela, koje pak sâmo po sebi nije cilj već sredstvo. Glavni i konačni cilj je uspešna, delotvorna predaja emocije/sadržaja posmatraču, i o tome, smatra Kandinski, umetnik mora voditi računa tokom svih operacija koje obavlja u procesu slikanja. Tako unutrašnja nužnost deluje i u polju kreacije i u polju recepcije, pojavljuje se i kao osnovni stvaralački princip i kao princip koji određuje način primanja (umetnikovih) emocija od strane recipijenta.

Kada delo nije nastalo u skladu sa zahtevima ovog univerzalnog zakona, kada otkriva uticaje *spoljašnje* nužnosti, Kandinski govori o neumetničkom i neestetskom, o odsustvu lepog, pridajući mu tako (ovom zakonu) vrednost aksiološkog principa. Čak je spomenuo častoljublje i pohlepu, nepoštenje umetnika kada ovaj svoje unutrašnje porive žrtvuje spoljašnjim zahtevima, izneveravajući tako smisao unutrašnje nužnosti kao, ovoga puta, moralnog principa. Prevrednovanje vrednosti, o kojem je bilo reči, ne ostaje ograničeno na polje estetskog već u smislu sveobuhvatnog duhovnog preobražaja posredno obuhvata čitav sistem vrednosti.

Pojam *kompozicije*, za Kandinskog posebno važan i često izjednačavan sa samim pojmom slike, takođe se objašnjava pomoću istog principa, koji sada dobija ulogu osnovnog faktora organizacije, unutrašnjeg ustrojstva konstitutivnih elemenata umetničkog dela. Kompozicija je u opštem smislu shvaćena kao celina sastavljena iz mnoštva posebnih delova, a potom i kao najviši, završni stepen organizacije u okviru procesa građenja slike. Pojedinačni elementi, njihova autonomna svojstva, dobijaju smisao tek u toj celini, svi njihovi uzajamni odnosi i interakcije (koji su praktično beskrajno različiti) moraju se podrediti funkciji celine. U pitanju je hijerarhijski tip odnosa gde se elementi i njihovi spojevi/skupovi usaglašavaju

prema određenim dominantama. U čisto formalnoj artikulaciji, na primer, ovo gotovo stepenasto usaglašavanje odvija se od pojedinačnih formi, preko njihovih manjih grupacija, do onoga što Kandinski zove "velikom kompozicionom formom", ili "velikom kompozicijom", koja ima vrednost dominante i kojoj se sve mora podrediti. Subordinacija je ponovno osnovni princip, sada princip kompozicije, ali ne samo i nikako ne na prvom mestu u smislu formalne ili, svejedno, kolorističke organizacije; njeno je primarno značenje u unutrašnjoj vrednosti, ona mora imati unutrašnju opravdanost, biti u funkciji adekvatnog ispoljavanja unutrašnjeg/duhovnog sadržaja, jer umetnikov cilj nije tek u spoljašnjoj organizaciji, svrhovitom spajanju elemenata (što Kandinski naziva stadijumom konstrukcije), već u tome da ovo spajanje dobije umetnički smisao. Prema tome, subordinacijom kao glavnim kompozicionim principom takođe upravlja unutrašnja nužnost, sâm pojam kompozicije pretpostavlja unutrašnju (duhovnu) funkcionalizaciju, tj. organizaciju elemenata na osnovu njihovih "unutrašnjih zvukova"/sadržaja i sposobnosti psihičkog delovanja. Tako kod Kandinskog kompozicija ima značenje prvenstveno emocionalne i psihičke kategorije, označava ustrojstvo pre svega duhovnih/duševnih/emocionalnih, a ne vizuelnih, formalnih ili materijalnih vrednosti.¹⁸



V. Kandinski, *Crna mrlja*, 1912

U poglavlju "Jezik formi i boja" knjige *O duhovnom u umetnosti* formulisao je Kandinski možda najobuhvatniju i svakako najšire poznatu definiciju unutrašnje nužnosti, izvodeći semantiku toga pojma iz tri za njega osnovna i nužna činioca svakog umetničkog dela: 1. Element ličnosti; 2. Element stila (u smislu stila vremena ili epohe); 3. Element čisto i veštito umetničkog (ono što je "svojstveno umetnosti uopšte"). On ih naziva mističnim osnovama (iz kojih unutrašnja nužnost nastaje), što bi trebalo, makar na prvi pogled, da uputi na njihovu tajanstvenost i neobjašnjivost. S druge strane, u pitanju su standardni pojmovi, gotovo opšta mesta mnogih savremenih rasprava o prirodi umetnosti. Sâm se Kandinski kreće u tim okvirima kada piše o njihovom tesnom međusobnom prožimanju i uslovljavanju, pa i onda kada prva dva elementa određuje kao subjektivne, relativne i promenljive, a treći,

koji očigledno treba da ima vrednost ontološke kategorije, kao objektivni, apsolutni, nepromenljivi i univerzalni. U promenljivosti mnoštva individualnih izražajnih jezika, ličnih stilova i kolektivnih stilskih idioma svojstvenih određenim kulturnim epohama ili narodima, postoji, naravno, nešto konstantno i zajedničko, van vremena i prostora, uvek i svuda postojeće, ali šta je to "čisto i večito umetničko", što se u svakom delu nužno ispoljava? Na to kod Kandinskog nema neposrednog i jednoznačnog odgovora, tj. nema ga u formi eksplicitne definicije, ali je on implicitno sadržan u njegovom tekstu i zapravo proizlazi iz suštine glavnih teoretskih propozicija: reč je, dakako, o unutrašnjem sadržaju, o onome što umetnik naziva **mističnim sadržajem umetnosti**. Pošto prva dva elementa po svojim osobinama korespondiraju sa kategorijom forme, očigledno da je shema sa tri mistične osnove, ili nužnosti, izvedena iz dualizma sadržaj-forma i da zapravo predstavlja produženje njegove elaboracije prevođenjem u druge pojmove. Kada Kandinski kaže da su ova tri elementa/nužnosti neophodni činoci umetničkog dela, on u stvari na drugi način ponavlja svoju definiciju dela kao nerazlučivog spajanje sadržaja i forme.

U okviru istih elemenata, tj. njihovih uzajamnih odnosa, tumačio je Kandinski i logiku evolutivnih procesa u umetnosti, čime se unutrašnja nužnost pojavljuje i kao osnovni princip umetničkog razvoja. Taj razvoj je shvaćen kao "izražavanje večno-objektivnog u vremenski-subjektivnom", kao neprekidni proces čija je pokretačka snaga "htenje objektivnog da se izrazi" (Das Sichausdrückenwollen des Objektiven). Ovo objektivno i nepromenljivo, izvesna duhovna supstancija umetnosti po kojoj neka stvar jeste umetničko delo, mada nastaje i postoji jedino kroz subjektivno (tj. kroz različite i stalno promenljive individualne izražajne forme), tretirano je kao autonomni entitet, kao neka od umetnika nezavisna sila, ili volja, kojoj on služi, ispunjava njene zahteve, iako je istovremeno sâm stvorio tog svog gospodara pustivši ga iz boce kao duh koji sada njime upravlja. Umetnik je, dakle, sluga "čisto i večito umetničkog"; stvaranje je, kaže Kandinski, pokoravanje unutrašnjoj nužnosti, večnom htenju objektivnog za samoizražavanje. Umetnički razvoj se, stoga, može prikazati kao stalna objektivizacija subjektivnog, kao proces u kojem lični i nacionalni elementi, odigravši svoju inicijalnu ulogu, vremenom gube na bistrini svoje prepoznatljivosti, bivaju potisnuti, te konačno nestaju u onoj predstavi univerzalne (umetničke) vrednosti kojom velika dela prošlosti na nas deluju. Taj je razvoj stalno ispunjavanje objektivnog novim (subjektivnim) formama, to je neprekidno dopisivanje jedne iste "priče" čiji je sadržaj nepromenljiv, ali istovremeno i dovoljno širok da u sebe može primiti uvek nove i različite nastavke. Umetnička sloboda ograničena je jedino opsegom objektivnog, onim što čini biće umetnosti, tj. unutrašnjom nužnošću, te je Kandinski mogao reći da granice ne treba postavljati jer one ionako postoje.

Ovakvo poimanje umetničke evolucije ne uključuje, naravno, koncepte progresa i usavršavanja, i zato je logično što apstraktno slikarstvo za Kandinskog ni u kom smislu ne označava viši stadijum razvoja u odnosu na prethodna iskustva umetnosti. Poznata ideja koja izjednačuje tzv. "Veliku Apstrakciju" i "Veliku Realistiku" (Die grosse Abstraktion - Die grosse Realistik) - kako Kandinski naziva dva toka u recentnoj umetnosti, tumačeći ih kao tendencije narušavanja ranije postojeće ravnoteže između apstraktnog i realnog, elemenata koji su, po njemu, u umetnosti uvek postojali - upravo na to upućuje poništavajući znakom jednakosti važnost čisto formalnih/spoljašnjih pomaka ili promena u okviru umetničkog jezika. Naime, o napretku se može govoriti jedino u terminima emancipacije, uzdizanja duhovnog u umetnosti, širenja i pročišćavanja onog polja večito umetničkog što je omeđeno jedino zakonima unutrašnje nužnosti.

Formula "Realistika = Apstrakcija" zasniva se na teoretskim i empirijskim pretpostavkama, međusobno tesno povezanim. Ona se najpre može posmatrati kao dosledna teorijska dedukcija čija je osnovna premisa sadržana u definiciji odnosa između sadržaja i forme, tj. u krajnjoj relativizaciji autonomne vrednosti formalnih elemenata dela. Ako sa stanovišta primarnog zahteva za adekvatnom i delotvornom materijalizacijom (unutrašnjeg) sadržaja formalne razlike kao takve gube važnost, ako dakle sve forme u određenim uslovima, i u skladu sa određenim umetnikovim ciljevima, mogu biti legitimne i opravdane, te ako se, konačno, problem forme time marginalizuje kao sekundaran za razumevanje suštine umetničkih iskaza, onda se može tvrditi da između *Apstrakcije* i *Realistike* na tom planu nema principijelne razlike, tj. da je svejedno da li umetnik koristi apstraktne ili realne/predmetne forme. Naime, Kandinski kaže (i po tome je njegova pozicija bitno različita od one kubofuturista) da linije, plohe ili mrlje nisu važne kao takve (što važi i za predmete), već je važan njihov "unutrašnji zvuk"/sadržaj, pa tako nema razlike između linije koja ne označava nikakav predmet i linije koja upravo opisuje neki predmet, jer se u oba slučaja radi o izražavanju **istog**, tj. **unutrašnjeg zvuka**, bez obzira na razliku koja postoji u njegovoj emocionalnoj i psihičkoj karakterizaciji. Time se dolazi do ključnog argumenta za izjednačavanje *Apstrakcije* i *Realistike*: oni zapravo, prema Kandinskom, teže **istom cilju**, otkrivanju unutrašnjeg zvuka, mada je u prvom slučaju reč o "zvuku slike", a u drugom o "zvuku stvari"/predmeta. Jedinstven cilj opravdava formulu identiteta, pojam unutrašnjeg povezuje i izjednačuje spolja različite fenomene.

Međutim, formula Kandinskog ne bi implicirala jednu od veoma produbljenih spoznaja o prirodi (apstraktne) umetnosti da se, osim na čisto teorijske premise, nije oslanjala i na neposredne opservacije i refleksije konkretnih umetničkih oblika, na analize žive prakse umetnosti. Osnovni zaključak što je odatle proizašao jeste da najsnažnije potenciranje predmetnosti, jednostavna, doslovna i gruba predstava golog predmeta svedenog na njegovu "spoljašnju ljusku", njegovo ponavljanje bez ikakve "umetničke" (navodnici Kandinskog) transformacije koju, inače, pretpostavlja čak i tradicionalni realistički diskurs, proizvodi u stvari jedan drugi kvalitet, naime apstraktno delovanje. Takvim postupkom dolazi do defunkcionalizacije i desemantizacije predmeta, preostaje samo njegov "goli unutrašnji zvuk", on postaje apstraktan u svojoj najvećoj (spoljašnjoj) realnosti. To je upravo cilj *Velike Realistike*, gde je, prema Kandinskom, "**kvantitativno** smanjenje apstraktnog", tj. njegovo svođenje na minimum potpunim prevladavanjem predmetnog, zapravo "jednako njegovom **kvalitativnom** povećanju" (podvukao S.M.). U suprotnom slučaju, u Velikoj Apstrakciji, jedna linija, na primer, oslobođena deskriptivnih i referencijalnih funkcija, biva svedena na svoj ogoljeni unutrašnji zvuk (kvantitativno smanjenje realnog/predmetnog), pa tako, ne označavajući više nikakav predmet, zapravo sama postaje predmet, postaje realna u svojoj najvećoj (spoljašnjoj) apstraktnosti (kvalitativno povećanje realnog/predmetnog). I ponovno treba naglasiti da ove "inverzije", ovi samo prividni paradoksi ili granična stanja, pretpostavljaju kao svoje opravdanje posebne okolnosti u okviru određenih slikarskih koncepcija, onoga što jeste njihov osnovni cilj. Kandinski to jasno naznačuje:

"Kao što se u realistici brisanjem apstraktnog pojačava unutrašnji zvuk, tako se i u apstrakciji taj zvuk pojačava brisanjem realnog."

"Najizrazitije odricanje predmetnog i njegovo najizrazitije zadržavanje opet dobijaju znak jednakosti."¹⁹

U apstrakciji je, prema tome, odsustvo predmetnog/realnog samo prividno, tj. spoljašnje, jer apstraktni formalni elementi poseduju sopstvenu autonomnu realnost, kao što je i u realistici,

znači u posebnim, drugačijim uslovima, odsustvo apstraktnog takođe prividno. Radi se o jednoj vrsti komplementarnog odnosa koji upućuje na izvesnu "ambivalentnost", dvojnost samog medija slikarstva, uslovljenu specifičnom prirodom slikovnog jezika u kojem pojmovi apstraktnog i realnog izmiču jednoznačnim određenjima. Postavljajući, već na samom početku, pitanje apstrakcije izvan i iznad ravni čisto formalnih problematika, Kandinski je ukazao na neophodnost proširenog razumevanja ovih pojmova, na problematičnost njihove bezuslovne polarizacije. Iz ovakvih uvida proizlazi, naravno, da slikarstvo koje koristi apstraktne elemente ne mora već samim tim biti odista apstraktno, i obratno, prisustvo predmeta/figure ne znači i potpuno odsustvo apstraktnog u jednoj slikovnoj formulaciji.

Verujući da tendencije ka *Velikoj Apstrakciji* i *Velikoj Realistici* vode istom cilju te da se u suštini mogu izjednačiti, Kandinski nije nastupao kao borbeni zagovornik težnje ka apstrakciji, niti je u sopstvenom slikarstvu između 1910. i 1914. godine išao putem eliminacije svake predmetne referencijalnosti. Mada predviđa mogućnost potpuno čiste/geometrijske apstrakcije, smatrao je tada da bi radikalni koraci bili preuranjeni i da umetnik mora voditi računa o stupnju duševne osetljivosti recipijenta, o njegovoj realnoj sposobnosti da primi nove duhovne sadržaje. Drugi razlog njegove oprezne, polagane i postupne evolucije tokom ovog razdoblja jeste strah od mogućnosti da apstraktna slika postane prazna dekoracija, što bi dovelo u pitanje i sâm njen umetnički status. "Kada bismo već danas počeli potpuno uništavati vezu što nas spaja sa prirodom", piše Kandinski, "nasilno se usmeravati prema oslobađanju i zadovoljavati se isključivo kombinacijama čiste boje i nezavisne forme, mi bismo stvarali dela koja bi izgledala kao neka geometrijska ornamentika, koja bi, grubo rečeno, ličila na kravatu ili tepih."²⁰ Lepota boje i forme, dodaje on, nije dovoljan cilj umetnosti. Potreban je, naravno, sadržaj, umetnik mora nešto reći, njegov govor mora biti ispunjen značenjem, a da bi odgovorio ovom zahtevu Kandinski je težio da svoju sliku izgradi kao polifonijsku strukturu sa složenim sintaksičkim sklopovima i interakcijama elemenata, izbegavajući prevelike simplifikacije i redukcije za koje mu se činilo da vode nepotrebnom sažimanju, osiromašenju sadržaja. U njegovim terminima moglo bi se reći da nije dovoljan jedan jednostavan, goli zvuk, tj. samo jedna boja ili jedna do kraja svedena i ogoljena geometrijska forma, čak ni kombinovanje isključivo geometrijskih formi, jer sve bi to značilo ograničenje izražajnih mogućnosti. Zadržavanje izvesnih asocijativnih i referencijalnih relacija, prisustvo spoljnog sveta kroz "prikriveni predmet", predmet transformisan u znak ili simbol, takođe je predstavljalo jedan od načina da se izbegne opasnost svođenja slike na skup praznih označitelja.²¹ Stoga koegzistencija apstraktnih i predmetnih elemenata u jednoj slici nije za Kandinskog značila nikakvu protivrečnost, on sâm nije se ustezao od upotrebe formi sa manje ili više prepoznatljivom predmetnom asocijativnošću, niti je odbijao mogućnost da se njegove slike čitaju na takav način. Zaista se može reći da on zadržava "unutrašnju predmetnost", predmet kao unutrašnji zvuk, što je dalo povoda ispravnoj konstataciji da predmet, dakle duhovni a ne materijalni, na izvestan način i dalje ostaje njegov cilj.²²

"Sva sredstva su opravdana ukoliko su unutrašnje nužna" - to je osnovni *credo* Kandinskog koji mu, između ostalog, omogućuje da sa istim pozitivnim predznakom govori i o Matisseu i o Böcklinu. Za ruske kubofuturiste i bespredmetnike, koji su nastupali sa strogim i restriktivnim programatskim propozicijama, bilo kakvo pomirenje između modela slike koje ovi primeri ilustruju ne bi bilo moguće. Strategija kompromisa, koegzistencije, kontinuiteta, sinteze, dakle sve ono što je Kandinski zastupao na bazi veoma rastegljive formule unutrašnje nužnosti, bila je strana njihovom mentalitetu, aktivističkoj i antagonističkoj prirodi. Na njihovoj su strani drugi pojmovi: negacija, provokacija, subverzija, destrukcija,

diskontinuitet, redukcija, analiza. U borbi za afirmaciju svojih ideja oni su beskompromisni, često agresivni i militantni. Kandinski, međutim, nije umetnik bučnih manifesta i proklamacija, on ne želi ništa da prekida ili ruši, nije sklon konfrontacijama i polemikama, njegov mentalni sklop, umetničko ponašanje i strategija delovanja odaju jedan sasvim drugačiji lik umetnika.²³ Po takvim svojim osobinama on se zapravo ne uklapa u model tipično avangardističkog umetnika .

Isti ovaj *credo* čini, s druge strane, bazu umetnikove slobode, dozvoljava mu da odbaci i prekrši bilo koju umetničku konvenciju, bilo koju "normu" ili "zakon", otvara mu polje neograničenog traganja, ali ujedno uspostavlja graničnu liniju koja se ne sme prekoračiti. Ta je granica istovremeno u njemu i izvan njega, ona je u njegovoj vlasti, ali to je vlast služe (umetnosti), onoga koji se sa radošću pokorava. Umetnik je veoma visoko, sa sopstvenim potrebama, htenjima i ciljevima kojima je jedino obavezan, ali on nije iznad umetnosti iako je njegova misija proročka.

Samodovoljnost/samosvrhovitost slikarstva

Kod svih najvažnijih protagonista rane ruske modernističke avangarde, koji su se od početka druge decenije prihvatili zadatka teorijskih obrazloženja svojih pogleda na prirodu slikarstva, koncept **samodovoljnosti**, poimanje novog slikarstva (i umetnosti uopšte) kao **samosvrhe** ili **samocilja** (*samoceľ*) pojavljuje se kao zajedničko polazište u nastojanju da se uspostave i odbrane status i principi njegove bezuslovne i apsolutne slobode i autonomije. A iz tog nastojanja nužno je proizašao zahtev za identifikacijom i definicijom elemenata njegove samosvojnosti, samobitnosti, elemenata koji su svojstveni samo (novom) slikarstvu i na osnovu kojih se ono može konceptualno odrediti na nov način. Dakako, teorijska misao koja gradi ovakav idejni okvir formirana je na tekovinama, plastičkim i konceptualnim, evropske moderne, na iskustvima pojava i pokreta (impresionizam, postimpresionizam, fovizam, kubizam, futurizam) u okviru kojih je obavljena radikalna problematizacija, preispitivanje i osporavanje prethodnih, tradicionalnih slikovnih modela, njihovih osnovnih pojmova i kategorija.

Ruski umetnici dele uverenje o sebi kao sledbenicima, savremenima i akterima tih presudnih pomaka u slikarskoj evoluciji, razumevanju i tumačenju same prirode slikarstva. David Burljuk je to iskazao tvrdnjom da tek u 20. veku nastaje ono što on zove "slikarstvo kao umetnost" (*živopis' kak iskusstvo*), dok je ranije, "pre nas", postojala samo "umetnost slikarstva" (*iskusstvo živopisi*). Radi se, po njegovom shvatanju, o promeni funkcije i statusa slikarstva, koje je prestalo da bude sredstvo i, okrenuvši se samo "slikarskim zadacima", postalo cilj, nalazeći u sebi samom svoje značenje.¹ Olga Rozanova piše o novoj eri "čisto slikarskih dostignuća" i "konačnog oslobođenja *Velike Umetnosti Slikarstva* od njoj nesvojstvenih crta" (literarnih, socijalnih i životnih komponenti), imenuje nove principe koje je tek savremena umetnost uvela u svoj plastički diskurs, takođe naglašavajući primarnu ulogu zadataka čisto slikarskog karaktera kao pretpostavku "samodovoljne vrednosti slike", slike kao "samostalne pojave". Tek sada, kaže ona, "umetnik potpuno svesno stvara sliku".² U svojim lučističkim manifestima Mihail Larionov takođe ističe neophodnost rada prema "čisto slikarskim zakonima" i vrednovanja onih osobina što pripadaju jedino slikarstvu,³ dok Aleksandar Ševčenko izričito kaže da je smisao slikarstva u njemu samom, da ono poseduje "sopstveni sadržaj čisto slikarskog karaktera" i da "ne mora da opslužuje nikakve i ničije ideje osim svojih sopstvenih". Umetnost uopšte, veli ovaj teoretičar neoprimativizma, postoji radi sebe same, samoj sebi je dovoljna i potpuno beskorisna.⁴

Ideja o samosvrhovitosti i samodovoljnosti slikarstva, tako snažno prisutna u tekstovima objavljenim između 1912. i 1915. godine, pojavila se kod ruskih umetnika na ishodištu umetničkih procesa (započetih oko 1908. godine) u kojima je veoma važnu, u pojedinim aspektima i odlučujuću ulogu imalo sve šire i potpunije upoznavanje modernih tokova u evropskom slikarstvu. Kontakti sa evropskom, pre svega francuskom (pariskom) umetničkom scenom postali su u ovom periodu veoma intenzivni, pojedini umetnici često su odlazili u Pariz, veoma bogate i sjajno selektirane kolekcije Ščukina i Morozova omogućavale su adekvatne uvide u produkciju niza savremenih francuskih umetnika, organizovano je više izložbi na kojima su bili zastupljeni mnogi pioniri evropske moderne.⁵ Zaista, skoro da nije bilo preterivanja u komentarima prema kojima su se najrecentnija ostvarenja novog evropskog slikarstva mogla brže i bolje pratiti u Rusiji nego u sredinama svog nastanka. A

sa istom ažurnošću praćeni su i prevedeni teoretski tekstovi: časopis *Zlatno runo* objavljuje 1909. godine Matisseove "Beleške jednog slikara" i tekst M. Denisa "Od Gauguina i Van Gogha do klasicizma", Marinettijev prvi futuristički manifest pojavljuje se u jednim petersburškim novinama odmah po svojoj pariskoj promociji, časopisi *Apolon* (1910) i *Savez mladih* (1912. godine) objavljuju "Futurističko slikarstvo: Tehnički manifest" te poznati tekst "Izlagači publici", oba potpisana od strane Boccionija, Carre, Russola, Balle i Severinija, a Gleizesova i Metzingerova knjiga *O kubizmu* pojavljuje se u ruskom prevodu već 1913. godine i odmah biva propraćena recenzijom Mihaila Matjušina, itd... U takvim okolnostima svakako je bila moguća pravovremena recepcija, a potom i kreativna reinterpretacija plastičkih i teorijskih iskustava modernih evropskih slikarskih pokreta.



Naslovna strana ruskog izdanja knjige A. Gleizesa i J. Metzingera *O kubizmu*, Moskva 1913

Nezavisno od mnogih problemskih specifičnosti, može se reći da svi ti pokreti polaze od onoga što je imao na umu Fernand Léger naglašavajući ogromnu važnost impresionizma za daljnju evoluciju slikarstva: za impresioniste, kaže ovaj briljantni umetnik-teoretičar, zelena jabuka na crvenom tepihu ne označava odnos između dva predmeta, već odnos dva koloristička kvaliteta, dve boje.⁶ U odbacivanju apsolutizacije vrednosti predmetnih, tematskih i sižejnih komponenti slikarstva, što naravno implicira primer sa jabukama i tepihom, Léger s pravom vidi temelj moderne umetničke evolucije, začetak procesa premeštanja značenja apsolutne vrednosti na plan čisto plastičkih termina slikarskog jezika. Upravo Matisseov i Denisov tekst predočavali su ruskim umetnicima mnoge komponente novog shvatanja slikarstva. Smisao Légerove ilustracije prethodno je na drugi način bio iskazan u Matisseovom objašnjenju značaja ekspresije i kompozicije kao **rasporeda** različitih **plastičkih elemenata** kojima slikar raspolaže. Nasuprot izrazu lica ili gestu prikazane figure on naglašava važnost položaja predmeta i praznih prostora u

polju slike, piše o potrebi **organizacije** svojih ideja koja se reflektuje u organizaciji **slikovnih elemenata**, o postizanju stanja "kondenzacije osećanja koje čini sliku". Suština novog poimanja slikarstva, pa i celokupne modernističke slikarske ideologije, sadržana je već u sledećoj Matisseovoj rečenici: "Umetničko delo mora u sebi nositi svoje celokupno značenje i preneti ga posmatraču pre nego što on može da prepozna temu."⁷ Naravno, *u sebi* za Matissea znači u linijama, bojama, u odnosima i rasporedu elemenata. Šezdesetih godina, definišući osnovna svojstva ili limite slikarskog modernizma, Clement Greenberg je u drugim terminima zapravo ponovio Matisseovu misao tvrdeći kako se u percepciji modernističke slike najpre postaje svestan njene **plošnosti/ravnine**, a tek potom onoga što ta ploha sadrži.⁸ To da se, kao što Greenberg kaže, modernistička slika prvo posmatra kao **slika** (bez prethodnog traganja za nečim što je u njoj), zaključak je koji je u osnovi već sadržan u Matisseovom opisu načina na koji je on gledao Giottove freske u Padovi.⁹

Matisse je, dakako, slikao i mislio u čisto plastičkim terminima, što potvrđuju osnovni pojmovi iz njegovog fundamentalnog teksta. No, isto toliko važni poticaji recepciji novog tumačenja prirode slikarstva mogli su se naći i kod M. Denisa, autora one čuvene sentence od koje nužno polazi svako razmišljanje o konceptu moderne slike.¹⁰ Na osnovu iskustva Gauguinovog slikarstva on je u okviru simbolističke teorije ekvivalencije realnosti i simbola (prirode i slike) učinio važan pomak smatrajući da simboli/plastički ekvivalenti mogu preneti osećanja i duhovna stanja umetnika i bez mimetičke referencije, tj. bez imitiranja/kopiranja prizora koji je u umetniku izazvao određena osećanja. U tekstu što se pojavio u ruskom prevodu, naglašavajući važnost potpunog oslobođenja umetnikove imaginacije i senzibilnosti, Denis formuliše jedan od temeljnih stavova nove teorije slikarstva: "... umesto da bude *kopija*, umetnost je postala *subjektivna deformacija prirode*"¹¹ (kurziv autora). Stoga predmet koji je umetnik stvorio ne treba mešati sa prizorom, tj. prirodom koja za njega može biti samo "stanje njegove vlastite subjektivnosti".

Svakako da Denisova subjektivna deformacija prirode nalazi izvestan odjek u principu *individualne transformacije vidljivog* Olge Rozanove, no rigidna formula manje ili više neposrednih uticaja svakako ne objašnjava u suštini uvek mnogo složenije procese koji dovode do recepcije i formacije određenih teorijskih stavova. S druge strane, mada tekstovi Matissa i Denisa, ovde izdvojeni najpre radi postojanja njihovih ruskih prevoda, predstavljaju samo jedan segment mnogo širih teorijskih iskustava što pripadaju pretkubističkom razdoblju modernističke evolucije (teorija neoimpresionizma /Signac, Seurat/, Gauguinova teorija sintetizma, ideje Cézanna, itd...), oni istovremeno neposredno upućuju na ono što je osnovna teorijska preokupacija i centralni problem ovog razdoblja: formulirati koncept umetnosti koja je u svojoj praksi odustala od formule mimetičke referencijalnosti i građenja iluzije dubokog prostora u koji se mogu smestiti trodimenzionalni predmeti.

U pariskom kubističkom krugu, sledećoj važnoj referenci za razumevanje ruske teorijske scene, ovaj je problem dalje promišljan na bazi novih iskustava umetnika kao što su Braque, Picasso, Léger, Delaunay i drugi. Pišući 1908. godine predgovor Braqueovoj izložbi u Kanweilerovoj galeriji (gde je, inače, primetio kako kod Braquea nema nikakvog *misticizma* i *psihologije*), Apollinaire je naglašavao da je umetničko delo zapravo jedan **novi svet sa sopstvenim zakonima**, dok je u jednoj izjavi iz iste godine sâm Braque sopstveni zadatak odredio kao stvaranje "nove vrste lepote" čiji kriterij nije više sličnost sa lepotom prirode, već se ona ostvaruje u slobodnoj upotrebi autonomnih elemenata *volumena*, *linije*, *mase* i *težine*, u skladu sa umetnikovim individualnim osećanjem i percepcijom prirode.¹² Ideja o autonomnosti umetničkog dela, očigledno prisutna u ovim fragmentima, a naravno već anticipirana u više ranijih teoretskih zapisa drugih umetnika, naći će svoju završnu elaboraciju u koncepciji **čistog slikarstva** koju je Apollinaire formulisao u čuvenom članku "Du Sujet dans la peinture moderne" (feb. 1912).¹³ Ne vezujući je u početku neposredno i isključivo za kubiste, Apollinaire je misao o čistom slikarstvu zasnivao pre svega na uočenom gubljenju značaja mimetičkih i sižejnih/tematskih elemenata u delima mladih slikara koji, prema njemu, **sličnost žrtvuju istini** i teže stvaranju jedne nove harmonije. Reč je sada o formama koje nisu preuzete iz vizuelne realnosti i koje, prema tome, ne odgovaraju realnosti umetnikove vizuelne percepcije već realnosti njegovih (sa)znanja. Relativizacijom vrednosti vizuelnog iskustva u korist razumskog i sazajnog, Apollinaire istovremeno uvodi u prvi plan koncept **stvaranja** nasuprot preuzimanju i imitaciji svojstvenim staroj umetnosti.¹⁴ I dok on povodom kubizma još govori o *težnji* ka stvaranju, Maljevič će 1915. godine, do kraja zaoštavajući ovu opoziciju, nedvosmisleno pridavati svom suprematizmu vrednost **umetnosti stvaranja** (novih formi). A svoj drugi oslonac Apollinaire pronalazi u analogiji sa

muzikom, približavajući se time argumentaciji Kandinskog u njegovoj odbrani legitimnosti apstraktnog slikarstva. On, naime, upoređuje odnos novog slikarstva prema starom sa odnosom muzike prema literaturi, pri čemu muziku naziva čistom literaturom. Najzad, u tekstu pisanom povodom izložbe "La Section d'Or", Maurice Raynal, drugi najvažniji savremeni kritičar kubizma, tačno će odrediti elemente, odnosno funkcije koje su u novoj slikarskoj koncepciji napuštene: čisto slikarstvo neće, po njemu, biti *deskriptivno, anegdotsko, psihološko, moralno, sentimentalno, edukativno i dekorativno*.¹⁵ Ovakva precizna klasifikacija može se uzeti kao dosledna i sistematična dedukcija iz osnovnih apolinerovskih premisa. Eliminacija navedenih atributa logično proizlazi iz redukcije mimetičkih, literarnih i sižejnih komponenti kao pretpostavke čistote i autonomnog statusa likovnog dela, što je pak shvaćeno kao **oslobađanje**, oslobađanje od tradicionalnih vrednosti i funkcija koje su smatrane za *raison d'être* slikarske umetnosti.

Nastao je, međutim, problem, proizašao iz aktuelne recepcije kubizma, za koji su njegovi teoretičari smatrali da je u osnovi rezultat pogrešnog razumevanja prirode kubističke slike, a koji je upozoravao na opasnost da oslobođena i "ispražnjena" slika bude tek puka dekoracija, mehanički sklop ogoljenih formalnih elemenata bez ikakvih spiritualnih i metafizičkih sadržaja, nešto poput tepiha ili kravate, kako je pisao Kandinski zazirući od mogućnosti preranog ulaska u polje čisto geometrijske apstrakcije. Tu sumnju ili strah da bi radikalna geometrizacija formalnog jezika, te s druge strane potpuna racionalizacija, "hlađenje" i svođenje stvaralačkog procesa na neku vrstu sistematskog proračuna i mehaničku kombinatoriku autonomnim plastičkim elementima, mogli rezultirati siromaštvom sadržaja i praznom dekorativnošću, delio je na svoj način i Apollinaire, kao uostalom i Gleizes i Metzinger u njihovom glavnom spisu *O kubizmu*. Otuda protivljenje preteranoj simplifikaciji formalnog ustrojstva slike koja se (simplifikacija) povezuje sa dominacijom geometrizma, "geometrijskog mišljenja" i efekata dekorativnosti. Geometrija je nauka a slikarstvo je umetnost, kažu Gleizes i Metzinger, "slika koja bi sadržavala samo prave ili samo krive linije ne bi izrazila egzistenciju".¹⁶ Temeljni kubistički princip/zakon kontrasta podrazumeva, naime, različitost i subordinaciju, nikako jednakost i ekvivalenciju. S druge strane, ovi umetnici smatraju dekorativno delo *antitezom slike*, nečim nepotpunim, necelovitim i suštinski zavisnim od spoljašnjeg konteksta, od predmetne okoline. Takvo je delo kao **organ**, nesamostalno, tek element celine (ambijenta) u kojoj jedino dobija smisao i postaje životno, dok je slika **organizam**, dakle nešto potpuno, celovito, nezavisno i samodovoljno: "Prava slika, s druge strane, ima svoj *raison d'être* u sebi samoj... Ona se ne usklađuje sa ovom ili onom celinom, već sa **sveukupnošću stvari**, sa **svemirom**: ona je organizam."¹⁷ (podvukao S.M.) Prema tome ono čime se na teoretskom planu prevladava opasnost od dekorativnog, a da se pri tom ne upadne u stari ili neki novi oblik heteronomije, jeste ideja korespondencije ustrojstva slikovnog organizma sa principima univerzalnog, kosmičkog ustrojstva, ideja koja će na različite načine biti interpretirana i u ranim teorijama apstrakcije. Kod ruskih umetnika, međutim, problemi dekorativnosti i dominacije geometrije, isključivo geometrizovanih, a potom i potpuno apstraktnih formi, nisu bili eksplicitno tematizovani kao "faktori rizika" u odnosu na značenjski/sadržajnski sloj slike. Zapravo, moglo bi se reći da sa njihovog stanovišta ti problemi i nisu postojali. Pre nego što će (pre svega sa Maljevičem) biti otvoren put kosmološkim refleksijama, oni će se koncentrisati na ispitivanje faktografije slikovne površine, na istraživanja i analize konkretnog (jezičkog) materijala slikarstva, nastojeći da uspostave određenu gramatičku i sintaksičku kodifikaciju kao bazu za konstituciju njegovog semantičkog polja.

Tema *čistog slikarstva* predstavljala je, dakle, istovremeno opšte mesto i najaktuelniji problem teorijskih debata oko 1912-14. godine.¹⁸ Da nisu učinili ambiciozan korak u pravcu produbljene teorijske konceptualizacije i utemeljenja osnovnih pretpostavki autonomnosti i samodovoljnosti slikarstva, i da sledeći taj cilj nisu ušli u veoma konkretne analize i empirijska istraživanja same prirode slikarskog jezika, njegovih osnovnih konstitutivnih elemenata, da zapravo nisu, jasnije i neposrednije od svojih zapadnih kolega, postavili grinbergovsko pitanje definisanja limita ili kompetencija u okviru slikarskog medija, ruski umetnici ostali bi uglavnom u polju jedne retorike opštih mesta. Pojmovi čisto slikarskih zadataka, zakona, sadržaja ili ciljeva, na kojima oni tako uporno insistiraju, sami po sebi su svakako još nejasni, neodređeni, i kao takvi nedovoljni za stvarno zasnivanje autonomije i samobitnosti nove "umetnosti slobodnog slikarstva" (Rozanova). Bilo je potrebno da se u terminima slikarstva, bez spoljašnjih uporišta, u terminima što pripadaju isključivo "jeziku čisto slikarskog iskustva" (Rozanova), odredi njihovo specifično značenje.

Nastojanja u tom pravcu Andrei B. Nakov smatra glavnim inicijalnim faktorima koji su ruske umetnike usmerili ka teorijskoj elaboraciji jedne nove "plastičke gramatike",¹⁹ tj. ka određenju izvesnih gramatičkih i sintaksičkih regulativa novog plastičkog jezika čijim se sastavnim elementima smatraju objektivne, materijalne, vizuelno i haptički perceptibilne, fizičke datosti slike. Za razliku od ruskih umetnika kubofuturističkog kruga, većina njihovih zapadnih kolega nije, prema Nakovu, bila svesna potrebe teoretskog fundiranja tog potpuno novog, on naglašava **plastičkog** jezika, čija se artikulacija ostvaruje zahvaljujući njegovom sopstvenom unutrašnjem kodu. U psihologističkoj estetici Kandinskog, na primer, nagoveštava se, istina, mogućnost stvaranja jedne gramatike slikarstva, ali ne na osnovu njegovih materijalnih/fizičkih elemenata, nego prema psihičkim zakonima *unutrašnje nužnosti*. Redukcija slikarskog govora na njegove elementarne sastavne jedinice vodila bi po Kandinskom (a videli smo da je slično mišljenje zastupano i u francuskom kubističkom krugu) istovremenoj redukciji sadržaja, gubitku polivalentnosti značenja. Za zapadne umetnike koncept *čistog slikarstva* nema istovetno značenje kao za ruske avangardiste jer ne pretpostavlja samoreferencijalnost slikovnih znakova, mogućnost artikulacije slikovnog jezika i njegove semantike van svake spoljašnje referencijalnosti, dakle ne samo mimetičke već i asocijativne, simboličke ili idejne u najširem smislu. Kod Kandinskog je boja (kao uostalom i svi drugi slikarski elementi) tretirana kao simbolički ekvivalent određenih duševnih stanja i sredstvo psihičkog delovanja na posmatrača. Za ruske kubofuturiste, međutim, boja je pre svega materijalna supstanca sa određenim vidljivim i opipljivim (fizičkim) svojstvima, i ta svojstva kao takva su dovoljna da budu generatori i nosioci njenog značenja. Iz njihovih empirijskih, pozitivističkih analiza, za koje se smatralo da mogu i treba da budu naučno zasnovane, proizaći će niz fundamentalnih saznanja o strukturnim elementima slikarstva i prirodi slikovnog jezika.

Ploha/Površina/Faktura

Početak druge decenije ruska umetnička scena postaje poprište veoma dinamične cirkulacije ideja, internih i javnih kolektivnih debata, grupnog organizovanja i delovanja umetnika koji u svojim nastupima ispoljavaju ekstremni entuzijizam i aktivizam. U klimi intenzivne razmene iskustava, bliske međusobne saradnje i radnih kontakata, kao i žustrih polemičkih konfrontacija, novi teorijski koncepti, ideje i interpretacije pojavljuju se kao rezultat jedne vrste kolektivne refleksije, i zato bi ih bilo teško pripisati upravo jednom određenom

pojedinca. Ako je stoga isto tako teško govoriti o prvenstvima i hronološkim prioritetima, ipak se na toj gusto ispunjenoj mapi dovoljno jasno prepoznaju mesta najvažnijih pomaka i doprinosa produbljivanju teorijskih saznanja o savremenom slikarstvu. Jedno od takvih mesta zasigurno zauzima David Burljuk, kulturna figura rane avangarde, čija dva teksta, objavljena 1912. godine u zborniku *Šamar društvenom ukusu*, označavaju prelomne momente u artikulaciji novih pristupa i tumačenja prirode novog slikarstva.²⁰

Polazeći od opšte premise da je adekvatan pristup uslov valjanog razumevanja, da metode i instrumenti istraživanja moraju biti primereni samom predmetu, Burljuk, kao i drugi protagonisti avangarde, ima izrazito negativan sud o aktuelnim pristupima novom slikarstvu. Nema gotovo ni jednog teksta iz ovih godina koji ne referira na stanje širokog neshvatanja savremene prakse slikarstva, ne samo od strane neupućene publike nego i među stručnjacima, a naročito se oštre strele upućuju Aleksandru Benua, uglednom kritičaru i istoričaru ruske umetnosti i jednom od najviše eksponiranih članova grupe *Svet umetnosti*, koji se u više tekstova oštro suprotstavljao eksperimenacijama mladih novatora.²¹ Sa polemičkim podtekstom Burljuk se protivi onome što u tekućim kritičkim reakcijama ocenjuje kao nasleđe tradicionalnih i uz to, po njegovom mišljenju, nenaučnih pristupa, a pre svega redukciji slikarstva na sižejne, fabularne, narativne, anegdotske komponente, uvođenju u primarno polje interesa njegovog "idejnog sadržaja". On insistira na neophodnosti naučno i teorijski utemeljenih pristupa smatrajući da slikarske pojave, poput svih drugih, mogu i treba da budu predmet *naučne kritike*. Takva kritika, koja po njemu pretpostavlja metodički rad i proučavanje **činjenica slikarstva**, morala bi se oslanjati na konkretne, empirijske analize građe slike, vidljivih i opipljivih elemenata strukture njenog tela, morala bi ustvrditi principe i kanone njenog unutrašnjeg ustrojstva, vodeći pri tom računa o onome što je sâm umetnik odredio kao svoj zadatak i cilj. Neophodno je, kaže Burljuk, otkriti "slikarsku prirodu" dela, a argument takvom zalaganju nalazi u uverenju da postoji **posebna slikarska percepcija sveta, slikarsko shvatanje pojava/prirode**.

Na osnovu ovakvih metodoloških premisa, koje težište analiza slikovnih znakova premeštaju sa područja označenog na polje označitelja, na njihova materijalna svojstva dostupna empirijskoj verifikaciji neposredne čulne percepcije, Burljuk je, istražujući na prvom mestu praksu novog slikarstva, postulirao kategorije *linije*, *površine*, *boje* i *fakture* kao osnovne, primarne elemente plastičke strukture slike. Pri tom, on pridaje posebnu važnost i ulogu *površini* i *fakturi*, za koje smatra da ih je u njihovom stvarnom i punom značenju otkrilo tek novo slikarstvo.

Koncepti **plohe/površine** i **fakture** međusobno su tesno (genetički i funkcionalno) povezani, pre svega s obzirom na faktor slikovnog prostora na koji neposredno referiraju. U tom kontekstu, u teorijskom diskursu ruskih umetnika, pa dakle i kod Burljuka, termini *ploskost'* (ploha) i *poverhnost'* (površina) nemaju istovetno značenje. Burljuk definiše površinu kao trag linije, a plohu kao trag *prave* linije. Ta distinkcija upućuje na dvodimenzionalnost kao svojstvo plohe, dok se površina (ili površinskost) može uzeti kao jedan drugi atribut plohe, zapravo njena epiderma. Stoga je moguće govoriti o *površini plohe*, o kakvoći te površine ili o "površinskom stanju plohe", kako je to formulisao Ilja Zdanevič definišući pojam fakture. U Burljukovoj klasifikaciji ploha (slike) može biti ravna i neravna, dok površina neravne plohe može biti hrapava, kukasta, zemljasta i školjkasta. Karakter površine slike-plohe, njeni materijalni, taktilni, fizički kvaliteti određuju značenje pojma fakture. Na modelu kubofuturističke slike A. A. Hansen-Löve prikazao je međuodnose ovih elemenata preko dva vida transformacija: na prvom nivou (trodimenzionalni) prostor se razlaganjem transformiše

u plohe koje, na drugom nivou, gube svojstva vizuelne mimetičke referencijalnosti "postvarenjem" površine slike u fizičko-senzualne realije", što dovodi do pojačanja faktorne dimenzije ili "osećanja faktornosti", te istovremeno "osećanja materijala".²²

Koncept plošnosti (poimanje slike kao plohe) ne javlja se, dakako, prvi put u ruskoj avangardi, ali su ga ruski umetnici prvi zasebno i detaljno teorijski problematizovali i promovisali u temeljnu kategoriju (novog) slikarstva. On najpre naznačuje bitnu dvodimenzionalnost slikovnog polja, tj. njegovu definiciju u dimenzijama dužine i širine podloge/platna, kojima su određene "granice plohe slike" (Larionov). Dok je staro slikarstvo unutar ove zadate plošnosti gradilo iluziju trodimenzionalnog prostora u skladu sa principom (vizuelne) mimetičke referencijalnosti, nova kubofuturistička slika je koncipirana kao konfiguracija autonomnih ploha čije su referencijalne, predstavne, deskriptivne funkcije veoma redukovane. Ploha je tu osnovna jedinica artikulacije, glavni strukturni element slike sa sopstvenim, samodovoljnim značenjem. Burljukov koncept **plošnog ustrojstva** ili strukture/konstrukcije (*ploskostnoe postroenie*), skupa sa **linijskim ustrojem** (*linejnoe postroenie*) i **instrumentacijom boja** (*cvetovaja instrumentovka*), označava jedan od tri primarna faktora građe slike kojima se mora baviti svako njeno analitičko čitanje, a iz takvih analiza formulisani su drugi pod-pojmovi kao što su **plošni pomak/pomeranje** (*sdvig' ploskostnoj*) ili **presecanje ploha**, koji upućuju na određene postupke plošnog građenja slike. Larionov je, s druge strane, ustvrdivši postojanje **učenja o plošnom slikarstvu** (*učenie o ploskostnoi živopisi*), spominjao **teoriju premeštene bojene plohe** (*peremeščennaja cvetovaja ploskost'*), formulišući pri tom i svoju definiciju figure kao kretanja plohe (*dviženie ploskosti*), tj. utvrđujući međuzavisnost plošnog i figuralnog ustrojstva (*figural'noe postroenie*) slike.²³ Različiti položaji i međuodnosi ploha, njihova kretanja, pomeranja, premeštanja, preklapanja, presecanja itd., ukazuju se ovde kao elementi jednog svojevrsnog plošnog slikarskog jezika kroz koji se prelama celokupan svet pojava. Burljuk, na primer, piše o obrascima *plošnog istraživanja prirode*, stavljajući u zaslugu Cézannu da je prvi naslutio mogućnost posmatranja *prirode kao plohe/površine*, naime shvatanja sveukupnosti vidljivih pojava kao preseka različitih ploha/površina. Na taj se način koncept plošnosti kao svojstvene mediju slikarstva, i kao radnog i strukturalnog principa (plošno ustrojstvo), ispunjava dodatnim semantičkim sadržajem koji se ne izvodi iz mimetičko-referencijalnih, predstavničkih i deskriptivnih funkcija plohe, već transferom te ontološke jedinice slikarstva u polje vanslikarske realnosti. Svoju sopstvenu prirodu/biće slikarstvo projektuje u prirodu sveta.

U tročlanom vezanom nizu *ploha-površina-faktura*, naznačenom već naslovima Burljukovih tekstova, pojam **fakture** ima sasvim posebno mesto. U pitanju je jedna od središnjih kategorija u teorijskom diskursu ruske avangarde počev od njene rane, primitivističke i kubofuturističke faze, pa sve do razdoblja postrevolucionarnog konstruktivizma. Osim toga, reč je o konceptu koji je tematizovan i afirmisan u manifestima i programima ruskog futurističkog pesničkog kruga, kao i u književno-teorijskom krugu ruskih formalista (R. Jakobson, V. Šklovski i dr.). No, kao i neki drugi specifični pojmovi iz vokabulara avangarde (*pomak /sdvig'/, montaža*, itd.), faktura ima poreklo u praksi i teoriji plastičkih umetnosti. David Burljuk i Vladimir Markov posvetili su problemima fakture posebne oglede, a u tekstovima niza drugih umetnika (Larionov, Rozanova, Ševčenko, te kasnije Maljevič, Popova i dr.) ona je u pravilu bila tretirana kao jedna od temeljnih konstitutivnih jedinica novog slikarstva.

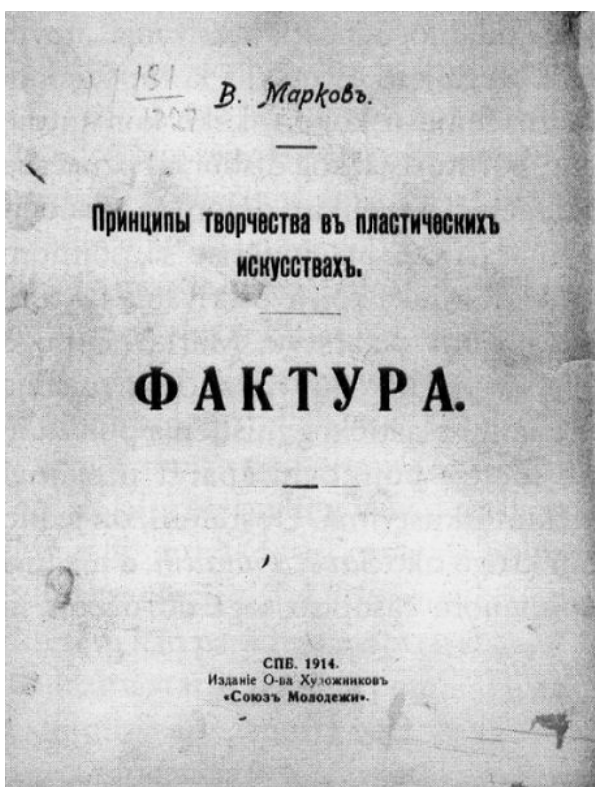
Burljukova najopštija definicija određuje fakturu kao "karakter površine slike", što upućuje na sumu vizuelnih i taktilnih svojstava koja se na površini javljaju kao rezultat određenog

slikarskog postupka, načina građenja fizičkog tela slike pomoću materijalnih elemenata, pre svega boje ali i drugih, u tradicionalnom smislu neslikarskih materijala. I premda Burljuk kaže da je slikarstvo ranije "samo videlo", dok sada ono i "opipava", vizuelni kvaliteti slikovne površine tretiraju se jednako važnim. Štaviše, on je posebno naglašavao neophodnost gledanja slike izbliza kao pretpostavku onoga što zove topografskom ili petrografskom analizom slikarstva.²⁴ S druge strane, u Ševčenkovoj definiciji vizuelni aspekt je sasvim u prvom planu, on pod fakturom razume "onaj vizuelni utisak slike što ga gradi njena površina", "sve što vidimo na plohi slike i što se odnosi na njenu realizaciju".²⁵ Značenje fature odnosi se, prema tome, na vidljive i opipljive datosti površine ili "gornjeg sloja slikarstva" (Ševčenko), na one kvalitete što proizlaze iz njenih fizičkih/materijalnih komponenti, materijalnog tkiva slike. Dakako, svaka slikovna površina nužno sadrži određena faktorna svojstva kao rezultat same operacije slikanja, nanošenja bojene materije na platno, ali ono što u ovom pogledu odvaja staro od novog slikarstva jeste, kako je to Burljuk naznačio, **svest o autonomnoj vrednosti i značenju fature kao takve**, promena njenog statusa od puke posledice ili sredstva do *samocilja*. Ova transformacija takođe pretpostavlja redukciju imitativnih i deskriptivnih funkcija, odustajanje od težnje za simulacijom prirodnih faktura na površini slike, za postizanjem one iluzije materijalizacije koja je kod mnogih starih majstora dovedena do svojevrsnog perfekcionizma. Kada Burljuk svojim literarnim metaforičkim konstrukcijama opisuje Cézannove slike kao "bojeno kamenje" i "škriļice rasečene oštirim mačem", on svakako podrazumeva da takva Cézannova faktornost nije u funkciji ni vizuelnog ni taktilnog mimetizma, tj. da ne proizlazi iz oponašanja materijalne strukture predmeta "prikazanih" na slici, već je rezultat autonomne slikarske motivacije i invencije, kao što su to i "nežne niti čudesnih i neobičnih biljaka" na Monetovoj slici "Ruanska katedrala". Učinak fature (neravne), "postvarene" površine ima zapravo dvostruko značenje: svojom materijalnošću, opipljivom fizičkom slojevitošću, ona slabi iluzionističku i reprezentativnu/predstavnu funkciju slike i time afirmiše njeno prirodno stanje plošnosti; s druge strane, pojačava se prezentativna funkcija (slika više **pokazuje** nego što **prikazuje/predstavlja**), neposredno se otkriva sâm postupak izvođenja, suprotno modelu "prikrivenog postupka" (Šklovski) karakterističnom za ravnu, glatku površinu tradicionalnog akademskog slikarstva. Tako faktura svojom fizičkom, opipljivom (ne iluzionističkom/predstavnom) trodimenzionalnošću istovremeno potvrđuje i konkretnost, realnost, **stvar-nost** (*veščnost*) slike, njen predmetno-materijalni karakter.

U Markovljevom obimnom tekstu faktura je razmatrana u veoma širokom kontekstu i u većem delu van područja slikarstva, uz tek nekoliko referenci na savremena slikarska iskustva (Picasso i futuristi).²⁶ Taj pojam poprima kod njega značenje jedne gotovo univerzalne kategorije, pojave kroz koju se mogu posmatrati sve tvorevine prirode i čoveka: celokupno naše okruženje, predmetna i materijalna realnost ukazuju se našoj percepciji kao kompleks različitih, stalno promenljivih faktura. "Čitav naš život", veli Markov, "sve njegove forme, kuće, ulice, slike, sve je to faktura, sve se, dakle, može posmatrati kao **stanje određenih površina, među kojima je slika samo jedan poseban slučaj**". (podvukao S.M.) Tako se u ovom tekstu nailazi na mnoštvo detalja, ponekad skoro bizarnih, kojima autor želi da podvuče sveprisutnost i važnost fature. Čovekova težnja za ukrašavanjem i ulepšavanjem površina ilustrovana je, na primer, različitim običajima i postupcima vezanim za ulepšavanje telesnog izgleda: šminkanje, korišćenje različitih masti, ulja, pudera, parfema, tetoviranje, načini češljanja i oblikovanja kose, nošenje nakita, odevanje itd., sve je to, po Markovu, u funkciji postizanja željene, prijatne "fature tela".

U odnosu na slikarstvo Markov ponavlja definiciju fature kao "stanja površine slike u kojem se ona prikazuje našem oku i osećaju". Kao i kod Burljuka, taj "skelet", materijalna

građa/konstrukcija slike tretirana je kao elemenat odvojen od dodatnih semantičkih i simboličkih komponenti: "Ako sliku posmatramo samo kao platno premazano bojom, ne obraćajući pažnju na simboličke znake koji treba da su nam poznati, onda ćemo imati posla samo sa površinom slike, sa fakturom njene površine."²⁷ Međutim, u Markovljevom tumačenju pojavljuje se i jedan novi elemenat, pojam *šuma*, koji bi zapravo trebalo da poveže, objedini sve fakturane manifestacije, kako u umetnosti, u svim umetnostima (arhitektura, skulptura, muzika), tako i u celokupnoj prirodi i životu. Faktura se upoređuje sa proizvođenjem šuma, "šuma za oči", sa narušavanjem tišine ili glatkoće površine, što registruju naši perceptivni i saznajni mehanizmi. Pojmom šuma se na posredan, metaforički način izražavaju efekti karakterističnih svojstava i obrade **materijala**, koji Markov naziva *majkom fakture* i posvećuje mu veliki deo svojih, ponekad veoma detaljnih analiza.



Korice brošure V. Markova *Faktura*, St. Petersburg, 1914

primenjena umetnost, primitivci i slično), svi ovi pojmovi mogu se adekvatno primeniti na Tatlinov rad koji skoro da doslovno realizuje ono što Markov zove **oslobađanjem šumova skrivenih u materijalu**, tj. u različitim materijalima i njihovim kombinacijama. U ovom kontekstu kubistički kolaž nije ništa drugo do *slaganje/spajanje/kombinovanje* raznorodnih materijala/faktura, *montaža* fakturnih fragmenata prema osnovnom principu kontrasta. Istina, efekte i ciljeve ovakvih postupaka Markov sagledava u okviru tradicionalnog koncepta obogaćenja izražajnih mogućnosti, otkrivanja "novih lepota", on ipak fakturu poima pre svega kao estetski i kompozicioni faktor a ne u njenom proširenom značenju u kojem, kako konstatuje Hansen-Löve, taj koncept (unutar kubofuturističkog diskursa) označava svaki "očučeni način izvedbe", poklapajući se velikim delom sa značenjskim opsegom pojma "sdvig" (pomak) i izjednačujući se sa pojmom konstrukcije.²⁸ Iako se, za razliku od D. Burljuka koji je otkrivanje fakture kao *samocilja* pripisivao isključivo novom slikarstvu, Markov mnogo manje oslanja na savremenu slikarsku produkciju, naznačena relacija prema

Moglo bi se reći da Markovljevo naglašavanje posebne uloge i važnosti imanentnih svojstava materijala, kao i njegove napomene o značaju faktora *izbora materijala/faktura* i slično, korespondiraju sa istovremenim Tatlinovim eksperimentima u formi tzv. *slikarskih reljefa*, te uopšte sa njegovim konceptom "kulture materijala" koji podrazumeva fakturna svojstva kao jednu od glavnih komponenti. Druga, još opštija referenca svakako uključuje iskustvo kubističkog kolaža, te u najširem smislu kolažnih, odnosno montažnih postupaka. Markov, na primer, naznačuje mogućnost artikulacije stvaralačkih ideja isključivo iz autonomnih svojstava materijala kao samodovoljnih elemenata, razrađuje različite modalitete međusobnih odnosa materijala, njihovih spajanja, uzajamnih potčinjavanja ili sukobljavanja, kontrasta, govori o legitimnosti i posebnim efektima upotrebe prostih, grubih, bezvrednih, dakle "siromašnih" materijala, itd... Mada su njegovi primeri skoro isključivo iz stare umetnosti (ikone, narodna i

Tatlinovim istraživanjima i načinu plastičkog mišljenja pokazuje da su pojedine njegove teorijske ideje i pojamovni aparat u osnovi kompatibilni sa savremenim plastičkim iskustvima. Uostalom, on je bio blizak petersburškom avangardnom krugu oko *Saveza mladih*, a njegovi glavni tekstovi objavljeni su u istoimenom časopisu toga udruženja ili kao njegova posebna izdanja.

Kanoni/principi

Kao što je već naznačeno, ispitivanje plastičkog jezika novog slikarstva nije se kod ruskih umetnika zadržalo na stadijumu identifikacija i elementarnih definicija pojedinih njegovih konstitutivnih elementa, niti je ostalo u području uopštene teoretizacije, već je preneseno na ravan specifičnih, konkretnih operativnih kodifikacija (A.B. Nakov). Odatle sledi ono što Burljukova *naučna kritika* uključuje kao svoj zadatak i što bi trebalo da vodi zasnivanju jedne teorije novog slikarstva: utvrditi na osnovu kojih kanona, principa, zakona ili pravila nastaju dela novog slikarstva, koji faktori određuju njihovo unutrašnje (plošno, linijsko i bojeno - D. Burljuk) ustrojstvo, koje je specifične postupke umetnik koristio u gradnji svoje slike, jednom rečju otkriti strukturalna svojstva i zakonitosti, logiku uzajamnih odnosa i povezivanja elemenata, odrediti gramatičke i sintaksičke propozicije nove jezičke paradigme.

Prema tome glavni Burljukovi analitički pojmovi (linija, ploha/površina, boja, faktura), definisani u svom osnovnom značenju kao zasebne jedinice ili termini slikovnog rečnika, posmatraju se sada u konkretnom materijalu novog slikarstva (kubizam/kubofuturizam). Odatle je Burljuk formulisao svoj osnovni princip **pomaka** (*sdvig'*) ili **pomeranja**, koji će, kao i faktura, postati jedan od glavnih termina i likovne i književne avangarde. U najopštijem smislu *pomak* označava svako stanje ili situaciju promene u okviru ili u odnosu na neko zatečeno, postojeće stanje. Analizirajući novu slikarsku praksu Burljuk je uočio određene promene u odnosu na staro, klasično i akademsko slikarstvo, i te je promene obuhvatio opštim pojmom *pomaka*, koji sada u užem smislu označava različite načine ili forme narušavanja ili kršenja akademskih normi, odstupanja od konvencija tradicionalnih slikarskih modela. On određuje tri vrste pomaka/pomeranja, linijsko, plošno i bojeno (*sdvig' lineinyj, ploskostnoi, krasočnyj*), uz naznaku da svako od njih može biti pojedinačno, tj. na jednom mestu, ili opšte. Na primer, u kubističkoj slici se narušava monoperspektivni "realistički" slikovni prostor i uvodi multiperspektivni, remeti se "prirodni" izgled i poredak predmeta koji se razlažu na plošne segmente, tj. dolazi do *pomeranja* ili *premeštanja* ploha, promene njihovog položaja. Sve vrste pomeranja Burljuk objedinjuje u **Kanonu pomerene konstrukcije** (*Kanon' sdvinitoj konstrukcii*), koji je suprotstavljen Akademskom kanonu i koji, prema njegovoj definiciji, sadrži četiri osnovna pojma ili propozicije: 1. *Disharmonija*, 2. *Disproporcija*, 3. *Diskonstrukcija*, 4. *Bojena disonanca*. Prema tome, kubizam kao paradigma novog slikarstva, kao novi slikarski sistem, razara strukturu starih sistema pomoću niza poremećaja i deformacija. Rečeno terminima umetnosti reči, radi se o lingvističkim deformacijama, o razaranju gramatičkih i sintaksičkih konvencija.

Neobičnu i veoma transparentnu "ilustraciju" suprotstavljanja ovih dvaju kanona ili, recimo, slikovnih modela, mogla bi predstavljati poznata Maljevičeva slika "Krava i violina" (1913). Slika je inače iz umetnikove tzv. alogične faze i u tom kontekstu sadrži niz posebnih problema koji će biti tretirani na drugom mestu.²⁹ Spomenuta neobičnost sastoji se u tome što su oba kanona prisutna, pokazana u jednoj slici, tj. ona istovremeno sadrži i tradicionalnu "pozadinu" (A. Flaker) i avangardni "prednji plan" (dakako ne u smislu prostornih već konceptualnih

odnosa) koji se na toj pozadini iščitava. Prema načelu kontrasta dovedene su u međusobni odnos predmetne i bespredmetne forme (čiste plohe). Slika sadrži niz različitih pomaka: simultano prisustvo heterogenih prostornih koncepcija, razaranje vremensko-prostornog kontinuiteta i logičko-kauzalnih veza (između samih predmetnih formi, kao i između njih i ostalih formalnih elemenata), kombinovanje/kontrastiranje u montažnom postupku čistih, praznih označitelja sa složenim znakovima/symbolima, itd... Sve to rezultira nizom **očuđenja** (*ostrannenie*) ili "očuđujućih odstupanja" (pojam ili princip očuđenja takođe se može obuhvatiti kategorijom pomaka), te isto tako semantičkim pomacima, tj. promenama značenja. Maljevičeva slika može se uzeti kao sasvim ogoljena demonstracija osnovnih elemenata (pojmova) Burljukovog Kanona pomerene konstrukcije. Postavljajući suštinska pitanja o prirodi slikarstva, odnosu između slikovne predstave i stvarnosti (koncept referencijalnosti), slike i značenja,³⁰ ona ujedno čini svojevrsni ikonički manifest ili deklaraciju o slikarstvu kao novoj, autonomnoj, samodovoljnoj, tj. pomejenoj/iskrivljenoj realnosti.

Princip pomaka u njegovom proširenom značenju implicitno je sadržan već u opštoj definiciji slikarstva, ili tačnije "Umetnosti slikarstva", kojom Olga Rozanova započinje svoj tekst o osnovama novog stvaralaštva. Naime, u toj se definiciji naglašava faktor *razlaganja/razbijanja* "gotovih slika prirode", te stvaranje novih slika/predstava, dakle prelazak sa modela ponavljanja, imitacije, reprodukcije na model kreativne *transformacije/promene*, tj. *stvaranja* (novog) kao izrazito individualnog i samosvesnog čina. To je jedan od tri principa ili tri stadijuma u stvaralačkom procesu: 1. *Intuitivni princip*, 2. *Individualna promena vidljivog*, 3. *Apstraktno stvaranje*. Za Rozanovu je intuicija, ili intuitivni impuls, specifičan element umetničke percepcije, ono čime umetnik prodire u svet i što ga kao psihološki faktor podstiče na stvaranje. U drugom i naročito trećem stadijumu, koji predstavljaju faze artikulacije i realizacije početnih impulsa, odlučujuću ulogu imaju elementi racionalnog i svesnog (koji nedostaju u primitivnim formama transformacije), "stvaralački proračun", kaže Rozanova, što čini neophodne pretpostavke rešavanja "apstraktno postavljenog slikarskog zadatka", zapravo samog nastanka *Slike*. Poenta ovakvog razmišljanja je pre svega u tome da umetnik u polju slike (polazeći od svog iskustva sveta/prirode koje više ne ponavlja već u skladu sa sopstvenim shvatanjima "konstruktivno prerađuje", transformiše u nove predstave) na prvom mestu formuliše određeni **slikarski problem/zadatak**, i da taj zadatak rešava potpuno svesno. Stoga i Rozanova govori o približavanju umetničkih sredstava i ciljeva. Zapravo bi se moglo reći da za nju sâm pojam *Slike* (kod nje uvek sa velikim S) pretpostavlja samosvest umetnika, autoreferencijalnost i (što iz ovoga proizlazi) samodovoljnost slikovnog iskaza.

Naravno, ovi opšti principi, označeni kategorijama intuitivnog, individualnog i apstraktnog, formulisani su na osnovu analiza novog slikarstva koje Rozanova, kao i Burljuk, vidi kao ogroman kvalitativni korak napred. Ona želi da nove umetničke pojave uvede u tokove razvojnih procesa u kojima, na podlozi prethodnih iskustava, nastaju nove propozicije, novi "kodeksi umetničkih formula". Određujući kodeks što pripada isključivo novom slikarstvu ona ponavlja Burljukove koncepte linijskog i plošnog pomaka i fature, ali im pridodaje i niz drugih kao što su *dinamizam, volumen, ravnoteža, težina i bestežinskost, plošna i površinska dimenzija, međudnosi boja*. Ovi posebni principi, termini u okviru kojih se postuliraju slikarski zadaci, označavaju, prema Rozanovoj, presudne korake u nastojanju slikarstva da odredi svoju specifičnu prirodu, oslobodi se svega što nije svojstveno suštini medija.

Analizi principa nove (savremene) umetnosti Vladimir Markov je posvetio obiman ogled, objavljen u dva nastavka u prvom i drugom broju časopisa *Savez mladih* (1912).³¹ On je,

naime, tako formulisao svoj zadatak, pri tom čak pozivajući umetnike da mu pošalju rezultate svojih individualnih istraživanja. Ipak, njegov tekst praktično nigde neposredno ne upućuje na konkretna iskustva savremenih umetnika ili pokreta. Naprotiv, polje referenci, brojni primeri na koje se poziva u elaboraciji svojih načelnih stavova, pripadaju skoro isključivo umetnosti prošlosti, pre svega umetnosti Istoka, narodnim i primitivnim umetničkim obrascima. Za razliku od Burljuka ili Rozanove, nema kod Markova nikakve apologije nove umetnosti, čak ni neposrednih naznaka šta se pod tim pojmom razume, a čitava njegova diskusija odvija se unutar okvira što je određen opozicijom između istočnjačkog i zapadnjačkog umetničkog modela a ne između nove i stare umetnosti.³² No, iako to eksplicitno ne kaže, kao na primer Gončarova, on bez sumnje deli opšte uverenje umetnika avangardnog kruga o tome da nova umetnost (i u Rusiji i na Zapadu) mnoge svoje podsticaje pronalazi u nasleđu starih, vanevropskih umetničkih kultura, naime u principima koji su već tu bili poznati, mada, naravno, još bez (moderne) svesti o njihovom stvarnom, čisto plastičkom značenju.

Markov polazi od veoma opšte estetičke postavke prema kojoj je lepo/lepota (pa dakle i umetnost kao otelovljenje ove lepote) manifestacija božanstva koje čovek doseže zahvaljujući intuitivnim osobinama svoga duha. Lepota/umetnost nastaje, dakle, iz neposrednih intuitivnih, instinktivnih spoznaja, bez posredovanja razuma i svesti, ali se u njenim različitim formama ispoljavaju određene konstante, elementi koji svojim ponavljanjem i postojanošću postaju karakteristični, tipični za te forme i tako dobijaju značenje principa ili kanona. Za Markova principi sami po sebi ne predstavljaju faktore ograničenja, sputavanja umetničke invencije, to nisu kruta, neprikosnovena pravila, propisane norme koje kočće individualnost umetnika, već materijal koji se dá oblikovati, razvijati, transformisati sve do prelaska u drugi kvalitet, u nove principe.³³ Reč je o nužnom plastičkom okviru promenljivog sadržaja i opsega koji se formira u praksi umetnosti, pri tom, dakako, odražavajući u manjem ili većem stepenu uticaje što dolaze iz šireg kulturnog konteksta, religijskog, naučnog, filozofskog, nacionalnog, itd.. U objašnjenju uloge principâ Markov se poziva na primer šahovske igre, gde za onoga koji ne poznaje njene principe pomeranje figura neće imati nikakav smisao. Tako se svaki "pokret linije i misli", kaže on, ne dešava slučajno i besciljno, nego je uslovljen određenim principima.

Međutim, Markov će samu *slučajnost* (što je pored intuicije drugi opšti pojam njegove teorije) promovisati u zaseban princip, otkrivajući je najpre u umetnosti Istoka kao jedno od njenih posebnih obeležja, sasvim strano zapadnoj umetnosti. *Princip slučajnog* on smatra veoma važnim za umetnost, tretira ga kao jedan od temelja same slobode stvaralaštva, ali se upravo u elaboraciji toga principa najjasnije pokazuje izvesna ambivalentnost njegove teorije. Markovljev diskurs je u stvari bliži *estetičkom* nego *umetničko-teorijskom* modelu, ili bi možda bilo tačnije reći da se u njemu mešaju elementi jednog i drugog. Uporedo sa sklonošću pozitivističkom pristupu i analizama koje otkrivaju neposredno iskustvo umetnika, interes za specifične tehnološke i formalne probleme umetnosti, u tom se tekstu koristi, između ostalog, tradicionalna estetička kategorija lepog kao univerzalna umetnička kategorija. Da bi, na primer, odbranio legitimnost principa slučajnog, Markovu je potrebno da tvrdi kako i slučajnost može biti lepa mada nije rezultat racionalnog, logičkog, konstruktivnog (evropskog) načina mišljenja. On navodi mnoge primere "slučajnih lepota" i u umetnosti i u prirodi, na primer neobične kolorističke kombinacije na kineskim vazama, koje slučajno nastaju zahvaljujući određenim tehnološkim postupcima, ili raspored slučajno isprepletenih grana na drvetu. Slučajnost je, dakle, moguće koristiti u umetnosti, ali u funkciji stvaranja nove lepote. Značenje toga principa, kako ga Markov tumači, jeste u proširenju pojma lepog,

nikako u preispitivanju ili relativizaciji njegove vrednosti, još manje u tome da se dovede u pitanje njegov status univerzalne umetničke kategorije. Bilo da umetnik koristi već postojeće slučajnosti, bilo da ih sâm namerno i svesno proizvodi, bilo najzad da se one u njegovom radu pojavljuju nezavisno od njegove svesne volje i racionalne kontrole, ono što ih čini legitimnim umetničkim sredstvom jeste estetska funkcionalizacija, ostvarenje cilja, tj. nove lepote. Stoga, naravno, Markovljev princip slučaja ne može korespondirati sa kasnijim avangardističkim metodama korišćenja slučaja ne radi stvaranja nove lepote, već upravo u cilju destruiranja tradicionalnih estetskih i umetničkih kategorija. Slučajnost ovde nije shvaćena kao "samocij", već ostaje sredstvo, jedna od mogućnosti estetskog/lepog.

Markov nije stigao da do kraja ispuni svoj zadatak analize principa nove umetnosti (umro je već 1914. godine). Od najavljenih analiza principa *teže, fature, plošnosti, dinamizma, disonance, ekonomije, ritma, pokreta*, samo je fatura detaljno razmatrana u okviru posebnog spisa. Neke njegove zanimljive postavke, na primer o uticaju spoljašnje funkcije ruku i tela umetnika na slobodno i neposredno ispoljavanje njegovog "Ja", takođe su ostale samo u naznakama. No, njegov doprinos nastojanjima da se na bazi ispitivanja "činjenica slikarstva" (Burljuk) formulišu principi nove umetnosti, kao i njegova opšta uloga u podizanju nivoa teorijske svesti umetnika, veoma su značajni u ovim godinama. Andersenova ocena da je Markov anticipirao suštinske karakteristike kasnijeg formalističkog shvatanja umetnosti (misli se na ruske književne formaliste) možda nije sasvim opravdana utoliko što bi tu ulogu pre trebalo pripisati celokupnoj kubofuturističkoj avangardi, književnoj i likovnoj, nego nekom umetniku pojedinačno.³⁴ Koncepti plohe/površine, fature, pomaka itd., pripadaju kolektivnom terminološko-pojmovnom rečniku avangarde, i moglo bi se reći, parafrazirajući Benedikta Livšica, da je to bio vazduh koji su svi udisali i da, stoga, možda niko nema pravo da na to bude posebno ponosan.

Neoprimitivizam

Ideja povratka, prvobitnom, praiskonskom, izvornom, spontanom i nagonском, varvarском i primitivnom, težnja za obnavljanjem osobina što su se smatrale svojstvenim pretkulturnim, još "nekultivisanim", arhaičnim formama umetničkih iskaza, uopšte neklasičnim, vanevropskim plastičkim idiomima iz dalje ili bliže prošlosti, predstavljala je, uporedo sa recepcijom mnogih tekovina najšire shvaćene kulture modernog doba, veoma važan formativni činilac ranog evropskog modernizma. Od postimpresionizma, fovizma i ekspresionizma, do kubizma i futurizma, u okviru, dakle, pojava koje zasnivaju koncept i ideologiju moderne umetnosti, interes za različite primitivne umetničke forme i ona "stanja duše" iz kojih su te forme nastajale postojaće paralelno sa prihvatanjem raznovrsnih impulsa što su dolazili iz savremene (urbane) kulture, ikonosphere novog gradskog života i manifestacija naučno-tehnološkog progressa. U tom je smislu modernizam poput Janusa sa dva lica, poput neke vrste savremenog kentaura. Moderni umetnik hteo bi da bude "divljak" novog doba, "neuprljan", čist i prirodan kao novorođenče, hteo bi da se vrati u stanje prvobitnog "neznanja", odsustva kulturnih referenci, da oslobodi i sledi čistu energiju svojih instinktivnih, nesvesnih poriva, da pobegne od savremenosti i da se, poput Paula Gauguina, skloni na daleka ostrva na kojima još protiče život iz nekih drugih, davnih, mitskih vremena. Istovremeno, on je sav u savremenosti, u dinamizmu modernog života, gotovo po pravilu visoko obrazovani intelektualac, čovek grada i urbanog senzibiliteta koji se neretko prepušta egzaltaciji tekovinama moderne epohe, naučnim i tehničkim dostignućima koja spremno prihvata kao glavne pokretačke snage civilizacijskog progressa. Optimizam zasnovan na veri u taj progres ocrta lik modernog umetnika isto onoliko koliko i pesimizam izazvan stanjima otuđenja i neuklopljenosti često usamljenog i izolovanog pojedinca, koji će istovremeno samu ideju progressa dovesti u pitanje.

"Biti kao novorođenče" - to je višeznačna metafora u kojoj je sažeta jedna od opštih težnji mnogih evropskih umetnika s kraja 19. i početka 20. veka. To raspoloženje evropskog umetničkog duha u znaku vraćanja prvobitnom stanju "kulturnog detinjstva", nevinosti, spontanosti i varvarstva, raspoloženje u kojem se izražava reakcija na racionalističke, pozitivističko-materijalističke i naturalističko-realističke poglede 19. veka, zahvatilo je i ruski kulturni i umetnički prostor. S obzirom na istorijske i socio-kulturne specifičnosti sredine, ovde će njegove manifestacije poprimiti u mnogo čemu specifične izražajne oblike koji će voditi konstituciji zasebnog, jasno definisanog plastičnog idioma i, može se reći, umetničkog pokreta poznatog pod imenom *neoprimitivizam*. Dok će se u Evropi namerni i svesni infantilizam, varvarstvo i primitivnost javljati kao manje ili više prisutne komponente širih stilsko-jezičkih i idejnih formacija (sintetizam/simbolizam, fovizam/ekspresionizam, kubizam/futurizam), u Rusiji će oni imati ulogu glavnih uporišta stvaralačkih metoda jednog celovitog pokreta, osnovnih postulata njegove umetničke prakse i filozofije. Istina, ruski neoprimitivizam nije bio pokret u smislu postojanja čvrsto povezane, jedinstvene grupe umetnika sa organizovanim kolektivnim nastupima i programskim manifestima, no treba reći da su između 1908. i 1913. godine praktično svi vodeći protagonisti rane avangarde prošli kroz svoje kraće ili duže primitivističke faze. Ta činjenica, dakle širina i dubina protezanja u umetničkom prostoru sredine, svakako daje ovoj pojavi karakter snažne i jasno profilisane tendencije koja će, prerastajući u svojevrsan pokret, tokom nekoliko godina predstavljati dominantan stav na ruskoj umetničkoj sceni.

Uočljivo narastanje interesa za primitivne kulture i umetničke forme javilo se početkom 20. veka u Rusiji u sledu okolnosti koje čine, s jedne strane, uticaji sa evropskog zapada, a s druge interni i autohtoni kulturni i duhovni procesi. Poznato je da su ruski umetnici bili veoma dobro i pravovremeno upoznati sa zbivanjima u zapadnoj, posebno francuskoj umetnosti: Larionov je 1906. godine u Parizu video veliku Gauguinovu izložbu; na izložbama francuskog slikarstva u Moskvi i St. Petersburgu 1908. i 1909. godine bili su, pored ostalih, zastupljeni fovisti; kolekcija Ščukina i Morozova sadržavale su mnoga dela Rousseaua, Gauguina, Matisa, umetnika koji su na ovaj ili onaj način koristili elemente različitih primitivnih izražajnih oblika i ispoljavali sklonost ka usvajanju određenih iskustava arhaičnih, vanevropskih umetničkih kultura. Istovremeno, još od druge polovine 19. veka u ruskoj kulturi bile su vidljive tendencije povratka izvorima i korenima, staroruskoj i slovenskoj tradiciji. U pojedinim intelektualnim krugovima razvijalo se naročito snažno zanimanje za život i kulturu sela i seoskih zajednica, za narodnu umetnost i zanate, za staru rusku srednjovekovnu umetnost, i to će duhovno raspoloženje posebno doći do izražaja u programima i delatnostima umetničkih kolonija Save Mamontova i princeze Marije Teniševe. I mada ne bi bilo opravdano tvrditi da je ruski neoprimitivizam nastao direktno i isključivo iz domaćih izvora, iz internih umetničkih tokova, postojanje i značaj takvog *backgrounda* svakako čine sâm pokret i njegova dostignuća u dovoljnoj meri autentičnim i ruskim, kao što, s druge strane, dovode u pitanje valjanost tumačenja koja u nastajanju pokreta presudnu ulogu pridaju komponentama zapadnih uticaja.

Proizašavši, dakle, iz interakcija i spajanja poticaja čije je poreklo i u domaćim i u stranim izvorima, neoprimitivizam svakako nije predstavljao jedinu umetničku poziciju u Rusiji ovih godina, ali je postepeno postajao dominantna struja u kojoj su se prepoznavale osobine jedne šire kulturne i duhovne klime. Ne samo u slikarstvu, već i u literaturi i muzici pojavljuju se elementi novih tematskih i formalnih preokupacija čiji su izvori u različitim, pa i najdaljim epohama ruske istorije, u bogatom kulturnom nasleđu nacionalne prošlosti, u onim oblicima upotrebe slike i reči koji su karakteristični za narodno stvaralaštvo i dečju umetnost, i koji se nisu uklapali u prihvaćene standarde i konvencije profesionalne umetničke prakse. U formama i sadržajima, u psihologiji i mentalitetu primitivne stvaralačke svesti, njenih prošlih ili savremenih izražajnih oblika, otkriveni su neposredni izvori za konstituciju jedne nove umetničke formule koja je trebalo da definitivno prevlada petrificirane i akademizovane norme naturalističkih/realističkih umetničkih obrazaca, kao i izvesna ograničenja i ambivalentnosti simbolizma.

Među različitim individualnim varijantama modernog primitivizma, slikarstvo Mihaila Larionova između 1907/08. i 1912. godine zasigurno ima vrednost jedne vrste uzornog modela. Nakon perioda u kojem je koristio impresionističke postupke građenja slike, Larionov je u više tematskih serija razvio osnovne morfološke, sintaksičke i semantičke elemente svog novog primitivističkog stila (prizori iz života provincije i vojničke svakodnevice, potom ciklusi "Venere" i "Godišnja doba", rađeni već u vreme umetnikovog ulaska u fazu lučizma). Potrebno je naglasiti da njegov primitivizam započinje sa istovremenim tematskim i formalnim promenama. Otkrivanje provincijalnog, palanačkog folklora, ulaženje u berbernice i damske frizerske salone, u intimu enterijera protagonistkinja "najstarijeg zanata", u osobenu ikonografiju vojničkog života i slično, označili su bitan pomak u odnosu na karakteristične simbolističke tematike i polje njihovih sižejskih referenci. Odigrala se neka vrsta otrežnjenja od simbolističkih zanosa, silazak iz imaginativnog prostora simbolističke metaforike i metafizike u područje sasvim konkretne životne stvarnosti. Umesto metaforičkog govora o

životu i smrti, sudbini čovečanstva i njegovom spasenju, slikarstvo Larionova sada počinje da "priča" posve jednostavne, neobavezujuće, fragmentarne pričiće, da "ispisuje" duhovite i nekad podsmešljive sastave, anegdotske crtice iz gotovo banalne svakodnevice. I pri tom, kao da se ne trudi da sve to bude čak ni dovoljno "pismeno" a kamoli u skladu sa visokom estetikom akademske slikovne retorike. Tako možda amblematska slika prvog ciklusa, "Korzo u palanci" (1907), prikazuje sekvencu jedne od tipičnih formi života provincijskih gradova. Kao što se zna, takvi gradovi predstavljaju najčešće neobične eklektičke sklopove, gde se na osoben način mešaju različiti kulturni kodovi, elementi urbanog i ruralnog karaktera, znakovi dveju kultura povezani u specifične hibridne forme. Larionovljeva slika neposredno predočava upravo takvu koegzistenciju simbola oprečnih značenja: zajedno sa elegantno odevenim figurama, karniranim suknjama, lepezama, štiklama, frakovima, cilindrima i štapovima, na korzou se našla i jedna svinja. Spoj njenog groktanja i "profinjenih" poza i manira šetajuće gospode čini, moglo bi se reći, osnovni "štimung" ovog provincijskog, palanačkog pejzaža, u kojem se lako otkriva niz plastičkih "nesklada" i "poremećaja". Kao i mnoge druge iz pomenutih ciklusa, slika se doima kao da je urađena krajnje aljkavo, nemarno ili neuko u odnosu na uobičajene profesionalne standarde. Nezgrapno i grubo crtanje, polaganje boje u flekama i mrljama zamućenih i zaprljanih gama, greške, nepravilnosti i neproporcionalnosti u organizaciji prostora i tretmanu figura, ponekad deformisanih do grotesknih karikatura..., jedna, ako se tako može reći, sveopšta i napadna nekultivisanost - sve to čini mnoge Larionovljeve primitivističke slike upravo sjajnim primerima estetike "ružnog", "lošeg", "rđavog" slikarstva. Još je Camilla Gray pisala o umetnikovom namernom "prostakluku" i nepoštovanju i likovnih i društvenih konvencija,¹ i ta tačna opaska govori, pored ostalog, o formaciji jednog koncepta stvaranja i ponašanja koji se oslanja na strategiju provokacije i subverzije, koji poziva na kršenje pravila i normi, na prevrednovanje ustaljenih, okoštalih vrednosti.

U sklopu Larionovljevih preformulacija i reinterpretacija pojedinih tradicionalnih tematskih i žanrovskih obrazaca, mitska boginja Venera, taj simbol senzualnosti i uzvišenog erotizma, biće pretvorena u skarednu predstavu seljačke Venere sa kikama i mindušama, jedna forma klasičnog ideala lepote ženskog tela postaće predmet podsmešljive ironizacije. Tim transferom iz mitološkog u ruralno, premeštanjem jedne klasične mitološke predstave u kontekst svojevrstnog priprostog seoskog žanra, sprovedena je zapravo operacija tipično avangardne desemantizacije i resemantizacije jednog od simboličkih uporišta klasičnih estetskih/umetničkih vrednosti. S druge strane, tradicionalni model alegorijske slike poslužiće kao podloga za ciklus "Godišnja doba" (1912), koji će u interpretaciji Larionova imati kao centralni motiv ponovo ženski akt, sada u određenoj simboličkoj funkciji. Ženska figura, svedena na potpuno plošnu i do krajnosti uprošćenu formu, postavljena je u ovim slikama u središte jednog od četiri odvojena pravougaona polja, uvek u frontalnom položaju i uvek kao svetla ili bela silueta na tamnoj monohromnoj pozadini. Na slici "Jesen", na primer, skoro blještavo bela figura na tamnom plavom fonu, u položaju sa raširenim rukama poput Bogorodice Orante, okružena je predmetima koji simbolizuju to godišnje doba. U polju ispod ispisan je tekst: jesen srećna i raskošna kao zlato, sa zrelim grožđem, sa opojnim vinom. Larionov pravi neku vrstu pučke, seoske alegorijske predstave koristeći krajnje redukovana, elementarna sredstva, jednostavne i lako čitljive znakove-predmete, oblikovne i grafičke/crtačke postupke dečije umetnosti, prostrane monohromne plohe, kombinacije slikovnih i verbalnih/tekstualnih znakova, podelu jedinstvenog slikovnog polja na nekoliko zasebnih kadrova, zapravo postupke i sredstva karakteristične za stari ruski lubok, vizantijski ikonopis i fresko slikarstvo.



M. Larionov, *Jesen*, 1912.

Uvođenje verbalnih znakova u prostor ikoničkog, vizuelnog "teksta", pri čemu oni poprimaju karakter i funkciju osobenih slikovnih znakova, javlja se kod Larionova i u drugim ciklusima, u vojničkim slikama i u seriji "Prostitutki", te se može reći da koordinacija slikovnog i verbalnog, inače jedno od važnih opštih problemskih poglavlja ruske avangarde, predstavlja karakterističnu oznaku njegovog primitivističkog stila. U drugoj verziji "Vojnika" (1909), na primer, ispisane pojedinačne reči imaju funkciju natpisa, tj. verbalne identifikacije, imenovanja predmeta na slici, dok je u ciklusu "Godišnja doba" tekst u ulozi verbalnog korelativa tematskog sadržaja slike. Upečatljiv je primer jedne od verzija "Proleća" (1912) sa groteskno karikiranom glavom i poprsjem žene gotovo preko celog polja slike kao svojevrsnom parafrazom portretnog žanra. Naziv te slike ("Vesna") ispisan je neuobičajeno velikim slovima i ne nalazi se na perifernim zonama platna već se proteže čitavom njegovom širinom. Slikovna, plastička funkcija verbalnih znakova ovde je naročito upadljivo potencirana, oni su, kao i na ostalim primerima, ispisani ili, tačnije rečeno, **naslikani** u skladu sa stilističkim kodom čitave slike, istim sredstvima i postupcima, pri čemu je, možda paradoksalno, i njihova informativna funkcija ojačana.



M. Larionov, *Vojnici*, 1909; *Proleće*, 1912.

Larionovljeva polemička i kritička diskusija sa tradicionalnim modelom umetnosti, tj. njegovim osnovnim premisama, nije bila nimalo "akademska", i on se u njoj služio i "nedozvoljenim" sredstvima rovući po konvencijama i normama jedne kanonizovane klasične estetike. No, to naravno nije bila ni neobavezna igra ni nesuvislo bahato šegačenje nekog ambicioznog diletanta. Za onoga ko se u području slikarstva ne nalazi kao stvarni, izvorni, autentični primitivac, oslonac na ono što A. A. Hansen-Löve zove arhajskim, pretkulturnim, preosvesnim mišljenjem, moguć je jedino sa pozicije potpune samosvesti.² Stoga je ova diskusija u najvećoj meri sofisticirana onda kada se čini najrigidnijom, najogoljenijom, najprozirnijom. Najveće primitivističke redukcije i simplifikacije, najgrublje deformacije oblika i "perspektivnog mišljenja", namerni infantilizam i "prostakluk" sredstva su jedne visoko emancipovane, (samo)osveščene slikarske kulture. Parafrazirajući misao Kandinskog o jednakosti *Velike apstrakcije* i *Velike realističke*, moglo bi se reći da se u neoprimitivizmu, shodno njegovim intencijama, visoka slikarska kultura ispoljava u najvišem stepenu baš onda kada se njeni elementi prividno, ili spolja, svode na minimum, tj. kvantitativno smanjenje biva jednako kvalitativnom povećanju.

Mada se Larionovljeva varijanta pre svih drugih može smatrati gotovo paradigmom neoprimitivizma, on ipak nije glavni teoretičar te stilske i ideološke formacije već samo jedan od njenih, deklarativno čak ne previše eksponiranih zagovornika. On nije zasebno i programski definisao neoprimitivističku poziciju, a u njegovim tekstovima (lučističkim manifestima), kao uostalom i kod Gončarove ili Maljeviča, nema elemenata koji bi svedočili o nastojanju da se formuliše jedna konzistentna i celovita poetika neoprimitivizma. Ambiciozniji pokušaji u pravcu opšte afirmacije ideologije primitivnosti naći će se kod Vladimira Markova, dok će Aleksandar Ševčenko pokušati da čitav pokret postavi u određene teorijske i programske okvire.

Markovljeva odbrana legitimnosti i isticanje vrednosti primitivnih umetničkih obrazaca predstavljaju zapravo jedno od središnjih mesta njegovog već pomenutog opšteg teorijskog pogleda o principima nove umetnosti (1912). Praktično sve te principe, pa tako i onaj osnovni

i najopštiji, *princip slobodnog stvaralaštva*, on prepoznaje pre svega u umetničkom nasleđu Istoka, staroj ruskoj narodnoj umetnosti i stvaralaštvu dece, naime u formama umetničkog izražavanja koje, prema njegovom mišljenju, poseduju čistotu i izvornost prvobitnih kreativnih impulsa. Slobodno stvaralaštvo, kojem moraju biti strane sve zabrane, prepreke ili slepo pridržavanje bilo kakvih krutih pravila, upoređuje se sa (dečjom) igrom kao modelom ponašanja koji, i pored okvira određene konvencionalnosti, pretpostavlja apsolutnu slobodu pojedinca. Prema takvoj analogiji umetnik je slobodan da svoja sredstva odabira i koristi bez ikakvih ograničenja. Za Markova je, štaviše, ta безусловna sloboda stvaranja uslov samodovoljnosti umetnosti, pretpostavka "umetnosti za sebe" a ne za druge, a takvo njeno poimanje ponovo se prepoznaje u iskustvima primitivnog umetnika prošlosti: "Ako se umetnik u svom odnosu prema umetnosti izjednači sa divljakom, i on će, kao i divljak, misliti jedino o sebi samom", dakle o zadovoljenju sopstvenih, individualnih poriva i potreba, nezavisno od bilo čijih i bilo kakvih spoljašnjih zahteva, kao što se dete zadovoljava u svetu svoje igre. Poput Paula Kleea, Markov kaže: "Tako je lepo biti divalj, prvobitni, osećati se kao naivno dete koje se podjednako raduje i biseru i blistavim kamenčićima."³

Markov, međutim, ne govori u prvom licu jednine ili množine, niti nastupa kao aktivni pobornik jednog (savremenog) pokreta. U njegovom tekstu zapravo nema neposrednih referenci na aktuelnu umetničku situaciju i praksu protagonista neoprimitivističkog trenda, mada je koncept primitivnog, izveden iz istočnih i nacionalnih umetničkih tradicija, osnovno polazište u njegovom razmišljanju o novoj umetnosti.



Korice brošure A. Ševčenka *Neo-primitivism*, Moskva 1913.

Ševčenkov pristup je drugačiji, on govori kao pripadnik, eksponent i pobornik pokreta koji naziva neoprimitivizmom, a njegov spis "Neo-primitivism. Njegova teorija, njegove mogućnosti, njegova dostignuća" (1913) zapravo je jedini u strogom smislu programski dokument pokreta. Iako je u tom tekstu veoma vidljiva recepcija osnovnih futurističkih ideja, prisustvo i značaj te komponente ipak nisu takvog karaktera da bi se on pre mogao shvatiti kao futuristički manifest nego kao jasna apologija neoprimitivizma.⁴ Relacija prema futurizmu ima značenje spona sa savremenošću, kako sa modernom epohom uopšte tako i sa aktuelnim slikarskim iskustvima, i Ševčenko upravo u tom smislu razume smisao prefiksa "neo". Novi primitivizam, dakle, ne želi da bude tek jednostavno i doslovno ponavljanje starog, naročito ne njegova površna popularizacija, i stoga prihvata promenjenu sliku sveta u njenoj futurističkoj interpretaciji kao neophodan elemenat svoje umetničke ideologije. Tako u prvim pasusima teksta čitamo o tome da je asfalt trotoara i cesta zamenio "zemlju-prirodu", da "fabrika-grad", sa

svojom vrevom i stalnim kretanjem, sa novim ritmom i formama, sada postaje novi gospodar, da svet dobija izgled jedne večno pokretne mašine, automatskog organizma sačinjenog od usklađenih i uravnoteženih delova, da je pred nama jedna nova priroda čiji su znaci dostignuća savremenog tehnološkog razvoja, itd... Sve te nove okolnosti, realnost savremene naučne epohe, smatraju se uzrokom promena sveukupnog života modernog

čoveka, promena što se nužno odražavaju na umetnost koja, zbog toga, mora napustiti svoju naturalističku, statičku formu i slediti dinamičke, istraživačke i stvaralačke impulse svog vremena. Usvajajući opšta mesta futurističke ideologije, Ševčenko zapravo naznačuje ishodišno polje novog primitivizma, njegovu težnju pripadnosti svom vremenu, uključenju u civilizacijske i umetničke koordinate savremenosti. Glavni izvor je, međutim, na drugoj strani, u primitivnosti Istoka, u dubokim slojevima nacionalne duhovne i umetničke tradicije.

Smatrajući primitivizam/primitivnost karakterističnim obeležjem istočnjačkih kulturnih i umetničkih modela, a čitavu rusku kulturu u osnovi azijskom, tj. istočnjačkom, Ševčenko, kao i Markov, dovodi u veoma tesnu vezu, gotovo izjednačava pojmove *primitivnog* i *nacionalnog*. On ushićeno piše o primitivizmu kao volšebnoj bajci starog Istoka, o neraskidivoj povezanosti Rusije sa Istokom, o "raskoši našeg varvarstva". Odatle prirodno proizlazi tumačenje neoprimitivizma kao "duboko nacionalne pojave" sa izvorima u onom prvobitnom, iskonskom, što čini samobitnost nacionalne kulture. No, okretanje nacionalnom, shvaćenom na ovaj način, nije ni u teoriji ni u praksi završilo u pukom istoricizmu i tradicionalizmu, zavođenju nacionalnim romantizmom i mitom, u doslovnom oponašanju oblika i sižea drevne ruske umetnosti. Ostvarenja pokreta pokazuju nešto sasvim drugo, naime nastojanje da se iz primitivnih umetničkih formi nacionalne kulture, iz duha, osećajnosti i svesti koji su stvorili te forme, izvuku one komponente na kojima će biti moguće inovirati umetnički jezik i formulisati jedan novi umetnički model. Takvo nastojanje u osnovi je korespondiralo sa težnjama savremenih zapadnih umetnika. Uz sve specifičnosti ruskog neoprimitivizma, među kojima je i spajanje primitivnog sa nacionalnim, ta se pojava uklapa u srodne tendencije evropske umetnosti ovog vremena. Razlike su naravno rezultat drugačijih tradicija i posebnosti kulturnih sredina.

Ševčenkovo tumačenje neoprimitivizma uključuje, kao svoje osnovne pretpostavke, dve opšte ideje, međusobno tesno povezane i zajedničke celokupnoj avangardi ovih godina, koje čine najširi teorijski okvir njegovih vlastitih specifičnih stavova i analiza. Prva se odnosi na zahtev za bezuslovnom i potpunom slobodom umetnosti, koji je Markov izrazio u principu slobodnog stvaralaštva a Ševčenko proširio do krajnjih konsekvenci zagovarajući kao sasvim legitiman princip eklektizma i hrabreći umetnike (skupa sa Larionovim i Gončarovom) da slikaju prema tuđim slikama i koriste iskustva drugih škola. Apsolutna sloboda umetnika u odabiranju svojih polazišta, polja sopstvenog interesa, oblikovnih postupaka i načina realizacije svojih zamisli, itd., podrazumeva da on samu umetnost/slikarstvo poima kao autonoman, samodovoljan entitet, kao nešto što svoju svrhu nalazi u samom sebi i ima svoj sopstveni smisao i sadržaj, i to je druga opšta ideja u kojoj je zapravo sadržan koncept *čistog slikarstva* (up. poglavlje "Samosvrhovitost/Samodovoljnost slikarstva"). Ševčenko takođe odbacuje sižejne, deskriptivne, naturalističke i mimetičke elemente kao nesvojstvene biću slikarstva, i stoga u svojoj elaboraciji principâ i iskustava neoprimitivizma koristi isključivo termine iz vokabulara formalističkih interpretacija: crtež, forma, kompozicija, struktura, stil, boja, faktura... Naravno, u pogledu svakog od ovih elemenata on će formulisati određene zahteve i izneti mnoge analitičke opservacije. U vezi sa crtežom, na primer, on pravi razliku između *linije* i *crte*: kao granica između dveju ploha linija je nevidljiva i zato nema boju, dok crta nije tek linija (kontura), nego pre uska ploha promenljive širine i dužine i različite obojenosti, te se zato koristi kao čisto slikarski a ne grafički elemenat. U pogledu forme/predmeta Ševčenko govori o važnosti "suodnosa težine pojedinih delova i bojnih veličina", o intenciji pojednostavljanja "forme kao takve" (što on, međutim, shvata kao proširenje samog pojma forme). Kubistički i futuristički refleksi pojavljuju se u deklarisanju težnje ka predočavanju suštine predmeta, za šta je, naravno, potrebno da se on prikazuje u

kretanju i sa više tačaka posmatranja. Zagovara se "slobodna perspektiva" nasuprot naučnoj i vazdušnoj perspektivi koje ne odgovaraju konceptu "slike-plohe", tj. narušavaju plošnost slikovne površine. Najzad, pitanjima kolorističke organizacije, tretmana i instrumentacije boje Ševčenko je posvetio najviše prostora, insistirajući, u prvom redu, na konceptu "boje kao takve", tj. na njenom "samostalnom značenju" oslobođenom deskriptivnih funkcija. Tako je u sledu analiza i ocena određenih kolorističkih postupaka definisan "princip tekućeg bojenja" (*protekajušćaja raskraska*), prema umetnikovim uvidima već korišćen u ikonopisu, koji se objašnjava kao metodičko ponavljanje jedne iste boje. Takav postupak upućuje na jednu vrstu kolorističke dinamike, na kretanje boje u polju slike i u tom smislu njeno svojevrsno trajanje. Analogan postupak "razlivajućeg bojenja" (*rastekajušćaja raskraska*), uočen na primerima ruskog luboka, označava prelaženje boje preko konturnih granica predmeta i vezuje se za fenomen zračenja boje, tj. obojenih predmeta/tela, što se, međutim, tumači kao različito od lučističkog reflektovanog zračenja.

Naravno da skup navedenih (i nekih drugih) opštih postavki i njihovih sažetih razrada u čisto plastičkim terminima još ne naznačuje, barem ne dovoljno određeno, specifičnu prirodu neoprimitivističkog slikarskog idioma ili, tačnije, sve njegove komponente. Uporedo sa prisvajanjem futurističkih, pre svega teorijskih propozicija, Ševčenko sasvim precizno utvrđuje primarna polazišta i izvore novog primitivizma: oni su u luboku, ikoni i dečjem stvaralaštvu, tj. u onim plastičkim i izražajnim modelima kojima je, prema njegovom mišljenju, svojstven "duboki i istinski primitivizam", "jednostavnost, skladnost stila, neposredno osećanje života". Osobine jednostavnosti, iskrenosti, neposrednosti, naivnosti, bezazlenosti, prostodušnosti, koje se prepoznaju u ovim modelima, smatraju se izvornim, autentičnim vrednostima koje treba obnoviti i afirmisati. Pri tom se posebna važnost pridaje jednostavnosti, elementarnosti formalnih struktura, te snazi i neposrednosti utisaka, individualne percepcije i osećanja života za koje Ševčenko kaže da je **čisto slikarsko**. Iz starog primitivizma usvajaju se, dakle, njegove formalne i sadržinske, izražajne, "idejne" ili duhovne komponente, i **čistota jezika** i **čistota osećanja**. Novi primitivizam zagovara njihovu sintezu i prožimanje sa određenim iskustvima savremenosti, ali svoj glavni oslonac traži u starim formama i iskustvima prošlosti.

Propagirajući na svoj način spontanost, iskrenost i čistotu (mada ne u smislu modernog, na primer kleovskog ili nekog drugog infantilizma), italijanski futuristi su takođe govorili o primitivnom i primitivizmu. No, kada oni kažu da je neophodno zaboraviti intelektualnu kulturu, kada ističu potrebu pročišćenja duše, ti se zahtevi pre odnose na uslove optimalne komunikacije i recepcije futurističke slike nego što izražavaju pretpostavke kreacije. Pored toga, oni sebe nazivaju primitivcima *potpuno* obnovljene, tj. *nove* osećajnosti, dakle proglašavaju se začetnicima (ne obnoviteljima ili nastavljajcima), onima koji su na početku, što upućuje na težnju zauzimanja pozicije nulte tačke u smislu brisanja prošlosti i tradicije, potpunog prekida sa prethodnim. Koncept futurističkog primitivizma pretpostavlja da se nova osećajnost mora izraziti u potpuno novim a ne u obnovljenim ili adaptiranim starim formama. To isto zastupa Ivan Kljun kada 1915. godine piše tekst pod naslovom "Primitivci 20. veka" (u kojem inače ne propagira ni neoprimitivizam ni futurizam već suprematističku ideologiju prave linije): "Mi nismo hteli", kaže on "da se vraćamo ni luboku, ni ranijim primitivcima i da se pravimo neuki; pred nama se u svoj svojoj veličini pojavio grandiozni zadatak stvaranja formi *iz ničega*."⁵ I zato, kada izjavljuje "Mi smo primitivci u 20. veku" to ne znači samo "Mi smo deca naše epohe" već, istovremeno, potcrtava poziciju i ulogu pionira, začetnika, onih koji prvi, povukavši iza sebe crtu, očišćeni od naplavina kulturne prošlosti koju ne žele da

obnavljaju i osavremenjuju, postavljaju kao svoj cilj maljevičevski koncept stvaranja po uzoru na prirodu, tj. stvaranja bez uzora, iz *Ničega*.

Ako se u vezi sa italijanskim futurizmom često, počev još od savremenika (Franza Marca na primer), sa manje ili više prava ponavljala ocena o većoj važnosti i vrednosti njegove teorije u odnosu na praksu, za ruski neoprimitivizam pre bi se moglo reći obrnuto. Razlog tome nije, naravno, u postojanju samo jednog deklarisanog programskog teksta, uz to objavljenog u vreme kada su glavni protagonisti pokreta, okončavši svoje primitivističke faze, već razvijali drugačije koncepcije (lučizam Larionova i Gončarove, alogizam i zaumni realizam Maljeviča), i kada na umetničkoj sceni preovlađuju istraživanja u okviru stilističko-morfoloških obrazaca tzv. kubofuturizma. Prihvatimo li za trenutak mogućnost odvojenog posmatranja i vrednovanja verbalnih/teorijskih i plastičkih formulacija, teorijska komponenta neoprimitivizma (koja ipak više ostaje u okvirima jedne opšte poetike i ideologije novog slikarstva) ukazuje se manje podsticajnom i značajnom, posebno s obzirom na daljnje razvojne procese u umetnosti ruske avangarde. No, i ovaj pokret, ili pojava, mora se posmatrati u svojoj celovitosti, a gledan iz te pozicije on predstavlja jedno od ključnih poglavlja ranih, modernističkih faza razvoja avangarde. U stvari, ako je moguće naznačiti upravo početnu tačku, trenutak radikalnog prekida sa prethodnim/tradicionalnim formama i načinima plastičkog mišljenja, onda se on najpre mora vezati za pojavu neoprimitivističke formule koja postulira suštinsko osporavanje akademskih, realističkih i simbolističkih slikovnih modela i njihovih umetničkih filozofija. Ona označava prvi stadijum formalne i konceptualne revolucije koja će u predoktobarskom periodu avangarde završiti sa suprematizmom i idejom i praksom bespredmetne umetnosti.

Lučizam: svetlost/zračenje/predmet

Pojedini koncepti, ideje i propozicije koje je usvojio, formulisao i zastupao Mihail Larionov već su prethodno bili, ili će biti spomenuti ili razmatrani u drugim problemskim kontekstima, ne uvek sa naznakama o njihovim relacijama prema specifičnim plastičkim i teorijskim postavkama *lučizma*, nove umetnikove stilističke formule promovisane tokom 1913. godine.¹ U pitanju su ideje o čistom slikarstvu i njegovim specifičnim zakonima, koncepti samodovoljnosti i autonomije, plošnosti i fature, starog i novog, individualnog i kolektivnog/nacionalnog, „paradigma ponavljanja“ nasuprot konceptu originalnosti, itd., za koje bi trebalo reći da čine poglavito jedan opšti, poetički i ideološki fon u koji Larionov ugrađuje posebne postavke lučističke teorije, ono što se neposredno odnosi na konkretna plastička stanja lučističke slike. U istom funkcionalnom kontekstu trebalo bi posmatrati i njegovo razmatranje (ponekad sa kritičkim opaskama) iskustava savremenih zapadnih pokreta, pre svega kubizma, orfizma i futurizma, čemu je posvećen znatan deo osnovnog programskog teksta „Lučističko slikarstvo“. Očigledno dobro upoznat sa praksom i idejama ovih pokreta, Larionov ih tretira kao okvir za promociju svoje slikarske invencije kao jedne vrste njihove sinteze, što upućuje na sasvim jasno ispoljenu potrebu (kasnije još doslednije i sistematičnije razvijenu kod Maljeviča) da se sopstvena umetnička formula uvede u tokove određenih evolutivnih procesa i ugradi u mapu aktuelnih plastičkih i idejnih tendencija. Međutim, na početku tih procesa, kao pojava koja ulazi u polje lučističkog posmatranja kao važna referentna tačka, svakako stoji impresionizam, što je već Majakovski uočio shvatajući lučizam kao „kubističko tumačenje impresionizma“, a nedavno u osnovi ponovio E. Kovtun tumačeći Larionovljevu zamisao kao pokušaj kombinovanja impresionističke vibracije boja i kubističke strogosti i konstruktivnosti.² Važnost svih pomenutih iskustava za formaciju lučizma potvrđuje se najzad, sasvim neposredno, i u ravni njegovih teorijskih formulacija čiji su osnovni termini *svetlost, zračenje, predmet i boja*.

Pomenutom opštem fonu pripada i Larionovljevo tumačenje pojma *stila*, posmatranog kako u njegovim vremenskim ili epohalnim koordinatama (opšti stil vremena), tako i u terminima konkretnih oblikovnih postupaka (stil pojedinačnog dela). Pojava novog stila u najširem smislu, dakle stila epohe u značenju jedne opšte (ne samo umetničke) kulturne i duhovne formacije ili paradigme, vidljiva je, prema Larionovu, najpre u umetnosti, pa stoga sami umetnički stilovi nikako nisu jednostavan odraz tih opštih konstelacija epohe u kojoj nastaju, a njihovo „premeštanje u vremenu“ ne menja njihovu vrednost. U užem smislu pak, stil za Larionova označava postupak, način realizacije, izvođenja dela. Ono što umetničke predmete/stvari (*hudožestvennaja vešč*) razlikuje od ostalih, neumetničkih predmeta jeste to što su oni stvoreni određenim umetničkim postupkom (*hudožestvennyj priem'*) koji u stvari određuje njihov umetnički karakter. Daljnja Larionovljeva razmatranja kreću se ka afirmaciji stava da postupak kao odrednica stila podrazumeva primarnu ulogu formalnih elemenata, formalnog ustrojstva dela (nasuprot njegovim sadržinskim, izražajnim ili simboličkim komponentama), što je, naravno, pozicija bliska formalističkoj koncepciji, tada dominantnoj i u slikarskoj i u književnoj (kubofuturističkoj) avangardi.

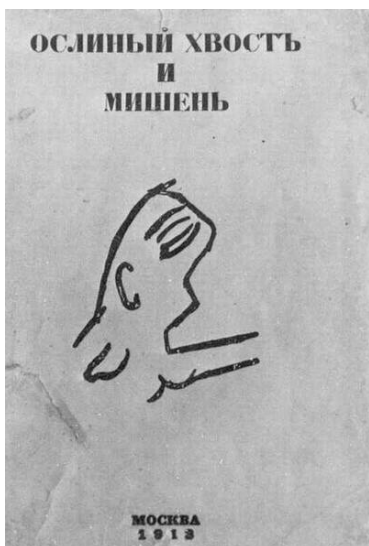
Larionovljeva tumačenja koja neposredno referiraju na lučistički plastički idiom na neki su način veoma jednostavna i zasnivaju se na svega nekoliko osnovnih postavki, ili pretpostavki: ono što naše oko vidi, što se javlja u polju našeg viđenja kao rezultat vizuelnog opažanja,

zapravo nisu sami predmeti kao takvi, materijalna tela jasnih kontura i čvrsto strukturiranih oblika (kako se obično prikazuju u slikarstvu), već su to zraci koji se, dolazeći od izvora svetlosti, odbijaju od predmeta i u međusobnim sudarima, ukrštanjima i presecanjima stvaraju nove, nematerijalne predmete/forme.³ Ako umetnik želi da naslika tačno ono što vidi, a ne ono što zna, onda, zaključuje Larionov, on mora da slika „sumu zraka odbijenih od predmeta“. Lučistička slika hoće da prenese upravo te sume reflektovanih svetlosnih zraka u stanjima njihovog spajanja u nove neopipljive forme.

Glavni pojmovi, pojave, stanja i procesi koje Larionov uvodi u svoja objašnjenja prirode lučističke slike svakako otkrivaju izvesnu relaciju prema pojedinim idejama iz ranih futurističkih manifesta. No pre nego o direktnim uticajima moguće je govoriti o analogijama i korespondencijama, srodnim pogledima ili konceptima koji nastaju u misaonim i idejnim koordinatama određenih dominantni preovlađujućeg Zeitgeista. Već je više puta s pravom naglašavano da je zanimanje za nauku, nova naučna saznanja i tehničke pronalaski, fenomene svetlosti, zračenja, energije i sila, medije fotografije i filma, kretanje i dinamizam modernog života, kao i za koncepcije o univerzalnom, kosmičkom dinamizmu, predstavljalo ovih godina deo jedne opšte duhovne i intelektualne klime koju snažno osećaju i u čijem stvaranju sudeluju mnogi protagonisti novih pokreta. Umetnici su tada proživljavali, opažali i saznavali jedan drugi, novi svet, čija slika im se činila bitno izmenjenom i koji im se ukazivao u kontinuitetu kretanja, stalnih promena, uzajamnih prožimanja i interakcija pojava. U takvoj predstavi prostor i vreme, materija i energija nisu više postojali kao zasebne, odvojene kategorije, već u tesnoj međusobnoj povezanosti. Shvatanje predmeta kao „tvrdih objekata“, materijalnih jedinica sa konačnom, ograničenom i konstantnom formom, nije više moglo opstati u polju novih umetničkih iskustava i saznanja, u prostoru nove senzibilnosti.⁴ Stoga analogije između pojedinih lučističkih i futurističkih teorijskih postulacija odražavaju pre svega postojanje srodnih reakcija na poticaje koji su u dobrom delu zajednički i dolaze iz u osnovi istog područja aktuelnih naučnih, umetničkih, filozofskih i drugih iskustava. Jedno od zajedničkih uverenja, ili postavki, ne samo italijanskih futurista i ruskih lučista, jeste da kretanje i svetlost razaraju materijalnost i ograničenost tela. Larionovljeva intencija da prikaže reflektovane zrake predmeta svakako je analogna futurističkoj težnji za prenošenjem unutrašnje dinamičke sile predmeta. Te *linije sile* moramo nacrtati, kažu futuristi, sukobljavanje sila različitih predmeta odgovara kolopletima linija na slici, dok Larionov govori o predstavljanju zraka pomoću obojenih linija. Prema jednom shvatanju predmeti se međusobno presecaju kroz „beskonačne kombinacije sila koje privlače i odbijaju“, prema drugom isti se proces odigrava kroz spajanje i presecanje zraka. Isto tako, izjava futurista da oni ne slikaju bolesti već simptome i posledice, dakle ne predmete već njihove dinamičke sile, sasvim odgovara načinu na koji se u lučističkoj teoriji (i praksi) tretira odnos između predmeta i zraka. No, osim tog statusa simptoma i posledice, ono što pre svega drugog povezuje, gotovo izjednačuje futurističku *silu* i lučistički *zrak* jeste svojstvo nematerijalnosti/neopipljivosti. Površina slike ostaje polje na kojem se nematerijalni prirodni fenomeni „prevode“ u konkretne, opipljive plastične fenomene, ona prenosi, „upisuje“ delovanje nematerijalnih sila u sopstveno plastično i konceptualno ustrojstvo.

Mada se u lučističkim manifestima to ne nalazi kao programski eksplicitno formulisan cilj, Larionov je realizovao jednu formu nefigurativnog, apstraktnog slikarstva, naime model slike bez predmetnih referenci prepoznatljivih u njenoj fenomenalnoj ravni. Međutim, njegova koncepcija je po nekim svojim bitnim komponentama zapravo realistička, te se stoga svakako može nadovezati na tradiciju modernih realističkih doktrina, od Courbeta i impresionizma do kubizma. S jedne strane, kurbeovski i impresionistički stav ogleđa se ovde u oslanjanju na

čulnu, vizuelnu percepciju (te u osnovi na empirijski odnos prema svetu pojava), dok se, s druge strane, nastavlja sa kubističkom diskusijom o predmetu i načinima otkrivanja njegove „najviše realnosti“, tj. istine. Naravno, za razliku od kubističkog shvatanja, Larionov ne prihvata racionalističke, pojmovno-saznajne instrumente na putu dosezanja ove istine, već pre svega čulno-perceptivne. Realnost predmeta dostupna je umetnikovom viđenju, njegovom izvežbanom oku, ona se manifestuje u zracima kroz koje se predmet individualizuje i koji zapravo određuju njegovu egzistenciju, ona je u nematerijalnom, neopipljivom koje umetnik može da vidi. Percepcija svetlosnog zračenja, odbijanja i međusobnog presecanja zraka (što je za Larionova nešto sasvim realno) objektivizuje predmete, čini ih realnim, stvarnim, postojećim.



Naslovna strana zbornika *Magareći rep i meta*, Moskva 1913; M. Larionov, *Crveni i plavi lučizam*, 1913

Realistička intencija lučizma analogna je, dakle, impresionističkoj, po tome što iskazuje isti stav poverenja prema vizuelnoj percepciji kao sredstvu dosezanja objektivne/istinite slike sveta. Uloga koju je pri tom zadobio fenomen svetlosti proizvodi u oba slučaja izvesnu dematerijalizaciju predmeta koji je na impresionističkoj slici, raspršen svetlosnim i kolorističkim vibracijama i dinamizmom nedeskriptivnih fakturnih poteza, izgubio svoju materijalnu konzistentnost i oblikovnu kompaktnost pretvarajući se u rasplinutu fakturu boje, dok je u lučističkoj transpoziciji sveden na refleksiju svetlosnih zraka, na nematerijalnu, neopipljivu „obojevu prašinu“ (Larionov). No, predmet se na poseban način ipak pojavljuje i ulazi u lučističku sliku kao pretpostavka i uslov odbijanja, sudaranja i spajanja zraka, iz čega nastaju forme koje ta slika zapravo prikazuje. To je neka vrsta prisustva u odsutnosti, „pojavljivanje“ predmetnog u nepredmetnom, materijalnog u „prikazanom“ nematerijalnom. Kao kod Kandinskog, pojam predmeta ipak ostaje prisutan, sačuvana je posredna veza sa predmetnom realnošću, i u tome je jedna od temeljnih razlika Larionovljeve koncepcije u odnosu na suprematistički nihilizam i Maljevičevo radikalno poricanje (postojanja) predmetnog sveta. Ta se veza, dakle, ne otkriva u prikazivanju materijalnog predmeta već, ako se tako može reći, u „prikazivanju“ određenih konsekvenci njegovog postojanja, tj. zračenja/zraka. Ovu situaciju Larionov je slikovito predstavio upoređenjem sa pojavom fatamorgane, koja bi se mogla uzeti kao svojevrsan analogon lučističke slike (koja, prema svom tvorcu, „postaje nestalna“ i pruža „osećanje vanvremenskog i prostornog“). A iz te analogije on je mogao izvesti sledeću važnu postavku koja najbolje naznačuje njegovu vezanost za prirodu, te konačno specifičnu realističku intenciju lučizma: „Lučizam briše

granice koje postoje između plohe slike i prirode.“³ Realnost prirode, sadržana u zračenju i odatle stvorenim (novim) nematerijalnim predmetima koji ispunjavaju čitav prostor, izjednačuje se, stapa se sa realnošću slike u izvesnoj simboličkoj ravni, naime i slici i prirodi pridaje se simbolički karakter u tom smislu što ni jedna ni druga ne „prikazuju“, ne očituju same predmete već (svetlosne) zrake „koji čine jedinstvo svih stvari“. Na neki način, pojava fatamorgane u prirodi odgovara pojavi obojenih linija/zraka na lučističkoj slici.

O lučističkom realizmu moguće je, prema tome, govoriti na osnovu propozicije o slikanju vidljivog, onoga što umetnik vidi, a pošto to nisu predmeti koje „vidimo u životu“ ne radi se o tradicionalnom realizmu predmeta već o realizmu zraka, tj. novonastalih perceptibilnih, nematerijalnih formi u prostoru. Stoga je lučizam realizam u onom smislu u kojem Maljevič svoj suprematizam naziva novim slikarskim realizmom, nasuprot realizmu prirodnih/predmetnih fenomena. U određenom značenju on takođe zadržava osobine „prikazivanja“, „predstavnosti“: „Zrak se na plohi uslovno predstavlja (o)bojenom linijom.“⁶ Spomenuta uslovnost, naime, svakako upućuje na autonomnost linije (kao i drugih slikarskih elemenata), na njenu više prezentativnu nego reprezentativnu funkciju, u skladu sa temeljnom postavkom o samodovoljnosti slikarstva. Stoga realistički karakter lučizma, u značenju u kojem je ovde interpretiran, nikako ne izvodi to slikarstvo van opšteg problemskog konteksta apstraktne umetnosti, niti umanjuje njegovu ulogu u početnim iskustvima rane apstrakcije. Lučistička slika (u primerima koji odista pripadaju već potpuno emancipovanoj apstrakciji, a kojih, istina, nema prevelik broj) primarno je građena kao autonomni sklop formalnih, linearnih, fakturnih i kolorističkih jedinica čija je artikulacija sprovedena nezavisno od konvencija predmetnog slikovnog mišljenja. Njeno unutrašnje



M. Larionov, *Plavi lučizam*, 1912

ustrojstvo odražava mišljenje koje je u osnovi prevashodno plastičko, zasnovano na ideji o samosvrhovitosti slikarstva. Larionov je sasvim određen u tvrdnji da odsustvom predmeta kao takvih, realnih i opipljivih, slika neće izgubiti ništa od svojih suštinskih, plastičkih kvaliteta (struktura bojenih površina i masa, njihovi međusobni odnosi i kombinacije, faktorna stanja površine, produbljenost boje itd.), da predmeti nisu neophodni za rešenje određenog slikarskog zadatka, tj. za ostvarenje jedne čisto slikarske formulacije. On jasno kaže da lučizam želi da slikarstvo tretira kao samocilj, a ne više kao sredstvo izražavanja. Najzad, on nastoji da koncept slikarstva zasnuje na ideji (stvaranja) novih formi, pri tom izričito naglašavajući u suštini plastički karakter lučizma i odbijajući, dosledno, mogućnost da se ovaj shvati kao vid spiritualnog ili mističnog slikarstva. Reč je svakako o intenciji sužavanja ekspresivnog i semantičkog polja do stupnja čiste prezentacije viđenog: „Slikar vidi nove forme stvorene između opipljivih formi njihovim sopstvenim zračenjem, i te nove forme su jedino što on postavlja na platno.“⁷

Pozicija lučizma u kontekstu ranih apstraktnih diskursa mogla bi se odrediti kao „nešto između“, između spiritualističke i psihologističke apstrakcije Kandinskog, čija je slika (često sa čitljivim asocijacijama na predmetnu realnost) zapravo izraz, formalni/plastički ekvivalent umetnikovih duševnih stanja, te s druge strane radikalne bespredmetnosti i „misticizma“ Maljevičevog suprematizma. Larionov, istina, govori o individualnoj i autonomnoj volji umetnika (koja izdvaja forme nastale ukrštanjem odbijenih zraka), on takođe iznosi pretpostavku da čitav svet, i duhovni i materijalni/realni, „može biti stvoren u slikarskoj formi“, ali njegov se individualizam ne iskazuje u nadmoćnoj vladavini subjektivnog, u konceptu subjektivne ekspresije koja sliku ispunjava sadržajima umetnikovih psihičkih i emocionalnih iskustava, kao što, s druge strane, njegova teoretizacija lučizma ne ispoljava ambiciju izgradnje nekog celovitog sistema/projekta globalne transformacije sveta, niti on svoj zadatak opterećuje maljevičevskim misionarskim, univerzalističkim pretenzijama. Lučizam je bio jedna brza, hitra invencija (nastala u razdoblju umetnikovog još intenzivnog rada u neoprimitivističkom stilu) koja se pojavila u klimi naročito intenzivnih eksperimenata i čestih promena individualnih stilova na ruskoj umetničkoj sceni. To je bio izum umetnika pronalazačkog duha koji nije sklon filozofskim i metafizičkim spekulacijama, patetičnom i egzaltiranom tonu umetničkih proroka, a po takvim osobinama svog umetničkog mentaliteta Larionov je možda najpre blizak onom tipu umetnika koji najjasnije ocrta primer Rodčenka. Stoga nije neobično što ta invencija, i pored svoje ambiciozne, glasne i polemičke promocije, nije predugo zaokupljala svoga tvorca. Lučistička storija sažeta je u približno dve godine, nakon čega će se umetnička delatnost Larionova, kao i Gončarove, odvijati van problemskih tokova ruske avangarde. U njenim najvažnijim poglavljima ne nailazi se ni na avangardističke projekcije novog ustrojstva sveta, ni na introspektivne, imaginativne slike koje, izvučene iz najdubljih slojeva unutrašnje/mistične nužnosti, treba da pokažu put duhovnom uzdizanju i duševnom pročišćenju čoveka. Ispisana rukom umetnika koji je svoj pogled upravljao i u sadašnjost i u prošlost, i na novo i na staro, i na Zapad i na Istok, najzad i na umetnost i na život, ona pre svega sadrži snažnu afirmaciju ideje o potpunom i безусловnom oslobođenju slikarstva koje svoju autonomnost i samosvojnost treba da otkrije u specifičnim osobinama sopstvenog jezika, u svojoj plastičkoj prirodi. Završni stadijum ove afirmacije bio je u zamisli i realizaciji modela slike bez predstavljenog realnog, materijalnog, „čvrstog“ predmeta, a to iskustvo obezbeđuje lučizmu važno mesto u evoluciji ideje apstraktnog/bespredmetnog umetnosti.

„Budućnost je iza nas“

Sama tematizacija pojmova *starog i novog, prošlosti, savremenosti i budućnosti, individualnog i kolektivnog, originalnosti, ponavljanja i kopiranja*, koju je moguće uočiti u pojedinim tekstovima rane ruske (modernističke) avangarde, pre pripada gotovo opštim mestima evropskog modernizma nego što predstavlja neko specifično svojstvo njegove ruske varijante. Ono što, međutim, izlazi van ravni opštih mesta tiče se određenih shvatanja, ideja i stavova, formulisanih u kontekstu problematizacije ovih pojmova, koji su iskliznuli iz modernističkog koloseka i našli se u blizini, danas se to može reći, onih pogleda što se nazivaju postmodernim.¹

Treba spomenuti da se ova tematizacija odvija na pozadini, u Rusiji već dugo prisutnih, a i tada (oko 1912-13. godine) aktuelnih diskusija o temi „Istok ili Zapad“, naime diskusija u kojima se postavljalo pitanje prepoznavanja i definisanja modela nacionalnog kulturnog identiteta u prostoru između tekovina sopstvene, autohtone tradicije i impulsa što su dolazili sa evropskog Zapada.² Ideje koje nas ovde interesuju odražavaju prisustvo i uticaje tog opšteg *backgrounda*, tog u ruskoj misli stalno otvorenog dualizma Istok-Zapad (Rusija-Evropa), koji se u području umetničke kulture, kulture slikovnih predstava, manifestovao u suprotstavljanju dveju paradigmi: istočne, ili istočnjačke, oličene u onome što se kao oblikovno i misaono iskustvo iščitavalo iz vekovne tradicije vizantijsko-staroruske umetnosti i različitih vidova (primitivnog) stvaralaštva istočnih naroda, i zapadnjačke, utemeljene na tekovinama starogrčke i rimske umetnosti, te na njihovim novovekovnim obnovama pod znakom novih klasicizama. Vladimir Markov, jedan od aktivnih učesnika tih diskusija, vidi u ovim paradigmama dve osnovne struje unutar svetske umetnosti i, više od toga, dva „dijametralno suprotna pogleda na svet“, koje je označio terminima *konstruktivnost* i *nekonstruktivnost*.³ Antičkom (grčko-rimskom), zapadnoevropskom „konstruktivnom načinu mišljenja“ on pripisuje logičnost, razumnost, naučnu argumentaciju, ortodoksni realizam, anatomski tačno prikazivanje i slično, dok su za drugi, istočni, „nekonstruktivni“ način mišljenja, tipičan za Vizantiju, Daleki istok i primitivne narode, karakteristični disonanca, oslobađanje od anatomske tačnosti, perspektive i nauke, dominacija osećanja i mašte nad logikom, lepota nelogičnog, svojevrzni anarhizam koji ne poštuje formalna pravila, itd... Dakako, Markov nastoji ne samo da odbrani legitimnost druge, intuitivne struje, već i da pokaže njene prednosti u odnosu na zapadnjački racionalistički model. I dok se u njegovim analizama oseća težnja ka metodičnoj, skoro naučnoj elaboraciji, Natalija Gončarova glorifikuje Istok i istočnjačku umetnost u borbenim pokličima i spontanim izlivima svojih osećanja i polemičkih strasti. Sa potpunom i nepokolebljivom verom u sebe i svoju umetnost, procenjujući da je već prošla sve što su joj zapadna iskustva mogla pružiti, ona izjavljuje da sada „stresa sa sebe zapadnu prašinu“ i stupa na put ka Istoku, „prazvoru svih umetnosti“, premda je upravo Zapad, kako sama priznaje, odigrao ključnu posredničku ulogu u prepoznavanju tog prazvora.⁴

Sa „putovanja“ po Istoku, kroz njegove različite predele i vremena, od daleke pa sve do nedavne prošlosti, mnogi ruski umetnici (Larionov, Gončarova, Maljevič, Tatlin, Petrov-Vodkin, Filonov, D. Burljuk i drugi) vratili su se sa novim „prtljagom“, novom formulom neoprimitivizma, čiji različiti izražajni oblici pokazuju da je istočnjačko/nacionalno umetničko nasleđe ne samo duboko proživljeno i proosećano, već i tačno shvaćeno u svojim glavnim

formalnim i sadržinskim osobinama. Isto potvrđuju i tekstovi, čak i kada u njima preovlađuju pomalo apriorističke tvrdnje, neobrazloženi, lapidarni iskazi svojstveni programatskim diskursima manifesta. Čini se da su upravo iskustva stečena iz tih pogleda u prošlost, promatranja i promišljanja istočnih, rusko-vizantijskih i narodnih umetničkih obrazaca, za pojedine umetnike morala predstavljati primarni impuls u formiranju stavova koji će u idejnom okruženju futuristički nastrojene avangarde zvučati u dobroj meri disonantno.

Я стяхиваю съ себя западную пыль и мнѣ кажутся смѣшными и отсталыми люди, подражающіе до сихъ поръ западнымъ образцамъ, въ надеждѣ стать чистыми живописцами и боящіеся всякой литературности пуще огня. Такъ же мнѣ смѣшны люди, проповѣдующіе индивидуальность и полагающіе какую-то цѣнность въ своемъ „я“ даже тогда, когда оно до невозможности ограничено. Бездородная индивидуальность такъ же не нужна, какъ скверное подражаніе, не говоря уже о несовременности подобной проповѣди.

Я приношу глубокую благодарность западнымъ мастерамъ за все, чему они меня научили,

Передѣлавъ аккуратно все, что можно было въ этомъ родѣ сдѣлать, и заслуживъ честь быть поставленной наряду съ современными мастерами запада, на самомъ же Западѣ я предпочитаю изслѣдовать новый путь.

И тѣ задачи, которыя я провожу и намѣрена проводить, слѣдующія:

Не ставить себѣ никакихъ границъ и предѣловъ въ смыслѣ художественныхъ достижений.

Всегда пользоваться всеми современными завоеваніями и открытіями въ искусствѣ.

Стараться внести прочную законность и точное опредѣленіе достигнутаго—для себя и для другихъ.

Бороться противъ опошленной и разлагающей проповѣди индивидуализма, находящагося сейчасъ въ періодѣ агоніи.

Черпать художественное вдохновеніе у себя на родинѣ и на близкомъ намъ Востокѣ.

Проводить въ жизнь разработанную мной теорію лучизма М. Ф. Ларионова (живопись основанная только на живописныхъ законахъ).

Приводить свои индивидуальныя вдохновенія къ общей объективной живописной формѣ.

Въ вѣкъ расцвѣта индивидуализма я разрушаю это святая святыхъ и приближище ограниченныхъ, какъ несоответствующее современному строю жизни и будущему ея строю.

Fragment teksta predgovora Gončarove u katalogu samostalne izložbe, 1913

Takvim disonantnim tonovima pripada već i sama, mada posredna, problematizacija pojma *novog* kod Larionova i Gončarove. Očigledno težeći relativizaciji vrednosti tih kategorija, oni već u prvoj rečenici manifesta „Lučisti i budućnjaci” izjavljuju kako ne žele da govore ni o *novoj* ni o *staroj umetnosti*, pošto im se takvo razvrstavanje i same te reči čine besmislenim.⁵ Suprotno tada dominantnim raspoloženjima i stavovima u krugu avangarde, oni nisu skloni povlačenju strogih demarkacionih linija između stare i nove umetnosti, vođenju rovovske bitke protiv svega starog, apriornoj afirmaciji i razmetljivoj glorifikaciji novog, čime se, prema njihovom mišljenju, često želi nadomestiti osrednjost i nedostatak talenta. Bez obzira na polemički naboj ovakvih ocena, upućenih ponajpre na konkretnu adresu *Karo Puba* i *Saveza mladih*, pozicija Larionova i Gončarove sadrži i elemente načelnih teorijskih stavova, te stoga ne bi bilo ispravno razumeti je isključivo prema onome što ona znači u kontekstu neposrednih polemičkih konfrontacija. Njihovo odlučno odbijanje jednostranog i afektivnog odnosa prema starom i novom u umetnosti proizlazi iz određenog poimanja prošlosti i budućnosti, tradicije i istorije, originalnog, individualnog i kolektivnog/nacionalnog kao komponenti umetničkog stvaranja. A upravo u vezi s tim krugom pitanja Larionov i Gončarova razmišljaće na način

koji dopušta da se pojedini njihovi stavovi danas s pravom prepoznaju kao proto-postmodernistički.⁶

Мы, Лучисты и Будущники, не желаемъ говорить ни о новомъ, ни о старомъ искусствѣ и еще менѣе о современномъ западномъ.

Мы оставляемъ умирать старое и сражаться съ нимъ тому „новому“, которое кромѣ борьбы, очень легкой, кстати, ничего своего выдвинуть не можетъ. Унавозить собою обезпложеную почву полезно, но эта грязная работа насъ не интересуетъ.

Они кричатъ о врагахъ, ихъ утѣсняющихъ, но на самомъ дѣлѣ—сами враги и притомъ ближайшіе. Ихъ споръ съ давно ушедшимъ старымъ искусствомъ ни что иное какъ воскрешеніе мертвыхъ, надоедливая декадентская любовь къ ничтожеству и глупое желаніе идти во главѣ современныхъ обывательскихъ интересовъ.

Мы не объявляемъ ни какой борьбы, такъ какъ гдѣ же найти равнаго противника!?

Будущее за нами.

Мы все равно при своемъ движеніи задавимъ и тѣхъ, которые подкапываются подъ насъ, и стоящихъ въ сторонѣ.

2*

Početni pasusi manifesta *Lučisti i budućnjaci*, 1913

„Budućnost je iza nas” - to je sada već čuvena izjava ovih umetnika sa značenjem programskog slogana koji unosi poremećaj u preovlađujući duh vremena, zapravo naznačuje radikaln obrt kojim se izokreće jedna od temeljnih propozicija futurističke umetničke ideologije. Na izvestan način, tu kao da je anticipiran na izmaku ovog veka aktuelan slogan *povratka u budućnost* (Back to the Future). Uproščeno govoreći, ako je budućnost iza nas onda je put ka njoj put povratka, jer ona se već dogodila, već se odigrala (u prošlosti), što je, dakako, dijametralno suprotno (futurističkom) shvatanju budućnosti kao nečeg što tek ima da se dogodi. Osim što dovodi u pitanje modernistički koncept vremena i istorije kao sleda kontinualnog, linearnog, jednosmernog kretanja od prošlog ka budućem, gde prošlost nepovratno ostaje za nama, misao o vraćanju u budućnost upućuje na pretpostavku da bi se „novo” (ako je taj pojam sada adekvatan) moglo naći u starom, da put ka „novom” može biti vraćanje u prošlost, tj. budućnost premeštenu „iza nas”, na mesto na kojem se inače ne nalazi. Larionov i Gončarova otvoreno preporučuju „slikanje po slikama koje su naslikane do našeg vremena”, priznaju da su za njihov rad „pogodni svi stilovi, oni koji su postojali nekada i oni koji postoje sada”, da je za lučizam sva prošla umetnost „predmet posmatranja”... Najzad, oni će tvrditi i to da kopije nikada nisu postojale već da „postoji umetničko delo kojem je kao polazište poslužilo drugo umetničko delo ili priroda”.⁷ Prema tome, ono što se ovde savetuje nije pogled u vanumetničko, društveno i životno okruženje, već pre svega pogled u samu umetnost, prošlu ili sadašnju, oslobođen svake bojazni od ponavljanja ili kopiranja, straha da se ne bude dovoljno autentičan, originalan, individualan u svom izrazu. Sve to zvuči skoro kao proklamacija eklektizma, kao poziv na slobodnu, neprikrivenu, ničim ograničenu

upotrebu postojećih slikovnih obrazaca u znaku načela „slikati po/prema drugim slikama”.⁸ Radi se o protivljenju diktatima ideologije novog, onoj apsolutizaciji vrednosti *nove forme* koja će ubrzo zadobiti jedno od centralnih mesta u Maljevičevoj teorijskoj promociji suprematizma. Dovodeći u pitanje koncepte stalne inovacije i bezuslovne vladavine novog (što je u osnovi futurističkih postavki o modernom dinamizmu, uslovljenih saznanjem o konstantnosti promena u celokupnoj našoj okolini), Larionov i Gončarova su, dosledno, i možda na tragu izvesnih pouka koje nudi paradigma vizantijske umetnosti, na drugačiji način poimali kategorije vremena i individualnosti, pre svega njihovu ulogu u stvaranju i prosuđivanju umetničkih dela. Uverenje o vanvremenosti i univerzalnosti umetnosti moglo je na posredan način biti osnaženo upravo iskustvom Vizantije, a to znači umetničkim modelom koji je tokom skoro hiljadugodišnjeg razdoblja ostao nepromenjen u svojim osnovnim kanonskim, ideološkim i stilističko-morfološkim propozicijama, trajući tako u nekoj vrsti gotovo zaustavljenog vremena. Umetnost se, tvrde oni, ne posmatra, ne ispituje, sa stanovišta vremena, niti sa stanovišta individualnosti, već prema svojim sopstvenim, internim, univerzalnim zakonima. Bez sumnje, ovde se radi o relativizaciji i prevladavanju determinizma individualnog subjekta, vremena i istorije, što nas već približava govoru ne više o starom i novom, već o savremenom, o prošlosti i tradiciji kao savremenosti.

Stalno naglašavajući neophodnost potpune slobode umetnosti, teoretičar neoprimitivizma Aleksandar Ševčenko je sasvim otvoreno zagovarao legitimnost, čak prednost *eklektizma* kao „principa obnavljanja”: „Naša umetnost je slobodna i eklektička, i u tome je njena savremenost.”⁹ Eklektizam se brani sa stanovišta neograničene slobode umetnikovog izbora i, što je posebno zanimljivo, zahteva da se bude u skladu sa savremenošću. U opštem značenju to je futuristički zahtev, samo što je interpretiran na drugi način: biti savremen znači biti eklektičan, a ne originalan u modernističkom smislu. Međutim, Ševčenko, koji je inače usvojio mnoge futurističke ideje, razume eklektizam kao dinamički princip, što podrazumeva već i sama sintagma „princip obnavljanja”. Tako shvaćen, dakle kao ponovno oživljavanje, koncept eklektizma pretpostavlja stalno kretanje, neprekinuto traganje,¹⁰ sasvim slobodan hod poljem umetnosti (prošle ili sadašnje) od jednog do drugog, umetnikovom voljom odabranog modela, nasuprot statičnosti, nepokretnosti svojstvenoj akademskoj kanonizaciji, dogmatskom vezivanju i istrajavanju na principima jedne škole, i slično. U tom stalnom traganju Ševčenko nalazi potvrdu vitalnosti umetnika i posredno mu savetuje, rekli bismo na tragu postmodernih strategija, da ne teži svom (definitivnom) samoodređenju, tome da uspostavljanjem vlastite individualne formule „nađe sebe”, jer upravo našavši, u ovom smislu, sebe, on istovremeno prestaje da živi. Biti eklektičan, dakle, znači i biti u stalnoj promeni, izbegavati vlastitu stilsku kodifikaciju, na neki način se nalaziti u stalnom „gubljenju sebe”, izmicati samoodređenju, menjati svoj lik. A u sledećem koraku Ševčenko kao da se našao u krugu već sasvim postmodernih pogleda:

„Nema i ne može biti pojava koje se rađaju ni iz čega. **Nema ideja koje se rađaju - postoje one koje se obnavljaju**, i sve što je normalno ima kontinuitet, razvijajući se iz prethodnih formi.”¹¹ (podvukao S.M.)

Za razliku od futurističke/avangardističke strategije diskontinuiteta, prekida sa prošlošću i tradicijom, Ševčenko zagovara model neprekinutosti, nasleđivanja, obnavljanja umetničkih iskustava (nasuprot modelu „rađanja”, „pronalaženja bez uzora”), a u takvoj projekciji umetnički procesi ukazuju se kao ciklično kretanje u kojem dolazi do vraćanja izvorima (ne počecima, koji zapravo ne postoje, jer se ne mogu tačno odrediti), onome što je već rođeno, što je uvek negde i nekada već počelo.

Više od Larionova, Gončarova je nastupala kao žustri borac protiv kulta individualizma, i to takođe sa stanovišta zahteva savremenosti kako ih je ona razumevala. Uporno je ponavljala kako ne treba tražiti svoju individualnost već stvarati umetnička dela, kako su smešni oni što „pretpostavljaju nekakvu vrednost svoga 'Ja'”, kako je individualizam utočište ograničenih, itd... Umetnost bi, prema njoj, trebalo da bude iznad umetnikovog „Ja”, na prvom je mestu delo (sa svojim univerzalnim zakonima), i ono mora biti glavni predmet interesa. „Ako se ja sukobljavam sa društvom”, piše Gončarova, „onda je to jedino zbog toga što društvo ne shvata osnove **umetnosti uopšte**, a ne zbog mojih individualnih osobenosti koje niko nije dužan da razumeva.”¹² (podvukao S.M.) Najopštiji okvir ovakvom protivljenju individualizmu mogao bi se naći u čvrstom uverenju o izvanredno visokom značaju umetnosti za čovečanstvo, kulturu i civilizaciju. Takvo posebno mesto veoma uzdiže samog umetnika i njegovu ulogu, ali ga istovremeno opominje da on nije neprikosnoveni, samovoljni vladalac carstva umetnosti, već pre njegov uzvišeni podanik, privilegovani izvršilac njegovih zahteva i zakona koji su iznad svega ličnog i individualnog. Misao o umetnosti kao manifestaciji opšteg, univerzalnog, kosmičkog, nikako partikularnog, individualnog, subjektivnog (kao tek sekundarnih činilaca umetničkih iskaza), biće karakteristična naročito za najradikalnije protagoniste apstrakcije, od Kandinskog i Maljeviča, preko Mondriana i Strzemynskog, do na primer Ada Reinhardta. Već na samom početku 1910-ih godina nalazimo kod Kandinskog ideju o „čisto i večito umetničkom”, koje je za njega nepromenljiva supstancija umetnosti, izvan prostora i vremena, iznad osobina ličnosti i stila, univerzalno i večno postojeće. Njegovo viđenje umetnika kao *sluge umetnosti* svakako je u nečemu blisko maljevičevskoj i mondrijanovskoj projekciji, gde umetnika vidimo u ulozi jedne vrste medijuma, svojevrsnog primaoca i prenosnika univerzalnih, kosmičkih istina i zakona, celokupnog ustrojstva svemira. Sama je umetnost tu uzdignuta do najviše tačke, skoro do ničeovskih visova oštrog planinskog vazduha, sa kojih sve pojedinačno i individualno, a to znači i ljudsko, uravnoteženjem ili poništenjem u jednakosti, biva stopljeno u sveopšte, univerzalno jedinstvo. Borbeni antiindividualizam Gončarove ne proizlazi, međutim, iz kosmoloških refleksija, mada pretpostavlja univerzalnost kao primarnu i obavezujuću oznaku same prirode umetnosti. „Dovoditi svoja individualna nadahnuća do opšte, objektivne slikarske forme”, to je jedan od ciljeva koje umetnica sebi stavlja u zadatak. Ona neposredno polemički reaguje protiv onoga što naziva trivijalnom propagandom individualizma, smatrajući usvajanje tog (zapadnjačkog) koncepta kao parole dana nedostatnim i suprotstavljajući mu model (istočnjačke) nacionalnosti oličene u kolektivnim, anonimnim formama primitivne narodne umetnosti i staroruskom ikonopisu. Staviše, individualizam je označen kao nešto što ne odgovara „ni savremenom, ni budućem sistemu života”.¹³ Ono pak što tome odgovara već postoji u prošlosti, u domaćoj tradiciji, shodno formuli „budućnost je iza nas”.

Markov je takođe protivnik apsolutizacije novog i individualnog. On koristi termin „plagijat” (sam ga stavlja pod navodnike) i tvrdi kako sama naša duša traži taj plagijat, bez kojeg zapravo i nema umetnosti, jer je ponavljanje nesvesno i kao takvo se ne može izbeći. Stoga nije na umetniku odgovornost kada „ponavlja staro”. Umetničke oblike i iskustva prošlosti Markov očigledno vidi kao tekovine na kojima se savremeni umetnik nužno odgaja zato što su one duboko interiorizovane u kolektivnoj memoriji, u nesvesnom, „usađene su u dušu”, pa tako ponavljanje ne može biti jednostavno krađa, uzimanje tuđeg koje se onda prikazuje kao svoje.¹⁴ U tom smislu on nema sklonosti za zahteve „da se bude iskren i individualan u nekom posebnom smislu reči”, što znači van okvira u kojima se ispoljavanje individualnosti mora oslanjati na usvojeno kolektivno kulturno i umetničko nasleđe, dakako (i kod njega) sa predznakom nacionalnog. Izražavanje umetnikovog „Ja”, kojem se Markov inače ne protivi i

za koje smatra da mora biti potpuno slobodno, nikako međutim ne znači prekid ili zaborav prošlog, nego upravo pretpostavlja kontinuitet kako se ne bi pretvorilo u neobavezujuće improvizovanje i puku želju za originalnošću.

Svakako se postavlja pitanje šta su mogli biti osnovni podsticaji za to da se u jednom krugu umetnika rane modernističke avangarde u Rusiji (a već spomenutim se mogu pridodati i pesnici poput Hlebnjikova ili Livšica), u razdoblju još uvek aktivne kritičke recepcije prakse i teorije savremenih evropskih pokreta, jave ideje suprotne pojedinim temeljnim modernističkim postulatima. Koje su bile pretpostavke i gde su bila glavna uporišta za formulaciju elemenata jedne nemodernističke strategije i približavanje postmodernim opcijama? Uverenje Gončarove o istrošenosti savremenih zapadnih umetničkih modela (uz saznanje da ono u njima najvrednije vodi poreklo upravo sa Istoka), zbog čega ona misli da se treba vratiti samim (istočnjačkim) izvorima, svakako opravdava i objašnjava pogled u prošlost, okretanje različitim segmentima, formalnim i sadržinskim/idejnim komponentama domaće umetničke tradicije. Ali šta su nudila iskustva te tradicije, mogu li se u njima, kao što je napred nagovešteno, prepoznati izvesni impulsi za skretanje sa strogog modernističkog kursa? Slikarstvo ikona na primer (kao i vizantijska umetnost uopšte), koje je Maljevič nazvao kultivisanom formom seljačke umetnosti, sa svim osobinama istočnjačke „nekonstruktivnosti“ kako ih je definisao Markov, predočavalo je i jednu formu anonimnog, bezličnog, kolektivnog stvaralaštva.¹⁵ Jedna od njegovih ključnih oznaka jeste upravo odsutnost umetnika-autora, umetnika-pojedinca kao individualnog subjekta koji svoju sliku gradi i ispunjava sopstvenim „Ja“. Kao što V V Bičkov piše u svojoj studiji vizantijske estetike, tadašnji umetnik je svoje delo shvatao kao rezultat „neposrednog božanskog davanja“ i u njemu „nije video ničeg svog, individualnog“.¹⁶ Prema zaključcima Sedmog vaseljenskog sabora, kako navodi P Florenski, ikone se ne stvaraju „pukom zamišlju“, „izmišljanjem živopisca“, već prema zakonima i Predanju Vaseljenske crkve, a na umetniku je samo zadatak tehničke realizacije. Takođe, tumači Florenski, ikona nikada nije shvatana kao „proizvod pojedinačnog stvaralaštva“, čak i onda kada bi je u celosti izveo samo jedan majstor, već ona pripada onom kolektivitetu koji je označen sabornim delom Crkve.¹⁷ Moderni ruski umetnik s početka druge decenije 20. veka, kao što pokazuje primer Gončarove i drugih, nema, naravno, nad sobom autoritet kanona Vaseljenske crkve. Svoju individualnost on podređuje nepisanim kanonima jednog drugog, neinstitucionalizovanog autoriteta, naime onome što razume pod pojmom univerzalne, vanvremenske umetnosti. Naravno, da bi se našli na drugoj strani od ideologije zapadnjačkog individualizma Gončarova i Larionov nisu morali poznavati estetičko-teološke spise vizantijskih svetih otaca. Po prirodi stvari, njihov je oslonac bio u sopstvenoj visokoj slikarskoj kulturi i izoštreanom senzibilitetu umetnika, jednom rečju u umetničkoj percepciji koja je tačno iščitavala glavne osobine vizantijske slikovne formule i ruskog narodnog stvaralaštva.

Kao što je poznato, ideja kolektivism (skupa sa literarnošću i ilustrativnošću jedan od „bauka savremenosti“ kojih se, prema ne-modernističkom savetu Gončarove, u slikarstvu ne treba plašiti) duboko je ukorenjena u tradiciji ruske *sabornosti*, u konceptu hrišćansko-pravoslavne saborne kulture. Nikolaj Berđajev, na primer, piše da u Rusiji nije postojao individualizam karakterističan za evropsku humanističku tradiciju, te da se u mnogim krugovima ruske inteligencije (on spominje imena Homjakova, V Solovjova, Dostojevskog, V. Rozanova, A. Bjelog, P. Florenskog) zastupao model kolektivne, organske, *saborne*, nasuprot individualističkoj kulturi.¹⁸ Pri tom, suvišno je i spominjati da je takav model nešto sasvim drugo od modernističkog koncepta univerzalističke, kosmopolitske kulture, pa se tako i antiindividualizam Gončarove, sa osloncima u tradicionalnoj ruskoj sklonosti kolektivismu,

manifestuje u deklarisanom težnji ka nacionalnosti i nacionalnom, koji se sada shvataju gotovo kao korelat izvornog, prvobitnog, primitivnog, i u tom smislu dobijaju pozitivan predznak.

Ako (evropska) individualistička revolucija, sa svim onim što se pod tim pojmom razume, odista predstavlja ferment modernizma,¹⁹ onda to, s obzirom na sociopolitičku i ekonomsku realnost Rusije 19. i početka 20. veka, možda postavlja izvestan problem pred objašnjenje ako ne samog nastajanja ruske modernističke avangarde, onda makar ubrzane dinamike procesa koji su tome vodili. No, mimo tog opšteg pitanja, zamenjujući činioce ovog korelativnog odnosa, mogli bismo reći da je problematizovanje, osporavanje modernističkih imperativa od strane ovog kruga ruskih umetnika svakako tesno povezano sa njihovim skoro militantnim odbijanjem individualističkog modela umetničkog stvaralaštva i kulture uopšte.

Kada se zna koliku su važnost za formaciju rane ruske modernističke avangarde imale čisto plastičke komponente jezika ikone ili luboka (obratna perspektiva, odsustvo mimetičke referencijalnosti, čista, plošna i nedeskriptivna boja, fakturna svojstva površine, narušavanje logike prostornog jedinstva prizora itd.), onda nam se ukazuje dvostruko značenje ruske umetničke tradicije. Zajedno sa (analitičkim) iskustvima zapadnog modernizma, ona je bila ferment novog koncepta čistog, samodovoljnog, autonomnog slikarstva, slikarstva kao takvog ili „slikarstva kao umetnosti” (D. Burljuk), te je stoga zaslužna za savlađivanje početnih etapa na putu avangarde od stilističke evolucije ka konceptualnoj revoluciji; s druge strane, pojedinim umetnicima i pesnicima pružila je jednog časa uporište u njihovom polemičkom i kritičkom dijalogu sa savremenim zapadnim pokretima, pre svega italijanskim futurizmom, koji je istovremeno bio prihvaćen i osporavan u svojim estetskim i ideološkim postavkama. U tom, možda samo prividno i nesvesno ambivalentnom, „toplo-hladnom” odnosu, u kojem paralelno egzistiraju oduševljenje svetom modernog/urbanog dinamizma (čiji su amblemi asfalt /umesto zemlje/ i „električna noćna sunca” kao metafore grada i nove, veštačke prirode koju stvara novi, „mehanički čovek” - A. Ševčenko) i težnja za povratkom zemlji i bistroj vodi samih izvora, onom prvobitnom, samorodnom, iskonskom, narodnom, primitivnom - u tom i takvom odnosu pojavili su se stavovi suprotni pojedinim modernističkim postulatima. Okretanje istočnjačkoj primitivnosti proizlazilo je iz potrebe osvajanja sopstvene autonomne pozicije, nezavisne od prakse preuzimanja zapadnih formalnih i stilističkih modela. Pogled u primitivnu prošlost i narodno, laičko stvaralaštvo značio je izvestan zazor, okretanje glave pred tekovinama naučnog i tehnološkog progressa koje su izazivale i zanos i zebnju, nelagodnost ili čak strah od gubljenja oslonca u dinamizmu stalnih promena. To je bio uzmak pred nesigurnošću kontroverzne sadašnjosti i neizvesnošću budućnosti, pokušaj uznemirenog umetnikovog „Ja” da svoj oslonac i sigurnost pronađe na tragu formule „budućnost u prošlosti”. Nije se, naravno, radilo ni o kakvom akademskom tradicionalizmu, obnavljanju ili ponavljanju kanonizovanih stilističkih modela iz trezora „visoke umetnosti” prošlosti. Naprotiv, u pitanju je bila pozicija razgrađivanja hijerarhijskih sistema i ustaljenih podela, nastojanje da se relativizuju kodifikovana značenja i vrednosti stilskih i vremenskih kategorija. Na to sasvim određeno upućuje koncept tzv. „sveizma” ili „sveštarstva” (*vsečestvo*) koji je 1913. godine formulisao Larionov, i koji je u krugu njemu bliskih umetnika bio prihvaćen kao opšta teorijska propozicija. Benedikt Livšic kaže da je suština „sveizma” bila veoma prosta: „Sve epohe, svi pravci u umetnosti proglašavani su jednako vrednim ukoliko mogu da budu izvor nadahnuća 'sveistima', koji su uspeali da pobede vreme i prostor. Eklektizam je proglašen za kanon...”²⁰ Nezavisno, međutim, od Livšicove ocene, koju je on dopunio još i citatom jedne, kako kaže, otrcane Brjusovljeve formule,²¹ koncepcija slobodne upotrebe i kombinovanja stilova različitih epoha i kultura povezana je sa važnim pomakom u razumevanju logike umetničkih procesa: oni se, naime, posmatraju van linearno-dijahronijske

determinacije, izvan modela progressa i usavršavanja, pravolinijskog kretanja ka sve višim vrednostima. Da takvi pogledi, kao što je već naznačeno, nisu bili bliski samo umetnicima iz užeg Larionovljevog kruga, posvedočuje ponovno Livšic evocirajući jedan svoj razgovor sa braćom Burljuk iz vremena intenzivnog druženja budućih „Hilejaca” u Černjanki. Prema njegovom zapisu, nakon što je u jednoj rečenici rekao nešto o „grand artu”, uzvratio mu je žestoko Vladimir Burljuk:

„Kakav đavolji grand art! To nikada nije postojalo. **Istorija umetnosti nije pantljika koja se pravilno odvija, već mnogostrana prizma što se okreće oko svoje ose**, obrćući se čovečanstvu čas s jedne, čas s druge strane. **Nikakvog progressa u umetnosti nije bilo, nema i neće biti.** Etrurske monumentalne figure ni u čemu ne ustupaju Fidiji. Svaka epoha s pravom može sebe smatrati renesansom.”²² (podvukao S.M.)

(Какой к черту grand art! Его никогда не существовало. История искусства - не последовательно развертывающаяся лента, а многогранная призма, вращающаяся вокруг своей оси, поворачивающаяся к человечеству то той, то другой своей стороной. Никакого прогресса в искусстве не было, нет и не будет! Этруские истуканы ни в чем не уступают Фидию. Каждая эпоха вправе сознавать себя Возрождением.)



M. Larionov, Portret Vladimira Burljuka, 1910; Korice knjige B. Livšica *Jednoipooki strelac*, 1933

Ovo poricanje postojanja „grand arta” ne proizlazi, međutim, iz tipično avangardističke strategije negiranja tradicije i kulta prošlosti u ime ideologije novog, napretka i budućnosti, kakvu su zagovarali i sprovodili italijanski futuristi, već je njegov oslonac u neprihvatanju samog koncepta progressa. Sa takvog stanovišta je moguće da se etrurska skulptura dovede u istu ravan sa Fidijom. Ne dovode se u pitanje određeni modeli „visoke umetnosti” prošlosti, već sam koncept „visoke umetnosti”, što ujedno upućuje na osporavanje podele na „visoku” i „nisku” umetnost. U pitanju je, takođe, stav protivljenja svakoj kanonizaciji umetničkih modela. I kao što je postmoderna, reagujući na već kanonizovani i institucionalizovani visoki modernizam šezdesetih godina, posegnula za primitivnim kulturama i formama popularne masovne kulture, ruski budućnjaci, i slikari i pesnici, okrenuli su se materijalu primitivnih, narodnih slikovnih i verbalnih predstava, suprotstavljajući se modelima koji su tada već bili ili su pak ulazili u fazu kanonizacije, od akademsko-realističkog do simbolističkog. Lubok i drugi

oblici narodnog stvaralaštva, a u izvesnom smislu čak i ikone, mogu se uzeti kao manifestacije svojevrstne masovne, popularne i uz to anonimne kulture onoga vremena, kulture regionalnih, lokalnih i nacionalnih obeležja, prema kojima je i postmoderna ispoljavala izrazitu sklonost. Larionovljeva strategija podriivanja kanona akademizovanog i estetizovanog, visokoučenog slikarstva, njegovih stilističkih i tematsko-sadržinskih konvencija, imala je svoje glavno uporište u prisvajanju osobenog slikovnog žargona popularnih predstava narodne umetnosti. Kao što je prethodno bilo rečeno, većina njegovih neoprimativističkih slika, naročito one što na humoran i parodijski način tematizuju provincijski, poluurbani, palanački folklor (prizori sa korzoa ili kod berberina, sekvence iz vojničkog života) ili pojedine žanrovske modele (Venere i prostitutke, ciklus „Godišnja doba”), urađena je krajnje „nekultivisano”, „sirovo”, gotovo u maniru mnogo kasnijeg, tzv. „lošeg slikarstva” (Bad Painting).

Burljukova metaforička slika istorije umetnosti kao prizme čijim se obrtanjem, tj. orbitalnim a ne pravolinijskim kretanjem, umetnički modeli dovode u pozicije ponavljanja/vraćanja, ne poklapa se, dakako, sa modernističkom shemom bespovratne trake koja se odmotava u smeru stalnih inovacija i progresa. U njoj se pre razabiru konture postmodernih stajališta, čije prisustvo u pojedinim krugovima protagonista ruske modernističke avangarde, a naravno i evropske, prikazuje sam modernizam kao model nimalo jedinstven, homogen i jednoznačan u svojoj strukturi. Reklo bi se da povest samog modernizma odista više nalikuje okretanju Burljukove mnogostrane prizme, koja se poslednjih decenija ovog veka pokazuje sa svoje postmodernističke strane. A ta strana je, kako izgleda, u nekim svojim fragmentima bila vidljiva i ranije, neke proto-postmoderne situacije kao da su se već dogodile, premda naravno ne u identičnim oblicima i odnosima svojih činilaca.

Kubofuturizam / Zaum / Alogizam

Pojave označene opštim nazivom kubofuturizam predstavljaju poslednju i najvažniju stepenicu koju će ruska umetnost proći pre pojave prvih manifestacija *čistog* ili *radikalnog bespredmetništva*.¹ Već sâm termin, kao oznaka određenog plastičkog i stilskog idioma, eksplicitno upućuje na izvesne forme simultanog prisustva, spajanja, kombinovanja i interakcija elemenata kubizma i futurizma, na primer tipično kubističkog geometrijskog razlaganja i futurističkog dinamizma predmeta. Slike kao što su "Oštrač noževa" (1913) Maljeviča ili "Biciklista" (1912-13) Gončarove, predočavaju određene modalitete koegzistencije ovih elemenata nastale u postupku prenošenja kretanja predmeta u nizu uzastopnih sekvenci, kako su to postulirali italijanski futuristi. Ako bi se pojam kubofuturizma razumevao primarno ili isključivo u opštem stilističko-morfološkom smislu, onda bi (s obzirom na određenu recepciju kubističkih iskustava) on mogao obuhvatati i sâm italijanski futurizam u jednoj fazi njegove slikarske evolucije, ili na primer pojedine Duchampove realizacije iz faze "Akta koji silazi niz stepenice". No, naravno da stilističke kodifikacije i nominacije na bazi pojedinih generalnih propozicija po pravilu još ne upućuju na mnoge problemske specifičnosti i često složene distinkcije između umetničkih pojava koje se u određenim tačkama ukazuju kao korelativne ili srodne. U posebnim okolnostima ruske predoktobarske umetničke scene, gde su spona između likovne i književne avangarde bile veoma čvrste, značenje termina kubofuturizam biće određeno nizom specifičnih faktora vezanih najpre za paralelna istraživanja i uzajamna prožimanja iskustava pesnika i slikara unutar njihovih medija, te istovremeno za njihove programsko-teorijske racionalizacije.

Sama grupacija umetnika koji su bili nazivani, i koji su sebe nazivali kubofuturistima formirana je tokom 1912. i 1913. godine, a njeno inicijalno jezgro činila je grupa pod nazivom "Hylaea" koju su osnovali braća Burljuk i pesnik Benedikt Livšic, a kojoj su se potom priključili Hlebnjиков, Kručonih i Majakovski. Vladimir Markov u svojoj pionirskoj istorijskoj studiji navodi da su "Hilejci" postali poznati kao "kubofuturisti" 1913. godine, ali da je još pre dodavanja prefiksa *kubo*, što je verovatno trebalo da naznači razlikovanje od *ego-furista* i italijanskih futurista, bio korišćen i naziv *futuristi* koji će kasnije postati opšteprihvaćen.² Potom je došlo do kontakata i povezivanja ovog pesničkog kruga sa umetnicima okupljenim oko druge izložbe "Karo Pub" (januar 1912), a početkom 1913. i do udruživanja sa petersburškim *Savezom mladih*. Tako je kubofuturistički krug obuhvatao, formalno ili neformalno, praktično sva važna imena slikarske avangarde: Larionov, Gončarova, Maljevič, Tatlin, Matjušin, Rozanova, Popova, Filonov, Ekster, Guro i dr... S druge strane, izgleda da termini kubofuturizam i futurizam zapravo nisu bili strogo odvajani i da je potonji, makar u jednom periodu, na izvestan način skoro pretpostavljao prefiks *kubo* u smislu naglašavanja važnosti kubizma za formaciju ruskog avangardnog/futurističkog pokreta.

Korišćenje termina futurizam kao sveobuhvatne odrednice rane faze razvoja avangarde (1911-1914) prisutno je i u kasnijoj istoriografskoj i kritičko-teorijskoj literaturi, na primer kod Vladimira Markova koji, mada u vezi sa područjem literature, govori o *impresionističkim* počecima ruskog futurizma, ili o *primitivističkom* futurizmu: za knjigu Vasilija Kamenskog *Zemljanka* (1910) on kaže da je impresionistička u tehnici i primitivistička po ideologiji, jer pisac u svom delu zagovara napuštanje kontaminirane, haotične i tragične sredine grada, te vraćanje prirodi/zemlji i idealu seoskog života.³ Primitivizam je svakako predstavljao

značajan (programski) elemenat ruskog pesničkog futurizma shvaćenog u ovom širokom značenju: Kručonihove i Hlebnjikovljeve ideje o novoj reči i novom (*zaumnom*) jeziku bile su tesno povezane sa njihovim interesovanjem za primitivne jezičke i govorne oblike, poeziju i govor dece (poznati infantilizam Hlebnjikova), za rusku folklornu literarnu građu, govor verskih sekta i staru slovensku mitologiju itd., zapravo za različite vidove pisanja i govora koji su nudili primere kršenja normi, odstupanja od konvencija standardnog književnog jezika. U tom pogledu opšte je mesto da je glavni podsticaj primitivističkoj tendenciji kod (kubo)futurističkih pesnika došao iz područja slikarstva, naročito iz Larionovljevog "infantilnog" i parodijskog primitivizma. No treba reći da je i slikarski kubofuturizam, ukoliko taj pojam koristimo kao sveobuhvatnu oznaku jednog složenog i raznolikog umetničkog gibanja, imao svoje impresionističke početke i svoju primitivističku fazu. Larionov i Maljevič, na primer, rade u svojim ranim evolutivnim stadijumima u okviru iskustava impresionizma, a osim njih niz drugih umetnika (D. Burljuk, Gončarova, Tatljin, Filonov itd.) proći će kroz duže ili kraće primitivističke faze. U slučaju Maljeviča moguće je pratiti postupni prelaz sa modela primitivističke slike ("Seljanke u crkvi" /1911/, "Žetva raži /1912/ ili "Seljanka sa vedrima i detetom" /1912/) na jednu formu *primitivističkog kubofuturizma* ("Drvoseča" /1912/, "Glava seljanke" /1912-13/, "Jutro na selu posle mećave" /1912/) u kojem se na pozadini zadržane tematike seoskog života i primitivističkih oblikovnih deformacija koristi kubistička geometrizacija forme i dislokacija ploha. Evolucija Gončarove, posmatrana u dovoljno opštim crtama, takođe otkriva slične procese adaptacije i koegzistencije primitivističkih i kubističkih impulsa, sa završnim stadijumom u jednoj osobenoj formi lučizma, nastaloj u bliskoj saradnji sa Larionovom.

Termin kubofuturizam moguće je, dakle, koristiti u različitim značenjima u zavisnosti od medijskih, problemskih, tematskih, sadržinskih i drugih konteksta, što upućuje na to da se ne radi o potpuno homogenom, monolitnom fenomenu, kako s obzirom na ostvarenja konkretne slikarske/umetničke prakse tako i u smislu programskih, teorijskih ideja koje su tu praksu pratile i tumačile. Pri tom treba spomenuti da zapravo ne postoji jedna konzistentna, programski strogo koncipirana teorija kubofuturizma formulisana i obznanjena pod tim imenom, ne postoji nikakav zaseban kubofuturistički manifest, ali većina teorijskih tekstova ovog razdoblja zapravo formira određenu idejnu i konceptualnu mrežu jedne takve teorije. S druge strane, kubofuturizam je za vodeće protagoniste slikarske avangarde ipak bio prolazna, mada veoma važna faza, nakon koje će se daljnji procesi odvijati u pravcu prevladavanja njegovih formalno-jezičkih ograničenja.

Stvaralački i idejni korpus (kubo)futurizma čine, dakle, slikarske i literarne/poetske pojave nastale u bliskoj saradnji, međusobnoj razmeni i interakciji istraživanja i eksperimenata (kubističkih) slikara i (futurističkih) pesnika. Neposredni radni rezultati ove saradnje bile su na prvom mestu mnoge knjige, brošure i pamfleti pesnika-futurista koje su ilustrovali i opremali slikari, kao i zajednički projekti u mediju pozorišta, a njihove verbalne i slikovne komponente bile su povezane veoma bliskim ili istovetnim idejnim i estetskim matricama. Ipak bazu celokupnog ovog korpusa čini kubizam (zajedno sa i dalje prisutnim i veoma važnim delovanjem primitivizma) koji je bio smatran paradigmom nove umetnosti. Mada je preko časopisa, izložbi i privatnih kolekcija kubističko slikarstvo bilo u Rusiji poznato još od 1909. godine, njegova stvarna recepcija obavljaće se i biće vidljiva između 1912. i 1914. godine. U to vreme, posebno tokom 1913. godine, kubizam je u središtu interesovanja i predstavlja glavni predmet mnogih diskusija, predavanja i tekstova, a kao njegov glavni analitičar i propagator pojaviće se David Burljuk, ličnost možda u najvećoj meri odgovorna za usmerenje interesa futurističkih pesnika prema kubističkom slikarstvu. Burljuk je u raznim

prilikama održao više predavanja o kubizmu, a dva njegova glavna teorijska teksta iz *Šamara društvenom ukusu* (1912) nastala su pre svega na osnovu njegovog tadašnjeg istraživanja prirode kubističkog slikarstva. Iz saznanja koja su mu pružile upravo te analize on je formulisao osnovne koncepte svoje teorije novog slikarstva: *ploha/površina, faktura, premeštanje, pomak/pomeranje, linijsko i plošno ustrojstvo, disharmonija, disproporcija, diskonstrukcija, disonanca, pomerena konstrukcija*.⁴ Skupa sa ovim analitičkim pojmovima, ili principima, Burljukove propozicije o samodovoljnosti slikarstva, o slikarstvu kao *samocilju* i *iskrivljavanju realnosti*, biće prihvaćene i prenete u poetsko stvaralaštvo i teoretski/programski diskurs futurističkih pesnika. Obraćajući se polju slikarstva kao uzornom vanverbalnom modelu (nasuprot prevashodnom interesu za muziku kod simbolističkih pesnika), oni će u kubističkom diskursu prepoznati elemente i strukture analogne svojim poetskim eksperimentima, i na toj će korespondenciji u dobroj meri zasnivati svoja teorijska objašnjenja i programe.



Troje, 1913 (J. Guro, A. Kručoni, V. Hlebnikov); *Reč kao takva*, 1913 (A. Kručoni, V. Hlebnikov)

U vezi sa glavnom invencijom pesničkog (kubo)futurizma, modelom tzv. *zaumne* poezije, nastala je teorija *zaumnog* jezika Kručoniha i Hlebnjikova.⁵ Mada shvatanja dvojice pesnika nisu bila u svemu identična, osnovno polazište ove teorije je u redefiniciji konstitutivnih elemenata jezika, jezičkog materijala, pre svega same *reči*, njene prirode i funkcije u pesničkom stvaralaštvu, pri čemu nastojanja u tom pravcu svakako korespondiraju sa analognim Burljukovim analizama (kao i analizama drugih umetnika-slikara) osnovnih elemenata slikarstva. U kritičkom i polemičkom stavu prema shvatanjima i poetskoj praksi simbolista (kojima se prigovara to što su rečima pristupali preko njihovih utvrđenih značenja, smisla i sadržaja), Kručoni je uveo pojam "samodovoljne reči", "reči kao takve" (*slovo kak takovoe*), što takođe korespondira sa aktuelnim idejama o samodovoljnosti slikarstva (Burljuk, Larionov, Rozanova) i njegovih specifičnih sredstava ("boja kao takva" i sl.). Samodovoljnost reči pretpostavlja mogućnost, i potrebu, njenog oslobađanja od podređenosti utvrđenim, konvencionalnim značenjima, napuštanje stanja u kojem "značenje upravlja rečju", što se smatra faktorom ograničavanja, sputavanja u slobodnoj artikulaciji

poetskog teksta. "Reč je šira od svog značenja," kaže Kručoni, određujući to vanznačenjsko polje grafičkim/vizuelnim i zvučnim/glasovnim svojstvima i tražeći upravo u tim svojstvima nova značenja.⁶ Ova orijentacija na konkretne materijalne/fizičke/čulne strukturne elemente jezika/reči, premeštanje interesa na plan označitelja i čisto formalnog ustrojstva, ima u slikovnoj umetnosti svoj analogon u oslobađanju njenih elemenata od mimetičkih i deskriptivnih funkcija, te bi se, sledeći Kručoniha, moglo reći da su boja ili linija isto tako šire od svog značenja, naime značenja kako se ono konstituše unutar konvencionalnih sistema predstavne/predmetne ili simboličke referencijalnosti. Postuliranje primarne uloge (čiste) forme, što je Kručoni izrazio tvrdnjom da nova (govorna) forma stvara novi sadržaj, zajedničko je i slikarima i pesnicima kubofuturistima, i jedni i drugi smatrali su da sadržaj nastaje iz forme i da se iščitava iz formalnog ustrojstva dela a ne iz njegovih tematskih i šizejnih slojeva.

Декларация слова, как такового

4) мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения, (не застывшим), **заумным** Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее (Пример: го оснег кайд, и т. д.)

5) Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия захватанное и «изнасилованное». Поэтому я называю лилию еуы — первоначальная чистота восстановлена.

2) согласныя дают быт, национальность, тяжесть, гласныя — обратное — вселенский язык. Стихотворение ив однех гласных:

о е а
и е е и
а е е е

3) стих дает (бессознательно и сознательно) ряды гласных и согласных. Эти ряды неприкосновенны. Лучше заменять слово другим, близким не по мысли, а по звуку (лыки-мыки-кыка)

Одинаковыя гласныя и согласныя, будучи заменены чертами, образуют рисунки, которые неприкосновенны (напр — III—I—I—III)

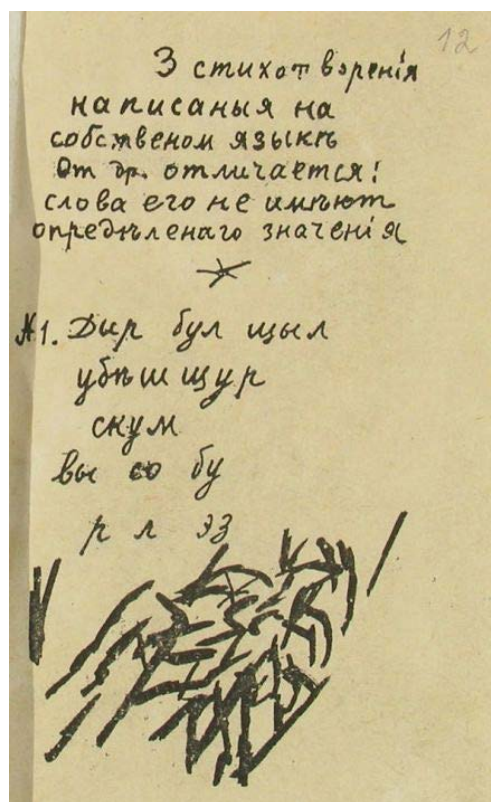
Поэтому переводить с одного языка на др. нельзя, можно лишь написать стихотворение латинскими буквами и дать подстрочник. Бывшие д. с. п. переводы — только подстрочники; как художественные произведения, они — грубейший вандализм.

1) Новая словесная форма создает новое содержание, а не наоборот.

6) Давая новые слова, я приношу новое содержание, где все стало скользить (сдвиг)

7) В искусстве могут быть неразрешенные диссонансы — «неприятное для слуха» — ибо нашей душе есть диссонанс, которым и разрешается первый. Пример дыр бул щыл и. д.

8) Всем этим искусство не суживается, а приобретает новые поля.



A. Kručoni, "Deklaracija reči kao takve", 1913

Stranica iz knjige A. Kručoniha *Pomada*, 1913

Teorija *zauma* pretpostavlja, dakle, drugačije poimanje i upotrebu reči koje pripadaju zajedničkom jeziku (pridavanje novih značenja postojećim rečima), ali je njen proklamovani cilj na prvom mestu **stvaranje novih reči/formi** i novog, *zaumnog* jezika. Zajednički (postojeći) jezik sputava umetnika, tvrdio je Kručoni, i stoga je on slobodan da se koristi sopstvenim, *ličnim jezikom*, kao i jezikom bez određenih, utvrđenih značenja (*zaum*). "Reči umiru, svet je večno mlad", kaže dalje Kručoni, a umetnik (koji svet vidi na nov način), kao Adam, "daje svemu svoja imena".⁷ U skladu sa načelom samodovoljnosti, nove reči i nove kombinacije reči, kojima je trebalo predočiti novi svet, morale su se stvarati nezavisno od zahteva koje podrazumevaju gramatička i logička pravila, i zato su osnovna sredstva i istovremeno cilj *zaumnog* pisanja različite lingvističke deformacije. Što više nepravilnosti u rečenici to bolje, savetuje Kručoni, prihvatajući takođe Kuljbinovo isticanje važnosti *disonance* (nasuprot harmoniji i ravnoteži). Naravno, različite nepravilnosti, poremećaji,

iskrivljenja, premeštanja, pomeranja, itd., postupci razbijanja racionalno i logički organizovanih struktura, već su bili primenjivani u kubističkom slikarstvu, i pesnici su u tom pogledu hrabro sledili slikare, kako je to procenio Hlebnjikov. Njihova destrukcija gramatike i sintakse svakako je nalazila svoj podsticaj u kubističkoj destrukciji predmeta i monoperspektivnog prostora. S druge strane, razlaganje i lomljenje verbalnih i slikovnih formi za kubofuturiste je bio cilj, tj. *samocij* (D. Burljuk), a ne sredstvo izražavanja u tradicionalnom ili simbolističkom smislu; ti se postupci smatraju autonomnim i samodovoljnim, njihov smisao ne proizlazi iz neke već postojeće ideje koja bi se u njima realizovala već, upravo obrnuto, oni sami, same kubofuturističke formalne inovacije proizvode nove ideje, nova značenja/sadržaje.

Ono što ovde treba smatrati novim sadržajem jeste nova percepcija/osećanje sveta. Upotrebom poremećenih, iskrivljenih govornih formi, alogičnih, besmislenih sklopova reči i slova, svih onih postupaka i operacija jezičkim materijalom kojima se stvara novi, transcendentalni, iracionalni ili transracionalni, *zaumni* jezik, umetnik se oslobađa zavisnosti od uobičajene percepcije "realnosti" i dospeva do novog, drugačijeg viđenja sveta. Da bi se ukazala izmenjena slika sveta bio je, dakle, potreban **novi jezik** koji bi omogućio pogled "kroz svet", iza područja vidljivog, iza uma/razuma.

Taj novi svet do kojeg je trebalo dopreti nije empirijski, vidljivi svet pojava što postoji u našem trodimenzionalnom prostoru, on ne pripada ikonosferi svakodnevne realnosti, već je to četvorodimenzionalni svet ili "svet mnogih dimenzija", "svet noumena" ili uzroka. Ovo su pojmovi P. D. Uspenskog, ruskog matematičara i teozofskog mislioca čije su knjige *Četvrta dimenzija* (1909) i *Tertium Organum* (1911) bile dobro poznate kubofuturistima i na koje su se oni (Kručoni i Matjušin na primer) neposredno pozivali u svojim tekstovima. Učenje Uspenskog, koji se u mnogome oslanjao na srodne ideje drugih teozofskih mislilaca,⁸ polazi od dokazivanja nužnog postojanja četvrte dimenzije, tj. četvorodimenzionalnog prostora, koji je, međutim, nedostupan našim perceptivnim i saznajnim mehanizmima, našoj "trodimenzionalnoj logici" i na njoj izgrađenoj svesti. Stoga se našim jezikom i pojmovima (zasada) ne može pouzdano iskazati šta je zapravo četvrta dimenzija, no u najopštijem smislu Uspenski razume pod tim pojmom izvesnu formu realnosti koja je van pojavnog i vidljivog, čulnog i pojmovnog, van vremensko-prostorne kauzalanosti. U toj višoj realnosti, višedimenzionalnom svetu, ne može, prema Uspenskom, postojati pre, sada i posle, tu posledice postoje istovremeno sa uzrocima, nema ničeg što leži desno ili levo, iznad ili ispod, nema materije ni gibanja, nema ničeg što ima oblik, boju ili miris, tu je sve beskonačno i sve je celina, sve je stopljeno u *Jedno*, taj je svet sa stanovišta naše logike izvan logike.⁹ No, upravo je ta realnost stvarna, istinska (nasuprot iluzornoj trodimenzionalnoj realnosti sveta u kojem živimo), mada je na sadašnjem stadijumu razvoja naše svesti ne možemo dokučiti. Ona će nam postati dostupna onda kada ustrojstvo našeg mentalnog aparata evoluira do stadijuma konstitucije *više ili kosmičke svesti*. Elementi koji pak čine ovaj prošireni oblik svesti označeni su kod Uspenskog terminima kao što su *viša* ili *intuitivna logika* (treće oruđe /"Tertium Organum"/ mišljenja, logika beskonačnog, logika ekstaze) i *intuitivni/natpojmovni um*.¹⁰ Značajno je što Uspenski upravo u umetnosti uočava prve manifestacije više intuicije i smatra je predvodnicom evolutivnih psihičkih procesa koji vode konstituciji kosmičke svesti. Dakako, on govori o umetnosti uopšte, o pesništvu i muzici, ne imenujući bilo kakva konkretna iskustva, istraživanja ili eksperimente koji bi potvrđivali njegove opservacije. Takođe na opštem nivou ostaje i njegova konstatacija da "u umetnosti već srećemo prve oglede o *jeziku budućnosti*", ali je za kubofuturiste, Kručoniha pre svega, ovakvo prosuđivanje uloge umetnosti predstavljalo važno uporište u teoretskim objašnjenjima nove

poetske prakse. Osnovni pojmovi Uspenskog i drugih teozofskih pisaca - viša/kosmička svest ili "nadsvest", viša intuicija, intuitivni um, intuitivna logika itd. - prisutni su eksplicitno ili implicitno u kubofuturističkom teorijskom diskursu i čine u najvećoj meri njegovu konceptualnu matricu. Sam *zaum*, tj. novi um koji je "iza uma", naime racionalnog i logičkog uma, može se uzeti kao korelativan pojam *intuitivnom umu* Uspenskog. Kao što su *zaumni* jezik i poezija sa stanovišta starog uma nerazumljivi, besmisleni i apsurdni, tako je i četvorodimenzionalni svet, koji će se ukazati neposrednoj percepciji intuitivnog uma, nerazumljiv i besmislen za svest koja ostaje ograničena koordinatama trodimenzionalnog prostora. Nova percepcija, sposobnost novog viđenja koje nije posredovano čulnim, predstavim i pojmovnim instrumentima već proizlazi iz direktnih/intuitivnih spoznaja, povezuju se sa nužnim razvojem čovekovog psihičkog i mentalnog ustrojstva ka višim oblicima svesti, a prema teozofskim učenjima dostizanje tih viših oblika manifestuje se najpre u jeziku. *Zaum* je bio upravo to, novi jezik koji oglašava i istovremeno inicira promene u svesti umetnika, koja se više nije mogla iskazati u zajedničkom/opštem jeziku. Otuda Kručonihovo isticanje potrebe za novim rečima i novim kombinacijama reči. Kubofuturisti su sebe smatrali "novim ljudima", onima što su u posedu novog viđenja sveta, njihova umetnost trebalo je da bude neposredan "odraz" intuitivne svesti oslobođene logike zdravog razuma, direktno ispoljavanje impulsa što dolaze iz nepatvorene, čiste, "ogoljene psihe" umetnika, iz područja iracionalnog, ne-razumskog, iz onog neuravnoteženog, disonantnog, "nepravilnog" i "neprijatnog" u ljudskoj prirodi.

Većina umetnika (Maljevič, Popova, Rozanova, Tatlin, Gončarova, Udalcova, Punji, Kljun) prolazila je u ovom razdoblju kroz faze adaptacije i eksperimenata unutar polja pre svega kubističkih (a potom i futurističkih) morfoloških i sintaksičkih propozicija, nastojeći da oforme sopstvene izražajne jezike. Produkcija koja je nastala na tim jedinstvenim matricama, i koja zapravo čini korpus kubofuturističkog slikarstva, otkriva postojanje niza individualnih, manje ili više emancipovanih pozicija, različite senzibilitete i sposobnosti kreativnih transformacija i invencija. Međutim, jedino će se kod Maljeviča, u okviru globalne kubofuturističke estetike, odigrati pomak u pravcu krajnje osveščene recepcije i specifične reinterpetacije osnovnih postulata *zauma*, teorije *zaumnog* jezika Kručoniha i Hlebnjikova. Njegove slike iz faza tzv. *zaumnog realizma* i *alogizma* (1913-14), koje su neposredno otvorile prolaz ka suprematizmu, predstavljaju u stvari slikovnu elaboraciju i afirmaciju umetničke ideologije koja je najtešnje povezana sa temeljnim idejama teorije *zauma* i praksom *zaumnog* pesništva.

Maljevičeva asimilacija i reinterpetacija kubističkog formalnog jezika odvijale su se tokom 1912. godine. Ključne slike toga razdoblja, kao što su na primer "Jutro na selu posle mećave" (Guggenheim Museum, New York) i "Seljanka sa vedrima" (Museum of Modern Art, New York), svedoče o jednom ličnom vidu adaptacije kubističkih metoda građenja slikovne predstave iz rane, sezanišičko-analitičke faze (1908-09. godina), a ujedno ilustruju pravac umetnikove evolucije u okviru osnovnih postulata usvojenog modela. Uprkos geometrijskoj simplifikaciji formi i iskrivljenom, multiperspektivnom prostoru (više tačaka posmatranja) u kojem su poremećeni proporcionalni odnosi veličina predmeta, prva slika predočava jedan još uvek mogući prizor u kojem skoro svaka forma ima svoj prepoznatljiv predmetni korelativ



K. Maljevič, *Jutro na selu posle mećave*, 1912; *Seljanka sa vedrima*, 1912.

bez obzira na visok stupanj redukcije deskriptivnosti: dve seljanke u prednjem planu, nizovi kuća sa leve i desne strane, nakupine snega nakon vejavice, u srednjem planu drvo i jedna figura koja verovatno vuče sanke, prevoji brda i crveno nebo u najudaljenijem prostornom segmentu predstave. Iako veoma udaljena od tradicionalnih postupaka reprezentacije, svedena na strukturu trougaonih i trapezoidnih ploha povezanih u volumenske forme, komponovana, dakle, prema zahtevima unutrašnje, autonomne slikarske logike, slika čak odaje ponešto od karakteristične atmosfere mira, tišine, čistote, oštine i bistrine seoskog ambijenta u rano zimsko jutro. Povodom druge slike, međutim, teško se može govoriti o artikulaciji nekog prizora u realnom prostoru i vremenu, još manje o sugestiji bilo kakve vrste ugođaja ili atmosfere. Mada je moguće identifikovati nekoliko predmetnih formi (vedra sa savijenim drvenim nosačem, šaka seljanke, jedna figura i jedna kuća sa prozorima u "pozadini"), one su potpuno uklopljene, stopljene u mrežu različitih geometrizovanih ploha koje postepenim ritmičkim prelazima od tamnog ka svetlom formiraju strukture većinom konusnih ili cilindričnih nepravilnih volumena. Čitavo slikovno polje ispunjeno je tim "metaliziranim" volumenskim formama na način koji ne otvara mogućnost odvajanja centralnih i perifernih zona. Bez šake i savijenog drveta (o koje su okačena dva nepravilno zasečena konusa - vedra) slika bi bila čisti geometrijski *pattern*, no jedna od osobina Maljevičevog metoda, koji će u alogičnim slikama biti primenjivan na još eksplicitniji, skoro deklarativan način, jeste upravo simultano korišćenje formi sasvim različitih denotativnih svojstava, različitih stepena referencijalnosti, sve do direktnog kontrastiranja nepredmetnih i predmetnih, čak realistički tretiranih formalnih jedinica. Između ovih slika, i potom u daljnjoj evoluciji, odvija se proces sve većeg udaljavanja od "prirodnog" izgleda i poretka stvari, sve vidljivijeg remećenja logičko-kauzalnih odnosa između pojava/predmeta, sve naglašenijeg uvođenja nepravilnosti u strukturu slikovnog iskaza, upravo onog haosa o kojem je govorio Kručonić.

Ovakav tip slike Maljevič je označavao terminima "kubo-futuristički realizam" i "zaumni realizam", što upućuje da je on, kao uostalom i Kručonić i Matjušin, povezivao kubizam sa koncepcijom *zauma*, nadajući se, kako tumači C. Douglas, da bi njegovo kubističko slikarstvo

moglo funkcionisati kao vizuelni izraz *zauma*.¹¹ Naravno, Maljevič nije bio slepi sledbenik i puki ilustrator *zaumne* teorije, on nije jednu poetsku teoriju naprosto prevodio, dosledno i doslovno, u slikarsku praksu, već je reflektovao, preispitivao i testirao značenje i upotrebljivost njenih osnovnih postulata u odnosu na specifičnu prirodu slikarskog jezika i određene zakonitosti i principe što proizlaze iz svojstava samog medija slike, i to naravno iz ugla koji je određen njegovim sopstvenim radnim iskustvima. Dva poznata fragmenta iz pisama Matjušinu osvetljavaju ovakvu njegovu aktivnu individualnu poziciju:

"Mi smo došli do odbacivanja razuma, no odbacili smo ga zbog toga što se u nama pojavio drugi razum koji se u poređenju sa onim koji smo odbacili može nazvati zaumnim, a u kojem takođe postoji zakon, konstrukcija i smisao, i samo kada ga upoznamo naši će radovi biti zasnovani na stvarno živom zakonu, zaumnom; taj um iznašao je kubizam kao sredstvo za izražavanje stvari..." (jun 1913.)

"Mi smo odbacili smisao i logiku starog razuma, ali je potrebno upoznati smisao i logiku novog razuma koji se već pojavio. Došli smo do zaumnosti. Ne znam da li se sa mnom slažeš ili ne, ali ja počinjem da shvatam da u tom zaumnom postoji takođe strogi zakon koji slikama daje pravo na postojanje. I ni jedna linija ne sme biti nacrtana bez svesti o tom zakonu; samo tada mi smo živi." (3. jula 1913.)¹²

Zakon, konstrukcija i smisao ovde su ključni pojmovi za koje Maljevič smatra da ih je neophodno uključiti u koncepciju *zauma*. On je hteo da naglasi da *zaum* ne znači odsustvo svake logike, racionalnosti i smisaonosti, svake vrste sistema i poretka, da se ne može svesti na slepu, neosvešćenu ličnu intuiciju koja lebdi u polju neobaveznosti i svemogućnosti. I mada je spomenuo kubizam kao sredstvo *zauma*, on je istovremeno koncept *zauma* tumačio prema svom razumevanju kubizma i prema sopstvenim istraživanjima u okviru kubističkog modela. Taj model, naravno, podrazumeva *zakon i konstrukciju*, promišljenu gradnju slike na bazi određenih principa. No, razum, svest i logika, koji su tu takođe na delu, drugačijeg su reda i stoga im je pridodan pridev *intuitivan* koji menja njihovo značenje u okviru nastalih sintagmatskih sklopova, kao što s druge strane, povratno, sâm pojam intuicije uključuje razumske, logičke i svesne komponente. S pravom je naznačeno da Maljevič razume intuiciju na drugačiji način, kao "aktivan stvaralački princip", kao nešto što proizlazi iz koncentrisanog intelektualnog napora i uključuje "analitičku logiku".¹³ U tom smislu će ovaj pojam biti korišćen u ranoj teoretizaciji suprematizma, gde će, na primer, kvadrat biti nazvan tvorevinom "intuitivnog uma".

Prema tome "haos" na Maljevičevim slikama, koji naravno otežava njihovo čitanje sa stanovišta starog perceptivnog modela, samo je prividan. To stanje bez odmah vidljivih težišta i uporišta, sa mnogim strukturnim poremećajima i bez lako prepoznatljive unutrašnje koherencije, zapravo je jedan novi, veoma promišljeni poredak koji se zasniva na drugačijim funkcionalnim premisama od onih što važe za "realni" svet koji opažamo i za slikarstvo koje taj svet i njegove zakonitosti usvaja kao model svojih predstava.

U daljnjoj evoluciji Maljevičeve intencije sve više izlaze iz okvira rada i istraživanja unutar samog kubističkog sistema (u smislu mogućih proširenja njegovih granica i inoviranja njegovog jezika) i prelaze postupno na plan konstitucije novog kvaliteta. Kubizam postaje sredstvo, materijal koji se upotrebljava kao jedan od elemenata u ispitivanju mogućnosti formulacije novog slikovnog modela, pri čemu je Maljevičeva glavna preokupacija u definisanju formalnih, sintaksičkih i semantičkih jedinica i odnosa koji treba da čine strukturu toga modela. Promena o kojoj je reč možda se najjasnije pokazuje u upoređenju slika istovetnih ikonografskih motiva, na primer poznatih Picassovih portreta iz 1910. godine

(portreti Kahnweilera, Uhdea ili Vollarda) sa Maljevičevim portretima iz 1913. godine. Dok Picassove slike, izvedene prema metodu analitičkog razlaganja/sečenja predmeta na mnoštvo geometrizovanih ploha, ipak zadržavaju izvrsne konvencije u pristupu i tretiranju portretnog žanra (na primer prepoznatljivost prikazanog lika, nekad čak sa fiksiranjem karakterističnih fizionomsko-psiholoških crta /usta i nos kod Vollarda i Uhdea/; očuvanje distinkcije između figura i pozadine i pored njihovog delimičnog stapanja kroz postupak istovetnog geometrijskog strukturiranja površina; očuvanje celovitosti, koherentnosti figure sa rasporedom elemenata koji odgovara realnim prostornim i proporcionalnim odnosima /reveri kaputa, kragna košulje, maramica u džepu, prekrštene ruke na portretu Kahnweilera, itd..), Maljevičevi radovi mogu se smatrati portretima tek uslovno, takoreći jedino s obzirom na same njihove nazive. "Portret Ivana Kljuna" (dovršeni) teško bi bilo identifikovati čak i kao predstavu ljudske glave (koja zauzima gotovo čitavo polje slike), a kamoli kao lik određenog čoveka, da na njemu nema jednog oka, udvojenog presecanjem na dva pomaknuta (sdvig) dela, što čini ključni i jedini pouzdani referencijalni element u odnosu na motiv slike. Uz pomoć tog oka (drugog nema) određene geometrizovane linije, plohe i forme daju se identifikovati kao nos, usta, brada, gornja ivica glave itd... Slika, međutim, sadrži nekoliko pojedinosti koje narušavaju njenu logičku i smisaonu koherenciju u odnosu na moguću predstavu viđene stvarnosti i odgovarajuće sintaksičke i semantičke sklopove: na mestima gde to ne bi bilo moguće (ukoliko sliku posmatramo kao portret) nalaze se fragmenti predmeta (testera, balvani drvene barake, odžak iz kojeg izlazi dim) koji potpuno ispadaju iz okvira prostorne i narativne logike stvarajući značenjsku/smisaonu konfuziju, situaciju koja je sa stanovišta percepcije i logike zdravog razuma potpuno apsurdna. To je situacija prostornih premeštanja i "pomerene konstrukcija" (poremećaji položaja u prostoru i odnosa veličina predmeta), što stvara alogičan spoj heterogenih elemenata, jedan gramatički i sintaksički nepravilan iskaz koji percepciju posmatrača suočava sa preprekama/šumovima i primorava je na "kočenje", zastajanje, remeteći time njeno kontinuirano harmonično kretanje. Oduzima se kontekst prirode ili realnosti kao referencijalno polje, koje se sada premešta i zatvara u autonomni prostor slike kao mesto gde se po prvi put odigrava autentični slikovni događaj koji nije prenet iz prostora stvarnosti. Značenje i smisao moraju se uspostaviti iznova, u okviru parametara koji su određeni kontekstom slike, njenim unutrašnjim strukturalnim odnosima.

U "Portretu Matjušina" uočava se daljnji stadijum u Maljevičevom odbacivanju konvencija starog modela slikarstva i odvajanju od "klasičnih" kubističkih rešenja. Masa oblikovno, fakturno i koloristički veoma različitih ploha/formi, koja zauzima najveći deo slikovnog polja, nije izvedena ni iz analitičkih ni iz sintetičkih kubističkih procedura (čije je polazište uvek u predmetu), prema tome nema deformacija, razlaganja i spajanja, a u suštini bespredmetni karakter slike naročito je potcrtan belom "pozadinom" (koja će potom postati konstantan element suprematističke slike), naime zonom bele boje što se prostire levo i desno od centralne mase pomerene udesno. Predmet je, međutim, prisutan na drugi način, moglo bi se reći "doslovno" a ne u kubističkim transformacijama i iskrivljenjima. U slici se, naime, nalaze jedan fragment, isečak Matjušinove glave, i ispod njega, u malo nagnutom horizontalnom položaju, štap za merenje (sa naznačenim podeocima ali bez brojeva), naslikani na realističko-iluzionistički ili, bolje reći, pseudorealistički ili pararealistički način. Ta "strana tela" u organizmu slike pojavljuju se u formi sofisticirane imitacije realističkog slikarskog diskursa, to su parodijske sekvence koje Maljevičev "tekst" ispunjavaju skoro nekom vrstom blagog humora, iza čega, međutim, stoji jedna složena izjava o prirodi i statusu slikarstva.



K. Maljevič, *Portret I. Kljuna*, 1913; *Portret M. Matjušina*, 1913.

U nizu drugih slika iz 1913-14. godine ("Krava i violina", "Dama u tramvaju", "Avijatičar", "Englez u Moskvi"), i dalje na tragu napuštanja kubističkih propozicija, Maljevič nastavlja razradu svog zaumnog, alogičnog diskursa, uvećavajući "očučujuće", alogične efekte jukstapoziranja heterogenih elemenata. U slici "Krava i violina" on svoju ideju dovodi do stadijuma gotovo didaktičke prezentacije praveći jednu vrstu slikovne deklaracije *zauma/alogizma* u krajnje transparentnoj formi. Umetnikov zapis na poleđini platna ("Alogično suprotstavljanje dve forme - 'krave i violine' - kao momenat borbe protiv logizma, prirodnosti, malograđanskog smisla i predrasuda") utoliko predstavlja dodatni, verbalni deo ove deklaracije. Formula alogizma ostvorena je ovde postupkom mešanja različitih kodova, ili rodova, suprotstavljanjem elemenata/znakova različitih slikarskih modela, iz čega su nastale sa stanovišta zdravorazumskog, racionalnog i logičkog čitanja besmislene, apsurdne kombinacije, strukture sa pomerenim, iskrivljenim, poremećenim predmetnim/formalnim i semantičkim odnosima. Slika pokazuje stanje sukoba i interakcije mimetičko-iluzionističkog diskursa realizma ("verno", tj. trodimenzionalno-iluzionistički naslikana krava) i nemimetičkog diskursa novog slikarstva prema opštem modelu kubizma (dvodimenzionalna, premda donekle deskriptivna predstava violine - kao amblematske forme kubizma - i "pozadina" geometrizovanih ploha i linija). Krava i violina, postavljene jedna preko druge u drastično neproporcionalnom odnosu veličina, kao da lebde u središnjoj zoni slike, okružene plošnim, ne-predmetnim formama, nestvarnim, nerealnim prostorom. Gradeći ovakvim saodnošavanjem neprirodan, alogičan poredak stvari, Maljevič pre svega upućuje na neophodnost odvajanja, razlikovanja dvaju konteksta, slikarstva i prirode/stvarnosti, predstave i predmeta. Sredstvima paradoksa i apsurdna on zapravo upućuje na kontekstualnu uslovnost značenja: u polju slike predmet nužno gubi svoje prvobitno, izvorno značenje, postaje nešto drugo (u gore navedenom zapisu sa poleđine slike reči *krava* i *violina* stavljene su pod znake navoda), dobija novi semantički sadržaj koji više nije određen konvencijom

spoljašnje (mimetičke) referencijalnosti, već okolnostima unutar jedinstvene, ravne slikovne površine, autonomnog sveta slike.



K. Maljevič, *Englez u Moskvi*, 1914.

Slika "Englez u Moskvi" (1914), koja je već van svake formalne i konceptualne korelacije sa kubizmom, može se smatrati paradigmom Maljevičevog alogizma ili *slikovnog zauma* u njegovoj još uvek "predmetnoj" fazi. Nakon što je u deklarativno-didaktičkoj formi, koja naravno pretpostavlja jasnoću, lapidarnost i jednostavnost iskaza, obznanio osnovne parametre svoje alogične formule, Maljevič u ovoj slici pomoću te formule gradi jedan veoma komplikovan, netransparentan i hermetičan ikonički tekst. Figura čoveka sa cilindrom,

mnoštvo različitih predmeta (riba, testera, kašika, crkva, lestve, makaze, strelica, bajoneti, sveća, sablja) i dva natpisa ("delimično pomračenje" i "konjičko društvo") dovedeni su u odnose koji se ne mogu opravdati niti razumeti sa stanovišta normalne logike. U nekom drugom rasporedu oni bi, dakako, mogli biti povezani u jednu logički smisaonu celinu, ali su ovde njihov položaj u prostoru slike i njihove dimenzije takvi da posmatraču oduzimaju svaki opipljiv oslonac u pokušaju da u tom haosu ispremeštanih predmeta dokuči neko racionalno utemeljeno značenje. To su zapravo "nove reči i njihove nove kombinacije", "čudne, besmislene kombinacije reči i slova" (Kručonih) koje se rađaju iz umetnikove disonantne psihe, iz njegovog "intuitivnog uma" koji svet vidi na drugačiji način. Uvođenje slova i reči, koji ovde funkcionišu i kao čisto verbalni i kao ikonički znakovi, tj. kao vizuelne/formalne jedinice (različita veličina i obojenost slova, deljenje reči na slovne fragmente /čas-tič-noe zatmenie/ i njihovo prostorno dislociranje), samo još povećava "semantičko zamućenje" i sveukupni začudni efekat slike, jer nema vidljive/čitljive smisaone korelacije između njenih verbalnih i ikoničkih podataka. Moguće asocijativno i simbolično povezivanje nužno ostaje proizvoljno pošto ni u jednoj ravni ne nalazi dovoljno pouzdana uporišta. Iako se manipuliše elementima realnosti o njoj se, zapravo, ništa **neposredno** ne govori, tj. taj je govor indirektan, posredovan **direktnim govorom o samoj slici** koja **prezentuje** (a ne reprezentuje posredstvom realnosti/prirode) sopstvenu autonomnu realnost/prirodu. Uobičajeni način percepcije (i refleksije) slike ovde nailazi na zapreke koje može savladati jedino ako odbaci svoje tradicionalne metode i pretpostavke što proizlaze iz modela logičko-kauzalne povezanosti realnosti i slikovne predstave. Potrebna je nova percepcija slike, a to je poziv na novu percepciju sveta.

Kao i nekoliko drugih srodnih radova iz 1914. godine ("Ratnik prve divizije", "Dama pored oglasnog stuba", "Kompozicija sa Mona Lisom"), u kojima je inače korišćena i tehnika kolaža, ova slika izvedena je u osnovi montažnim postupkom u kojem je, sledeći formulacije Hansen-Lövea, orijentacija u pravilu na svojstvima razlikovanja, efektima kontrasta i očuđenja. To koncentrisanje na "diferenciju i kontrast *među* elementima, segmentima, plohama, paradigmama, tekstovima, rodovima, medijima", što se kod Maljeviča tako neposredno očituje, Hansen-Löve smatra konstantnom osobinom avangardnog umetničkog mišljenja (kao bitno "montažnog mišljenja"), nasuprot težnji simbolista za "stapanjem".¹⁴ U Maljevičevim *zaumnim* i *alogičnim* sklopovima odista nema stapanja, poništenja granica, mirenja, usklađivanja i komponovanja, nema simbolističke težnje ka sintezi i sazvučju (Kandinski), već je sve u sukobima i kontrastima (prostornim, formalnim, linearnim, kolorističkim, semantičkim...), u mnogobrojnim disonancama "neprijatnim" za oko i um. U pitanju su lingvistički eksperimenti i istraživanja, bavljenje pre svega prirodom slikovne sintakse i semantike, najzad prirodom same *slike/predstave* i njene realnosti, nasuprot realnosti prirode. Pri tom Maljevič je ovde na granici jednog sistema (kubizam), koji će u sledećem trenutku biti prevladan invencijom suprematističke formule. Za nastanak novog sistema iskustvo *zauma* i *alogizma*, njihovih teorijskih postulata i konkretnih/stvaralačkih realizacija, imaće odlučujući značaj.

"Napravljene Slike"

Još u ranim stadijumima njegovog razvoja Pavela Filonova je s razlogom počeo da prati "image" na izvestan način izdvojenog i osobenog umetnika u krugu avangarde. Nije se pri tom radilo samo o posebnosti mentalnog sklopa i psihološkog lika, na primer o ponašanju u maniru "ekscentričnog fanatika i askete",¹ već pre svega o specifičnom karakteru njegove umetnosti koja se, s jedne strane, nije uklapala u dominantne plastične modele rane avangarde, dok je, s druge strane, često bila primana sa veoma različitim, katkada protivrečnim i dijametralno suprotnim reakcijama, čak i od strane umetnika međusobno bliskih shvatanja. Kručoni i naročito Hlebnjikov gajili su veliko poštovanje za Filonova, dok je, na primer, Maljevič u jednom pismu Matjušinu (takođe poštovaocu Filonova) osetio potrebu da kaže kako se, "kao častan čovek", nikako ne može složiti sa idejom "Svetskog procvata".² S obzirom na prirodu Filonovljeve plastične formule koja se ne može jednoznačno uključiti u magistralne (kolektivne) tokove neoprimitivizma, kubofuturizma, lučizma ili suprematizma, ambivalentna i kontroverzna recepcija doima se kao logična posledica na prvom mestu neuklapanja u liniju radikalnog formalnog/lingvističkog eksperimenta, koji ponekad teži ekstremnim analitičko-reduktivističkim zahvatima u mediju slikarstva. Zadržavajući u artikulaciji slike elemente narativnog, simboličkog i alegorijskog govora, ne odbacujući sadržinske/sižejne komponente slikovne predstave koja kod njega neretko ulazi u polje religijskog, mitskog i fantastičnog, ruralnog i primitivnog, Filonov najčešće gradi komplikovane slike-prizore u kojima koegzistiraju veoma različite formalne jedinice, od predmetnih/figuralnih do apstraktnih/nepredmetnih. On ne želi da dogmatski stane na put čiste bespredmetnosti u smislu odsustva svakog predmetnog označitelja. Veoma transformisani kubistički uplivi na planu geometrizacije i deformacije (predmeta) kod njega su amortizovani integrisanjem u jednu primitivističko-ekspresionističku matricu koja se ispoljava kako u globalnoj plastičkoj organizaciji slike, tako i u njenoj izražajnoj, psihološko-emocionalnoj napetosti. Reklo bi se da je Filonov, slično Kandinskom, imao otpor prema formalno-jezičkim simplifikacijama i redukcijama, prema ideji analitičkog razlaganja slikarskog jezika. Njegova slika teži ispunjenosti (sadržajem i formom), zasniva se na formuli dodavanja i sabiranja, sakupljanja i sastavljanja, nikako na raščlanjivanju, odstranjivanju i oduzimanju. Gledano iz tog ugla, radi se o sintetičkoj koncepciji, o shvatanju slike kao polja spajanja pojedinačnog i partikularnog u jedinstvenoj i kompleksnoj formi opšteg. Naime Filonovljev analitički impuls, izražen u njegovoj ideji "analitičke umetnosti", nije usmeren na jezik, na otkrivanje suštine slikarstva kroz definisanje njegove lingvističke posebnosti i samobitnosti, već pre svega na prirodu i njene procese, na ustrojstvo univerzalnog, kosmičkog poretka. Njemu nije bliska pozicija ekstenzije ili projekcije elemenata ontološkog statusa slikarstva, na primer *plošnosti* ili *fakture*, na prirodu/svet (posmatranje prirode kao plohe - D. Burljuk). Naprotiv, jedna od njegovih osnovnih ideja je građenje slike prema principu organskog rasta prirode, dakle prenošenje procesualnih i strukturalnih zakonitosti prirodnih pojava u procese nastanka i unutrašnje ustrojstvo slikovnog organizma. Podrazumeva se, dakako, da ovde nije reč o novoj, mehaničkoj prirodi, predmetima i pojavama tehnološke, industrijske, urbane kulture, prema kojima je Filonov, za razliku od većine (kubo)futurista, i kao iskreni zagovornik hlebnjikovljevske kritike grada, gajio nesumnjivu odbojnost. U pitanju je izvorna, čista, organska priroda, svet žive materije koji je poslužio kao model za formulaciju principa "biološki napravljene slike".

Napravljenost (*sdelanost*) je najvažniji termin Filonovljeve teorije, njegove "ideologije analitičke umetnosti". Na prvi pogled, ako sledimo osnovno, neposredno značenje te reči (koja ne pripada specifično umetničkoj terminologiji), čini se neočekivanim i neobičnim njeno uvođenje u prvi red pojmovnog rečnika koji se koristi u teorijskoj artikulaciji jednog modela slikarstva sa veoma prisutnim elementima intuitivnog, imaginativnog, fantastičnog, tajanstvenog, slikarstva koje ujedno pretenduje na predstavu nevidljivog i nematerijalnog. Naime pojam napravljenosti upućuje pre svega na materijalne, tehničko-operativne komponente izvođenja umetničkog dela, elemente vezane za radni proces, upotrebu i obradu materijala i slično. Međutim, Filonov će ga tumačiti u znatno proširenom značenju.

Za razumevanje Filonovljeve formacije, kao i njegove već izgrađene umetničke ideologije, dosta je važan podatak da je on istupio sa kritikom kubofuturizma već 1912. godine (u svom neobjavljenom spisu "Kanon i zakon"), dakle u vreme kada ta umetnička pozicija u Rusiji još nije bila potpuno artikulisana ni u praksi ni u teoriji. On polazi od izvora, odriče bilo kakav pozitivan uticaj Picassoa³ i smatra da je kubizam/kubofuturizam dospeo u čorsokak zbog svojih mehaničkih i geometrijskih osnova. Kubizam je, po njemu, došao do čisto geometrijskog predstavljanja volumena i kretanja stvari u prostoru i vremenu, do predstave mehaničkih svojstava predmeta u kretanju, tj. mehaničkih obeležja života, ali je van njegovog domašaja ostalo organsko kretanje koje stvara život. Termin *kanon* upotrebljen je kao oznaka racionalno-logičkih pretpostavki kubizma ispoljenih u mehaničkom pristupu i geometrizaciji predmeta, on upućuje na onu vrstu stvaralačkog pristupa i postupka koji polazi od prethodno koncipirane propozicionalne sheme, izvesnog skupa pravila kojima se potčinjava predstava predmeta i konstrukcija forme. Kanon označava neku vrstu veštačkog konceptualnog okvira ili mreže, apriornu interpretativnu shemu koju umetnik projektuje/primenjuje na postojeći svet predmeta i pojava, nezavisno od njegovih internih, organskih zakonitosti koje ostaju van umetničke percepcije. Kanonska forma je pred-koncipirana, nastaje iz autonomne i apriorne umetnikove zamisli/predstave koja se otelovljuje, "preslikava" u njenoj strukturi. Dok su glavni korelativni pojmovi kanonskog modela građenja slike mehanika i geometrizacija, *zakon* podrazumeva organiku, implementaciju principa "organskog razvoja", građenja i strukturiranja forme bez prethodno uspostavljenih idejnih matrica:

"Otkrivajući konstrukciju forme ili slike, ja mogu postupiti u skladu sa mojom predodžbom o toj konstrukciji forme, tj. sa predumišljajem, ili mogu da opažam i otkrivam zakon njenog organskog razvoja; prema tome, i otkrivanje konstrukcije forme biće pred-umišljeno: kanon, ili organsko: zakon."⁴

Prenesen na plan formalne artikulacije slike, princip organskog razvoja, definisan iz opservacija i saznanja o živim pojavama prirode, implicira ispunjavanje određenih zahteva u pogledu kako procesa rada/izvođenja, tj. konkretnih operativnih zahvata, tako i finalne strukture, tj. stadijuma dovršenosti umetničkog dela. Time se neposredno ulazi u problemsko i značenjsko polje drugog, opšteg, zapravo glavnog Filonovljevog principa - *napravljenosti*, koji je razmatran u više umetnikovih tekstova iz različitih perioda.⁵ Napravljenost, "napravljena slika" (Filonov želi da uobičajene izraze kao što su "naslikati", "stvoriti" ili "oblikovati" zameni rečju "napraviti") najpre podrazumeva (organsku) kompaktnost, koherentnost, celovitost, dovršenost, potpunost, moglo bi se reći savršenost (po uzoru na žive organizme prirode), posebno na tehničko-zanatsko-profesionalnom planu. Mada Filonov to eksplicitno ne kaže, ostvarenje ovih atributa pretpostavlja odsustvo suvišnih elemenata, te s druge strane potpunu usklađenost svih pojedinosti od kojih ni jedna nije nevažna, ili, tačnije rečeno, sve su podjednako važne. Međutim, ono što se u prirodi ostvaruje samo od sebe, jednostavnim delovanjem njenih unutrašnjih zakonitosti, umetnik može postići jedino

dugotrajnim i upornim **radom**, najvećom mogućom investicijom svoje duhovne, psihičke i intelektualne energije. Organičnost slike, kao jedna od bitnih komponenti kvaliteta napravljenosti, ne postiže se kroz prepuštanje nagonskom, instinktivnom, spontanom, iracionalnom ili nesvesnom, već upravo obrnuto, snagom svesti i intelekta, volje i mišljenja, naime "analitičko-intuitivnim metodom": "Oslanjaj se na svoj intelekt i na analitičku intuiciju", glasi jedan od Filonovljevih saveta. Insistirajući na neophodnosti istrajnog i pažljivog rada na slici, na zahtevu da ona bude na najvišem stupnju kvaliteta u smislu tehnike i zanata, da bude zaista *urađena* i *dovršena*, Filonov je formulisao i veoma konkretna i precizna uputstva ili sugestije:

"... ako se ti prihvatiš upornog rada nad 'napravljenom slikom', uporno prorađuješ svaki atom te slike, svaki potez četkicom, svaki njen centimetar, i na taj način izvedeš i dovršiš rad, tada ćeš ti, uz nervnu analitičku napregnutost koja se pojavljuje, i uz postojanu inicijativu za napravljenost, od prvih koraka, od prvog momenta spontano početi da unosiš u stvar najviše od onoga za šta si ti sposoban." (...)

"... svaki atom mora biti napravljen do krajnjeg savršenstva i napregnutosti." (...)

"Najpre crtajte olovkom, pošteno i čvrsto, a zatim ćete početi da radite bojama... Počecete da slikate upravo na mestima koja su napravljena olovkom, po olovci. Tako će rad krenuti od granica ka centru. Na svakom pojedinom delu. To će odmah uspostaviti profesionalnu bazu i disciplinu. Uporno radi svaki pojedini deo (svaki član) slike. Slikaj upravo onaj deo stvari koji hoćeš. Dođavola svaki pojam o nekakvom 'opštem'. Dopusti stvari da se razvije iz delova razvijenih do poslednjeg stupnja, i tada ćeš ti ugledati stvarno opšte kakvo nisi ni očekivao. Kada stvar bude tako napravljena, onda, ukoliko je potrebno, napravićete zaključak, tj. proradićete na nekim mestima drugim, trećim slojem (ja sam dospeo do devet slojeva). Ali, nastojeći da slikaš pouzdano - pravi bukvalno svaki atom." (...)

"Radite ne od opšteg, ne od građevine, jer to je šarlatanstvo, već od pojedinačnog ka opštem, prema formuli 'opšte je izvod do krajnosti razvijenih pojedinačnih delova'."⁶

Filonov je čak savetovao da se ne koriste velike nego male četke, tačno određenih dimenzija i sa zašiljenim krajem, te da prilikom slikanja ruka treba da bude oslonjena na držač. Doda li se svemu ovome da je on, kako navodi Nikoleta Misler pozivajući se na svedočenja umetnikovih učenika, sebe podvrgavao određenoj disciplini tela, strogoj dijeti ili "fiziološkom treningu očiju" (na primer gledanje u sunce golim okom),⁷ stvara se uverljiva slika umetnika koji stvaralački proces u svim njegovim fazama, od pripremnih, koje se odvijaju u mentalnom i psihološkom sloju ličnosti, pa do same operacije slikanja, tj. konkretne realizacije i rada u materijalu, posmatra kao čin sasvim posebnog značenja i značaja koji zahteva potpunu samosvest, najveću moguću posvećenost, koncentraciju i kontrolu nad svakom pojedinošću. Filonov je želeo da ulogu i odgovornost umetnika, odgovornost prema sebi, svom delu i čoveku uopšte, uzdigne do najviše tačke. Zato umetnik mora raditi na sebi, a on to čini i u samom stvaralačkom procesu ("Proces rada na sebi u vreme rada na stvari"), u praksi pravljenja koja povratno deluje na njega, obogaćuje, usavršava i osnažuje njegovu psihu i intelekt: "Pre svega, od stvari koja se pravi u umetnosti dobija onaj koji ju je radio. On dobija i od procesa rada, i od već gotove stvari. Kao drugo, dobija gledalac."⁸

Naglašavanje važnosti (jednakog tretmana) svakog centimetra slikovne površine, svakog poteza četke ili dodira olovke (što Filonov naziva jedinicom delovanja ili rada *ledinica dejstvija*), svakog atoma slike, svakako korespondira sa težnjom za afirmacijom svojevrzne ideologije (umetničkog) rada i visokih kriterijuma profesionalnog umeća/majstorstva kao elemenata što čine sadržaj svojstva napravljenosti. Slika je shvaćena kao poseban

organizam koji nastaje u isto tako posebnom, polaganom i strpljivom procesu građenja, korak po korak, potez po potez, izrastajući postepeno, analogno evolutivnim procesima bioloških/organskih formi, u dovršeno, celovito i savršeno telo. To treba da bude proces organskog rasta, evolucije i transformacije, u kojem je svaki novi stadijum (svaki novi zahvat umetnika na platnu) povezan sa prethodnim, iz njega izrasta i u sebi sadži njegove posledice. To je, istovremeno, put od pojedinačnog ka opštem, od posebnih, elementarnih jedinica do jedinstvenosti celine (organizma). Ovakvo Filonovljevo tumačenje procesa nastanka i, pre svega, unutrašnjeg ustrojstva dela mnogo je bliže modelu konstruktivne nego kompozicione artikulacije u smislu u kojem su pojmove konstrukcije i kompozicije shvatali konstruktivisti. Iako se, naravno, radi o sasvim različitim polazištima i ciljevima, kod Filonova takođe nalazimo model (unutrašnje) funkcionalne međuzavisnosti elemenata u odnosu na celinu, što ne dopušta prisustvo slučajnog i suvišnog/nefunkcionalnog. Svaka jedinica ima svoju vrednost i ulogu, a ako bi se bilo koji pojedinačni element odstranio, to bi, kako je smatrala Varvara Stepanova, vodilo destrukciji celine. Naravno, u Filonovljevim "atomističkim" plastičkim strukturama konstitutivne jedinice se ne povezuju prema tehničkim/mehaničkim zakonima, zapravo *kanonima* u filonovljevsom značenju, već prema biološkim/organskim zakonima. Radi se o razlici između tehničke i biološke funkcionalnosti, bio-struktura i tehno-struktura, "bio-dinamike" (termin koji Filonov koristi) i "tehno-dinamike".



P. Filonov, *Cveće Svetskog procvata*, 1915.

Napravljenost, dakle, uključuje određeni tip formalnog ustrojstva čije su osobine označene sintagmom "biološka napravljenost". No to je samo prvi (ne po važnosti) semantički sloj toga principa. On, naime, nije ograničen na formalnu, zanatsko-tehničku stranu umetničkog procesa, ne predstavlja samo "jedini profesionalni kriterijum za ocenjivanje dela". Ako je Filonov, zamenjujući pojam "stvaralaštva" pojmom "napravljenosti", tumačio stvaralaštvo kao "organizovani sistematski rad čoveka na materijalu", on se time samo prividno našao u blizini konstruktivističkih shvatanja jer se u radu na materijalu i u "napravljenosti stvari" ispoljavaju drugačiji sadržaji i značenja:

"... slika se pravi, i pravi se tako da je svaki trenutak njene realizacije... tačno fiksiranje kroz materijal i u materijalu unutrašnjeg psihičkog procesa koji se dešava u umetniku, a čitava stvar u celini je fiksiranje intelekta... onog koji ju je napravio... i na osnovu stvari sudim kojim elementima svoje psihe je delovao onaj koji ju je napravio..."⁹

Prema tome sadržajem "napravljenosti slike" treba smatrati psihičke procese umetničkog subjekta koji se upisuju u svaki detalj njene strukture, sve do poslednjih mikro-čestica. Ti procesi uključuju celokupni unutrašnji život umetnika, sva njegova psihološka svojstva, od emocionalnih do racionalnih. Stoga, kada Filonov kaže da je najviši sadržaj slike njena napravljenost, to ni približno ne korespondira sa onim što podrazumeva konstruktivistički koncept umetničkog dela kao materijalnog predmeta.¹⁰ U njegovoj umetničkoj ideologiji do kraja su ostale prisutne komponente određenih shvatanja svojstvenih ranoj, modernističkoj avangardi (naime pojedinim njenim manifestacijama), sve do početnih, simbolističkih impulsa. On, na primer, takođe zastupa stav o nedeljivosti forme i sadržaja i uslovljenosti pojma forme pojmom sadržaja ("Forma je realizacija sadržaja putem materijala"). Forma i sadržaj su za njega jedna celina, te "... u tom smislu formalizam ne postoji, a postoji sadržaj..." Isto tako kod Filonova je veoma frekventan i važan pojam intuicije (jedno od glavnih teorijskih uporišta rane avangarde), korišćen najčešće u okviru terminoloških konstrukcija kao što su "analitička intuicija" ili "analitičko-intuitivni metod", kojima je on definisao prirodu svog stvaralačkog pristupa i odnosa prema onome što je predmet posmatranja i istraživanja "analitičke umetnosti".

Bez obzira na to što se njegovo poimanje intuicije ne podudara do kraja sa onim koje je bilo karakteristično za krug *Saveza mladih*, kubofuturiste i *zaumnike* (Kručonić, Maljevič, Rozanova, Markov...), zbog činjenice da taj pojam ostaje prisutan u njegovoj teoriji i tokom dvadesetih godina, te konačno zbog istrajavanja na konceptu psihičkog sadržaja i subjektivnosti stvaralačkog čina, Filonov se odista može smatrati poslednjom karikom u lancu individualističke i idealističke evolucije u okviru avangarde.¹¹ Pridajući pojmu intuicije attribute analitičnosti i naučnosti, on će sa te pozicije 1923. godine istupiti sa oštrom kritikom, po njegovim rečima, svih dogmi u slikarstvu, od krajnje desnih do levih, uključujući i suprematizam i konstruktivizam. U pitanju je odbacivanje prakse i ideologije ovih pokreta kao nenaučnih, tj. sholastičkih, njihovo svrstavanje u jedinstveni "realistički front" kojem umetnik suprotstavlja svoj "naučni, analitički, intuitivni naturalizam".¹² Tako on uspostavlja opoziciju *realizam (sholastika) - naturalizam (nauka)*, pri čemu ima sopstvenu definiciju realizma:

"'Realizam' je sholastičko odvajanje od predmeta (objekta) samo dva njegova predikta: forme i boje. A spekulacija tim prediktima je estetika.

Zbog estetičke spekulacije upravo sa 'ta dva predikta', ja generalizujem čitav 'desno-levi' front i nazivam ga 'u suštini realističkim', a realizam preživelim sholastikom."¹³

Ono što Filonov prigovara ovom "dvo-predikatskom" realističkom modelu (koji izjednačava umetnike kao što su, na primer, Picasso i Ingres) jeste njegova redukcionistička formula, tj. za njega (Filonova) neprihvatljiva simplifikacija koja se manifestuje u svođenju veoma složenih sadržaja, struktura i evolutivnih procesa predmeta/objekata na elemente forme i boje. Pozivajući se na svoje znanje, analizu, viđenje i (analitičku) intuiciju, Filonov pak tvrdi da objekt ne sadrži samo ta dva predikta, već "čitav svet vidljivih ili nevidljivih pojava, njihovih emanacija, reakcija, uključenja, geneze, postanka, poznatih ili skrivenih svojstava koja, sa svoje strane, ponekad imaju bezbrojne predikte".¹⁴ Nasuprot dvo-predikatskom realizmu on formuliše koncepciju koja bi se mogla nazvati više-predikatskim naturalizmom i koja bi trebalo da se zasniva na "apsolutnoj analizi" i "čisto naučnom metodu mišljenja o objektu".

Osobine ovih dvaju modela ili pristupa, njihove međusobne razlike, Filonov će dalje razmatrati krajem dvadesetih godina, delimično produbljujući i precizirajući prethodne osnovne formulacije. Opozicija između realizma (kanon) i naturalizma (zakon), između sholastičke spekulacije i naučne analize, iskazana je sada u terminima "oko koje vidi" (*glaz vidjaščij*) i "oko koje zna" (*glaz znajuščij*), dakle opozicijom između viđenja i znanja, tj. različitih svojstava i značenja ta dva oblika umetničke percepcije. Čisto vizuelnoj percepciji ("oko koje vidi") dostupna je, prema Filonovu, samo "površina objekta", ona otkriva i fiksira samo "dve pojave na periferiji objekta" (formu i boju), samo pojedine fragmente ili aspekte njegovog stanja. Ona ne može dopreti u unutrašnjost, iza "fasade" ili "lica" predmeta, do niza pojava i procesa, bioloških, fizioloških, hemijskih (Filonovljevi primeri su rast, nastajanje, pretvaranje, raspadanje, reakcije, promene materije, zračenje, biodinamika, atomistička i unutaratomska povezanost, itd.), čiji je rezultat konzistentna, čvrsta forma predmeta i koji se u njemu neprestano odvijaju. A osim toga, kaže Filonov, "postoji niz pojava ili pojmova koji uopšte nemaju konzistenciju ni periferiju, na primer kapitalizam, prostitucija, radničko pitanje, socijalizam, itd., a ja hoću da ih slikam".¹⁵ Sve to, nekonzistentno, nevidljivo i nematerijalno, dostupno je jedino znajućem oku koje "motri svojom analizom i mozgom" i prodire iza (dvo-predikatske) površine, otkrivajući tako sadržaj/suštinu pojava. Taj analitički pogled unutra (koga ne zanima brojčanik časovnika već njegov mehanizam i kretanje, kako je Filonov na jednom mestu napisao), zapravo u osnovi gnoseološka i esencijalistička ambicija koja se umetnosti pridaje, opravdava upotrebu pojmova nauke, naučnosti, naučnog metoda i slično, u umetničko-teorijskom diskursu. Umetnik u ovakvoj koncepciji nije površni posmatrač i beležnik svojih (vizuelnih) utisaka, već pažljivi i uporni istraživač i mislilac, te istovremeno izumitelj, pronalazač, jer on otkrića svoje analitičke intuicije ("oko koje zna") slika "pronađenom formom", što znači novom, sopstvenom, individualnom formom. Premda "'oko koje zna' vidi predmet objektivno, tj. vrlo detaljno po periferiji, bez bilo kakvih uglova gledanja", plastička realizacija toga viđenja je subjektivna, individualna i pri tom slobodna od bilo kakvih kanonskih propozicija, kolektivnih, "pred-umišljenih" formula što se uspostavljaju u okviru ideologija pravaca i pokreta. Umetnik ne slika tačno ono što vidi bilo kojim od svoja dva oka, ne prenosi doslovno, fotografski, svoje viđenje pojava/predmeta, već ga predočava u "pronađenoj formi" koja u svom nastajanju i strukturi treba da otelovljuje procese i principe organskog građenja/rasta i bioloških struktura ("biološki napravljena slika"). Stoga je razumljivo što je Filonov potpuno relativizovao aktuelnu opoziciju između predmetnosti i bespredmetnosti, figurativne i apstraktne forme, smatrajući da ona spada u polje sholastičkih spekulacija i da je za analitičkog umetnika bez stvarnog značaja. U sopstvenoj slikarskoj praksi on je dosledno sprovodio ovakvo uverenje.

Ambivalentnost Filonovljeve pozicije u okviru avangarde više proizlazi iz osobina njegove slike nego iz teorijskih ideja. U zavisnosti od ugla popsmatranja on može izgledati kao

ekscentrični individualist, usamljeni pojedinac sa neobičnom, autentičnom subjektivnom vizijom koja dopire izvan ili iznad (ograničenog) idejnog i misaonog horizonta što se ukazivao iz iskustava modernističkog lingvističkog eksperimenta, ili pak kao hibridna i eklektička pojava koja je ostala na stadijumu nepročišćenog slikarskog mišljenja kontaminiranog elementima ideologije vanslikarskih sadržaja i značenja, recidivima tradicionalnih, realističkih ili simbolističkih diskursa, hipertrofiranom imaginacijom i spajanjem nespojivog. On je prestao da ide u korak sa dominantnim tendencijama avangarde od časa njenog prelaska sa (neo)primitivističke morfologije i sintakse na kubofuturistički metod analitičkog/geometrijskog razlaganja predmeta i, potom, na formulu čiste bespredmetnosti.



P. Filonov, *Bela slika*, 1919

Krajnje radikalizovana ideologija samosvrhovitosti/samociljnosti i *kao-takvosti*, koncentracija na probleme jezika i njegovu novu gramatičko-sintaksičku kodifikaciju na osnovi definisanja elementarnih jedinica njegove građe, afirmacija koncepta *plošnosti* kao temeljne kategorije novog slikarstva (slika kao ploha), formula *čisto slikarskog* sadržaja (koji se definiše iz forme) i opšti stav o uslovljenosti sadržaja formom, te najzad odustajanje od predmetne referencijalnosti (bespredmetnost/apstrakcija) - sve te plastičke i teorijske propozicije modernističke avangarde ne nalaze u Filonovu svoga zagovornika. Slikarstvo je za njega pre *sredstvo* (izražavanja ili istraživanja) nego *cilj po sebi*, njega ne zanima *realizam*, *suština* "dvaju predikata" (kao takvih), njegova analitička intuicija ne istražuje autonomne probleme jezika, on svoju sliku ne gradi plošno i potpuno svesno je ispunjava istovremeno predmetnim i ne-predmetnim formama. Mada ni u jednom pravcu ne ide ka ekstremnim i radikalnim

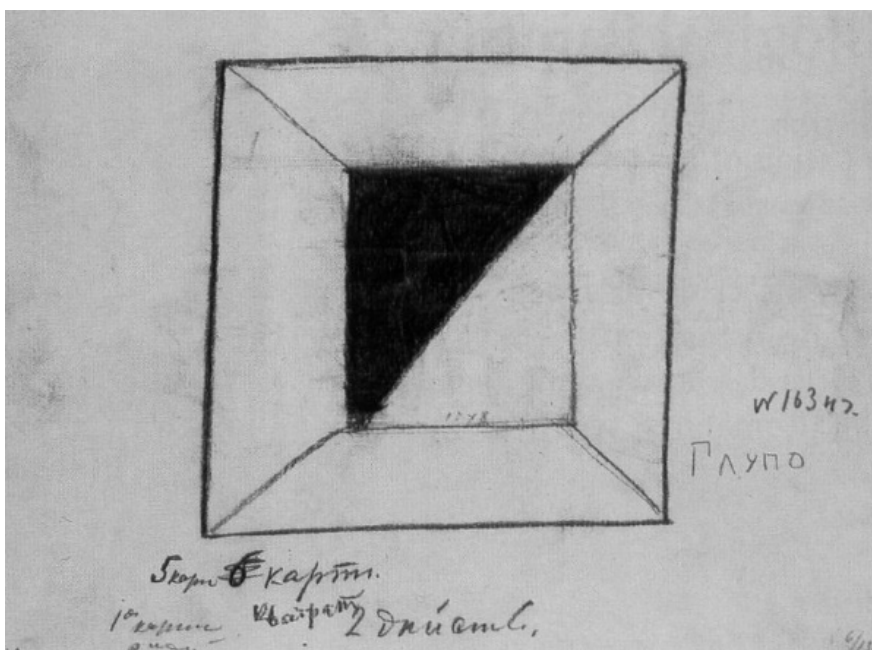
zaključcima, njegova slika je, naravno, na određeni način veoma emancipovana u odnosu na tradicionalne modele, ona u sebi sadrži mnoga modernistička iskustva koja koegzistiraju u jednoj specifičnoj formi, u osobenoj vrsti predstave izvedenoj istovremeno iz subjektivne imaginacije i analitičke opservacije realnosti. U formuli "više-predikatskog" naturalizma paralelno su prisutni elementi apstraktnog i konkretnog, fantastičnog i realnog, analitičkog i sintetičkog. S druge strane Filonov deli sa ranom avangardom mnoge opšte stavove, na primer o slobodi i autonomiji umetnosti, individualnosti/personalnosti stvaralačkog čina, o delu kao prostoru realizacije *psihike* umetničkog subjekta. Njegova težnja ka otkrivanju unutrašnjih zakonitosti i principa prirode, interes za unutrašnje procese i strukture pojava, za nematerijalno, prikriveno i nevidljivo, takođe su svojstveni predrevolucionarnoj avangardi i proizlaze iz u osnovi istog skepticizma prema istinitosti "lica" sveta/prirode, njegove spoljašnje, pojavne slike. Najzad, i Filonov vidi u umetnosti snagu emancipacije i transformacije ne samo umetnika ("Neka bude prva svetska revolucija u psihologiji umetnika..."), već čoveka uopšte, on veruje u njegovo duhovno i intelektualno uzdizanje kroz iskustvo umetnosti kao što veruje i u ideju "Svetskog procvata", što je ime njegove nejasne formule univerzalnog napretka/rasta čovečanstva.

Sa nastupom konstruktivista i "proizvodstvenika" i njihovim ambicioznim programom integracije umetnosti u život i socijalnu praksu, programom koji je, pored ostalog, zagovarao napuštanje slikarstva kao umetničke forme i slikara proglasio preživelim kategorijom, Filonov će se naći u još većoj izolaciji, a njegova slikarska ideologija izgledaće gotovo kao egzotični zaostatak iz nekog davnog vremena. Međutim, tip slike koji je on formulisao, i na kojem je u osnovi istrajao tokom dvadesetih i tridesetih godina, mogao je funkcionisati i čak odigrati ulogu pozitivnog impulsa u kontekstu različitih manifestacija "produženog života", ako ne i svojevrsne obnove slikarstva (koje je nastajalo uporedo sa produktivističkom "proizvodnjom stvari"), posebno pojava koje su svoja uporišta pronalazile u ekspresionističko-nadrealističkim matricama. Naravno, sa stanovišta slikarskih i idejnih tendencija u okviru kojih se postupno gradila koncepcija socijalističkog realizma, umetnik koji je 1923. godine predlagao da se u Muzej slikarske kulture, pored radova dece i samoukih, uključi i umetnost duševno obolelih, koji je, težeći da prodre u misaone i psihičke procese čoveka i otkrije "znakove njegove intelektualne i biološke evolucije", u svoju sliku uvodio izobličene likove i anatomske deformisane figure, čije je slikarsvo još pre revolucije jedan deo kritike posmatrao kao proizvod "bolesne fantazije", morao je izgledati kao otelovljenje jedne vrste skoro psihopatološke svesti koja svoj izraz nalazi u bespuću degenerisanog formalizma. Početkom tridesetih godina jedan od pisaca, kritičara formalizma, oceniće Filonova kao "čudovišni hibrid metafizike i vulgarnog materijalizma".

Suprematizam / "novi slikarski realizam"

U pismima Mihailu Matjušinu iz maja 1915. godine sâm je Maljevič naglašavao važnost svog rada na projektu opere "Pobeda nad suncem" za procese što su vodili nastajanju ideje i prakse suprematističkog slikarstva. Ta neobična futuristička predstava, nešto poput pravog multimedijalnog spektakla, pripremana je tokom jula 1913. godine kada su Kručoni, Matjušin i Maljevič održali radni sastanak u Usikirku (Finska), proglašivši ga za "Prvi sveruski kongres futurista".¹ Celokupni scenario projekta, njegova tekstualna (Kručoni, Hlebnjikov), muzička (Matjušin) i scensko-vizuelna (Maljevič) artikulacija, kao i njegove (implicitne) programske i idejne postavke bili su tesno povezani sa teorijom *zau*ma. Kostime i scenografiju Maljevič je izveo u duhu kubofuturističkog i *zau*mnog realizma, u skladu sa morfološkim i konstruktivnim rešenjima karakterističnim za slike iz tog razdoblja ("Jutro na selu posle mećave", "Seljanka sa vedrima", "Portret Kljuna", "Muzički instrument/Lampa").

U pomenutim pismima, upućenim povodom Matjušinove namere da materijale opere naknadno objavi u okviru zasebne publikacije, Maljevič posebno govori o svojim scenskim nacrtima u kojima se po prvi put pojavila forma (crnog) kvadrata:



K. Maljevič, Crtež za scenografiju opere „Pobeda nad suncem“, 2. čin, 5. slika, 1913

"Biću Vam veoma zahvalan ako objavite jedan moj crtež zavese u činu u kojem se pojavljuje pobeda... Taj crtež imaće veliki značaj u slikarstvu. To što je urađeno nesvesno sada daje neobične plodove."

"Šaljem Vam tri crteža u obliku kako su bili napravljeni 1913. godine. Tri pozadinske zavese. Prva zavesa - crni kvadrat, koji mi je u mnogome poslužio stvarajući iz sebe masu materijala. Veoma Vas molim da ga stavite ili na korice ili unutra."

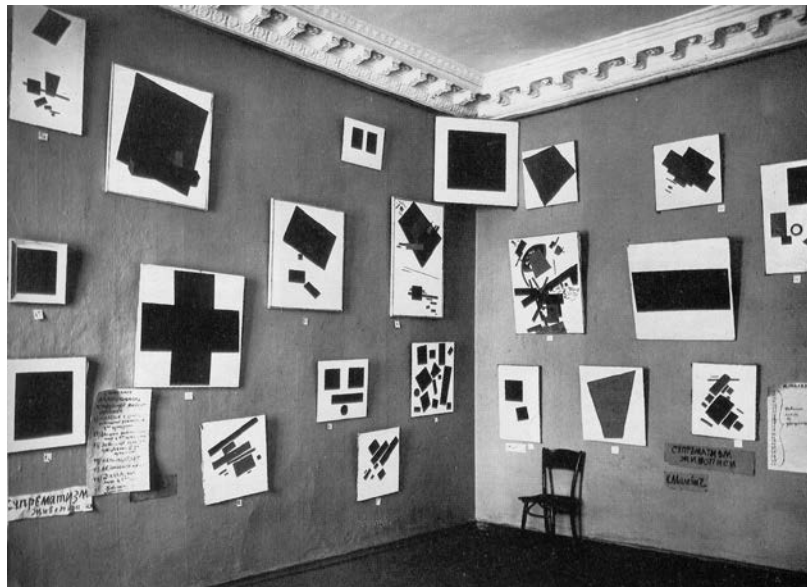
"Zavesa predstavlja crni kvadrat - začetak svih mogućnosti - koji u svom razvoju dobija strahovitu snagu. On je rodonačelnik kocke i kugle, njegova raspadanja donose izvanrednu kulturu u slikarstvu. U operi on je označio početak pobede. Mnogo toga što sam postavio 1913. godine u Vašoj operi

'Pobeda nad suncem' donelo mi je masu novog, ali to niko nije primetio. U vezi s tim ja sakupljam materijal koji bi negde trebalo štampati.... Ali potreban mi je čovek sa kojim bih mogao iskreno da razgovaram i koji bi mi pomogao da izložim teoriju na osnovu slikarskih pojava. Mislim da samo Vi možete biti takav čovek, bez obzira na to što ste povezani sa idejom "Svetskog Procvata" sa kojom ja, kao častan čovek, mogu reći da se ne slažem (ali to je suviše)...Ako se sećate moje zavese koja predstavlja kvadrat, ona Vam se učinila najmanje interesantnom zato što u njegovom raspadanju niste otkrili ono osećanje koje uvodi novu ideju. Hteo bih da on bude štampan na koricama ili unutra, radije na koricama, ali o tome Vi odlučite ..."²

Navedeni fragmenti otkrivaju nekoliko važnih momenata za razumevanje perioda inkubacije suprematizma, a s druge strane već naznačuju izvesne bitne tačke njegove kasnije teorijske elaboracije, koju Maljevič od samog početka smatra neophodnom za konstituciju i afirmaciju svoje umetničke pozicije. Posle iskustava sa projektima za "Pobedu" i eksperimenata što su usledili sa slikama rađenim 1914. godine, očigledno da je tokom proleća 1915. Maljevič već bio u fazi realizacije novog modela slikarstva, kako u smislu konkretnog izvođenja slika tako i u smislu teorijske konceptualizacije. Pisma pokazuju sasvim jasnu svest o crnom kvadratu kao inicijalnom i primarnom elementu (novog projekta), nakon što se u "Pobedi", prema rečima samog umetnika, on pojavio nesvesno. Verovatno da bi se ključni pomak morao vezati za osećaj, ili intuiciju (kako se taj pojam razumevao u krugu *zaumnika*) kojoj se ukazala mogućnost premeštanja crnog kvadrata iz specifičnog funkcionalnog konteksta jednog scenskog multimedijalnog događaja u autonomni kontekst slikarstva. U slikama iz 1914. godine uočljivo je, istina, korišćenje različito obojenih, čistih, homogenih, četvorougaoonih (pravougaonih, kvadratnih i trapezoidnih) i trougaonih ploha, naravno u okviru složenih, dinamičkih struktura sa mnoštvom drugih elemenata različitih formalnih, kolorističkih i fakturnih svojstava (kolažni i slovni fragmenti, između ostalog), pri čemu je semantički status tih plošnih, nereferecijalnih geometrijskih likova uslovljen i definisan komplikovanom kontekstualnom mrežom. Međutim crni kvadrat na jedinstvenom belom polju ne proizlazi iz formalno-stilističke evolucije ovakvog modela slike, on ne dolazi na kraju nekog razvojnog procesa koji bi prirodno sledio iz unutrašnje logike toga modela, već je zapravo pre njegova negacija u smislu prekida, vraćanja ili dolaska na crtu novog početka ("nula forme"). To je odbacivanje prtljaga nakon što je u jednom času on postao nepotreban, a njegov sadržaj neupotrebljiv za dalje kretanje. Stoga Maljevič ne govori o razvoju **do** kvadrata, već o razvoju **iz** kvadrata, nazivajući ga **začetkom** a ne posledicom. Kvadrat nije plod (formalne evolucije), već sâm iz sebe daje plodove (jedinice novog formalnog jezika) sopstvenim **raspadanjem**.³ To što Maljevič u ovim pismima govori o raspadanju potvrđuje da on u tom trenutku konceptualizuje ono što je već realizovao u slikarskoj praksi, na samom platnu, gde crni kvadrat nužno zadobija drugačije značenje od onog koje je imao u formalnom, medijskom i idejnom kontekstu "Pobede". Tamo je, kao znak pobede, on bio na kraju jednog niza, a sada, prenošenjem u polje (čistog) slikarstva, premešta se na početak jednog drugog niza, postajući generator nove slikarske kulture suprematizma. Idejom o raspadanju kvadrata Maljevič je obezbedio funkcionalnu energiju unutar svog sistema, a istim pojmom je kasnije tumačio evoluciju suprematističkog formalnog jezika. Stoga bi se moglo reći da čitavo suprematističko slikarstvo živi od trošenja i raspodele prvobitne, inicijalne energije kvadrata.

Tokom jeseni 1915. godine Maljevič je bio u završnoj fazi pripremanja svoga nastupa "pod novom zastavom", što će se dogoditi 19. decembra otvaranjem "Poslednje futurističke izložbe slika. 0.10." Prema njegovoj interpretaciji (pisma Matjušinu iz septembra i novembra) situacija u moskovskom krugu avangarde bila je tada u znaku akutnog pitanja stvaranja novog pokreta, ali bez jasne ideje o tome šta bi taj pokret bio i kako bi se mogao definisati.

Maljevič nije bio siguran da će njegove kolege ispuniti zadatak produkcije nove forme, premda je većina prihvatila napuštanje (kubo)futurizma kao neophodan korak (koji je on već bio obznanio), istovremeno ispoljavajući neodlučnost i nesigurnost oko deklarativnog određenja sopstvenih pozicija. U takvoj situaciji, kao što se vidi iz pisama, za njega je postalo veoma važno objavljivanje brošure u kojoj bi, promovišući svoju ulogu začetnika i izumitelja nove slikarske pojave, formulisao teorijske okvire svoje invencije.



Plakat *Poslednje futurističke izložbe slika 0.10*, St. Petersburg, 1915-16; Postavka radova K. Maljeviča na izložbi *0.10*

Brošura je imala tri izdanja, koja nisu bila identična po sadržaju (kao uostalom ni po naslovima), ali se treće izdanje pod naslovom "Od kubizma i futurizma do suprematizma", i podnaslovom "Novi slikarski realizam", može smatrati definitivnom verzijom teksta koji predstavlja prvi pokušaj teorijskog obrazloženja i utemeljenja suprematističkog slikarstva.⁴ Sam naslov, sa formulacijom analognom onoj koju je M. Denis upotrebio u naslovu svog poznatog teksta⁵ (objavljenog u Rusiji), otkriva jedan važan momenat metodološke i psihološke naravi, tj. upućuje na način Maljevičevog samoposmatranja i samorefleksije, te ujedno na potrebu njegovog eksplicitnog označavanja već na samom početku. Smeštanje suprematizma u shemu evolutivnog niza, tj. na kraj ili vrhunac jednog razvojnog toka koji čine najznačajnije savremene umetničke pojave, svakako može govoriti kako o umetnikovoj visokoj ambiciji, tako i o samopouzdanju i sigurnosti u vrednost i domašaj sopstvenog rada. Maljevič brani pravo umetnika na uspostavljanje sopstvenog kôda, vlastite formule, što naravno pretpostavlja kretanje, promenu, distanciranje od pouka prethodnika, rušenje tradicije.⁶ S druge strane, ugradnja suprematizma u mrežu evropskih modernih pokreta, njegovo posmatranje kao određene etape u sklopu uzajamno povezanih procesa, naznačuje početak formiranja jednog opšteg interpretativnog modela koji će Maljevič kasnije razviti i primenjivati u objašnjenjima unutrašnjih zakonitosti umetničkih evolucija, unutar kojih, pod izvesnim okolnostima i pretpostavkama, dolazi do smenjivanja jednog sistema drugim, prelaska iz jedne plastičke formule u drugu. Koncept raspadanja, koji je uveden u vezi sa kvadratom, predstavljaće (zajedno sa još nekim drugim kao što su, na primer, *katastrofa* i *dodatni elemenat*) jedan od glavnih elemenata strukture ovog modela.⁷



Korice brošure K. Maljeviča *Od kubizma i futurizma do suprematizma. Novi slikarski realizam*, Moskva 1916

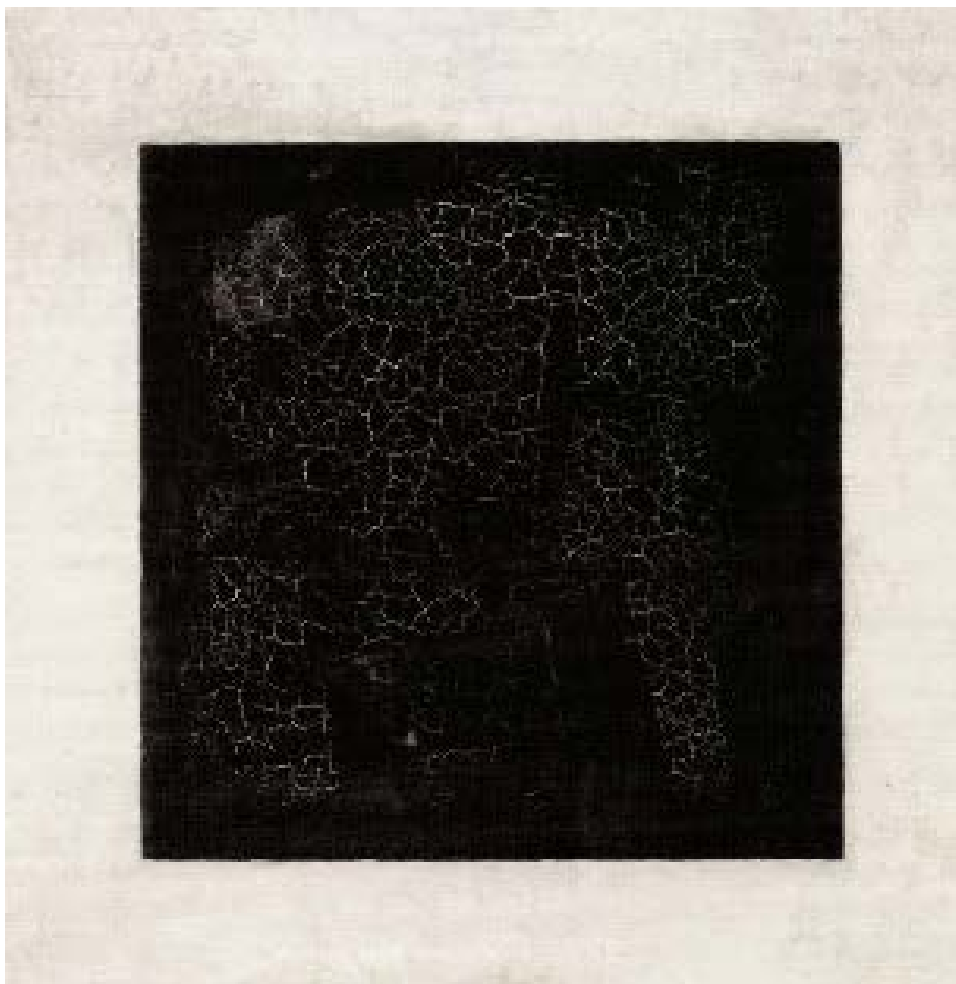
matrica iz koje u finalnim stadijumima plastičke realizacije mogu nastati veoma različiti tipovi formalno-jezičkih sistema i struktura.⁸

Preuzimajući obaveze što ih je najavio već samim naslovom svog teksta, Maljevič se upustio u analize kubizma i futurizma kako bi naznačio tačke njihovih ograničenja i mesta upada suprematizma u strukturu njihovih sistema. Te se analize sprovode na prethodno postavljenom fonu kritičkog čitanja starih umetničkih modela povezanih pojmovnim nizom *naturalizam-idealizam-realizam-akademizam*, te njihovom osnovnom zajedničkom kategorijom *mimetizma*. Osnovni zaključak tog izrazito subjektivnog čitanja, oslonjenog na vlastito iskustvo i poimanje umetnosti, čini se neobičnim s obzirom na relaciju jednakosti koju uspostavlja: nema principijelne razlike između "umetnosti divljaka" i kasnijih, razvijenih formi klasične, antičke i renesansne umetnosti, jer se oba modela zasnivaju na jedinstvenom *principu naturalizma* ("Odražavanje prirode na platnu, kao u ogledalu" / "Težnja ka prenošenju vidljivog" / "Prenošenje realnih stvari na platno"). Očigledno posmatran iz ugla koji nije ograničen rigidnim formalističkim konotacijama, naturalizam je ovde shvaćen kao konceptualna, idejna

Nasuprot modelu prenošenja, (pre)uzimanja, ponavljanja "žive slike" prirode, za koji se, sledeći Maljevičevu misao i terminologiju, može reći da nužno proizvodi "mrtvu sliku" umetnosti, postavljen je model **stvaranja** koji pretpostavlja **ново**, nastanak **нове форме**. Maljevič gradi oštru opoziciju između "umetnosti ponavljanja" i "umetnosti stvaranja": o stvaranju se može govoriti samo ako umetnik "proizvede" novu pojavu/formu. U pitanju je, naravno, afirmacija temeljne modernističke propozicije koja je ovde zastupana sa naglašenom isključivošću: "Umetnik može biti stvaralac onda kada forme njegove slike nemaju ništa zajedničko sa prirodom". Suvišno je, naravno, upozoriti da ovaj strogi zahtev ne treba shvatiti doslovno pošto se sada, kao i kod drugih pionira apstrakcije, relacije između umetnosti i prirode premeštaju u drugu ravan, van paradigme oponašanja, ponavljanja vidljivog. U toj ravni umetničke forme **treba** da imaju nešto zajedničko sa prirodom, a to zajedničko je upravo sama paradigma stvaranja/građenja, jer je za Maljeviča sama priroda tvorac, stvoritelj jedne "gigantske, žive slike", koja nije ni od koga i niotkuda uzeta, niti je ponovljena prema nekom uzoru. Umetnik bi, zato, trebalo da stvori **sopstvenu** "živu sliku", konstrukciju (*postroenie*) koja pre njega nije postojala, i to na istim pretpostavkama bez-svrhovitosti i bez-ciljnosti u skladu sa kojima dela/stvara i sama priroda. Sâmo je stvaranje shvaćeno kao cilj po sebi (*samocel' tvorčestva*), što znači da mu nije potrebno nikakvo opravdanje izvan njega samog.

Ovako definisan model stvaranja veoma je blizak, ako ne i sasvim identičan sa konceptom rađanja, nastajanja (novog) života. U vezi sa umetnošću i stvaranjem Maljevič upadljivo često koristi reči *rađanje* i *život*, od kojih ponekad gradi svojevrstne "biološke metafore" ističući organsku prirodu umetnosti kao autonomnog živog bića. Tako on govori o *rađanju formi* kojima se mora *dati život*, koje same treba da budu *živa stvar* (a ne da ponavljaju "stvari koje žive u životu"), obojena slikarska ploha za njega je *živa*, realna *forma* ("ona se rodila"),

kvadrat je *živo, carsko čedo*, itd., da bi najzad, u sledu sličnih iskaza, postavio i sledeću formulu identiteta: "Stvarati znači živeti, neprestano stvarati novo." Dakako da se ovde ne radi o žargonu patetične emocionalnosti, tako karakterističnom za "umetnike" kada hoće da kažu kako njihovo stvaralaštvo za njih znači upravo sâm život. Za Maljeviča, koji je radi istine pozivao na odbacivanje ljubavi i iskrenosti iz umetnosti, život je u ovom kontekstu primarno biološka kategorija, stanje permanentnog kretanja i promena, stalno pulsiranje koje svet ispunjava novim pojavama. To je život prema modelu prirode, jednostavno kretanje energije, bez opterećenja ljudskom emocionalnošću i tragičnošću. Nasuprot pasivnosti odražavanja, doživljavanja ili izražavanja, gde slikarstvo hoće da živi od drugih formi autentičnog života, Maljevič zahteva aktivističku poziciju **čistog, apsolutnog stvaranja** čije (nove) forme treba da žive od sopstvene izvorne energije, energije rađanja u autonomnom prostoru slikovne površine.⁹ Pred umetnost se, dakle, postavlja zadatak da izgradi sopstvenu autentičnu formu života, u skladu sa svojim autonomnim zakonima i principima, usvajajući pre svega univerzalni/kosmički model stvaranja i tretirajući prirodu i stvari kao slikarski materijal, ili "slikarske mase", za svoju vlastitu građevinu. Ona treba da prestane da parazitira na zdravom tkivu (i lepoti) prirode i da svoju primarnu, životnu energiju pronađe u sopstvenom telu, da je izvede iz sopstvenih sredstava, ne prisvajajući i ne prenoseći druga, već postojeća živa tela/organizme.



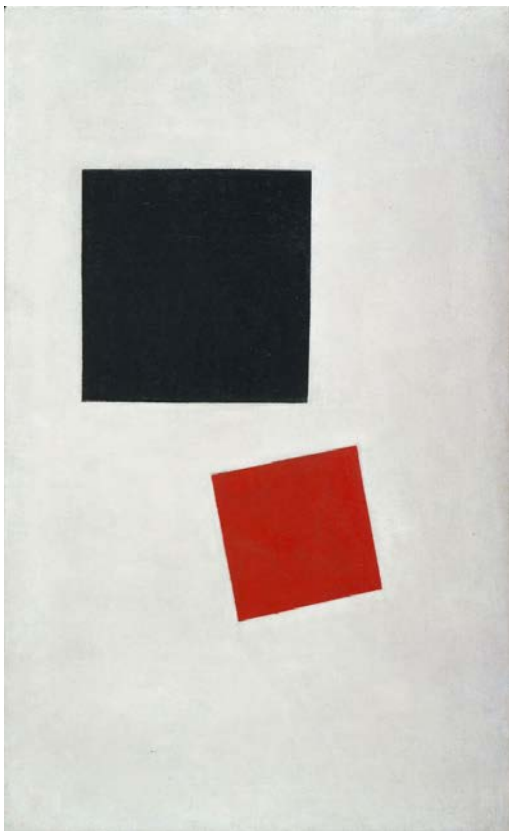
K. Maljevič, *Crni kvadrat*, 1915.

Kritika i polemika protiv naturalizma, idealizma, estetizma, realizma, akademizma,¹⁰ odbacivanje principa oponašanja, odražavanja i ponavljanja, afirmacija koncepta samosvrhovitosti/samociljnosti, govor o čisto slikarskim zadacima kao takvim, o boji i fakturi kao suštini slikarstva, itd... - sve to predstavljalo je takoreći već opšte mesto teorijskog diskursa evropskog i ruskog modernizma. U tekstovima objavljenim tokom 1912-1913. godine (D. Burljuk, V. Markov, Larionov, Gončarova, Rozanova) te su teme u osnovi već bile apsolvirane, već je bio uspostavljen teorijski okvir nove ideologije autonomnosti i samodovoljnosti slikarstva.¹¹ I mada Maljevič ne ponavlja doslovno ono što je već bilo rečeno, njegovi doprinosi i izvesna produbljenja debate, koja je zapravo bila pri kraju, ne bi bili od posebnog značaja da on sada ne govori iz drugog, novog iskustva, sa pozicije već stvorene, potpuno nove slikarske/umetničke paradigme - suprematizma. A to je značilo da se kubizam i futurizam, kao i ruski kubofuturizam (zajedno s Maljevičevom sopstvenom varijantom) više ne posmatraju kao poslednja reč nove umetnosti, sa isključivo pozitivnim i afirmativnim predznakom, već bivaju premešteni, poslužimo se shemom Kandinskog, sa vrha duhovnog trougla u njegove niže zone, postajući predmetom pogleda unazad, preispitivanja koje u njihovoj praksi i teoriji pronalazi "slabe tačke", nedoslednosti i limite. Oni postaju gotovo istorijske pojave koje su svoju krupnu ulogu već odigrale.¹² Suprematistički plastički fon nužno produkuje dodatna značenja u Maljevičevoj afirmaciji zajedničke ideologije samodovoljnosti/samosvrhovitosti slikarstva, a potom i celokupan njegov teorijski poduhvat pomera na novi konceptualni plan.

Iako proizlazi iz interesa za različite energetske potencijale predmeta (energija kontrastâ/disonanci i dinamička energija) i, naravno, rezultira različitim modelima organizacije plastičkih elemenata, kubističko i futurističko razaranje oblikovne kompaktnosti i strukturalnog jedinstva predmetne forme ne samo što ne remeti vidljivo prisustvo predmeta, tačnije njegovih raspršenih fragmenata, u predstavnom polju slike, već ne dovodi u pitanje ni njegovo povlašćeno mesto, naime značenje i ulogu problemskog jezgra iz kojeg se generiraju osnovne plastičke, teorijske i ideološke postulacije. Ti preostali fragmenti daju, istina, Maljeviču za pravo da kaže "Stvari su iščezle kao dim" (dakako stvari kako ih prikazuje mimetičko, predstavjačko slikarstvo), ali on odmah dodaje da nisu stvorene *nove stvari*, tj. nova slikarska forma sa sopstvenim, samostalnim životom. Drugim rečima, dostignuta je granična linija nultog stadijuma, poništenje starog slikarskog modela zasnovanog na paradigmi ponavljanja, ali nije učinjen korak "izvan nule ka stvaranju", ono što je Maljevič smatrao da je sâm izveo sa crnim kvadratom.¹³ Futurističko razbijanje celovitosti, zatvorenosti/ograničenosti predmeta, njegovo prostorno-vremensko dislociranje i multipliciranje, protezanje i prožimanje sa okolinom, još ne znače i nestajanje svih tragova osnovne premise predmetnog slikarskog diskursa: i dalje se polazi od predmeta, sledi se "forma stvari". I mada su stare stvari ("svet mesa i kostiju") zamenjene novim (svet mašine), taj pomak, ulazak u savremeni svet mašine, dinamizma i brzine, ma koliko bio značajan za oslobađanje umetnosti od raznovrsnih stega prošlosti, suštinski nije izmenio onaj odnos zavisnosti u kojem se umetnost "hrani" postojećim, već stvorenim formama. Ponuđena je drugačija slika/predstava realnosti, ali nije stvorena potpuno nova, *samodovoljna slikarska realnost*, ili, kako Maljevič kaže, "oni (futuristi) su uspeali da naprave sliku novog života, stvari, ali samo to".

Pošto je osnovna futuristička ideja dinamizma/kretanja, kako u konceptualnoj ravni tako i u plastičkoj transpoziciji, bila vezana za matricu predmetnosti (kretanje stvari), ona se nije mogla ostvariti isključivo pomoću autonomnih, oslobođenih jedinica slikarskog jezika, u onome što Maljevič zove dinamikom čisto slikarske plastičnosti:

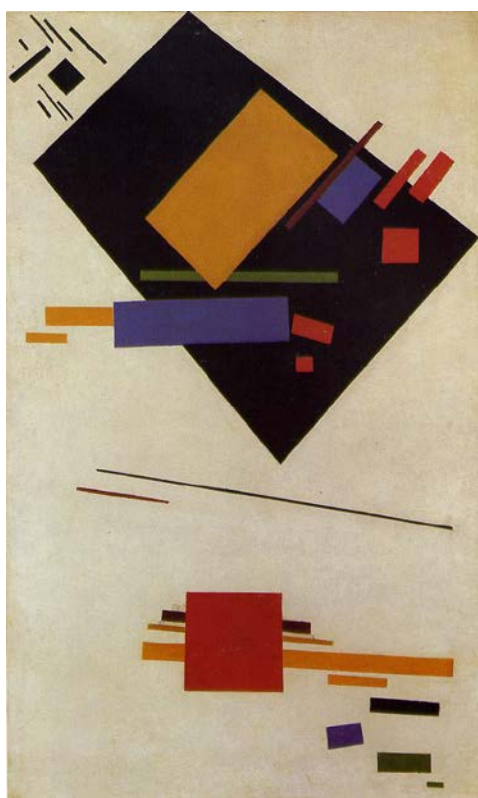
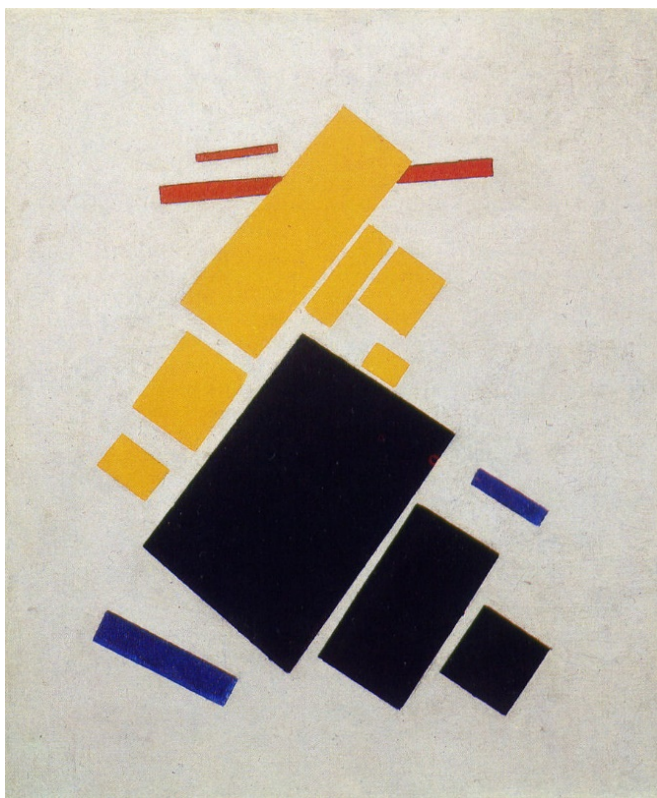
"Neophodnost postizanja dinamike slikarske plastičnosti upućuje na težnju da slikarske mase izađu iz stvari i dođu do samosvrhe boje, do vladavine čistih samosvrhovitih slikarskih formi nad sadržajem i stvarima, do bespredmetnog Suprematizma - do novog slikarskog realizma, do apsolutnog stvaralaštva."



K. Maljevič, *Slikarski realizam dečaka sa rancem. Bojene mase u 4. Dimenziji*, 1915;
K. Maljevič, *Suprematizam (sa osam crvenih pravougaonika)*, 1915.

Dok je u iskustvu futurista kretanje uvek mišljeno kao kretanje predmeta (na primer koncept *linija sile* upućuje na otkrivanje unutrašnjeg dinamičkog stanja *predmeta*, njegovih sukobljenih sila), suprematistička teorija postulira koncept *bespredmetnog kretanja*, ili kretanja *kao takvog*, nezavisnog od fizičkih i mehaničkih zakonitosti koje važe u uslovima zemaljskog prostora ali ne i na površini suprematističke slike. Maljevič, naime, govori o kretanju autonomnih *slikarskih jedinica*, boja, ploha i bespredmetnih formi, energija i sila, bez naznaka o njegovoj manifestaciji, konkretizaciji u predmetnom obliku. U istom smislu se i futuristički model plastičkog dinamizma razlikuje od Maljevičevog (iako imaju jedinstveno polazište u univerzalnom, kosmičkom dinamizmu) budući da je određen kao simultana interakcija apsolutnog i relativnog kretanja predmeta. Ako je koncentracija na prenošenje (utiska) kretanja predmeta, kako je Maljevič tumačio primarni futuristički zahtev, imala za posledicu određenu marginalizaciju uloge i statusa (autonomne) boje, tadašnja suprematistička pozicija afirmiše upravo boju kao suštinski element slikarstva: "Slikarstvo - to je boja" /kako u smislu svojstva ili kvaliteta obojenosti, tako i u smislu bojene materije, što odgovara značenju ruskih reči *cvet* i *kraska*/, ili "Boje su ono od čega slikar živi: znači one su najvažnije". U ovom stadijumu svoje evolucije, za koji je karakterističan model obojenosti ili raznobojnosti, Maljevič tumači suprematizam kao "čistu slikarsku umetnost boja čija se

samostalnost ne može svesti na jednu boju", stavljajući u prvi plan neophodnost oslobađanja "svesti boje", potrebu slobodnog ispoljavanja njene sopstvene, autonomne energije.



K. Maljevič, *Suprematizam. Avion leti*, 1915; K. Maljevič, *Suprematizam*, 1915

Ono što sa Maljevičevog stanovišta nedostaje kod kubista i futurista ("samostalna, individualna slikarska ploha" /*samostojatel'naja, individual'naja živopisnaja ploskost'*/ i "čista, samosvrhovita slikarska forma") postaje upravo osnovno uporište u tumačenju suprematizma kao *novog slikarskog realizma*. U ovoj sintagmi naglasak je očigledno na odrednici **slikarski** (*živopisnyj*), čime se semantika pojma realizma pomera iz polja predstavljanja (*izobraženie*), reprezentacije vanslikarskih pojava, u kontekst prezentacije, pokazivanja isključivo slikarskih pojava. "Novi slikarski realizam je zaista slikarski", čitamo kod Maljeviča, "jer u njemu nema realizma planina, neba, vode...", tj. "realizma stvari", čemu je suprotstavljen "realizam slikarskih, bojjenih jedinica", (o)bojenih ploha, ili plošnih formi, čiju samostalnost Maljevič posebno podvlači: "Svaka forma je slobodna i individualna. Svaka forma je svet. Svaka slikarska ploha je življa od svakog lica na kojem štrče par očiju i osmeħ." Svi elementi slike, sve pojedinosti u slikovnom polju tretirane su kao potpuno autonomni entiteti bez ikakvih predstavničkih, izražajnih, asocijativnih ili simboličkih funkcija, a jedino za šta su vezani, i iz čega zapravo proizlaze, jeste kvadrat, te u poslednjoj instanci stvaralačko delovanje intuitivnog (raz)uma. Formula generiranja suprematističkih formi iz kvadrata ključna je za zasnivanje novog koncepta autonomije zato što izvor sveukupnog događanja na slici smešta i zatvara u granice/prostor slikovnog polja, u realnost dvodimenzionalne površine platna, zapravo u neku vrstu energetskog potencijala samog medija slikarstva. Tako se za sâm (crni) kvadrat odista može reći da je nastao iz temeljnih prostornih (plošnost) i oblikovnih (kvadratni ili četvorougao) svojstava platna, gotovo kao "ponavljanje bele ivice platna u crnom",¹⁴ dakle kao manifestacija same prirode slikovne površine, nikako kao

rezultat analitičkih ili reduktivističkih operacija koje bi polazile od neke predmetne, vanslikarske forme.

Osnovna pretpostavka Maljevičevog koncepta **slikarskog realizma** svakako je sadržana u stavu koji je karakterističan za celokupnu novu umetnost ovih godina, a prema kojem se, kako je to Léger naglašavao, realistička vrednost umetničkog dela mora u potpunosti odvajati od imitativnih, mimetičkih svojstava. Polazeći od ove premise, Léger je u svoja dva kapitalna teksta ("Les Origines de la peinture et sa valeur représentative" /1913/ i "Les Réalisations picturales actuelles" /1914/) zastupao svoj koncept slikarskog realizma (le réalisme pictural) kao simultanog usaglašavanja/komponovanja tri glavna plastička kvaliteta, linije, forme i boje, sa ciljem ostvarenja njihovog najsnažnijeg delovanja bez uzajamnog potčinjavanja jednog na račun drugog, što je pak pretpostavljalo potpunu relativizaciju vrednosti predmetnih i tematskih/sižejnih komponenti slikarstva, te odgovarajućeg modela prostornog predstavljanja prema zakonima perspektive. To Léger naziva *realizmom koncepcije* (le réalisme de conception) - nasuprot *vizuelnom realizmu* (le réalisme visuel) - čiju razvojnu liniju povlači od Maneta, impresionista i Cézanna do savremenih francuskih slikara. Polazeći od argumentacije ("Svaka umetnost se izoluje i ograničava na sopstveno područje") koju će mnogo kasnije C. Greenberg preuzeti u svojoj teoriji modernističkog slikarstva, on je tvrdio da se plastička umetnost mora ograničiti na sopstvena sredstva i slediti isključivo sopstveni cilj, tj. realizam koncepcije. Poslušajmo dalje Légera:

"On (današnji slikar - S.M.) će sada morati da pronađe način da pruži maksimum plastičkog dejstva sredstava koja ranije nisu služila čisto slikarskim ciljevima. Njegov cilj mora biti ne da imitira novu objektivnu sliku vizuelnog sveta, već da čisto subjektivnu osećajnost dovede do novog stanja stvari. Samo lomljenje nekog predmeta ili postavljanje crvenog ili žutog kvadrata u sredinu platna neće ga učiniti originalnim; on će biti originalan ako uhvati stvaralački duh neke spoljašnje manifestacije."¹⁵

Na opštem planu ovakva shvatanja svakako su bliska Maljevičevom tumačenju novog slikarskog realizma, koje takođe podrazumeva koncentrisanje slikarstva na sopstveni domen. Napuštanjem modela mimetičke referencijalnosti pojam realizma, od kojeg se nije odustajalo, morao se definisati na nov način, tako da se u njegovoj novoj semantici relativizuje značaj odnosa vizuelne/formalne korespondencije između slike i realnosti u korist afirmacije realnosti same slike kao vizuelne i predmetne činjenice, tj. medija slikarstva kao takvog. Realizam u tom smislu podrazumeva svest o prirodi slikarstva i neophodnost da se ta priroda ispoljava u čistom vidu, neposredno, u svim svojim elementima. Za razliku od vizuelnog realizma (Léger) i realizma stvari (Maljevič), novi realizam za obojicu umetnika označava prelaz sa vizuelne ili predstavne na jednu vrstu medijske i konceptualne korelacije.¹⁶

U gore navedenom citatu uočljivo je i Légerovo distanciranje od neke vrste praznog, golog formalizma, upozorenje na nedovoljnost isključivo formalnih inovacija i eksperimenata ukoliko iza njih ne stoje dovoljno snažni plastički efekti i njihova jasna artikulacija. Léger, naime, veruje da je potreban "logički duh" kako bi se ostvarilo najsnažnije delovanje plastičkih sredstava, dodajući da pod logikom u umetnosti razume čovekovu moć da u svoju senzibilnost unese izvestan red ili organizaciju. To je shvatanje koje svakako implicira rezervisanost prema bezuslovnoj afirmaciji isključivo spontane ekspresije, nagonskih i instinktivnih impulsa umetnikove osećajnosti, podrazumevajući ujedno važnost funkcionisanja određenih principa i zakona kao faktora organizacije/kompozicije plastičkih struktura. Znamo da Maljevičeva logika novog (intuitivnog) razuma takođe uključuje strogi

zakon i svesno stvaranje formi kao pretpostavke prevladavanja slučajnog i nesvesnog u stvaralačkom procesu.¹⁷ Obojica umetnika nastoje, dakle, da procese građenja slike i njen finalni izgled povežu sa implementacijom i delovanjem određenih propozicionalnih faktora izvedenih iz spoznaje prirode slikarskog medija. Slika je tretirana kao uređena struktura u čijem se unutrašnjem ustrojstvu ispoljava određeni poredak zasnovan na okolnostima što proizlaze iz autonomnih slikarskih zakonitosti. Ali to nije prazna struktura, goli formalni sklop elemenata bez ikakvog sadržaja i značenja (kada Maljevič govori o potrebi oslobađanja od sadržaja i značenja on ima u vidu tradicionalno poimanje tih kategorija vezano za predmetne slikarske modele i elemente deskripcije, naracije, sižejnosti i slično), već je u nju upisana individualna osećajnost umetnika, njegovo psihofiziološko ustrojstvo ili, kao što Maljevič kaže, "znaci moga unutrašnjeg kretanja". Uporedo sa isticanjem da je u stvaranju slikarskih formi neophodan "sistem njihove izgradnje, zakon konstrukcionog međudnosa formi", on govori o platnu kao mestu gde umetnik "gradi svet svojih intuicija" prenoseći svoju osećajnost, celokupnu svoju "psihiku" u strukturu plastičkih znakova. Stoga novi realizam, osim realizma samih elemenata, građe "slikarskog tela", uključuje i neposredno ispoljavanje realizma psihičkog i nervnog ustrojstva umetnika-stvaraoca. On je, prema tome, i svojevrsni psihički i psihofiziološki realizam. Ujedno, Maljevič je posmatrao slikarstvo uopšte, te evolutivne stadijume kroz koje ono prolazi u okviru različitih modela ili sistema izgradnje svog formalnog jezika, kao polje manifestacija umetnikove psihičke evolucije, promena stanja njegove svesti i osećanja sveta.

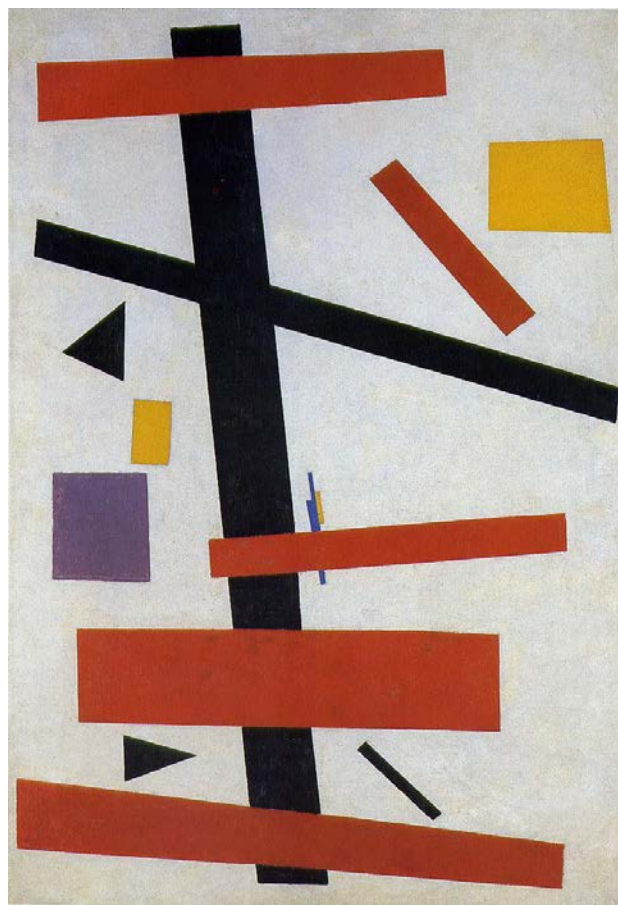
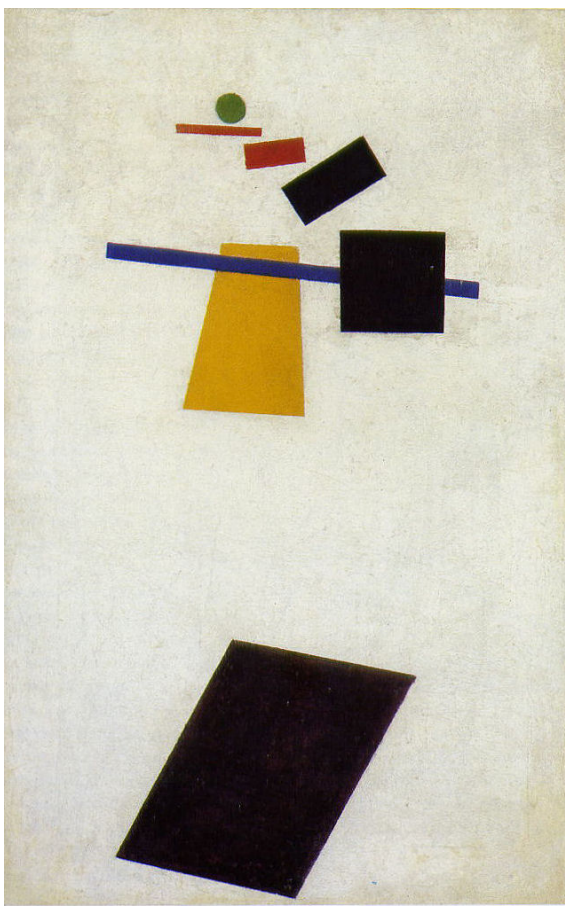
Postavljena na vrh uzlaznog niza u evoluciji novih umetničkih sistema,¹⁸ istovremeno na kraju jednog i početku drugog procesa, suprematistička slika je bila povod sledećoj Maljevičevoj izjavi:

"Ali ja sam se preobrazio u nulu forme i izašao izvan nule ka stvaralaštvu, tj. ka Suprematizmu, ka novom slikarskom realizmu - ka bespredmetnom stvaralaštvu."

"Nula forme" je metaforički izraz, po svom značenju analogan sa prekriženim licem Mona Lise na slici "Kompozicija sa Mona Lizom" (1914), znak poništenja stare slikarske kulture te, istovremeno, pretpostavka uspostavljanja tačke novog "stvaralačkog početka" (*tvorčeskoe načalo*) oličenog u licu suprematističkog kvadrata. Nula forme markira mesto i trenutak raspadanja prethodnih slikarskih sistema, iz čijeg se rasutog i izmešanog materijala, akcijom intuitivnog (raz)uma, rađa nova forma: kvadrat. Kvadrat je znamenje prekoračenja granice, izlaska izvan okvira nule, "prvi korak čistog stvaralaštva u umetnosti". Sve pre toga koraka, uključujući i realizacije kubista i futurista, moglo bi se, prema Maljevičevom strogom čitanju, svrstati pod odrednicu "naivnih izobličenja i kopija prirode". Kubističko-futuristička referencijalnost, ma koliko pomerena sa mimetičke ravni, ovde se ukazuje kao spona sa diskursom predmetnosti. Sa Maljevičevog stanovišta, međutim, neophodno je zadržavanje označenog u polju slike/slikarstva, napuštanje svake referencijalnosti, definitivno i potpuno odricanje od predmetnosti. U ideji *čiste/apsolutne bespredmetnosti*, koja predstavlja njegovu glavnu invenciju i svakako suštinski najznačajniji pomak u odnosu na aktuelne teorijske propozicije kubističko-futurističkog kruga, Maljevič je video pretpostavku stvaranja, nastajanja novog, i to je njegov fundamentalni zahtev koji se u različitim formulacijama neprestano ponavlja u ranim tekstovima. Kao možda ni jedan umetnik ovog perioda on je nastupao kao nepokolebljivi, žestoki, može se reći dogmatični pobornik i propagator modernističke ideologije novog, ideologije progresa i projekta. Permanentna i bezuslovna inovacija promovisana je u svojevrsnu dogmu, vrhovni princip koji umetnik mora da sledi ukoliko želi da opravda svoje postojanje. Umetnik mora biti novator, tvorac, stvaralac novih

znakova/formi, onaj koji, umesto kopija i replika, na svet donosi nove stvari: "Svaki isklesani petougao ili šestougao bio bi veće skulptorsko delo od Miloske Venere ili Davida."

Suprematistička slika, sa svojim bespredmetnim formama što slobodno lebde u beskonačnom belom prostoru, označila je dostizanje tačke na kojoj diskusija o slikarstvu prelazi u drugu konceptualnu ravan. Smisao i značenje promena koje ta slika donosi, promena sa posledicama konceptualno-epistemološke naravi, uslovili su pomeranja u teorijskom diskursu i terminološko-pojmovnoj građi. Maljevič napušta govor o predmetu koji, nestavši iz predstavnog i referencijalnog polja slike, prestaje da bude ne samo slikarsko izražajno sredstvo već i konceptualna referenca u njegovim refleksijama o prirodi slikarstva.¹⁹ On ostaje "prisutan" jedino kroz negaciju i poricanje, kroz odsustvo svakog traga nečega što je nekada postojalo. Težnja da se sredstvima slikarstva dođe do plastičke istine o predmetu/svetu izgubila je svoj smisao i zamenjena je težnjom da se dođe do istine ili realnosti samog slikarstva. Suština slikarstva treba da se ispolji neposredno, u svom ogoljenom i čistom vidu. Zato Maljevič kaže: "I evo, ja sam došao do čistih (o)bojenih formi. I suprematizam je čista slikarska umetnost boja..." Osnovni pojmovi tadašnjih teorija o novom slikarstvu (a to su, naravno, i Maljevičevi pojmovi) sada su oslobođeni predmetnih konotacija i premešteni u polje bespredmetnosti. Termini kao što su boja, forma, linija, masa, volumen, prostor, površina/ploha, faktura, kretanje, kontrast, težina itd., sada označavaju potpuno autonomne, samoreferencijalne jedinice, oslobođene svake spoljašnje determinacije, čak i međusobnog uslovljavanja i usklađivanja.



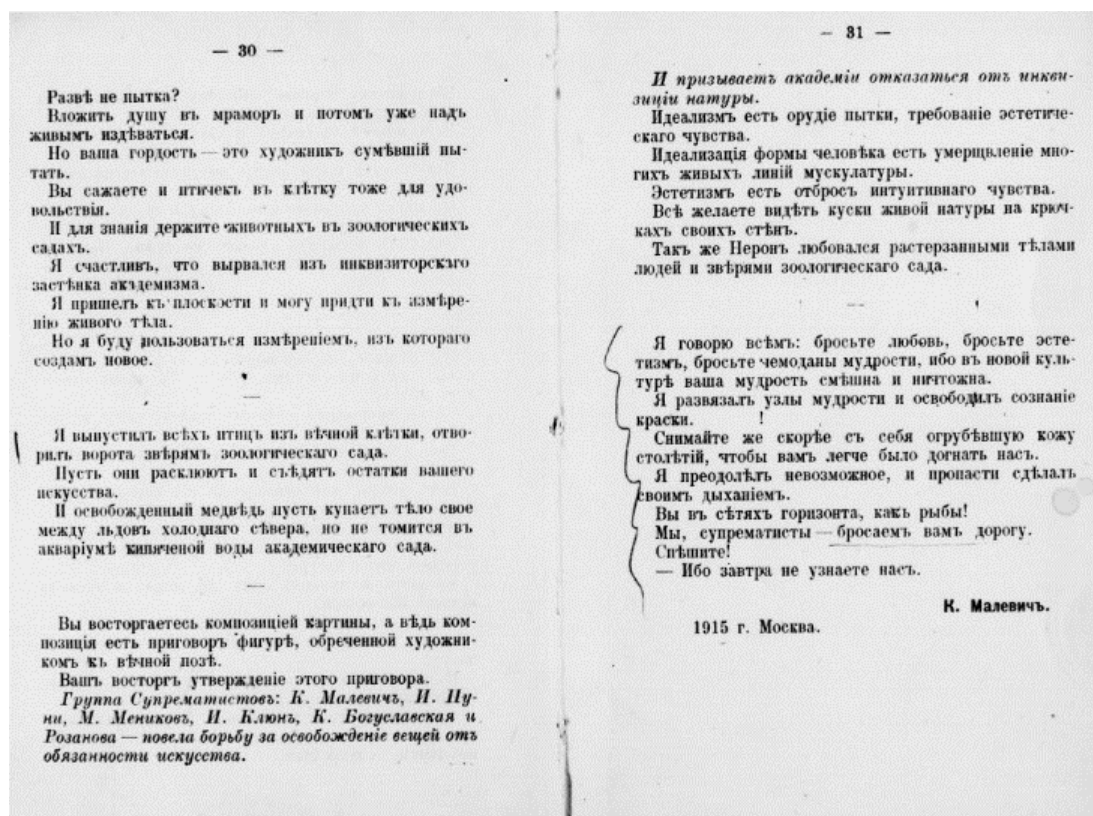
K. Maljevič, *Suprematizam: Slikarski realizam fudbalera – bojene mase u 4. dimenziji*, 1915
K. Maljevič, *Suprematizam (Supremus br. 50)*, 1915

Neizbežne refleksije plastičke realnosti suprematističke slike u Maljevičevoj terminologiji imaju za posledicu resemantizaciju glavnih odrednica kubističko-futurističkog pojmovnika, a katkada i invenciju novih konceptualnih i semantičkih jedinica i sklopova. S druge strane pojedini termini i koncepti francuskih i italijanskih umetnika nestali su iz suprematističkog teorijskog diskursa zbog izostanka plastičkih pretpostavki koje bi opravdavale njihovu daljnju tematizaciju. Jedan od primera ovakvih pomeranja, sa veoma važnim implikacijama, odnosi se na status i ulogu kategorije posmatrača. Referirajući na predmet i (realni) prostor njegovog okruženja, primarni futuristički koncepti - kretanje, brzina, dinamičke sile, linije sile, širenje/protezanje, okolina, plastička analogija, itd.. - istovremeno impliciraju posmatrača kao aktivnog subjekta percepcije. Na primer, ideja o uvođenju posmatrača u centar slike (što bi zapravo trebalo da njegov položaj pasivnog prisustva promeni u aktivno sudelovanje i uvede ga u sâm slikovni događaj) pretpostavlja neophodnost koncipiranja slike kao sinteze percepcije i memorije, viđenog i zapamćenog, kao simultane predstave okoline/ambijenta i vizuelnih utisaka ili osećanja posmatrača. Međutim suprematistička slika, odstranjujući iz svoje plastičke i konceptualne strukture sve vidove referencijalnih relacija (ona ne predočava ništa iz predmetne realnosti, ni doslovno, ni simbolički, ni u bilo kakvoj deformisanoj projekciji), uopšte ne implicira nikakvog posmatrača, pasivnog ili aktivnog, spoljašnjeg ili unutrašnjeg, niti bilo kakve okolnosti njegove percepcije. Za posmatrača tu nema mesta, njegova iskustva nemaju značaj, jer ne postoji dimenzija humanog prostora u kojem bi njegovo prisustvo bilo moguće. On nije ni u centru slike, ni van slike, niti na nekom drugom mestu - on je jednostavno odsutan.

Rana Maljevičeva teorija, umetnikove prve verbalne racionalizacije suprematizma nastale paralelno sa stvaranjem tog novog slikarskog idioma, svakako se vezuje za srodne ideje i stavove koje su u ovom razdoblju, između 1910. i 1915. godine, zastupali mnogi protagonisti evropskih modernističkih i avangardnih pokreta, svejedno da li te ideje usvaja, prevladava ili odbacuje. Ona se uključuje u široki kontekst novih pogleda na prirodu slikarstva (i umetnosti uopšte) koji su formirani u krugovima kubista i futurista pre svega, ali i van tih krugova u najužem smislu (Léger, Delaunay, Kupka, Picabia itd). Nezavisno od manjih ili većih formalno-jezičkih i stilističkih razlika, ovim umetnicima su ipak zajednička mnoga shvatanja opšteg karaktera koja čine najširu idejnu osnovu evropskog modernizma: prihvatanje nove slike savremenog sveta i modernog života (naučnih ideja i tehničkih otkrića) kao realnosti koja se mora očitovati u lingvističkom i konceptualnom polju umetnosti; vera u stalni kulturni i civilizacijski napredak i ulogu umetnosti u njegovim evolutivnim procesima; napuštanje mimetičkog modela slikovnog predstavljanja i afirmacija ideje autonomnosti umetnosti (čistog slikarstva); usvajanje koncepta kosmičkog/univerzalnog dinamizma kao modela slikovnog dinamizma (dinamizam plastičkih faktora /boje, linije i sl./, princip kontrasta, itd...); nepoverenje u optičko iskustvo i čisto vizuelnu percepciju, u istinitost sveta vidljivih pojava; interes za nevidljivo i nematerijalno (zračenje, svetlost, sila-energija); napuštanje predstavljanja predmeta/figure kao celovitog, kompaktnog i konačnog oblika; težnja ka apstrakciji i nepredmetnosti, itd... Čitav ovaj kompleks ideja bio je predmet teorijskih promišljanja i diskusija u pomenutim krugovima umetnika, kao naravno i među ruskim modernistima. Maljevičeva rana teorija nastaje, dakle, na jednoj veoma širokoj matrici izmenjenih globalnih svetonazora, novih plastičkih zamisli i novih tumačenja prirode slikarstva, ona izrasta iz jednog konceptualnog okvira koji zajednički čine ideje evropskog modernizma i njihova ruska recepcija i reinterpretacija sa sopstvenim doprinosima (Kuljbin, V. Markov, D. Burljuk, Rozanova, Larionov, Gončarova, A. Ševčenko), te s druge strane poetska i teorijska koncepcija *zauma* (Kručonih, Hlebnjikov). No Maljevičevi sopstveni

teorijski pomaci proizlaze, naravno, pre svega iz refleksije samog suprematističkog slikarstva, onoga što se događa na njegovim slikama.

Rani umetnikovi tekstovi (1915-1916), pisani pre svega sa nastojanjem da se nova koncepcija odredi u odnosu na kubizam i futurizam, još uvek izlažu jednu primarno slikarsku teoriju. Manifestativna i promotivna funkcija u kontekstu aktuelne problemske situacije na ruskoj umetničkoj sceni uslovlila je u dobroj meri njihove osnovne tematske sadržaje, kompozicionu strukturu, kao i sâm način pisanja. Mada u svom tekstu spominje grupu suprematista (Punji, Menjkov, Kljun, Boguslavskaja, Rozanova), Maljevič ne pravi kolektivni manifest već izlaže sopstvenu, individualnu slikarsku ideologiju nastupajući sa jasnom svešču o svojoj predvodničkoj ulozi, ulozi vođe koji pokazuje put. U poslednjim pasusima on neposredno govori u prvom licu, uzdižući u nekoliko metaforičkih sentenci svoju ulogu i ostvarenja. "Ja sam sve ptice pustio iz večnog kaveza, otvorio sam vrata zverima iz zoološkog vrta. Neka oni pokljucaju i pojedu ostatke vaše umetnosti" - tako se Maljevič obraća tradicionalnom estetskom ukusu, ljubiteljima i poštovaocima starog, prikazujući sebe kao velikog oslobodioca umetnosti iz okova akademizma, naturalizma, idealizma, estetizma, tradicionalizma. Njegov glas postaje povišen i već se počinje osećati patetika i egzaltacija umetnika-proroka koji je naumio da dođe do poslednje istine i svet preuredi u skladu sa svojim suprematističkim planom: "Ja sam savladao nemoguće i svojim dahom stvorio sam bezdan." Evolucijom samog suprematističkog slikarstva Maljevičeva teorija sve će više napuštati polje čisto slikarskih problematika i ulaziti u prostor tog bezdana, "bezdana bića", u prostor filozofskih, metafizičkih spekulacija. No, u taj prostor on se otisnuo sa uzvisine sopstvenog slikarskog iskustva.



Poslednje stranice brošure K. Maljeviča *Od kubizma i futurizma do suprematizma*, Moskva 1916.

"Bespredmetno stvaralaštvo i suprematizam"

Petrogradska "Poslednja futuristička izložba slika. 0.10" označila je prvu pravu prelomnu tačku u evoluciji predrevolucionarne avangarde. Prevladavši stadijume eksperimenata i istraživanja unutar problemskog polja postojećih plastičkih idioma, Maljevič i Tatlin nastupili su tada sa potpuno oformljenim, celovitim novim koncepcijama. Maljevičeve plošne, dvodimenzionalne suprematističke slike i Tatlinovi trodimenzionalni objekti/konstrukcije (ugaoni kontrareljefi), čija je promocija obavljena na ovoj istorijskoj izložbi, obeležili su završetak procesa adaptiranja, preispitivanja i reinterpretacija stilističko-morfoloških, gramatičkih i sintaksičkih propozicija kubizma i futurizma, upravo trenutak rađanja dva nova kvaliteta, dva "lica" nove umetnosti. Pojavivši se u okolnostima kada se počeo osećati zamor i izvesna zasićenost istraživanjima u okviru kubofuturističke estetike, ove invencije, mada ostvarene u različitim medijima, stajale su međusobno mnogo bliže ili, bolje rečeno, mnogo manje udaljene jedna od druge nego što je to tada (i kasnije) izgledalo, možda čak i samim umetnicima. Mnoge osobine Tatlinovih konstrukcija (na primer njihov status samodovoljnih, neutilitarnih objekata, eliminacija sižejnih, narativnih i predstavljačkih komponenti, neposredno ispoljavanje autonomnih svojstava materijala /posebno fature/, korišćenje principa kontrasta, dinamizma i kretanja u gradnji skulptorskog tela, najzad visoki stepen inovacije koji njegov formalni jezik nesumnjivo poseduje u odnosu na dotadašnju tradiciju skulpture) svakako korespondiraju sa osnovnim Maljevičevim zahtevima u pogledu koncepcije stvaranja, bespredmetnosti, samosvrhovitosti itd., ma koliko on, sa više ili manje prava, i pri tom sa negativnim predznakom, svodio Tatlinov rad na kubističku matricu i ograničavao ga (preko iskustva kolažnih/montažnih postupaka) na model tzv. "prostornog kubizma". Tatlinov odnos prema materijalu svakako bi se mogao odrediti kao neka vrsta "skulptorskog realizma" (po analogiji sa Maljevičevim "slikarskim realizmom"), tj. realizma osnovnih sredstava skulptorskog jezika koja (sredstva) u okviru nereferencijalnih formalnih sklopova deluju kao samostalne jedinice sa sopstvenim kvalitetima. Njegova "kultura materijala" zapravo je svojevrsni "realizam materijala" u smislu ispoljavanja svojstava materijala kao takvih. S druge strane, sâm se Maljevič na svoj način takođe zalagao za poštovanje prirode materijala kada je povodom Mikelandelovog *David*a pisao o nasilju nad mermerom, smatrajući da se pravljenjem ljudskog tela iz kamenog bloka poništavaju unutrašnja svojstva tog materijala i njegove izvorne forme. Postoje, naravno, mnoge i veoma krupne razlike među ovim umetnicima i njihovim idejama, ali to su, u ovom trenutku, razlike u okviru jedinstvenog opšteg koncepta bespredmetnosti: rajnhardovski rečeno, nema predstavljanja (niti deformisanja) predmeta, nema literature, naracije, deskripcije ni bilo kakvih vanplastičkih sadržaja, nema simbola i alegorija, ekspresionizma i psihologizma, itd... Delo je samodovoljni, samosvrhoviti entitet, konstrukcija (*postroenie*) koja "govori" isključivo čistim plastičkim sredstvima.

Ako 1915. godine Tatlin i Maljevič nisu koračali pod istom zastavom, onda treba reći da oni tada u suštini nisu bili ni u potpuno suprotstavljenim taborima. U postrevolucionarnom razdoblju, međutim, oni će se naći na potpuno različitim pozicijama. Tatlin, istina, formalno neće biti u najužem krugu utemeljivača i najviše eksponiranih teoretičara i propagatora buduće postoktobarske konstruktivističko-produktivističke estetike i ideologije, ali će naravno pripadati toj estetici i ideologiji, čije su pojedine temeljne pretpostavke sadržane upravo u formalnim iskustvima njegovih ranih, čisto umetničkih, neutilitarnih konstrukcija. Maljevič će

se pak naći na drugoj strani, ostavši pri svojoj ideologiji suprematističke bespredmetnosti, što znači na poziciji bezuslovne odbrane autonomije umetnosti, njene nefunkcionalnosti i neutilitarnosti, nezavisnosti od socio-političkih, ekonomskih, ideoloških i drugih vanumetničkih faktora. Ove dve pozicije ujedno naznačuju začetak i idejnu osnovu dvaju glavnih utopijskih projekata ruske/sovjetske avangarde, suprematističkog i konstruktivističkog, koje povezuje jedinstvena težnja za potpunim preuređenjem sveta i stvaranjem novog života, ali ih razdvaja različito poimanje prirode umetnosti i njene uloge u ostvarenju ove težnje. Obris tih utopija već su bili vidljivi 1915. godine u "misterioznom licu" crnog kvadrata kao znaka supremacije umetnosti i odgovarajućeg poretka vrednosti (suprotstavljenog postojećem poretku), te u Tatlinovim konkretnim, opipljivim, "fakturnim stvarima" konstruisanim od novih, izvornih materijala, čije će neke osobine (princip konstruisanja, trodimenzionalnost, predmetni/materijalni karakter) biti ugrađene u konstruktivistički model idealnog, multifunkcionalnog predmeta.

Moskovska "X Državna izložba. Bespredmetno stvaralaštvo i suprematizam" (proleće 1919) označila je sledeću prelomnu tačku, ali na drugačiji način i, naravno, u jednom drugom razvojnom stadijumu avangarde. I ponovo su u glavnim ulogama bila dvojica aktera, jedan stari, sa već priznatim zaslugama i visokom reputacijom (Maljevič), i drugi, novi, koji se na umetničkoj sceni pojavio 1916. godine, a sada je već bio u velikom usponu (Aleksandar Rodčenko).

Prvo okupljanje grupe umetnika (Punji, Boguslavski, Kljun, Menjkov) oko Maljeviča na izložbi "0.10" nije u pozadini imalo formalne i stilističke srodnosti samih dela već saglasnost oko opštih teorijskih stavova koji su prethodnih godina bili formulisani i prihvaćeni kao vodeći principi u kubofuturističkom slikarskom i literarnom krugu. To pokazuju kratke izjave ovih umetnika koje su, zajedno sa Maljevičevom, povodom izložbe štampane na dva zasebna letka.¹ Uz Rozanovu i Udalcovu ti umetnici će 1916-17. godine (sada ne više samo na bazi opštih zajedničkih pogleda na prirodu umetnosti, jer su u njihovom radu postali vidljivi izvesni refleksi suprematističke plastične formule) biti blisko povezani sa Maljevičem i zajedno sa njim činiće grupu koja je planirala različite oblike zajedničkog delovanja, između ostalog i pokretanje časopisa *Supremus*, koji se, međutim, nikad nije pojavio. Udruženje nije uspevalo da realizuje svoje ideje i u formalnom smislu ubrzo je prestalo da postoji, ali se uslovno može govoriti o postojanju jedne vrste "škole" suprematista, tj. kruga umetnika koji su sledili osnovne suprematističke teoretske postavke, razvijajući u svojoj praksi individualne izražajne oblike novog bespredmetnog slikarskog idioma. Kada je februara 1919. godine kritičar Nikolaj Punjin pisao kako se suprematizam "kao neki raskošni cvet rascvetao po čitavoj Moskvi" ("Natpisi, izložbe, kafei - sve je suprematističko")² to je bila potvrda njegove spolja vidljive, čini se veoma upadljive prisutnosti u jednom segmentu aktuelne urbane ikonofere.

Istovremeno, međutim, Maljevič je na izvestan način postajao izolovan u svojoj poziciji, a suprematizam će, u okolnostima pojave novih umetničkih i teorijskih koncepcija u prvim godinama posle revolucije, postati predmet negativnih kritičkih sudova i osporavanja. Upravo u tekstu iz kojeg su gore navedeni fragmenti Punjin je ocenio suprematizam kao pojavu koja označava kraj jedne duge povesti svetskog slikarskog iskustva i koja, stoga, "zatvara sve puteve", tj. ne nudi mogućnost daljnjeg kretanja koje bi u okviru postojeće slikarske tradicije značilo neki napredak. Izlazak iz zatvorenog suprematističkog kruga nije moguć a da se pri tom potpuno ne napusti njegova osnovna pretpostavka, koncept čistog, samodovoljnog slikarstva, koji sada sa Punjinovog stanovišta predstavlja faktor ograničenja, sponu sa iskustvima prošlosti koja su izgubila stvaralačko značenje. Poenta ove kritike ne samo što

otkriva uticaj tatlinovske koncepcije, već se u njoj takođe reflektuju prve naznake ideje proizvodne umetnosti (*proizvodstvennoe iskusstvo*), što su upravo u ovo vreme počele da se javljaju kod Osipa Brika, Borisa Kušnera i samog Punjina. Punjin je, naime, aktuelno značenje suprematizma ograničio na polje primenjenih umetnosti, tj. na funkciju dekoracije, u čemu je video zastareli koncept koji treba da bude zamenjen stvaranjem novih umetničkih predmeta. Drugačiji glas došao je od strane Ivana Punjija³, no osnovni smer Punjinove kritike bio je nastavljen kod Ivana Kljuna i El Lisickog. Obojica umetnika (inače formirani pod znatnim Maljevičevim uticajem) takođe koriste motiv zatvorenog kruga ili kraja kao metaforu koja treba da označi duboku krizu ili bezizlaz u koji je slikarstvo dospelo sa suprematizmom. Kljun je to rekao zapravo sasvim direktno: "Slikarstvo je dospelo u stanje iznurenosti i našlo je svoj kraj u suprematizmu...", i dalje "Leš slikarske umetnosti... sada je stavljen u svoj kovčeg koji je zapečaćen Crnim kvadratom suprematizma".⁴ On se još protivio nepokretnosti i zaleđenosti suprematističkih formi, zalažući se za nejasan koncept *Novog slikarstva boje*, što njegovu kritiku odvaja od nove pozicije gledanja na umetničko delo kao na novostvoreni realni, materijalni predmet. Za Lisickog je suprematistički kvadrat predstavljao završetak jednog razvojnog procesa *slikarske kulture*, "nulu jednog opadajućeg niza", nakon čega se javlja rastući niz *materijalne kulture*. Suštinu njegovog pristupa možda najjasnije otkriva konstatacija prema kojoj je suprematistička slika "još uvek bila jedna slikarska forma".⁵ Najzad, mapu ovog dinamičnog i polemičkog stanja na polju umetničkih i teorijskih ideja, gde se suprematizam, posmatran sa novih stanovišta, počeo ukazivati kao prevladana koncepcija koja je svoju ulogu već odigrala, dopunjuje na svoj način Viktor Šklovski. Pišući septembra 1919. godine o problemima slikovnog prostora on je u tom kontekstu jasno uočio i naznačio važnost suprematističkog iskustva, posebno tesnu povezanost koncepta bespredmetnosti (oslobađanje od potčinjavanja stvarima) sa odbacivanjem trodimenzionalnog prostora (slika kao obojena ploha), istakavši pri tom svoje verovanje u neizbežnosti i neophodnosti toga iskustva čak i ako se slikarstvo bude vratilo predmetnom predstavljanju i obnavljanju tematskih elemenata.⁶ Nešto kasnije, međutim, Šklovski se dotakao suprematizma u drugom problemskom kontekstu. U tekstu pod naslovom "O fakturi i kontrareljefima" (okt. 1920), gde je inače fakturu/fakturnost tretirao kao glavnu osobinu "naročito konstruisanih stvari" koje zovemo umetnošću, a čitav rad umetnika-pesnika i umetnika-slikara sveo na stvaranje "fakturne stvari", on je, nazivajući suprematizam "idejnim" (njegovi navodnici) slikarstvom, napisao sledeće:

"S druge strane, misleći da rešavaju čisto slikarske probleme umetnici ih često ne rešavaju već ih samo pokazuju, i tako nastaje slikarska algebra, tj. 'nenapravljena slika', u suštini prozna stvar. U taj slikarski simbolizam mora se svrstati škola suprematista. Njihove slike su pre zadane nego napravljene..."⁷

Karakterističan element koji povezuje (naravno ne i izjednačava) poglede ovde pomenutih autora nalazimo u Kljunovom zapažanju o očiglednoj "dematerijalizaciji" (navodnici autora) slikarskih elemenata, o nematerijalnosti bojene mase na suprematističkim slikama. Sličnu konstataciju izrekao je nešto ranije Punjin, dok je Lisicki na temelju skoro istovetnog čitanja zaključio da je suprematizam sa belim slikama doveo iluziju do apsoluta, ostavši time u granicama polja slikarske kulture. Šklovski je pisao o simbolizmu i idejnosti takođe na osnovu uočavanja redukcije materijalnih/fakturnih kvaliteta u suprematističkoj slici, naime osobine koja slabi dimenziju *stvar-nosti* i samoreferencijalnosti, upućivanja na konkretne, opipljive, materijalne realije, na sâm način izvođenja (napravljenost) dela. U terminologiji Šklovskog to bi odgovaralo modelu tzv. "prikrivenog postupka" (nasuprot principu "ogoljavanja postupka") koji proizvodi spoljašnje referencije, te tako slika prenosi izvesno dodatno, vanslikarsko

značenje, idejne, simboličke ili metafizičke sadržaje koji su pretkoncipirani, zadani a ne napravljeni. Slika je, naime, tako sagrađena, osobine njenog materijalnog tkiva i vizuelnog formalnog ustrojstva su takve da ona očigledno teži da saopšti i nešto drugo a ne samo svoju predmetnu, materijalnu i fakturnu egzistenciju, nešto što je izvan i što transcendirira onu semantiku koja se uspostavlja na nivou čiste samoreferencijalnosti.

Ono, dakle, što je bilo izloženo kritičkom osporavanju jeste u najopštijem smislu idealistička i metafizička dimenzija suprematizma, te opšta ideja filozofskog utemeljenja pojma umetničkog dela. Tome je suprotstavljen novi koncept dela kao (materijalnog) predmeta ili (fakturane) stvari, oslobođenog simboličkih, emocionalnih, intuitivnih, ekspresivnih i bilo kakvih idejnih komponenti. Umesto "proizvodnje ideja" biće ubrzo postavljen zahtev za "proizvodnjom stvari", umesto "simboličke slike" na scenu će stupiti "umetnički (materijalni) predmet". Maljevičeva izolacija nastala je, prema tome, u sledu radikalnih promena kako u samoj praksi umetnosti tako i u teorijskim koncepcijama. Međusobno sučeljavanje i udaljavanje ovih različitih pozicija vidljivo će se ispoljiti upravo na X Državnoj izložbi.

Izložba je otvorena 27. aprila 1919. godine u Moskvi, a prema kataloškim navodima sadržavala je 220 dela devetoro umetnika: V. Stepanova, A. Vesnjin, I. Kljun, K. Maljevič, A. Rodčenko, O. Rozanova, M. Menjkov, Lj. Popova i A. Davidova. Maljevič je izložio bele slike (u katalogu označene nazivom "Suprematizam") a Rodčenko seriju od preko 30 radova (među kojima i crne slike) koji su u katalogu bili svrstani u pet grupa sa nazivima što su označavali jedan ili više radova, na primer, "Stroga, nepokretna konstrukcija (*postroenie*) bojениh ploha", "Faktura", "Raznolikost fakture i boje na istim ploham", "Apstrakcija boje", "Koncentracija boje - bojopis" (*cvetopis*), "Bela bespredmetna skulptura", itd. Osim Davidove svi su učesnici priložili kraće ili duže tekstove sa obrazloženjima svojih ideja.

U nedugom tekstu pod naslovom "Suprematizam" Maljevič je objavio svoju pobjedu nad "plavom bojom neba" i izlazak u belo, nudeći "beli slobodni bezdan, beskonačnost" onima koji žele da se tamo zapute. U smislu čisto plastičke evolucije ova objava, iskazana jezikom metafora, označila je napuštanje faze tzv. (o)bojenog suprematizma (prema Maljevičevoj sopstvenoj podeli), stadijuma u kojem je boja, oslobođena iz stanja neuobličene mase ili "haotične smeše", karakterističnog za tradicionalno slikarstvo, i dovedena do stanja apsolutne čistote, upotrebljena kao potpuno "samostalna jedinica" u funkciji stvaranja bespredmetnih formi. Sada se o boji ne govori kao materijalnom, fakturinom elementu, već se ona posmatra kao jedna vrsta kategorije filozofskog mišljenja, kao sredstvo ispoljavanja filozofske misli. Suprematizam se promovise u "filozofski bojени sistem realizacije novih kretanja mojih zamisli", umetnik piše o "suprematističkom filozofskom bojеноm mišljenju" (*suprematičeskoe filozofskoe cvetovoe myšlenie*) ili o čisto filozofskom kretanju koje se može spoznati pomoću boje. U vremenu nastanka belih slika, kada to iskustvo kod njega stvara potrebu za novom samorefleksijom do tada pređenog puta, dolazi do promena u Maljevičevom teorijskom diskursu i on sve više prelazi sa ravni jedne programatske slikarske teorije u polje filozofsko-kosmoloških refleksija. Probijanje kroz plavetnilo neba, napuštanje prostora Zemlje i izlazak u belinu kosmičke beskonačnosti najavili su prevladavanje izvesnih limita koji su se u okviru slikarskog iskustva ukazali kao ishod upravo procesa kolorističke redukcije do stadijuma bele ili bezbojne slike. "Beli slobodni bezdan" simbolički otvara to novo područje mišljenja u koje se Maljevič, prema sopstvenim rečima, povukao. Odsada suprematistički sistem "pokreće filozofska misao".

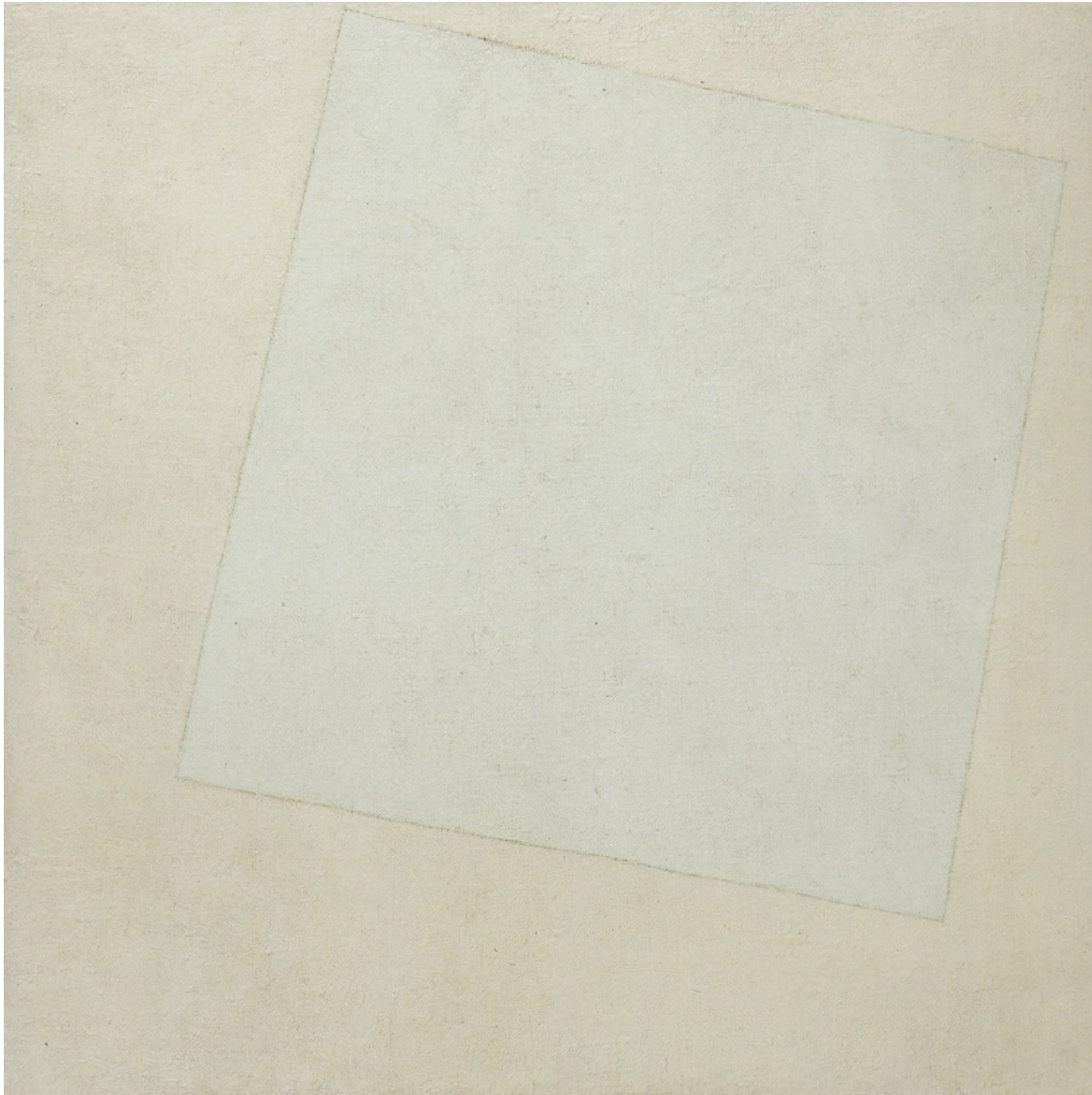
Rodčenko se, međutim, suprotstavio upravo ovakvom smeru Maljevičeve transformacije, i sâm polazeći od saznanja o istrošenosti koncepta bojenog slikarstva (*cvetovaja živopis*). "Boje nestaju - sve se gubi u crnom", citira on Kručoniha. Poslednje rečenice njegove kratke deklaracije upućene su, čini se, direktno na Maljevičevu adresu:

"Nije sinteza pokretač, već pronalaženje (analiza). Slikarstvo je telo, stvaralaštvo je duh. Moj posao je da od slikarstva stvaram novo i zato moj rad procenjujte na delu. Literatura i filozofija su za specijaliste te struke, a ja sam pronalazač novih otkrića u slikarstvu. Hristofor Kolumbo nije bio ni pisac ni filozof, on je bio samo pronalazač novih zemalja."⁸

Izgleda da je Rodčenko u Maljevičevim slikama video ostvarenje izvesne težnje ka sintezi, te u tom smislu afirmaciji pozitivnih slikarskih vrednosti kroz njihovo sažimanje u jednoj sublimnoj formi, a nikako rezultat analitičke i reduktivističke volje koja bi težila simplifikaciji, razlaganju slikarskog tela na njegove sastavne delove sve do samog ogoljenog skeleta. Na određeni način on je bio u pravu jer je osetio da se iza prividne jednostavnosti i praznine belih monohroma krije ispunjenost transcendentnim značenjima, da te slike nisu nastale radi demonstracije mogućnosti egzistencije jednog reduktivističkog slikovnog modela niti da bi iskazale poziciju negacije ili subverzije u odnosu na sâm slikarstvo. I zaista, one su predstavljale neku vrstu neobičnog trijumfa slikarstva, uspon do najviše tačke, posle čega, kao što je Maljevič shvatio, daljnje kretanje više nije moguće, makar ne po putanji kojom se do te tačke došlo. Nema nikakvog paradoksa u tome što dolazak do krajnje tačke istovremeno znači saznanje o postojanju (nove) granice. Kada se stigne do vrha moguć je ili povratak ili skok u ambis. Maljevič je odabrao ovo drugo, što je naravno bio rizičan poduhvat.

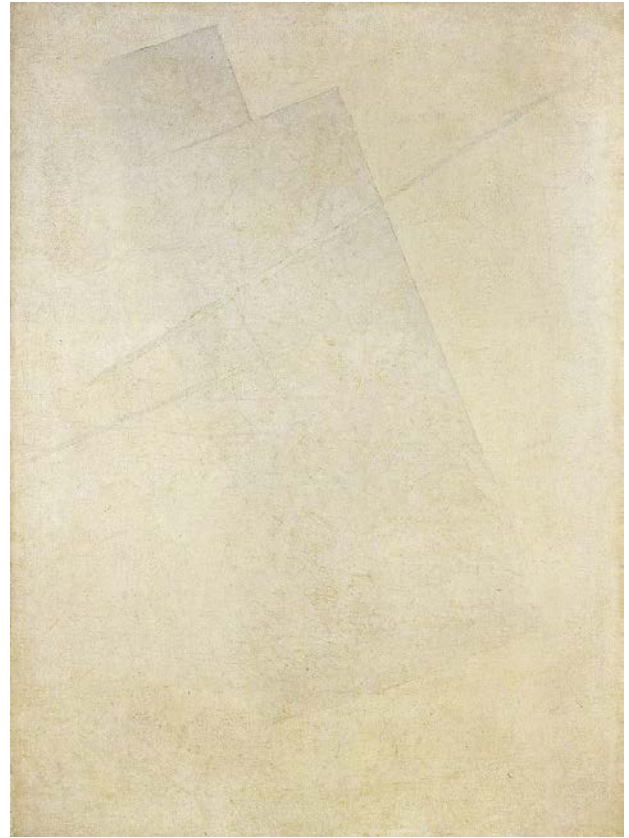
S druge strane, protivljenje literaturi i filozofiji nije značilo odbacivanje svake umetničke teorije, to nije bio poziv umetniku da potpuno začuti, ali jeste bio otpor filozofiji u umetnosti i dominaciji teorije nad praksom, naročito one vrste teorije koju je počeo da razvija Maljevič. I mada se diskusija vodila oko slikarstva, opozicija između umetnika-pronalazača/inovatora i umetnika-filozofa ili mislioca, povodom koje se Rodčenko sasvim jasno opredelio videvši sebe kao specijalistu i profesionalca u omeđenom polju jedne specifične delatnosti, odražava, čini se, atmosferu već započetih načelnih rasprava u kojima je osporavana povezanost umetnosti sa duhovnim, filozofskim i metafizičkim idejama i vrednostima, a cilj svakog istinskog stvaralaštva bio shvaćen i tumačen u terminima materijalnih predmeta (ne ideja). Maljevičeve bele i Rodčenkove crne slike nudile su dovoljno povoda ovakvoj polarizaciji.

Nestajanje boje sa Maljevičeve slike proizlazi primarno iz unutrašnje razvojne logike suprematističkog sistema, ali odmah treba reći da ta logika nije povezana sa estetsko-stilističkim ili psihološko-emocionalnim pretpostavkama, niti pak sledi tok čisto racionalnih dedukcija. Počev od 1920. godine umetnik je tu promenu tumačio kao izraz nužnosti "ekonomske redukcije" (u polju slikarstva) koja proizlazi iz univerzalnog principa ekonomičnosti, ekonomičnog delovanja, svojstvenog celokupnoj prirodi i kosmosu u svim njihovim manifestacijama, a s druge strane kao posledicu promene dinamičkih stanja ili dinamike kretanja u suprematističkoj slici. Ta su dva aspekta (kretanje i ekonomija) kod Maljeviča tesno povezana. Boja (kao uostalom i forma) shvaćena je kao manifestacija energetskog kretanja, kretanja (nematerijalnih) sila, pri čemu različitost obojenosti zavisi od brzine ili "gustine" toga kretanja, tj. od koncentracija sila-energija. Shodno tome, svaka pojedina boja nije ništa drugo do određeni stadijum energetskog dinamizma, momenat ili vreme jedne iste, jedinstvene energije. Slika predstavlja određeni vid grafičke registracije



K. Maljevič, *Beli kvadrat na belom*, 1918.

energetskog kretanja, slikar na platnu "organizuje protičuće sile slikarsko-bojenih energija u različite forme, linije i površine".⁹ Ako je priroda boje energetska, onda Maljevič može da kaže, suprotno svojim ranim izjavama (1915-16), da "u suprematizmu nije postojao problem boje, već samo dinamički problem od kojeg je zavisila stvarna obojenost forme na površini...".¹⁰ Princip ekonomičnosti, koji podrazumeva težnju da se u određenim dinamičkim okolnostima postigne maksimalna koncentracija (bojene) energije, te shodno tome najsnažnije delovanje, ostvaren je u (o)bojenoj fazi suprematizma (koja istovremeno označava njegov dinamički stadijum) atomizacijom bojene smeše, tj. izolovanjem pojedinačnih, individualnih boja i njihovim "zatvaranjem" u plošne geometrijske forme. Uvek samo jedna (čista) boja u granicama jedne forme na jedinstvenoj beloj podlozi - to je ekonomska formula bojenog/dinamičkog suprematizma. Međutim, u konfiguraciji jednobojnih ploha/figura/formi na bezbojnom, belom slikovnom polju ostao je i dalje prisutan (iako u terminima bespredmetnosti) odnos figura-pozadina, bez obzira na to što se on sada ispoljava u dvodimenzionalnom, plošnom stanju. Postoji mogućnost razlikovanja i odvajanja figure od pozadine, forme su **na** pozadini, često u takvim odnosima međusobnih položaja da jedna



K. Maljevič, *Suprematizam*, 1917-18; K. Maljevič, *Suprematizam*, 1918.

prelazi preko druge. Sačuvana je situacija bojenih odnosa, interakcija različito obojenih plošnih formi povezanih u dinamičke sklopove. Na delu su, dakle, i dalje principi dinamizma i kontrasta, što će kasnije biti osnovni motiv kritike suprematizma od strane Strzemynskog sa stanovišta njegove unističke koncepcije.¹¹

Bele slike označile su bitan pomak u okviru zadate ekonomske formule suprematizma, naime pomak u pravcu dostizanja višeg stepena jedinstva pomoću daljnjih hromatskih i formalnih "oduzimanja", što je vodilo smanjenju, sažimanju razlika i svih vidova ispoljavanja odnosa na slikovnoj površini. No Maljevič ne dospeva, niti je to bio njegov cilj, do stadijuma potpunog poništenja svakog relacionizma, tj. do potpuno monohromne slike. U tekstu pod naslovom "U prirodi postoji..." on piše:

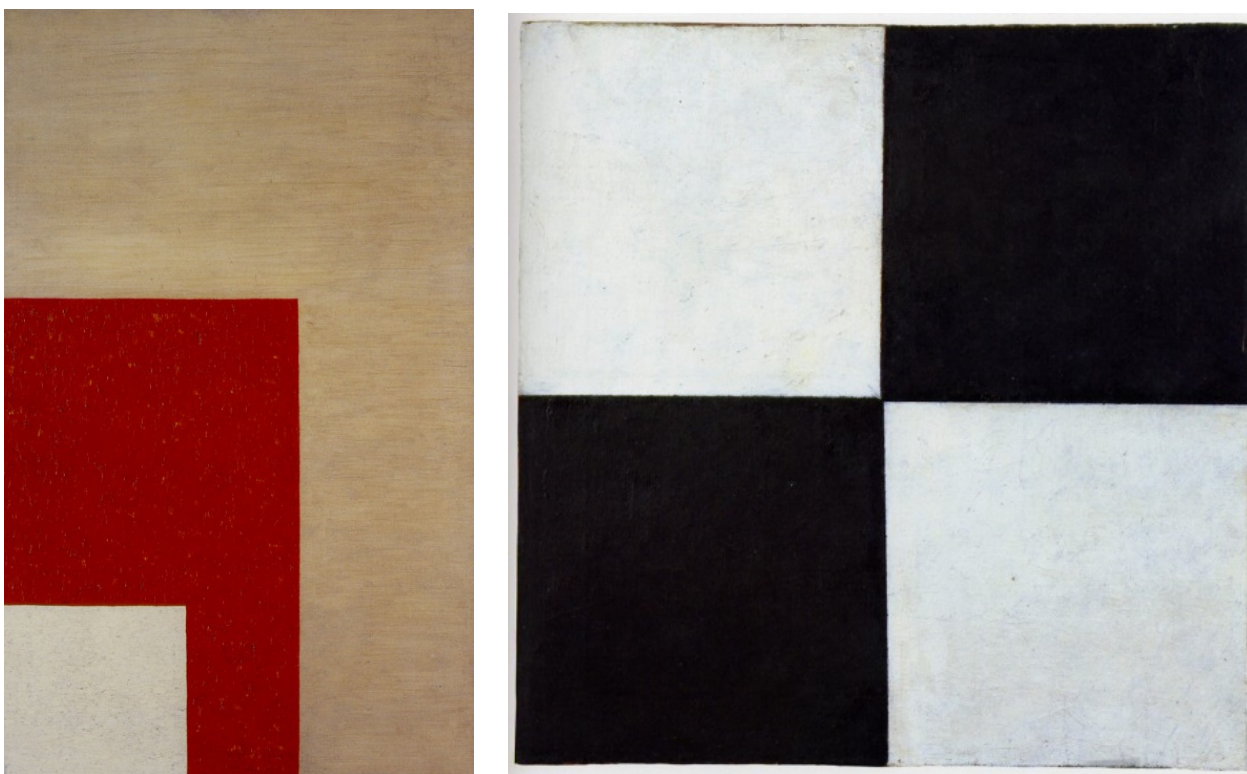
"Područje boje mora nestati, mora biti uništeno, tj. mora se pretvoriti u belo.

Ali i bela boja ostaje bela, i da bi se u njoj pokazale forme treba je učiniti takvom da forma može biti čitljiva, da se znak po sebi može opaziti. I zbog toga među njima mora postojati razlika, ali samo u čisto belom.

Sâmo pak ispoljavanje belog nije ograničeno na bojenu osnovu, niti je rezultat oscilacije boje, već je izraz nečeg dubljeg, ono je pokazatelj mog preobražaja u vremenu. Moja predodžba o boji prestaje da bude obojena, ona se sliva u jednu boju - belu."¹²

Eliminacijom kolorističkih odnosa (kontrasta), prelaskom sa koncepta raznobojnosti na bezbojnost belog, odnos figura-pozadina doveden je do same granice iščezavanja (naročito na "Suprematističkoj slici" iz amsterdamskog Stedelijk muzeja /1917-18, 97x70 cm/, gde forma što se pojavljuje u polju slike nije ograničena sa svih strana već se jednim delom stapa

sa "okolinom" prelazeći u belinu "pozadine"), ali nije potpuno ukinut jer forma, shodno Maljevičevoj intenciji, ostaje čitljiva. Sve je u jednoj površini, u plošnom/dvodimenzionalnom prostoru, ali ni prostorna ni koloristička redukcija (ukoliko se ne radi o apsolutnoj monohromiji) same po sebi još ne moraju voditi potpunom izostanku odnosa figura-pozadina. Kao što pokazuju pojedine unističke kompozicije Strzemynskog, ili određeni primeri iz američke posleratne apstrakcije, taj se rezultat može ostvariti i van koncepta monohromije. I mada je ovaj problem izvan Maljevičevih preokupacija u smislu da bi on težio poništenju svake distinkcije između figure i pozadine, njegova slika "Četiri kvadrata" (1915, Muzej u Saratovu) upravo to postiže dijagonalnim postavljanjem dva crna i dva bela kvadrata istih dimenzija tako da oni pokrivaju čitavo polje slike, tj. njihove spoljašnje strane, one kojima se međusobno ne dodiruju, istovremeno su granice slikovne površine.



V. Stžeminski, *Arhitektonska kompozicija 9c*, 1929; K. Maljevič, *Četiri kvadrata*, 1915

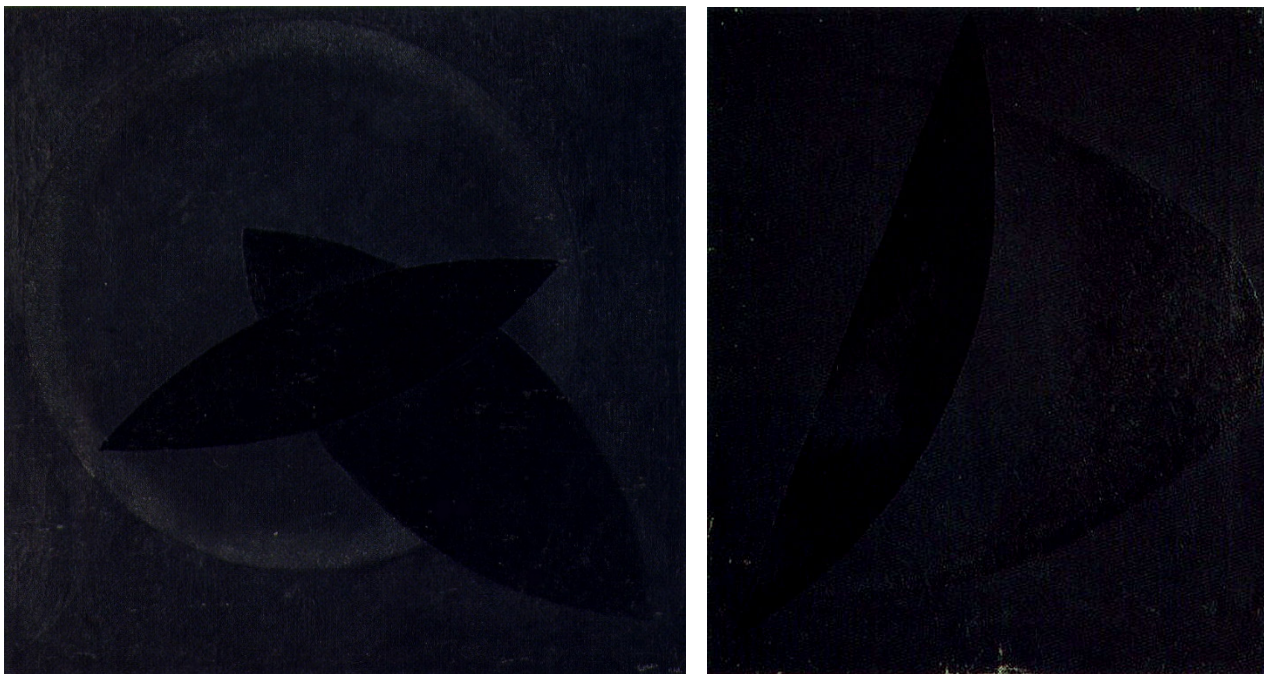
Površina belih slika nije, naravno, potpuno glatka, ravna, kao na primer u Mondrianovoj *Novoj Plastici*. Postoji izvesna faktorna dinamika, vidljiva neujednačenost, neuniformnost površine, ali je ipak očigledno da Maljevič ni sada, kao ni u početnoj fazi suprematizma, ne teži afirmaciji isključivo materijalnosti, fizičkih i taktilnih kvaliteta boje, niti redukciji njenih značenja na kontekst faktornih sadržaja. Slika nije koncipirana kao struktura isključivo faktornih odnosa/kontrasta, kao "faktorna stvar" oslobođena svih drugih značenja osim onih što proizlaze iz evidencije samog postupka, tehnike i mehanike izvođenja; ona nije predmet koji jedino želi da prikaže ili, tačnije, pokaže samog sebe, svoju materijalnu građu, "napravljenost". S druge strane u Maljevičevu fakturu nisu neposredno upisana nikakva emocionalna ili psihička stanja, ona ne odražava umetnikova raspoloženja, osobine temperamenta ili neku unutrašnju ekspresiju koja bi bila potpuno oslobođena i ogoljena na površini platna, mada se ne radi ni o sasvim apersonalnom načinu izvođenja slike. Maljevičeva faktura (a ona se ovde ne sme posmatrati odvojeno od efekata bezbojnosti bojene materije) je takva da slabi, koči delovanje same materijalne supstancijalnosti boje, i

otuda utisak dematerijalizacije slikovne površine, transcendiranja materijalnog, čemu će se usprotiviti tzv. bespredmetnici-fakturisti. Maljevičev generalni stav, iskazan 1920. godine, potpuno je jasan: "Odnos suprematizma prema materijalima suprotan je agitaciji u korist kulture materijala - poziv na estetiku - koja je danas sve veća."¹³ U beskrajnim varijacijama faktornih (i bojnih) međuodnosa i interakcija različitih svojstava materijala on je video osobine estetizma ("briga o lepoti perja organizma"), to je za njega bila koncepcija koja ne odgovara principu ekonomičnosti, zahtevima ekonomske nužnosti. Nasuprot tome, beli suprematizam, kako je kasnije pisao, "više ne poznaje materijal kao pojam koji još uvek vredi za većinu", u belim slikama "svest više ne operiše različitim materijalima, već samo uzbuđenjima".¹⁴ "Slikarstvo kao bojena materija dospelo je u novo stanje", kaže Maljevič određujući značenje i konsekvence svoje transformacije, "ono je izgubilo sve svoje bojene varijacije i postalo jednostavno bezbojna, bespredmetna energija".¹⁵

Redukcija kolorističkih i materijalnih faktora slike (u skladu sa zahtevima ekonomije) nije kod Maljeviča sprovedena sa idejom dostizanja nultog stadijuma značenja u smislu njegovog svođenja na samoevidenciju i samodefiniciju procesualnih i tehničkih komponenti samog umetničkog postupka. Smisao i suština dela/umetnosti nisu svedeni na predočavanje postupka, ili na *doživljavanje pravljenja stvari*, kako je pisao Šklovski smatrajući, dosledno, da u umetnosti zapravo nije važno "ono što je napravljeno". Maljevičeva slika transcendirira faktografsku i tehničku stranu svoje materijalne građe, svoju *napravljenost*, i po svom značenju ne može se svesti na dokument operacije slikanja. U onome što je napravljeno on vidi i nešto drugo, ili nešto više, "nešto pomoću čega se može govoriti o svemiru". Zato se njegovi reduktivni zahvati ne iscrpljuju u ogoljenom redukcionizmu, u ispunjavanju mape slikarskih pronalazaka još jednim novim podatkom. Suprematizam nije formalizam. Nestajanje boje u belom, taj prelazak u bezbojni stadijum koncentracije bojene energije predstavljao je izraz saznanja ili osećanja življenja u izmenjenom dinamičkom okruženju savremenosti ("...sa mog stanovišta, meni se već činilo da živim u drugačijoj dinamičkoj okolnosti gde nema mesta za boju" - "I/42 Non-Objectivity", str. 103), on nije rezultat čisto eksperimentatorske volje izumitelja, niti pak gest čiji je glavni ili čak jedini smisao u negaciji koncepta bojenog slikarstva. Maljevič, najzad, piše o belom suprematizmu kao putokazu izgradnje novog, "belog sveta", "belog čovečanstva" u kojem će umesto podela i razlika zavladata jedinstvo, gde će se sve stopiti u belo. Beli kvadrat za njega nije tautološka forma već izraz "osećanja čiste bespredmetnosti", simbol samosaznanja i "čistog delovanja", znak "oslobođenog Ništa". Oko belog suprematizma gradi se jedna, neretko teško čitljiva filozofsko-metafizička konstrukcija, jedan spekulativni sistem koji ambiciozno pretenduje na univerzalnost, na uspostavljanje jedne konačne i sveobuhvatne istine. Ono čemu Maljevič teži nije omeđeno područjem slikarstva/umetnosti, ali je konceptualizovano iz tog područja, iz iskustva plastičkog mišljenja, iz slikarskog/umetničkog doživljavanja i posmatranja sveta. I kada bude govorio o izivljenosti, prevaziđenosti slikarstva i umetniku kao predrasudi prošlosti, to neće značiti napuštanje ideje o suprematizmu umetnosti i njenoj sublimaciji, već promenu medija u afirmaciji te ideje.

Zvonjava posmrtnih zvona bojenom slikarstvu, kako se Rodčenko slikovito izrazio, drugačije je zvučala sa njegovih crnih slika. Ne priklonivši se esteticima i ideologiji kulture materijala, pretvorivši slikarstvo u bezbojnu energiju, Maljevič se okrenuo nematerijalnom i zaputio u "belu beskonačnost". Rodčenko je, međutim, čvrsto stajao u materijalnom i u "crnoj konačnosti". Oprečnost između tih dveju pozicija već su bili jasno uočili savremenici, umetnici i kritičari avangarde. Odsustvo boje (i predmeta) je takoreći jedino što je zajedničko belim i crnim slikama. Ako je "Crni kvadrat na belom polju" već bio uspostavio mogućnost

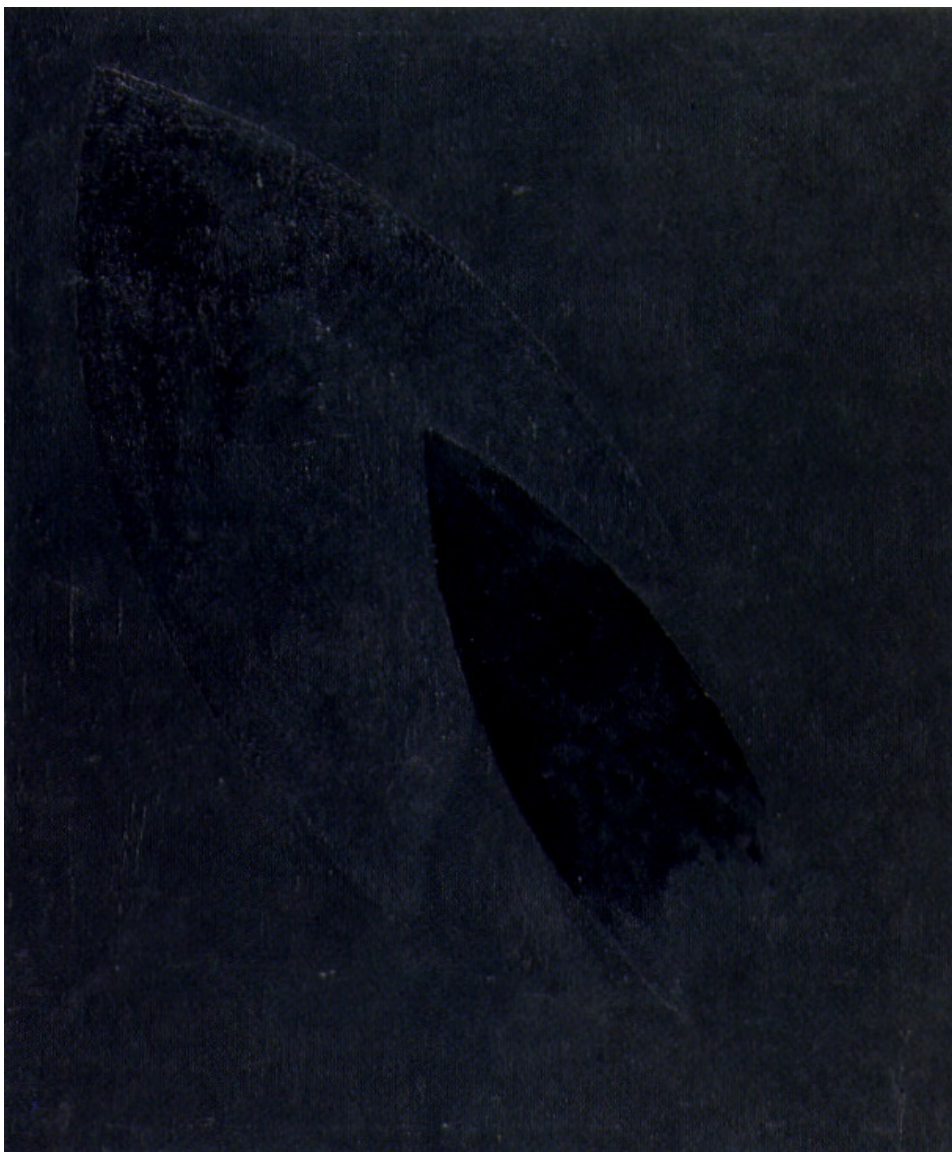
samostalne egzistencije crnog i belog (u okviru čistih, konzistentnih površina) kao jedinih činilaca slike, onda bi se moglo reći da je to, pre svega na konceptualnom planu, predstavljalo temeljno iskustvo za nastanak kasnijih monohroma. Bio je potreban samo još jedan reduktivistički korak, napuštanje dualizma crnog i belog u korist monizma crnog ili belog.



A. Rodčenko, *Kompozicija br. 64 (84). Apstrakcija boje. Obesvetljenje*, 1918
A. Rodčenko, *Crno na crnom br. 82*, 1918

Crne slike takođe nisu potpuni, čisti monohromi, do kojih će inače Rodčenko doći 1921. godine. Na crnom polju uočljive su određene forme (poput kruga ili elipse), ne postoji podudarnost između forme/figure i formata podloge (slike), ali to odvajanje u stvari ne proizlazi iz pomaka u tonkim/svetlosnim kvalitetima već iz različitih faktura koje, apsorbujući ili reflektujući spoljašnju svetlost, zapravo stvaraju forme. Promenljivost fakturnih stanja površina i dinamizam fakturnih odnosa već su, naravno, bili upotrebljavani kod kubofuturista i detaljno razrađivani u njihovim teorijama,¹⁶ no sada ista ta sredstva imaju drugačiju funkciju. Kao što je naglasio B. H. D. Buchloh u vezi sa tretmanom fakture u sovjetskoj avangardi uopšte, radi se o težnji da se istaknu mehanička svojstva, materijalnost i anonimnost slikarskog postupka.¹⁷ Sve te osobine evidentne su u crnim slikama, faktura je isključivo tehničko sredstvo, materijalna građa, nikako prenosilac duhovnih, emocionalnih, metafizičkih sadržaja, jednostavno trag operacije slikanja koje je svedeno na jednu vrstu tehničke radnje, rukovanja određenim materijalom u skladu sa zahtevima *profesionalnog majstorstva*. Stoga kada Varvara Stepanova u svojim dnevničkim zabeleškama piše kako u crnim slikama "nema ničeg osim slikarstva",¹⁸ to je sasvim jasan pokazatelj promene u razumevanju samog pojma slikarstva na liniji suprotstavljanja maljevičevskom misticizmu i metafizici, zbog čega je suprematizam bio smatran kompromisnom formulom. "Samo slikarstvo" za Stepanovu znači svođenje slike na materijalno-tehničke, dakle fizičke, opipljive komponente, a da bi se taj cilj ostvario bilo je potrebno da faktura i faktorne razlike budu bezuslovno u prvom planu, a svi drugi elementi tradicionalno shvaćenog koncepta slikarstva, kao što su boja, prostor, ton, svetlost itd., isključeni. Stepanova naročito naglašava važnost eliminacije boje u smislu obojenosti (*cvet*) i potrebu njene redukcije na materiju (*kraska*), tačno uočavajući da bi obojenost odvela pažnju posmatrača sa čisto fakturnih kvaliteta na kolorističke i druge

sekundarne elemente. Izraz *samo slikarstvo* podrazumeva "apsorbovanje slikarstva u njemu samom", sažimanje i zatvaranje svega u kontekst materijalnih, fizičkih realija slike i odgovarajućih tehničkih procedura njenog izvođenja.



A. Rodčenko, *Crno na crnom br. 81*, 1918.

Ovakva shvatanja upućuju na radikalnu semantičku redukciju: značenja se zadržavaju isključivo u ravni neposredno vidljivog i opipljivog, ne prelazeći u polje izražavanja, simbolizacije ili predstavljanja. Povodom tretmana i uloge fakture u Rodčenkovom radu (ne samo u crnim slikama) i njegovog eksperimentalnog, tehnološkog pristupa stvaralačkom procesu, Buchloh je smatrao da se može govoriti o materijalnoj podudarnosti znaka i njegove označavajuće prakse, o kauzalnom odnosu između znaka i njegovog referenta i fokusiranju na *indeksni* status znaka.¹⁹ Shodno tome, crne slike trebalo bi posmatrati kao "fakturane stvari" čije je značenje redukovano na samoreferencijalnost indeksnog znaka koji upućuje jedino na osobine svog materijalnog ustrojstva. S druge strane, moguće je, kao što to čini H. Gassner, značenje crnih slika konstituisati pomoću istorijskog konteksta njihovog nastajanja, u kom bi slučaju ono bilo određeno stavom negacije u odnosu na slikarska iskustva

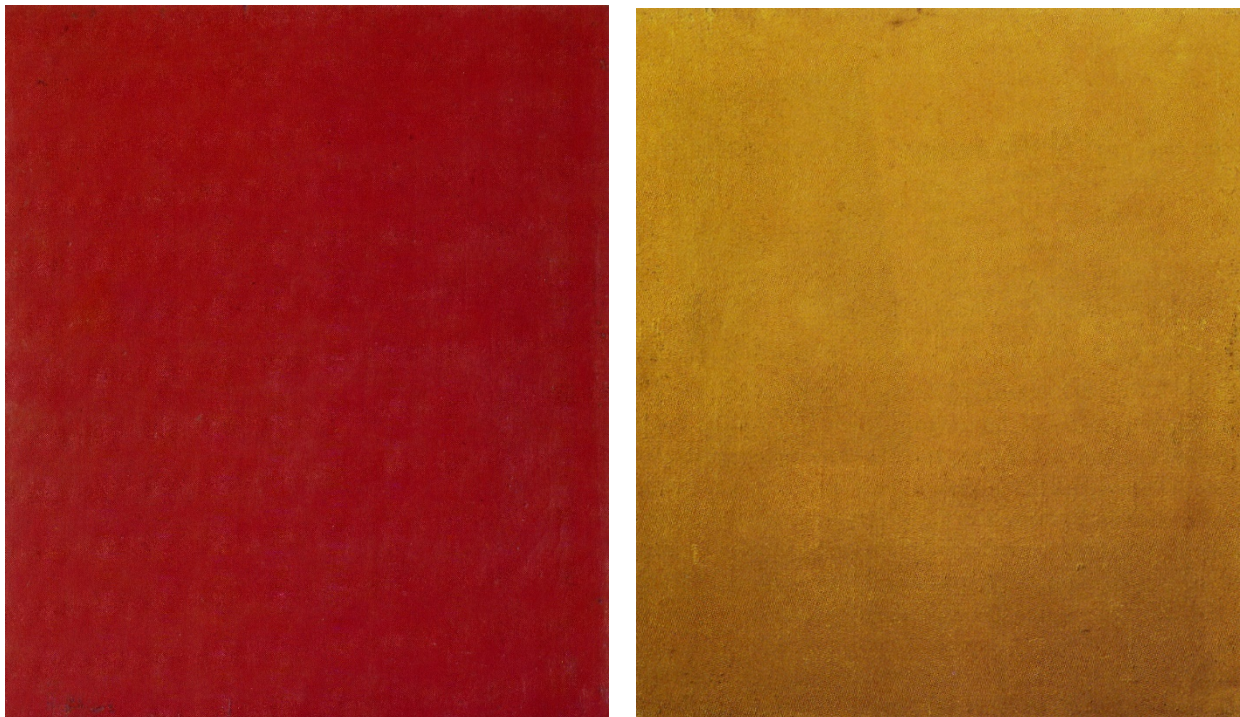
(uključujući i suprematizam) u kojima je još uvek postojala spoljašnja, iako ne mimetička referencijalnost, elementi ličnog senzibiliteta, izražajnosti, emocionalnosti itd...²⁰ Ovakvom tumačenju Gassner nalazi potporu i u tome što je Rodčenko u svoj tekst iz kataloga X. Državne izložbe preneo (i prisvojio) kao neku vrstu svog slogana sledeću rečenicu iz knjige *Jedini i njegovo vlasništvo* anarhističkog pisca Maxa Stirnera: "U temelj svoga rada postavio sam ništa". Naravno da smisao ovog iskaza i njegovo hotimično prisvajanje samo osnažuju Gassnerovo uverenje da su crne slike bile zamišljene kao eksplicitno anarhistički odgovor na vladajuću umetnost. Uz neke druge citate iz Rodčenkovog teksta ("Što krepí život, to krepí smrt" - W. Whitman; "Ubistvo služi ubici kao samoopravdanje, on time hoće da dokaže da postoji ništa" - O. Weininger; "To što ja proždirem sebe samo potvrđuje da postojim" - M. Stirner; "Smrt, mnoge smrti ja ću pevati" - W. Whitman), koje Gassner vidi kao literarne metafore crnih slika, predstava o Rodčenkovom anarhističkom individualizmu, čiji bi izraz bile i crne slike, dobija sasvim na uverljivosti. O umetničkom mentalitetu kojem su svojstvena ponašanja u znaku protivljenja i negiranja posvedočuje, konačno, i karakterističan nadimak "Anti" koji je umetnik, očigledno s razlogom, nosio.

Već u vreme njihovog nastanka bilo je jasno da polarizacija između Maljevičevih i Rodčenkovih pretežno monohromnih slika sadrži u sebi mnogo dublji smisao od onog koji je dostupan rigidnom formalističkom pristupu. Iza formalno-jezičkih razlika lako su se iščitavale one konceptualne i idejne prirode. Rodčenkova pozicija implicirala je afirmaciju poimanja umetničkog dela kao materijalnog predmeta, iako je taj predmet u ovom času još uvek bio štafelajna slika, napeto platno prekriveno bojama koje svoju funkciju obavlja viseći na zidu muzeja. No ta slika prestala je da bude "prozor u drugi svet", kako spoljašnji, fenomenalni, tako i unutrašnji, duhovni. Ona pokazuje samo sebe, svoju napravljenost i stvar-nost, stvarovitost. Bezbojna materija crnog, bez investicije individualne ekspresije, emocionalnosti i spiritualnosti, postavljena na platno u različitim fakturnim površinama koje svojom fizičkom, opipljivom trodimenzionalnošću izlaze u realni prostor, ne dopušta pogledu da se kreće po koordinatama virtuelnog, iluzionističkog ili metafizičkog slikovnog prostora, niti da dopre do maljevičevske beskonačnosti. Ispražnjeno od simboličkih i transcendentalnih konotacija, crno je još samo odsustvo boje i svetlosti.

Despiritualizacija i demistifikacija što proizlaze iz Rodčenkove reduktivističke strategije (koja će biti primenjivana i posle crnih slika) ne odnose se samo na pojam i status umetničkog dela, već isto tako na stvaralački proces i sâm lik umetnika. Usvajanjem kolumbovskog modela umetnika kao istraživača i pronalazača koji svoja otkrića ne "zamagljuje" naknadnim metafizičkim spekulacijama, taj lik se sada ukazuje u svom desakralizovanom i demitologizovanom vidu, bez aure mašte i nadahnuća, vizije i otkrovenja. Umetnik skida sa sebe haljine i gestove proroka i oblači odelo "majstora", specijaliste svoje profesije, koji pre svega rukuje i vlada određenim, specifičnim materijalom i insistira na važnosti upravo zanatsko-tehničke strane svoga rada. Stvaralački proces oslobođen je mističkih konotacija i sveden na operativno-tehničke aspekte izvođenja, pravljenja, materijalnog građenja umetničkog predmeta.

Sa Maljevičevim i Rodčenkovim nastupom na X Državnoj izložbi evolucija modernog slikarstva shvaćenog kao "stalno razlaganje celovitog slikarskog organizma na elemente od kojih je on sastavljen" (N. Tarabukin) bila je dovedena do stadijuma otvaranja kritičnih pitanja. No, to nije bio i završni stadijum. Sa crnim slikama "boja je umrla", kako se izrazio Rodčenko, ali one su u stvari predstavljale samo prvi korak na putu ka uklanjanju "poslednjih uporišta slikarstva", što je bio njegov cilj. Sa tzv. linearističkim slikama (okt. 1920), i potom čistim

crvenim, plavim i žutim monohromom (sept. 1921), Rodčenko je sproveo daljnje reduktivističke zahvate, iako ne sa postupnošću jedne strogo deduktivne logike. Linearizam je označio napuštanje onih plastičkih stanja i efekata koji proizlaze iz klasičnog načina slikanja četkom ("Neka umre i rad četkom"), gde je potez, vidljivi otisak četke bio znak evidencije i afirmacije ličnog stila, individualnog rukopisa; sledstveno tome linearistička slika se zasnivala na linijskom a ne više faktornom ustrojstvu. Čisti monohromi, izvedeni samo u



A. Rodčenko, *Čista crvena boja*, 1921; *Čista žuta boja*, 1921

tri primarne boje, potpuno su ukinuli odnos figura-pozadina, kao i sve druge modalitete plastičkih odnosa, hromatskih, formalnih, linearnih, fakturnih, prostornih, tonkih itd., čime je iz slikarskog organizma uklonjen i tradicionalno tako važan element kao što je kompozicija. Bez ikakve forme ili znaka unutar svog polja, bez razlika i odnosa, slika kao predstava izjednačena je sa slikom kao površinom u okviru formule *jedna površina-jedna boja*, i tu kao da je ostvaren onaj koncept jedinstva o kojem je pisao Maljevič, samo na drugi način, naime doslovno i direktno, bez znakovnog posredovanja. Jer Maljeviču je bio potreban vidljiv znak, bele slike su znaci, simboli, "predstave" belog bespredmetnog jedinstva a ne njegova neposredna, bukvalna prezentacija. Rodčenko je svoj čin smatrao logičnim zaključkom koji sledi iz analitičko-reduktivističkih preispitivanja slikarskog medija, govoreći tim povodom o *kraju slikarstva*. "Sama ravna površina postaje forma", dodaje on, "nema više predstavljanja" (*izobraženje*).²¹ Za teoretičara Nikolaja Tarabukina, koji je Rodčenkovom monohromnom triptihu pridavao epohalno značenje u istorijskom smislu, upravo odsustvo predstavljanja značilo je ukidanje slikarstva, i on je tim povodom lansirao poznatu tezu o poslednjoj "slici" (navodnici autora), poslednjoj reči "posle koje govor slikara mora umuknuti". Želi li umetnik da se odrekne predstavljanja, on to može, tvrdio je Tarabukin, jedino po cenu svog samoubistva kao slikara.²²

Ako sledimo smisao ove metafore, iza koje stoji uverenje da upravo svojstvo predstavljanja, predstavnost (*izobrazitel'nost*) čini samu suštinu slikarstva, čak i onog apstraktnog i

bespredmetnog, onda su Maljevič i Rodčenko već 1919. godine, sa belim i crnim slikama, bili na samoj ivici samoubistva. Posmatrano kroz takvu prizmu, X Državna izložba često je s pravom označavana kao trenutak jasnog ispoljavanja svesti umetnika o potrebi problematizacije statusa bespredmetne slike, mogućnosti njene daljnje egzistencije s obzirom na "krizu predstavljanja". Pošto su, naravno, tradicionalni model predstavljanja i moderni (kubofuturistički) model deformacije predmeta već bili prevladani, otvoren je problem formulacije i definicije principa na kojima se zasniva ustrojstvo slike koja je napustila i jedan i drugi model prenošenja predmetne realnosti, zapravo sve vidove predmetnih referencija. Odbacivši svaki oblik "estetske nužnosti" i odatle izvedene principe uzajamnog uslovljavanja i uodnošavanja slikarskih elemenata (boje i forme pre svega), Maljevič je u tom smislu dopuštao potpunu slobodu, uvodeći, s druge strane, principe ekonomije ("ekonomski geometrizam") i dinamike energetskog kretanja kao faktore od kojih zavisi konfiguracija suprematističke slike. Beli suprematizam pojavio se u završnoj fazi njegove slikarske evolucije, nagoveštavajući ili ilustrujući, kako je to formulisao Andrej B. Nakov, veoma smelu hipotezu filozofske transgresije koncepta predstavljanja.²³ Naime, bezbojna, dematerijalizovana, bez-dimenzionalna bela slika ipak nije bila oslobođena svake spoljašnje referencijalnosti, određenih "predstavnih" i "simboličkih" svojstava (bela kao realna predstava beskonačnosti, itd...), i verovatno da je preispitivanje određenih limita koji odatle proizlaze pokrenulo Maljeviča na (privremeno) napuštanje prakse slikarstva i premeštanje iz slikarskog u teorijski/filozofski diskurs. Iz reflektovanja sopstvenih slikarskih iskustava on je došao do zaključka o potrebi izlaska van granica slikarstva, a ako umetnik to želi, pisao je, onda je prinuđen na teoriju. I dok je Rodčenko nedvosmisleno odbacio upravo Maljevičev teorijski idealizam i filozofsku transcendenciju, i pošao putem radikalnih eksperimenata na samim graničnim mestima slikarskog jezika, Ljubov Popova je izgradila veoma složenu formu bespredmetnog slikarstva zasnovanu na dinamičkim interakcijama plošnih, hromatskih, linearnih i fakturnih elemenata, uvodeći koncept *arhitektonike* kao glavni formativni i strukturalni princip. Na X Državnoj izložbi ona je izložila seriju slika pod nazivom "Slikarska arhitektonika", a u propratnom tekstu, koji je po svojoj lapidarnoj formi, egzaktnosti iskaza i odsustvu bilo kakvih poetsko-romantičnih ili metafizičkih sklonosti u interpretaciji, blizak Rodčenkovom, izložila je osnovna polazišta svoje koncepcije:

"Konstrukcija u slikarstvu = zbir energije delova.

Površina je sačuvana, ali su forme volumenske.

Linija, kako kontura i kao trag prostiruće plohe, učestvuje i usmerava sile konstrukcije.

Boja učestvuje u energetici svojom težinom.

Energetika = pravac volumenâ + plohe i linije ili njihovi tragovi + sve boje.

Faktura je sadržaj slikarskih površina."

Navedeni pasus sledi ispod tabele na kojoj je umetnica odvojila pojmove *slikarstvo* i *arhitektonika* s jedne, te *predstavljanje realnosti* i *nekonstruktivnost* s druge strane, naglašavajući da ovi potonji zapravo ne pripadaju slikarstvu. Pošto, naravno, odbacuje predmetne forme i odgovarajući model predstavljanja (realnosti) sa njegovim osnovnim komponentama, Popova preko koncepta arhitektonike i konstruktivnosti/konstrukcije (ona koristi i ruski izraz *postroenie* i zapadnu varijantu *konstrukcija*) stavlja u prvi plan element **funkcionalnog građenja** na bazi racionalnog, objektivnog pristupa i uloge svesti. Konstitutivni elementi slikarstva treba da imaju **neposrednu funkciju** u slikarskoj konstrukciji, da budu podređeni "arhitektonskoj nužnosti" i opštim konstruktivnim zahtevima. Oslobođen ograničenja predstavljanja, izražavanja subjektivnih utisaka i emocija, umetnik sada **konstruiše** svoju umetnost vođen "tačnim diktatom svesti". Popova ovde još uvek

govori sa stanovišta težnje za afirmacijom novog modela slikarstva, tj. njegovih "slikarskih" a ne "predstavljajčkih" vrednosti, te se u tom kontekstu pojam *konstrukcije* ne upotrebljava u značenju koje će zadobiti u razvijenoj konstruktivističko-produktivističkoj teoriji. Ipak, razlike u odnosu na Maljevičeva shvatanja su prepoznatljivije i vremenom će postajati sve izraženije. Već posle godinu dana Popova će pisati o zameni principâ umetnosti slikarstva kao sredstva predstavljanja principom *organizacije* ili *konstrukcije*, o organizaciji života i svesti, usvajajući u osnovi tadašnje Rodčenkove formulacije i ideje koje će imati odlučujuću ulogu za formiranje konstruktivističke umetničko-teorijske koncepcije.



Lj. Popova, *Slikarska arhitektonika*, 1918; *Slikarska arhitektonika*, 1918-19

Kada je Stepanova, desetak dana pre otvaranja, u svom dnevniku zapisala kako je izložba u stvari takmičenje između Antija (Rodčenko) i Maljeviča, dok je sve ostalo bezvredno, ta ocena je svakako bila prestroga prema drugim izlagačima. Pa ipak, u odnosu na radove novoproduzimenog takmičarskog para, slike Popove i drugih mogle su izgledati kao nedovoljno radikalne i u izvesnom zaostatku jer su govorile umerenim jezikom, ne dotičući se rubnih problemskih mesta. Sa belim slikama Maljevič je učinio iskorak donekle sličan onome iz kraja 1915. godine, i umetnici koji su na neki način pripadali njegovom krugu (Popova, Kljun, Menjkov) ponovo su se našli jedan korak iza, istovremeno težeći da se oslobode gravitacionog polja suprematizma. U izvesnom smislu sâm Maljevič se sa belim slikama više udaljio od prethodnog suprematističkog idioma (bojeni/dinamički suprematizam) nego što su to učinile njegove kolege koje su, na bazi osobina sopstvenog rada, još uvek pretežno govorile o boji kao primarnom elementu novog slikarstva. Dok je on išao putem ekonomske redukcije, formalne i kolorističke simplifikacije, oni su, kao što uverljivo pokazuje i gore navedeni pasus iz teksta Popove, težili uslozňjavanju i dinamiziranju plastičkih struktura, što je delom bio odgovor, reakcija na gubljenje predmetnih, literarnih, tematskih i sižejnih elemenata. Stepanova u svom kataloškom tekstu piše o "produbljivanju profesionalnih zahteva slikarstva", misleći pri tom na potrebu da slika bude u zanatsko-

tehničkom pogledu na visokom stupnju kvaliteta, da udovolji zahtevima visoke slikarske kulture, da u čisto plastičkom smislu bude potpuno ispunjena. Problem je donekle analogan onome na koji su već ranije upozoravali kubisti, ili pak Kandinski: kako izbeći opasnost da slika u nedostatku predmetnih i literarnih sadržaja postane prazna dekorativna površina? No, dok je Kandinski, ustežući se od radikalne geometrizacije forme, nastojao da postigne bogatstvo unutrašnjih, duhovnih i psihičkih sadržaja, ruski bespredmetnici su u stvari insistirali na bogatstvu forme i čisto plastičkih sadržaja. U odnosu na Kandinskog, pa i Maljeviča, njihov pristup i shvatanja bili su prevashodno formalistički po karakteru, što možda najjasnije potvrđuje primer Rodčenka, čiji rad i teorijske ideje tesno korespondiraju sa shvatanjima ruskih književnih formalista.

Posmatrano u celini, situacija na umetničkoj i teorijskoj sceni, kako je prikazuje X Državna izložba, odaje utisak odvijanja složenih procesa u kojima se ispoljavaju različite i promenljive pozicije. Izvesna nepreglednost ogleđa se ne samo u nemogućnosti jasnog međusobnog razdvajanja individualnih stavova, već i u pogledu razumevanja odnosa između suprematizma i bespredmetnog stvaralaštva, ili suprematista i bespredmetnika, koji je samim nazivom izložbe uveden u prvi plan. Neposredno ili posredno, više aspekata tog odnosa prethodno je već naznačeno, naročito preko opozicije Maljevič-Rodčenko, no ostaju izvesne nejasnoće i protivrečnosti u vezi sa celinom problema. Neka zbivanja iz perioda priprema izložbe pružaju u tom pogledu zanimljive uvide. U Rodčenkovim beleškama pisanim tokom prvih meseci 1919. godine sačuvan je tekst pod naslovom "Suprbez" (skraćena od Suprematisti-Bezpredmetnici), verovatno koncipiran kao neka vrsta manifesta uz izložbu, u kojem nema eksplicitnih naznaka odvajanja ili suprotstavljanja ovih grupa. Govori se zapravo o zajedničkom nastupu, mada u takmičarskom duhu:

"Jedini novatori na ovoj zemlji, suprematisti i bespredmetnici, igraju se sa pronalazaštvom kao žongleri sa loptama.
Mi već pretičemo jedan drugog.
Ljudi, pogledajte, evo mog najnovijeg pothvata: koncentracija boje. Svet (ili: svetlost) boje.
Leteći ispred drugih, ja pozdravljam preostale 'suprematiste-bespredmetnike'.
Čoveče!
Ne osvrći se natrag već večno idi napred.
Novatori slikarstva obogatiće svet.
Predmeti su juče umrli. Mi živimo u apstraktnom duhovnom stvaralaštvu.
Mi smo utemeljivači bespredmetnosti.
Boje kao takve.
Tona kao takvog.
Mi glasno slavimo revoluciju kao jedini motor života.
Mi slavimo vibracije pronalazača..."²⁴

Iako nema reči o razlikama, one se očigledno ipak podrazumevaju. Drugi momenat koji upućuje na težnju za formalnim odvajanjem od suprematista vezan je za nameru osnivanja (pre otvaranja izložbe) nove umetničke grupe pod nazivom *Asranov* (Asocijacija radikalnih novatora); trebalo je da njeni članovi budu Rodčenko, Stepanova, A. Vesnjin, Popova i A. Drevin. U istom smislu može se razumeti i komentar Stepanove zabeležen dva dana nakon otvaranja izložbe: "Jedini učinjeni kompromis bio je suprematizam. Bilo bi bolje da smo se od njega oslobodili i da smo izlagali samo mi bespredmetnici."²⁵ Nesumnjivo da su se stavovi i raspoloženja menjali tokom nekoliko meseci što su prethodili izložbi. Stepanova je u rasponu od dvadesetak dana najpre tvrdila da je sve osim Maljevičevih i Rodčenkovih stvari

bezvredno, a potom je suprematizam ocenila kao kompromis koji remeti konzistentnost izložbe. Ostavljajući po strani elemente koji se mogu ticati ličnih odnosa te međusobne konkurencije i prestiža, čini se da je ovde postojao i problem terminološke prirode. Koncept bespredmetnosti/bespredmetnog stvaralašva, koji je Maljevič promovisao u manifestima iz 1915-16. godine kao jednu od temeljnih odrednica "novog slikarskog realizma", Rodčenko i Stepanova očigledno nisu smatrali isključivo tekovinom suprematizma i njegovim zaštitnim znakom. U tekstu pod naslovom "Bespredmetno stvaralaštvo", vezujući njegove početke za 1913. godinu, Stepanova ne spominje suprematizam i Maljeviča, mada u suštini prisvaja njegove ideje:

"Etapu koja u svetskom pokretu umetnosti sledi nakon kubofuturizma započelo je bespredmetno stvaralaštvo koje treba smatrati novim pogledom na svet, a ne samo slikarskim pravcem, koji je osvojio sve vidove umetnosti i sâm život. Taj pokret je protest duha protiv materijalizma savremensoti..."

I dalje:

"Ako ispitujemo proces bespredmetnog stvaralaštva u slikarstvu otkrićemo dva momenta: jedan duhovni - borba protiv predmeta i 'predstavljanja' (*izobrazitel'nost*), a za slobodno stvaralaštvo i proglašenje stvaranja (*sozidanie*) i pronalazaštva (*izobretatel'stvo*) - i drugi momenat: produbljivanje profesionalnih zahteva slikarstva. Izgubivši literarni siže, bespredmetno stvaralaštvo moralo je da poboljša kvalitet svojih dela, koji je kod njegovih prethodnika često spašavan sižeom slike."²⁶

Gotovo sve što je ovde rečeno, a uglavnom se radi o već opštim mestima, podudara se sa Maljevičevim shvatanjima formulisanim nekoliko godina ranije. Neobična je, a u dobroj meri i protivrečna afirmacija antimaterijalističkog stava u trenutku kada se na samoj izložbi, posebno kod Rodčenka, ispoljavaju drugačije ideje (kojima je umetnica veoma naklonjena) i kada Stepanova istovremeno potencira važnost specifičnih zanatskih i tehničkih kvaliteta slikarstva, na prvom mestu fakture. Čini se da upravo isticanje ovih kvaliteta u okviru koncepcije umetničkog dela kao čisto formalne strukture ("slikarska arhitektonika" - Popova), kao demonstracije slikovne građe na bazi analitičkog i eksperimentatorskog pristupa, odvaja (nove) bespredmetnike od suprematista. Oni su svoju strategiju zasnivali upravo na onome što je Maljevič u ovom času dovodio u pitanje objavljujući kraj slikarskog suprematizma, naime na mogućnosti da se u okviru jednog jezičkog modela (bespredmetništva) stalno istražuju nove mogućnosti, da se on neprestano razvija i usložnjava novim pronalascima i novim formalnim rešenjima na osnovu principa konstruktivne, (unutrašnje) funkcionalne međuzavisnosti elemenata. Sa ovakvih stanovišta Maljevičeve slike činile su se suviše jednostavnim u strukturalnom smislu i siromašnim u pogledu zanatsko-tehničkih kvaliteta; izgledalo je da one ne udovoljavaju zahtevima visokog profesionalnog majstorstva, što je u osnovi bio stari tatlinovski prigovor na račun suprematizma. S druge strane, za protagoniste "konstruktivno-bespredmetne umetnosti"²⁷ sâm koncept bespredmetnosti podrazumevao je, osim naravno opšte propozicije napuštanja predmetnog predstavljanja, i odsustvo svake simboličke ili asocijativne referencijalnosti, bilo kakvih mističkih i metafizičkih sadržaja, svakog "filozofiranja" pomoću elemenata slikovnog jezika, jednom rečju svega onoga što su oni u suprematizmu prepoznavali kao znakove prisutnosti transcendentnih značenja. Odbacivši mogućnost daljnjih formalnih razrada unutar sopstvene varijante bespredmetne slikovne paradigme, Maljevič je istovremeno proširio semantiku koncepta bespredmetnosti upravo u onom pravcu koji je bio odbačen od strane njegovih oponenta. Za njega bespredmetnost više nije samo opšta polazna premisa jednog zatvorenog slikarskog

sistema, operativni princip njegove lingvističke artikulacije, već osnovna kategorija, sama suština jedne spekulativne, metafizičke teorijsko-filozofske koncepcije koja nudi novu paradigmu za sveobuhvatno tumačenje sveta.



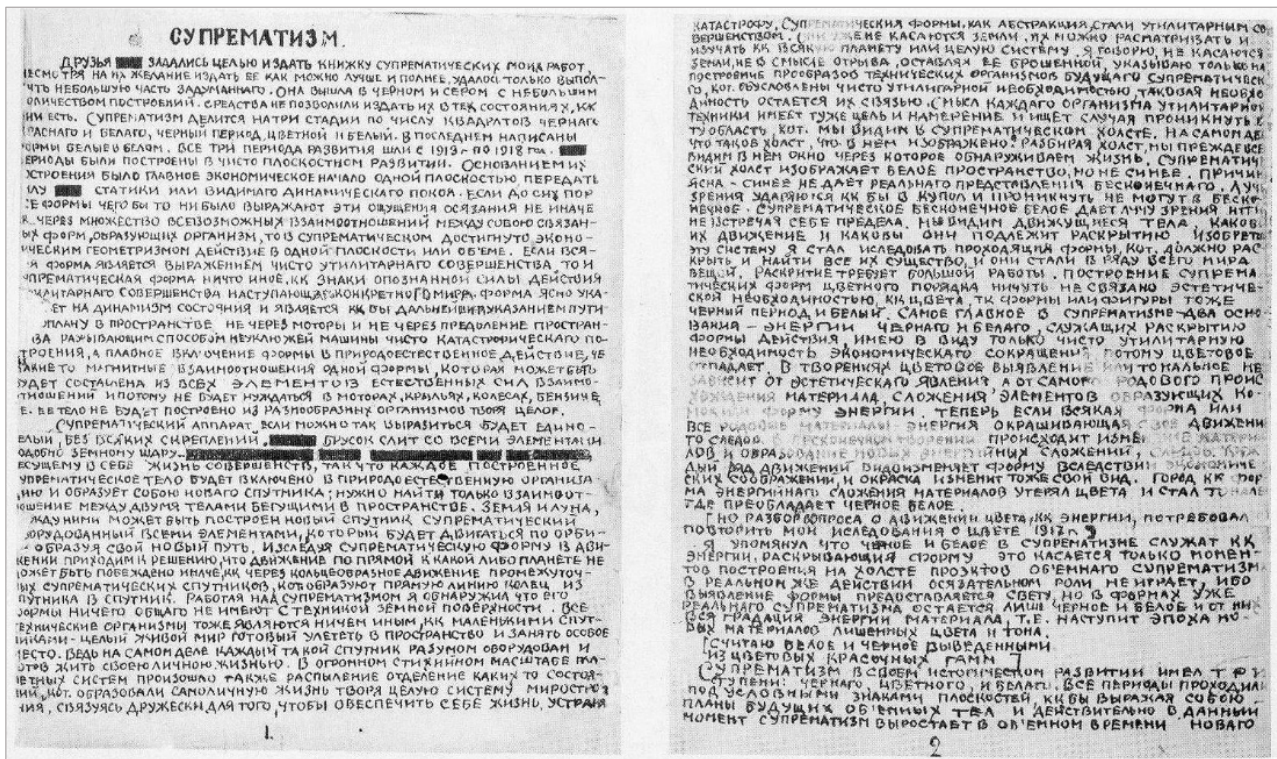
O. Rzanova, *Bez naslova (Zelena pruga)*, 1917

Tako je u "trenutku strahovitog preloma" (Stepanova) X Državna izložba obelodanila postojanje dveju pozicija različitih kako na formalno-estetskom, tako i na teorijskom i idejnom planu. Maljevičeva dematerijalizacija/konceptualizacija slikarstva, koja je sa ciklusom belih slika dospela do granične tačke radikalne problematizacije same prirode medija (problem *predstavljanja*), našla je svoje ishodište u saznanju da je potrebno napustiti *praksu* slikarstva (ali ne i njegovu ideologiju) u korist čisto filozofske refleksije koja bi, oslanjajući se upravo na iskustvo slikarstva/umetnosti i njegovu teoretizaciju, trebalo da izgradi jedan univerzalni hermeneutički i interpretativni model. Posmatrati, tumačiti (i promeniti) svet sa stanovišta umetnosti i umetničkog projekta - to je bio Maljevičev cilj, i on je pokušao da to stanovište odredi ne samo slikarskim već i filozofskim terminima. Tako je iz bespredmetnosti umetnosti nastala ideja o "svetu kao bespredmetnosti". Druga koncepcija, koja nije jedinstvena,

suprotstavljala se suprematističkom "minimalizmu" i dematerijalizaciji insistirajući na složenim dinamičkim strukturama i materijalnim/fakturnim kvalitetima slike. Ona ističe ideju istraživanja i eksperimenta, inovacije i pronalaska, oslobođenih maljevičevske spekulativnosti i spiritualnosti, filozofskih i metafizičkih konotacija. Rodčenkove crne slike (kao i ostali njegovi radovi na izložbi) bile su koncipirane kao eksperimenti, pronalasci, posle kojih će uslediti mnogi drugi; to su bezlični, bezizražajni predmeti/slike, bez ikakvih psihičkih ili emocionalnih atributa. I nije, naravno, slučajno što su te slike izazvale veliki interes Osipa Brika. U njima se mogla uočiti koncentracija na materijal i fakturu, izostanak simboličkih i ekspresivnih svojstava, odsustvo ideja i emocija, personalnosti i subjektivnosti, a to su bili elementi novog koncepta umetničkog dela (kao realnog, stvarnog, materijalnog predmeta) koji je Brik tada zagovarao i koji se nalazi na početku razvoja konstruktivističke teorije.

Suprematizam / Bespredmetnost

Sa belim slikama suprematizam je bio doveden do završnog stadijuma svoje slikarske evolucije. U određenom smislu to je bio i povratak na početak, naime na nultu tačku što je bila vospostavljena za "Crnim kvadratom". Verujući da je sa belim suprematizmom dostigao *apsolutnu bespredmetnost* u polju slikarstva, Maljevič je mogao zaključiti da je **slikarski suprematizam** dovršen i da je **slikarski** deo njegove misije obavljen. Dosledno sledeći konsekvence takvog zaključka prestao je za duže vreme da slika i posvetio se pisanju i pedagoškom radu. Prve jasne naznake ovakve (radikalne) promene bile su vidljive u tekstu "Suprematizam" (iz kataloga X Državne izložbe, 1919) i brošuri *Suprematizam. 34 crteža* (Vitebsk, 1920), gde je najavljeno **čisto filozofsko** kretanje suprematističkog sistema i iznesena poznata tvrdnja da "u suprematizmu ne može biti govora o slikarstvu". Objavivši da sada u ruke uzima pero umesto slikarske četke, Maljevič u završnom pasusu vitebske brošure piše: "Ja sâm povukao sam se u područje mišljenja koje je za mene novo i, kada budem mogao, izneću ono što budem opazio u beskonačnom prostoru čovekove lobanje."

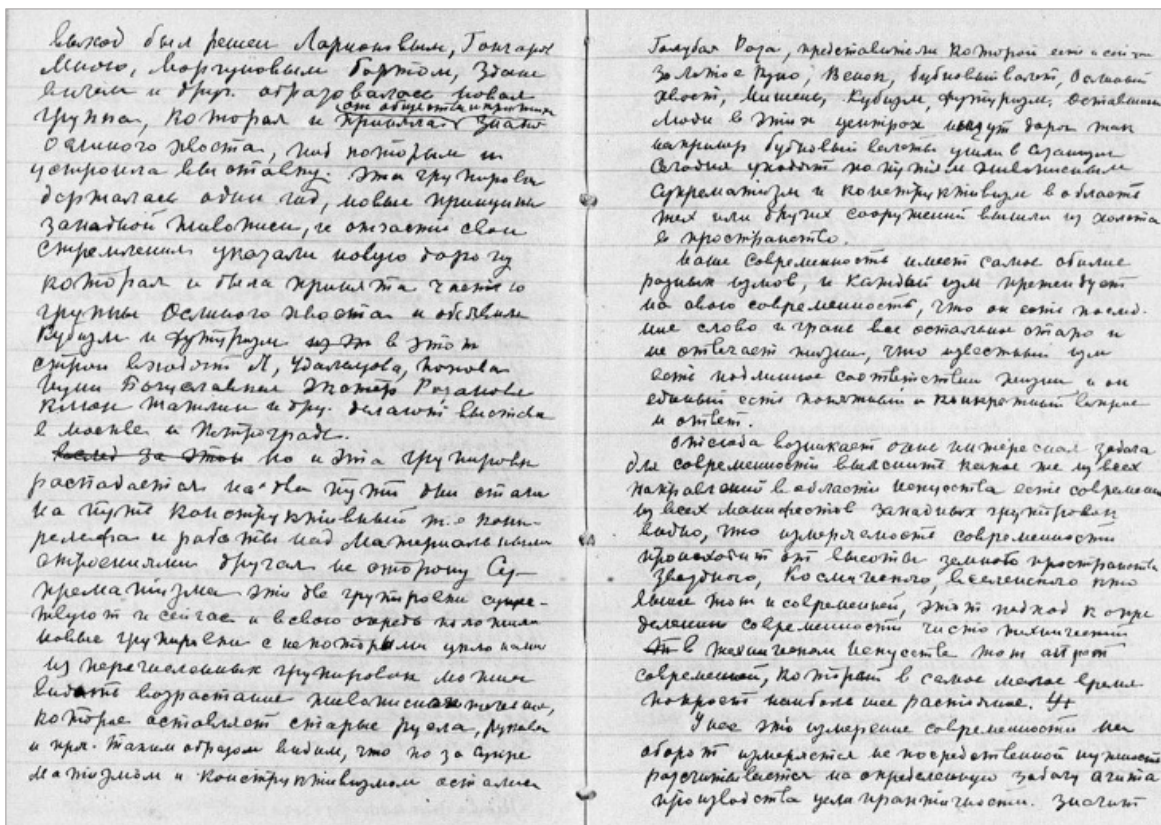


Stranica brošure K. Maljeviča *Suprematizam. 34 crteža*, Vitebsk, 1920.

Otada suprematizam prestaje da bude (samo) slikarska pojava. Naravno, ne zbog jednostavne činjenice što se njegov tvorac posvetio isključivo teorijskoj i pedagoškoj praksi, već zato što ta teorija prestaje da tematizuje jedino ili prevashodno polje internih, (čisto) slikarskih/umetničkih problematika i ulazi u područje onih pitanja i one vrste refleksije koji se mogu nazvati filozofskim. Sâm pojam suprematizma više ne označava samo "novi slikarski realizam", tj. jedan novi model nepredstavljakog slikarstva, već se, saglasno nameri i ambiciji umetnika, njegova semantika i uloga proširuje ili "uzdiže" do stupnja teorijsko-filozofskog sistema i projekta za temeljnu i sveobuhvatnu rekonstrukciju sveta. Slikarstvo će

pak sada biti shvaćeno samo kao jedna od pojava, manifestacija ove opšte, globalne ideje suprematizma, kao početna stanica ili prvi korak na putu ka ostvarenju univerzalne suprematističke bespredmetnosti. Pa ipak, prelaskom sa slikarskog na filozofski diskurs Maljevič nije prestao da u biti bude slikar/umetnik, niti je postao filozof u disciplinarnom ili profesionalnom smislu te reči. Neposredno iskustvo slikarske prakse i specifično poimanje same prirode slikarstva i umetnosti uopšte, ostaće osnovno uporište svih njegovih filozofskih refleksija i uvek prisutno polazište u njegovom ambicioznom nastojanju da izgradi vlastitu interpretaciju sveta.

Maljevičevo naročito intenzivno pisanje započelo je dolaskom u Vitebsk i osnivanjem UNOVIS-a, gde su novi zadaci umetničke edukacije svakako morali podstaći kod njega već postojeću sklonost ka teorijskom radu. Ipak, glavnina spisa nastalih u tom periodu i kasnije nije bila koncipirana u neposrednoj funkciji pedagoške prakse, već su to prevashodno bili potpuno autonomni eseji i traktati, često veoma velikog obima. Sudeći po nekim sačuvanim svedočanstvima, Maljevič se posvetio pisanju sa nesvakidašnjom energijom i upornošću: "Čitavim danima on je sedeo za stolom i pisao, pisao, pisao... Na stolu veliki svežanj ispisanih listova. Hrpe listova ležale su pod stolom i na policama...", zabeležio je jedan od njegovih vitebskih učenika.¹ Nikolaj Hardžijev se pak sećao da je Maljevič pisao gotovo potpuno automatski, neosetljiv na ono što se oko njega dešava, ne dopuštajući da bilo šta poremeti tok njegovih misli.² Ogroman korpus tekstova (od čega je tek neznatan deo objavljen za umetnikovog života) što je u rasponu od desetak ili petnaest godina nastao iz naročite posvećenosti i ambicije, predstavlja jedinstven fenomen u kontekstu umetničkih teorija 20. veka već i samim svojim obimom, no pre svega, naravno, kompleksnošću svojih misaonih i idejnih sadržaja, energijom jedne neobične, osobite, autentične misli.³



Stranice rukopisa K. Maljeviča *Beleške o arhitekturi*, 1924

Koncept *bespredmetnosti*, preko koga su pojedini umetnici avangarde u jednom času pokušali da naznače svoje razlikovanje i odvajanje od suprematizma, postaće, međutim, središnji termin Maljevičeve slikarske/umetničke teorije, ključ njegovog razumevanja i tumačenja ne samo suprematizma već i prirode umetnosti uopšte, te najzad osnovna kategorija njegovih filozofskih refleksija. Reč je o univerzalnom, istovremeno umetničkom i filozofskom principu, terminu kojim se označava i biće umetnosti, i biće sveta.

Prema sopstvenoj izjavi Maljevič je ideju o bespredmetnosti izveo iz (nove) umetnosti, dakle iz refleksije (novog) sistema plastičkih znakova, i to je, pored ostalog, jasna naznaka o tome gde je izvor celokupne njegove filozofske teorije. Ispitujući glavne pravce umetničke/slikarske evolucije počev od impresionizma, on je suštinu promena u okviru modernih plastičkih diskursa video na prvom mestu u napuštanju *izobrazitel'nosti*, tj. u dekonstrukciji koncepta *predstavljanja* (predmeta), čime je uspostavljena stroga demarkaciona linija između stare i *Nove Umetnosti*. Shodno interpretaciji koja polazi od ovakvog čitanja, nestajanjem predmeta iz slikovnog polja umetnost dospeva do svog konačnog i potpunog osamostaljenja, do pozicije iz koje najzad može da otkrije i definiše svoje istinsko biće. To otkrivanje sopstvene suštine/istine, koje ranije nije bilo moguće, zapravo ima vrednost saznanja da sadržaj umetnosti može biti jedino sama umetnost. Kako sâm umetnik kaže, ako u umetnosti postoji neka ideja onda je to ideja o samoj umetnosti. Kod Kandinskog, međutim, odsustvo predmeta nije imalo epistemološke i ontološke implikacije u odnosu na pojam umetnosti: "čisto i večito umetničko" ne ispoljava se tek sa napuštanjem predmetnosti, tj. u apstraktnom slikarstvu (koje je samo jedna od njegovih mnogih manifestacija), a *unutrašnja nužnost* nije bila definisana iz čitanja novog apstraktnog idioma. Jedna od bitnih razlika između, na opštem planu analognih koncepata, *bespredmetnosti* (Maljevič) i *apstrakcije* (Kandinski) upravo je u tome što za Kandinskog *apstraktno* nije imalo značenje univerzalne i ontološke kategorije umetnosti.

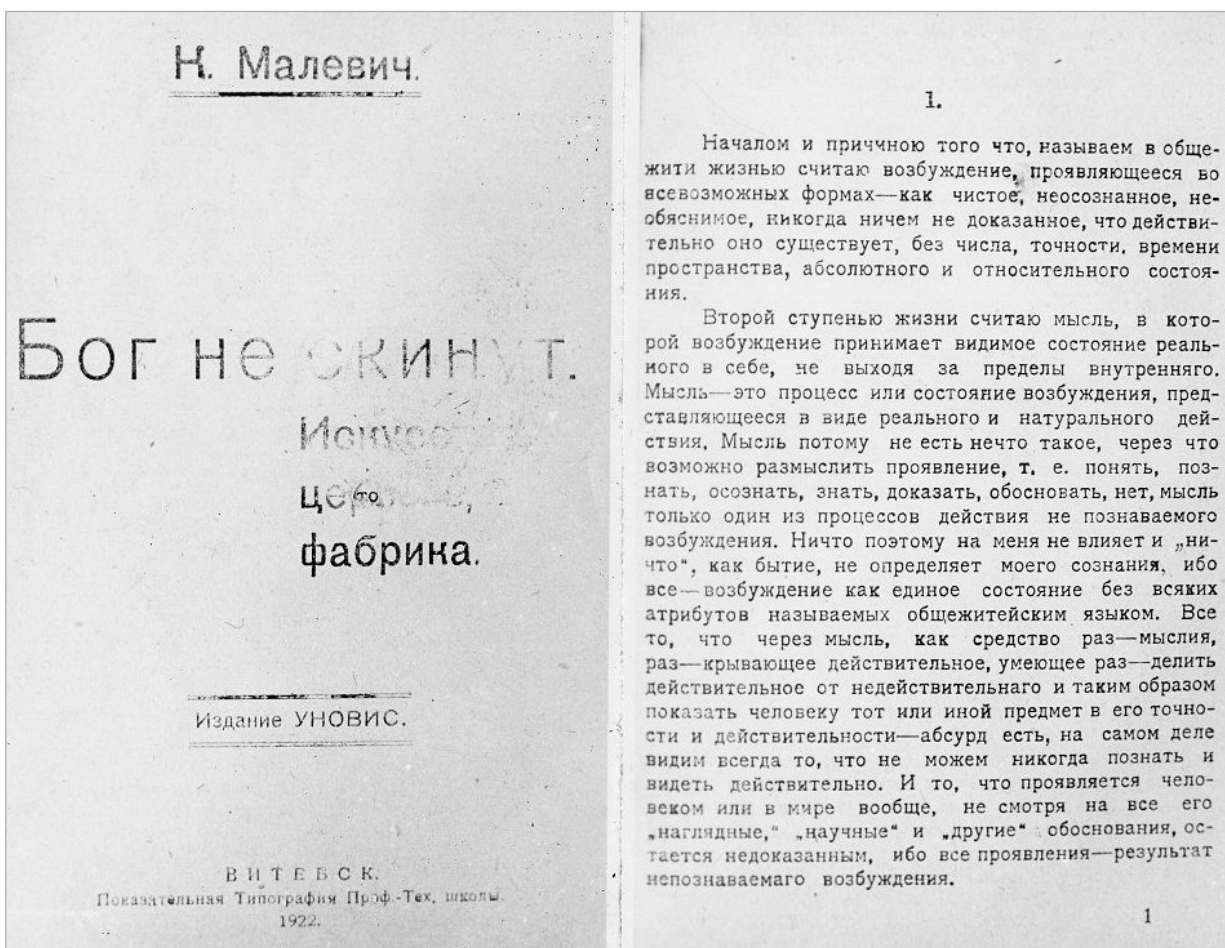
Pošavši, dakle, od bespredmetne prirode slikarskog suprematizma (što je, osim odsustva predmetnog predstavljanja, podrazumevalo besciljnost, neutilitarnost te, istovremeno, izostajanje smisla, značenja i sadržaja na način kako se te kategorije shvataju u tradiciji predmetnog slikarstva), Maljevič je promovisao bespredmetnost u jedinu istinu i biće umetnosti uopšte, da bi se potom upustio u opširne elaboracije (dokaza) o bespredmetnosti sveta, nastojeći da pokaže kako suprematizam u sebi otelovljuje temeljne principe, samu suštinu prirode i celokupnog kosmičkog ustrojstva.

Poricanje realnosti i samog postojanja predmeta uopšte nastaje kod Maljeviča u jednom misaonom toku koji bi se, veoma sažeto i pojednostavljeno, sledeći pri tom umetnikove pojmove i formulacije, mogao prikazati u sledećim sekvencama. Celokupna priroda, svet i svemir čine nedeljivo, apsolutno **jedinstvo** u kojem ne postoje pojedinačni, samostalni, međusobno nepovezani elementi ili pojave koje bi se mogle izdvojiti i posmatrati kao zasebne celine. Pretpostavka toga jedinstva je potpuna **jednakost**, odsustvo svih razlika. S druge strane, svemir/svet nije ništa drugo do "beskrajno mnoštvo polja sila" u večnom, bezrazložnom, besmislenom kretanju u čijem se središtu nalazi **uzbuđenje**⁴ (*vozbuždenie*) kao "najviša sila", izvor i osnov svega postojećeg. Sve je, prema Maljeviču, rezultat ovog jedinstvenog, nesaznatljivog kosmičkog uzbuđenja koje je "nesvesno, neobjašnjivo..., bez broja, egzaktnosti, vremena, prostora, apsolutnog i relativnog stanja".⁵ Čovekova misao, međutim, dovodi ovo bezoblično i bezgranično uzbuđenje do stanja određene (pojmovne) forme, pretvara ga u predstave/likove i, potom, u (fizički) realne predmete. Tako predmet

najpre nastaje u našoj predstavi, kao rezultat mišljenja (svesti/saznanja), da bi onda poprimio realan, opipljiv oblik. Predmeti su, piše Maljevič, "okamenjene misli", te u krajnjem ishodu samo posledica uzbuđenja. Oni postoje jedino u čovekovo predstavi, jer u prirodi i čitavom beskonačnom svemiru, budući da su oni za Maljeviča **apsolutno savršenstvo**, nema razuma i rasuđivanja, misli i mišljenja, nema saznanja, svesti i predstava, te stoga ne može biti ni predmeta. Sav predmetni svet što ga je čovek stvorio ili, tačnije rečeno, "saznao"⁶, zapravo nije realan, stvaran, već je to lažan, nepostojeći svet, privid ili kulisa iza koje se nalazi jedina istinska realnost - bespredmetnost. Ono što mislimo da je realnost samo je naše shvatanje realnosti. Takozvana realnost tek je proizvod svesti van koje zapravo ne postoji.

Od poricanja postojanja predmeta i predmetne realnosti Maljevič je svojom transcendentalnom, metafizičkom stazom dospelo do radikalnog nihilizma i svojevrsne negativne ontologije u kojoj su celokupno biće sveta i njegova konačna istina označeni pojmom **Ništa**: "Ne postoji 'Šta', već samo bespredmetno 'Ništa'", ili "'Ništa' je u svemu, sve je u 'Ničemu'" - to su neke od karakterističnih formulacija Maljevičevog negativnog ontološkog monizma. Taj pojam je kod njega zapravo ekvivalentan, u osnovi istoznačan sa bespredmetnošću (predmetnost se, suprotno, označava kao *Nešto*), tj. može se reći da je bespredmetnost kao takva *Ništa*, ili stanje u kojem je sve (bilo) prisutno kao *Ništa*, gde je sve (bilo) jednako nuli, sve dok se nije pojavio čovek (*Nešto*) sa svojim razumom i nepokolebljivom voljom da sve ispita, sazna i objasni. Bespredmetnost je, dakle, stanje što je nekada već postojalo, prvobitno stanje jednakosti/bez-različnosti i jedinstva svega u *Ničemu*, stanje apsolutnog savršenstva koje je čovek svojim razumom i mišlju razorio, naivno težeći da popravi i usavrši svet koji je, međutim, već bio savršen. U metaforičkom smislu bio je to biblijski "prvi greh", kobna greška koja je odvela na stranputicu, i Maljevič se pita: "Ne mogu da zamislim kako je on (čovek) izašao i isključio se iz opšteg apsolutnog savršenstva, i zašto mu je bilo neophodno da misli, kad je jednom sve već bilo u apsolutu?"⁷ Tamo gde nije bilo mišljenja, svesti i sa(znanja), gde nije bilo nikakvih razlika, ničeg izdvojenog i pojedinačnog, u to "apsolutno savršenstvo ne-mislećeg kretanja" nematerijalnih sila/energija čovek je uneo virus svog razuma i svet mu se počeo ukazivati u beskonačnosti razlika koje je naumio da shvati i objasni, učinio mu se nepogodan i nesavršen za njegove novostvorene, tj. novo-saznate potrebe, i tada je, veruje Maljevič, započeo njegov uzaludni poduhvat da razumom sastavi i ujedini ono što je istim tim razumom rastavio, nadajući se da će tako ponovo podići građevinu koju je sâm nesmotreno razrušio, da će ući u izgubljeno jedinstvo sa prirodom i svemirom i opet se naći u bespredmetnom savršenstvu. Sve što radi, sav napor misli, čitava nova priroda, novi predmetni svet koji je stvorio, trebalo bi da ga vrata u izgubljeni raj. Ali uzaludnost ovog poduhvata i nedostižnost postavljenog cilja neumitno se isprečuju jer, prema Maljevičevom uverenju, razumom se ne može razumeti, saznati i objasniti ono u čemu nema razuma ("Ništa" se ne može istražiti ni proučiti jer je ono "Ništa"), a što je jednom rastavljeno ne može se ponovo sastaviti. Pošto je pretpostavka jedinstva jednakost, ono ne može nastati iz pojedinačnog i različitog, nema delova ili sastavnih elemenata koji ga čine, ono je zapravo **jedinstvo jednakosti** (ne različitosti) jer jedino tako i može biti jedinstvo.⁸ Čovek neće dospeti do bespredmetnog jedinstva i savršenstva stalnim usavršavanjem svojih predmeta koji treba da zadovolje njegove (praktične) potrebe, jer nešto takvo kao savršen predmet (u praktičnom smislu) - za šta bi se moglo reći da odgovara konstruktivističkoj zamisli idealnog, multifunkcionalnog predmeta - po Maljeviču ne postoji i ne može postojati. Taj cilj stalno izmiče ostajući uvek u budućnosti, savršenstvo je moguće samo u bespredmetnosti, u *Ničemu*.

Tamo gde nema obale ne može se sagraditi most - to je jedna iz niza metafora kojima Maljevič iskazuje svoj apsolutni gnoseološki skepticizam, ubeđenost u nemogućnost saznanja bilo čega i iluzornost čovekove težnje za poimanjem sveta. Jer, "na svetu nikada ničeg nije bilo i ničeg nema", te shodno tome "nema ničeg što može da se sazna, a istovremeno postoji to večno 'Ništa'" (bespredmetnost), samo bezrazložno, besmisleno, nerazumno i besciljno kretanje sila, kovitlaci bespredmetnog kosmičkog uzbuđenja u kojima se čovek okreće zajedno sa svim svojim predmetima. Nasuprot saznanju i znanju, kojima bīće (bespredmetnost) sveta zauvek ostaje nedostupno, suprematističko učenje će u svojim krajnjim ishodima zagovarati **ne-znanje** (kao prvobitno, prirodno stanje /čoveka/ i princip jednakosti /odsustva razlika/ i jedinstva), te **ne-delanje**, odustajanje od svakog rada i aktivnosti, od svake delatnosti koja bi težila nekom cilju ili bila povezana sa nekom svrhom, korisnošću i zadovoljavanjem praktičnih potreba. To je povlačenje u "večni mir" i ćutanje, u potpunu nepokretnost, apsolutno mirovanje, gde se ni o čemu ne pita i ne misli, i ništa ne preduzima.



Brošura K. Maljeviča *Bog nije zbačen*, Unovis, Vitebsk, 1922

U jednom drugom toku Maljevičevih metafizičkih, ontoloških spekulacija o putevima dostizanja bespredmetnosti, važnu ulogu igra pojam **osećanja** (*ošćuščenje*), uveden inače još u ranim definicijama suprematizma ("Terminom suprematizam označavam supremaciju čistog osećanja...") i potom veoma često korišćen kao kategorija tipoloških klasifikacija različitih slikarskih sistema ili individualnih plastičkih idioma.⁹ Kod Maljeviča taj pojam zapravo u pravilu podrazumeva **čisto** osećanje, ili osećanje *kao takvo*, slobodno od svega

predmetnog i svrhovitog, nezavisno od bilo kakve ideje ili cilja. Nikako se, dakle, ne radi o kolokvijalnom značenju toga pojma, niti pak o konotacijama karakterističnim za simbolističke ili ekspresionističke diskurse. Kao što su naglasili Lamač i Padrta, osećanje za Maljeviča nije puko čulno opažanje ili nervna reakcija, niti je vezano za određena psihološka stanja ili raspoloženja.¹⁰ Kao i sve drugo, ono je u najopštijem smislu jedna od manifestacija univerzalnog energetskog dinamizma, "elemenat celokupnog zbira sila svemira", dakle pre svega kosmološka, ali istovremeno i antropološka kategorija. Maljevič, naime, pridaje osećanju vrednost jednog od osnovnih ljudskih principa, suštastvenog elementa čovekovog bića i egzistencije, svu ljudsku delatnost on posmatra kao stalan proces konkretizacije (čistih/bespredmetnih) osećanja u pojmove, ideje i predstave, u konkretne forme predmeta i stvari. Za (suprematističkog) umetnika to je glavno sredstvo percepcije, medij njegove komunikacije sa svetom/svemirom. Upravo se jedino putem osećanja, veruje Maljevič, može dospeti do suštine, tj. bespredmetnosti sveta, dok su razumu dostupne samo promenljive forme pojava. Stoga umetnik ne treba da teži razumevanju (koje mu nije svojstveno i koje, zapravo, ne može dostići) već jedino **osećanju sveta**. On ne bi smeo da se oslanja na svest, da pomoću svesti konkretizuje svoja osećanja u predstave, predmete, ideje, pojmove (što inače čini predmetni, predstavljajući umetnik), već da sledi energiju **čistog osećanja** (ne "unutrašnju nužnost" - Kandinski) koje mora preneti u bespredmetnoj formi. Na suprematističkoj slici, dakle, osećanja nisu opredmećena, "obučena" u formu *lika* (obraz) ili stvari, već su upisana, zabeležena u čistom stanju, *kao takva*, kao "mleko bez boce". Ta je slika, moglo bi se reći, sâmo osećanje, umetnikovo osećanje sveta registrovano na njegovom platnu, i stoga se ona ne treba i ne može razumevati već jedino osećati. Otuda misao da celokupna filozofija suprematizma (koju ta slika sažima u svojoj bespredmetnoj površini) "ne posmatra svet u detaljima, ne dodiruje ga, ne vidi, ona samo oseća".¹¹

Kod Maljeviča je kategorija *predmeta/predmetnosti* uvek vezana za pojmove praktičnog, korisnog, utilitarnog, za prinudu, nužnost, ograničenje, potčinjavanje, nejednakost, neslobodu...; sa suprematističkog stanovišta predmet uvek nosi neku svrhu, uvek je usmeren ka nekom cilju. Dakako, svi su ovi pojmovi, kao i sâm predmet, proizvod čovekove svesti i, na nesreću, jedini sadžaj njegovog svesnog, svakodnevnog života, svi oni pripadaju "predmetno-praktičnoj ideologiji", što je izraz kojim Maljevič obuhvata čitav sistem odnosa i mišljenja koji je nastao iz ideje predmeta i prema kojem je organizovan ljudski život. U vlasti te ideologije zarobljen je i umetnik koji se bavi *živim slikanjem* (Maljevič koristi izraz "živo pisat" koji stvara razlaganjem glagola "živopisat" /slikati/), *živim predstavljanjem* ("živoie izobraženie") predmeta, ideja, svakodnevija, života..., a njegovu umetnost, ili bolje reći "umetnost" (jer ona ne ispunjava pretpostavke suprematističkog koncepta stvaranja), treba nazvati "predstavljачko-estetskom literaturom", sredstvom ukrašavanja ideja ili ulepšavanja "ružne njuške" (praktičnog) života.

S druge strane kategorija *bespredmetnosti*, kao apsolutna i nepomirljiva suprotnost, određena je suprotnim pojmovima, po pravilu u negativnim/odričnim oblicima koji (na fonu osnovne propozicije da je bespredmetnost *Ništa*) upućuju na to šta ona nije, ili čega u njoj nema. Pored osnovnog značenja odsutnosti predmeta, najčešće odrednice (koje se neprestano ponavljaju u različitim tematskim kontekstima) su *besciljnost*, *bez-idejnost*, *bez-(s)likovnost*, *bez-sižejnost*, *bez-različnost*, *bestežinskost*, *beskonačnost*, *ne-razumnost*, *ne-svesnost*, odsustvo misli, pojmova, (sa)znanja, predstava, volje i htenja, početka i kraja, pitanja i odgovora, itd., jednom rečju odsustvo svega osim *Ničega*, osim apsolutne jednakosti i jedinstva u kojima je sve **Jedno**, tj. jednako nuli.¹² Sve te i mnoge druge negativne odrednice, koje nekada gotovo preplavljaju pojedine Maljevičeve tekstove,

međusobno se prožimaju i uslovljavaju ocrtavajući bezoblični lik suprematističkog, bespredmetnog ništavila, brišući jednu po jednu crtu njegovog lica. Ipak, ono što treba smatrati glavnim svojstvom, zapravo temeljnom pretpostavkom bespredmetnosti jeste **ne-razumnost, odsustvo razuma, svesti i mišljenja**¹³ kao tvorca predmetnosti, "provalnika" čijim je ambicioznim nasilničkim upadom razoreno prvobitno (apsolutno) savršenstvo, a večno i jedinstveno *Ništa* razbijeno u beskrajno mnoštvo prolaznih, malih, sićušnih *Nešto*.

U Maljevičevoj semantizaciji bespredmetnosti kao principa jedinstva, kategorije poništavanja svih vidova diferencija, relacija i opozicija, trebalo bi videti jednu od mnogih stanica, možda upravo početnu ili završnu, njegovog odvajanja od teorijskih ishodišta dvaju drugih glavnih diskursa rane slikarske apstrakcije. Dok su koncepcije Kandinskog i Mondriana u osnovi dualističke,¹⁴ suprematističko teorijsko-filozofsko učenje pripada porodici monističkih doktrina, pri čemu je Maljevičev ontološki monizam radikalno nihilistički i negativistički. Kod njega nema prizivanja simbolističke "duhovne revolucije" ili "duhovnog obrta", nema sna o *Velikoj sintezi* i *Monumentalnoj umetnosti* koje je Kandinski video kao formulu pobjedničkog sjedinjenja duhovnog u umetnostima. Ne retko povezivanje ove dvojice umetnika upravo preko kategorije duhovnog/duhovnosti, čime se želi da se njihove umetničke pozicije i ideologije strogo odvoje od tehnološko-proizvodnog racionalizma i materijalizma konstruktivista-proizvodstvenika, opravdano je samo u jednom veoma opštem smislu. Obojica su, naravno, protivnici konstruktivističke utilitarnosti i svake vrste ideološko-političke instrumentalizacije umetnosti, ni jednom nije bliska ideja umetnosti u proizvodnji i model umetnika-inženjera, krajnja racionalizacija, mehanizacija i depersonalizacija stvaralačkog procesa, itd..., ali nezavisno od ovih i drugih saglasnosti ili bliskosti pojmovi *duhovno* i *bespredmetno*, kako ih tumače njihovi zagovornici, nikako se ne mogu posmatrati kao sinonimi. Maljevič je u tom pogledu veoma jasan:

"Težnja ljudi ka Višem odnosi se u većini slučajeva na duhovno područje, ne na materijalno, što međutim još ne znači bespredmetnost, jer i duhovnim delanjem upravljaju ideje koje su određene praktičnim rasuđivanjem. U svakom slučaju, nije mi poznata ni jedna ideja koja bi bila van svake praktično-materijalne upotrebljivosti. Koliko god duhovni ciljevi bili visoki, oni na kraju ipak uviru u neku praktičnu korist."¹⁵

Isto tako su sasvim jasne distinkcije između *duhovnog/psihičkog delovanja* (Kandinski) i *čistog/bespredmetnog delovanja* (Maljevič), besciljnog i bez-idejnog, koje nije ni u kakvoj vezi sa područjem psihičkog; *bespredmetno osećanje*, ili osećanje bespredmetnosti, nije kod Maljeviča istoznačno sa onim što on zove *duhovno osećanje*. Bespredmetno(st), naime, transcendirava duhovno, zapravo ga, kao i sve drugo, poništava, briše, odvodi u beskonačnost, u bezdan "suprematističkog ogledala" u kojem se ništa ne ogleda i ništa ne odražava.¹⁶

Svakako da Maljevičeve (nihilističke) filozofske spekulacije, sa pojmovima bespredmetne jednakosti, jedinstva i savršenstva kao glavnim kategorijama, nisu mogle biti razvijane bez ikakvih oslonaca u određenim filozofskim iskustvima, isključivo iz potpuno autonomne refleksije sopstvenog slikarstva i (slikarske) umetnosti uopšte. Nemoguće je zamisliti Maljeviča-filozofa bez recepcije (koliko god ona bila neakademska i nesistematska) određene filozofske literature dosta širokog tematskog raspona i različitih orijentacija, i to svakako nije sporno. Međutim, pitanje mogućih uticaja ovakve vrste, ma koliko otvaralo izvesne prolaze u lavirint Maljevičeve često nekonzistentne misli, još naravno ne dotiče problem korespondencije te misli sa onim što kao konkretna slikarska realnost postoji na

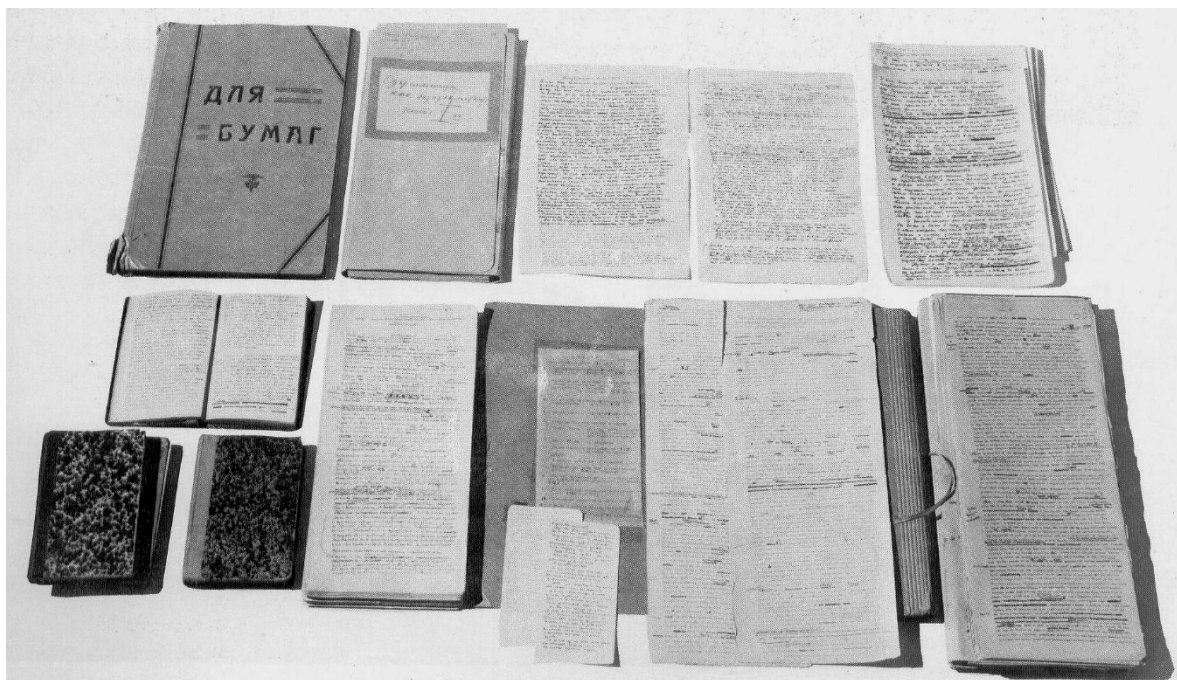
suprematističkom platnu, ne objašnjava, najzad, napred spomenutu tvrdnju da je ideja bespredmetnosti nastala iz umetnosti, naime iz spoznaje samog njenog bîća.

Maljevičev dokaz o bespredmetnosti umetnosti nalazi se zapravo u prirodi same slikovne površine, koja kao da u sebi nosi energiju/silu obespredmećenja: sve što umetnik iz tzv. realnosti prenosi na svoje platno, sav beskrajno raznoliki predmetni svet u stvari nestaje u **bespredmetnoj površini slike** (ostaje samo, iako lažna, "reprodukcija predstave"), sve se pojedinačne pojave i razlike stapaju, iščezavaju u jedinstvenom slikovnom polju. Ili drugim rečima, šta god umetnik pokušavao da predstavi njegovo platno neumitno ostaje **jedna površina** ("Ako se površina slike ispituje pomoću libele", kaže Maljevič, "neće se moći utvrditi nikakve visinske razlike."). Odatle, naravno, sledi da je sva umetnost, dakle i ona predmetno-predstavljачka, u suštini bespredmetna (jer nemoguće je na platnu predstaviti predmet), a to znači i beskorisna, besciljna, neutilitarna, ma koliko tokom povesti bila stavljana u funkciju afirmacije ili propagande raznih vanumetničkih ideologija, religijskih, političkih, ekonomskih i drugih. Ideja predstavljanja (*izobraženie*) shvaćena je kao nešto što protivreči samoj (bespredmetnoj) stvarnosti slikovne površine. Suprematističko slikarstvo hoće da upravo tu stvarnost ili bîće/istinu oslobodi, da omogući njeno ispoljavanje u čistom stanju ("čisto delovanje"), da naposljetku ukloni sve povode predmetnom poimanju slikarstva. Otuda napuštanje ne samo mimetičkog već i svakog drugog modela predstavljanja i, zapravo, svake predmetne referencijalnosti. Na slikarskom platnu, na slikovnoj površini, treba da bude **samo slikarstvo** (u ovom kontekstu drugačije shvaćeno nego kod Stepanove), treba odustati od pokušavanja nemogućeg, od svake vrste predstave, slika treba da se konstituiše kao metajezički iskaz, da pokazuje jedino sopstvenu istinu - bespredmetnost.

Ali ta istina, do sada prikrivena i zarobljena, nije, po Maljeviču, samo slikarska/umetnička, već univerzalna, što vodi zaključku da bi u ontologiji slike trebalo da bude sadržana ontologija sveta. Suprematizam pretenduje na otkrivanje te istine, na neposredno očitovanje samog bîća slike/sveta ili, kao što Maljevič često ponavlja, ispoljavanje "oslobođenog Ništa": "U belom prostoru kosmičkih svečanosti uspostavljам beli svet suprematističke bespredmetnosti kao manifestaciju oslobođenog Ništa!"¹⁷ U tom smislu beli suprematizam je bio nešto poput poslednje reči ili konačnog odgovora, ostvareno stanje apsolutne jednakosti/jedinstva/savršenstva ili "nule težine" (bestežinskost)¹⁸ u bespredmetnoj beloj površini, nakon čega više ne može biti nikakvih pitanja i odgovora. No to je bilo učinjeno, to je ono što je Maljevič mogao učiniti **u slikarstvu, na površini platna**, gradeći nove znakovne strukture. Mada suprematistička slika ništa ne predstavlja u tradicionalnom shvatanju toga pojma, ona isto tako nije "mišljena" i realizovana kao čisto tautološka formulacija. Govoreći primarno i neposredno o sopstvenoj (slikarskoj) suštini/prirodi, pokazujući svoju bespredmetnost, ona istovremeno želi da taj govor bude shvaćen i kao govor o svemiru/svetu, ili o "stanju našeg unutrašnjeg razvoja" kao mikro jedinici kosmičkog makro sistema.

Dok je Kandinski pridavao umetnosti ulogu *jednog od* glavnih nosilaca "duhovnog obrta", duhovne obnove koju je najavljivao, Maljevič je hteo da je uzdigne na pijedestal upravo jedinog, **vrhovnog principa** (suprematizam umetnosti) prema kojem treba izgraditi novu građevinu sveta i novi život. Za njega je to značilo premeštanje umetnosti iz stanja pasivnog i potčinjenog objekta, koji biva predmet posmatranja, analiza i tumačenja od strane drugih subjekata, u položaj aktivnog, nadmoćnog subjekta sa izgrađenim sopstvenim instrumentima posmatranja i tumačenja drugih (vanumetničkih) pojava. On nastoji da

pokaže kako umetnost ima sopstvenu, nezavisnu ideologiju, tj. da je sama umetnost zapravo jedna zasebna, samostalna ideologija sa vlastitim pogledom na svet, te da postoji specifično, posebno stanovište/motrište umetnosti sa kojeg je moguće izgraditi autentičnu viziju sveta i tumačiti sve manifestacije prirode, kulture i čovekovog života. Tačnije rečeno, umetnost je to stanovište osvojila tek sa suprematizmom, koji joj je omogućio da sama, iz sopstvene tačke gledanja, potpuno slobodna i samostalna, posmatra svet sa uzvisine vlastite ideologije. Naravno, ta zasebna umetnička ideologija označena je pojmom bespredmetnosti, to jest, kao što Maljevič tvrdi, ideologija umetnosti je bespredmetna.



Rukopisi iz Maljevičevog arhiva u Amsterdamskom Gradskom muzeju

Na prvi pogled ovde se radi samo o još jednoj verziji modernističke diskusije o autonomiji umetnosti, koja (verzija) kao da ne izlazi van opštih mesta i okvira uopštene retorike o slobodi i nezavisnosti stvaralačkog procesa. Ono što, međutim, Maljeviča vodi dalje, izvan konvencionalnog diskursa o slobodi stvaranja, jeste semantički sadržaj koncepta bespredmetnosti kao osnove na kojoj on, s jedne strane, gradi svoje ontološke i eshatološke spekulacije, a s druge, šireći hermeneutičko polje svoje teorije na konkretne fenomene aktuelne socijalne i egzistencijalne realnosti, formuliše vlastiti idealistički, utopijski projekat za jedan novi svet i novi život.

Iz suprematističke perspektive umetnost se ukazuje kao jedino, izolovano polje (ostvarene) kulture bespredmetnosti ili *čistog delovanja*, okruženo vladajućim poretkom (praktične) predmetnosti. U vlasti toga poretka nalaze se u stvari sve manifestacije ljudskog postojanja, sve forme čovekove delatnosti, od ekonomsko-materijalnih do duhovno-religijskih, celokupan život čoveka uređen prema principu "prehrambenog realizma". Suprematistička bespredmetnost (kao čisto umetnička ideologija) suprotstavljena je predmetno-praktičnim ideologijama: na jednoj je strani (čista) umetnost, na drugoj društvo, država, politika, ekonomija, nauka, religija, život... Ti fenomeni postaju sada predmet posmatranja sa stanovišta bespredmetnosti. Maljevič prelazi sa plana metafizičkih, kosmoloških spekulacija na refleksiju konkretnih manifestacija društvene i životne realnosti, ne retko u formi kritičkog

prosuđivanja pojava i razvojnih procesa u okviru postrevolucionarne socio-političke prakse i ideološke nadgradnje.

Priznajući u jednom zapisu iz 1927. godine da je, kako kaže, svojevremeno bio pod revolucionarnim uticajem, sâm Maljevič upućuje na mogućnost postojanja izvesnih protivrečnosti između načina na koji je tada i ranije zastupao svoje stavove u odbranu umetnosti. Protivrečnosti ili promene o kojima je reč prevashodno su bile rezultat produbljiivanja izvesnih umetnikovih saznanja i uvida u procese što su se odigrali kako u programsko-ideološkoj ravni tako i u neposrednoj praksi institucija nove države. Poput Tatljina i većine pripadnika avangarde, Maljevič je smatrao da je socijalna revolucija bila nagoveštena prethodnom umetničkom revolucijom (što će teoretičari AHRR-a kasnije ironično ismevati), te da bi morala postojati prirodna, organska bliskost, povezanost između dvaju pokreta ili energija usmerenih na rušenje starog poretka, socio-političkog/ekonomskog i umetničkog. U tekstovima pisanim između 1919. i 1921. godine on je nastojao da pokaže kako upravo *Nova Umetnost* (a ne stara, iluzionističko-predstavljачka) unutar vlastitog polja izražava (i ostvaruje) osnovne proklamovane ideje revolucije i socijalističkog koncepta društva. Pri tom je znao da bude krajnje radikaln i militantan u nekim zahtevima ("Podražavalačku umetnost treba uništiti kao i imperijalističku armiju"), ili pak da uzvikuje parole poput "Triput ura za crvene vođe savremenog života i za crveni stvaralački rad nove umetnosti". Pored ostalog, Maljevič tada zagovara koncept "kolektivnog individualizma" ili "opšteg pojedinca", protiv je privatnog vlasništva, zalaže se za utvrđivanje tačnog plana i sistema delovanja kao pretpostavke stvaralačke izgradnje, itd...¹⁹ U zahtevu za rušenjem svih ostataka starog (poretka) on je, kao i futuristička avangarda u celini, često bio radikalniji od ideologa nove vlasti. Odbacujući svaki kompromis sa starim, preživelim (umetničkim) formama, avangarda je, dosledno svom radikalizmu, sa neodobravanjem reagovala i na projekat NEP-a, videći u njemu, kao i u umetničkoj politici, upravo kompromisnu formulu. Zajedno sa većinom novatora Maljevič je smatrao da rušenje starog sveta nije obuhvatilo i njegove umetničke temelje. A pošto stare estetske vrednosti nisu uništene, revolucionarnoj politici se prigovara nedoslednost u realizaciji sopstvenih proklamovanih ciljeva. Ako su, naime, među tim ciljevima bili prevladavanje (nacionalnih, klasnih, verskih i rasnih) razlika, ostvarenje jedinstva naroda, jednakosti i slobode, stvaralačka izgradnja novog života, onda bi, shodno Maljevičevim nazorima, novo (socijalističko) društvo moralo odbaciti model predstavljачke umetnosti (*izobrazitel'noe iskusstvo*) i prihvatiti koncept bespredmetništva, tj. nove forme bespredmetnog stvaralaštva u kojima su ovi ciljevi zapravo već ostvareni. Uvidevši, međutim, da društvo ne prepoznaje ovakav vid netransparentne korespondencije, koja se ne očituje u ilustrovanju partijske ideologije i politike ili u estetizaciji i idealizaciji svakodnevnog života, Maljevič je promenio svoju "formu odbrane umetnosti", tj. njegova afirmacija bespredmetne ideologije (suprematističke) umetnosti prestala je da se oslanja na otkrivanje i objašnjavanje bliskosti ili dodirnih tačaka sa idejama novog socijalnog projekta. Na kraju, on će zaključiti da ideje jednakosti, jedinstva i slobode ne mogu biti ostvarene u socijalizmu, već samo u bespredmetnosti.

Kada umetnost sa stanovišta sopstvene samostalne ideologije posmatra društvo, državu, religiju ili svakodnevni život/svagan (*byt*), te pojave nisu za nju ništa drugo do strana tela ("Čistom umetniku ostaće idejni sadržaji praktičnog života isto toliko strani kao što su moru strani brodovi") čiji bi uticaj ili prisustvo u umetničkom organizmu značilo njegovu bolest, zagađenost elementima koji, prema Maljevičevom mišljenju, imaju težište sasvim nesvojstveno umetnosti. To su "beskućne lualice" koje u umetnosti vide priliku za ugodno i toplo udomljenje, za beg iz sopstvene relativnosti, promenljivosti i prolaznosti kojih će se

osloboditi onda kada na umetnikovom platnu obuku odoru univerzalne i neprolazne lepote. No to su istovremeno i "svesni subjekti", opremljeni sredstvima prisile i pritiska, koji pred umetnost iznose svoje zahteve, hoće da postanu sadržaj njenih predstava, traže umetničku/estetsku formu za sopstvene (ne-umetničke) ideje:

"Svaka Država, Društvo i Religija hoće da u umetnosti vidi ulepšivača svojih dela, misleći da je umetnost ogledalo u kojem će se ona videti ili odražavati kao 'večna lepota', kao savršenstvo... A ako ogledalo umetnosti izobličava, tj. pretvara (s)likovno (*obraznoe*) u bez-(s)likovno (*bez-obraznoe*), odmah ga daju na novo poliranje, a ako se politura ne može popraviti, onda ga razbijaju."²⁰

Maljevič je, međutim, istrajan u stavu da se umetnost mora odupreti zahtevima tvorca i "davalaca ideja", da ne sme uzimati ideje "iz druge ruke", na primer od "sveštenika" ili "vođe", jer su te ideje drugačije prirode i nastaju iz drugačije vrste osećanja:

"Svaka društvena ideja, ma koliko bila velika i bitna, nastaje iz osećanja gladi; svako umetničko delo, makar moglo izgledati malo i nebitno, nastaje iz slikarskog osećanja."²¹

"Društveni uslovi određeni su osećanjem gladi, oni proizvode samo odgovarajuće stvari... Oni ne mogu stvoriti umetnost kao što mravi ne mogu da proizvedu med."²²

Uzimajući za primer impresionizam Maljevič je tvrdio da celokupna egzistencija ljudskog društva ne rađa impresionističku fakturu, ili pak da razlog iščezavanju konture predmeta ne treba tražiti u određenoj psihologiji buržoaskog društva. On, naravno, želi da naglasi da se na platnu nalaze **slikarski**, a ne društveni ili uopšte predmetni odnosi, i to smatra opštom oznakom *Nove Umetnosti*. Ako se pak ta umetnost posmatra sa tačke gledišta političko-ideoloških sistema, onda će za socijalističko-boljševički pogled ona ipak biti buržoaska, a za buržoaski boljševička. Sa stanovišta (nove) umetnosti, međutim, sami ovi sistemi, međusobno tako neprijateljski, biće u osnovi istovetni. Maljevič zapravo prepoznaje da se u odnosu prema umetnosti razotkriva ista priroda dvaju totalitarnih (političkih) ideologija, dvaju modela društvenog i državnog ustrojstva koje izjednačuje ideja utilitarizma, vladavina praktičnog i korisnog, težnja za zadovoljavanjem potreba svakodnevnog, predmetnog "života", za utoljavanjem gladi ("prehrambeni realizam"). Revolucija i socijalizam sada mu se ukazuju u drugačijem liku:

"U socijalizmu predmetnost dostiže svoje najveće savršenstvo i procvat. Prema tome, trijumf revolucije nije samo trijumf radništva, već u najmanju ruku isto toliko i trijumf građansko-kapitalističke klase. Kratko rečeno, to je trijumf predmeta, trijumf praktičnog realizma!"²³

Odatle će, dosledno, uslediti zaključna formulacija da socijalizam zapravo ne ukida staro, već ga samo dalje razvija, a budući da zbog svoje prirode ne može izaći van granica predmetnosti, to on u najboljem slučaju može biti samo poslednja stanica na putu ka bespredmetnom suprematizmu.

Kao i konstruktivisti, Maljevič gradi svoj (ali sasvim individualistički) utopijski projekat koji treba da bude univerzalan i sveobuhvatan, no čini se da je upravo dimenzija totalnosti tako reći jedino zajedničko mesto ova dva projekta. Oni se suštinski razlikuju po svojim polazištima i ishodištima. Dok su konstruktivisti INHUK-a svoj zadatak eksplicitno definisali kao izražavanje komunističke ideje u materijalnim strukturama, a naučni komunizam, zasnovan na istorijskom materijalizmu, usvojili kao svoju jedinu ideološku pretpostavku, za Maljeviča je istorijski materijalizam "izraziti primer nedovoljnosti ljudske misli", elemenat koji mora biti odbačen isto onako odlučno kao što je iz umetnosti odbačen predmet.²⁴ Glavni

konstitutivni pojmovi konstruktivističke (kolektivističke) utopije (utilitarizam, praktična funkcionalnost, rad, proizvodnja, tehnika, industrija/fabrika, organizacija, društvo, materijal, predmet, život...) nisu karakteristični za diskurs predrevolucionarne, modernističke (umetničke) avangarde, već pre pripadaju vokabularu političke avangarde. Konstruktivistički projekat je iniciran revolucionarnom transformacijom društva, on je bio odgovor na novu realnost koja je, istovremeno, njegov neophodni materijal. Maljevičeva pozicija je, međutim, bezuslovno i beskompromisno, gotovo dogmatski antiutilitaristička i antimaterijalistička, utemeljena pre svega na iskustvu umetnosti a ne na recepciji društvene i životne stvarnosti. On ne misli da se prilagođava toj stvarnosti i udovoljava njenim (novim) zahtevima, da menja svoju umetnost i svoje poimanje umetnosti zbog toga što se promenio socio-politički i ideološki ambijent. Njegovo napuštanje prakse slikarstva nije bilo reakcija na ustoličenje nove socijalne paradigme. Dok bi se za konstruktivistički projekat moglo reći da je on doista, na prvom mestu, "dete života" i revolucije, suprematistički je "dete umetnosti". Naizgled paradoksalno, Maljevič bi mogao prihvatiti konstruktivistički slogan "umetnost u život", ali pod uslovom da on znači *umetnost kao sadržaj života* (a ne obrnuto), da poziva na izgradnju života sa stanovišta umetnosti: u tom slučaju život uzima formu "proizvodnje" umetnosti kao takve, prestaje da bude "praktično delanje" i postaje "bespredmetno delovanje". Tada umetnost trijumfuje. Kao i Mondrianova, Maljevičeva utopijska ideja pretpostavlja afirmaciju a ne negaciju umetničkog iskustva. Život uređen prema principu umetnosti bio bi zapravo stvarni, bespredmetni život (kao što je to život prirode ili svemira), jedna "praznina" ispunjena sadržajem i delovanjem umetnosti kao takve. U konstruktivističkoj interpretaciji pomenuta formula ima drugačije značenje, koje bi u stvari bilo tačnije iskazano ako bi njeni članovi zamenili mesta, dakle *život u umetnost*. To znači implementaciju principa života u umetnosti, otvaranje onih vrata koja Maljevič želi da drži čvrsto zaključanim. U takvoj formi spajanja umetnost menja svoj postojeći lik, gubi sa svoga lica crte spiritualnosti, imaginacije, kontemplacije, subjektivnosti, samodovoljnosti, i postaje direktno/konkretno delovanje (Stepanova), proizvodnja korisnih/materijalnih stvari. Ono što suprematizam hoće da odbaci (utilitarnost, korisnost, praktična funkcionalnost, komunistička ideologija, "predmetni život", itd.) zapravo su sama težišta konstruktivističke ideologije. Suprematizam je, kaže Maljevič, odlučio da napusti predmetni život da bi stigao do vrha ogoljene/čiste umetnosti, i da bi posmatrao život sa njenog čistog vrha. Konstruktivisti su hteli upravo suprotno, da siđu sa tog čistog vrha i spuste se u nizinu predmetnog života.

Maljevičevom utopijskom projektu nije potreban nikakav materijal, on ne računa sa pomoćnim sredstvima, ne treba mu ništa iz sveta tzv. realnosti, ne koristi ništa što pripada društvu, državi ili religiji, političkim ideologijama ili svakodnevnom životu, ne obazire se na ekonomiju i proizvodnju, ne rukuje nikakvim predmetima..., i najzad, neće da bilo šta popravlja i usavršava, ne želi da vlada ni materijalima ni ljudima, niti da "dizajnira" novi predmetni svet ili novu svest čoveka. U bespredmetnom svetu, koji je završna "slika" ovog projekta, svega toga nema, nema država i religija, nacija i klasa, socijalizma i kapitalizma, patriotizma i rodoljublja, predmeta i stvari, nema nikakvih ciljeva, nikakvih razlika i podela, ničeg izdvojenog i pojedinačnog, postoji samo apsolutna jednakost i jedinstvo, potpuno nedelanje, ne-znanje, "večno mirovanje", to je pred-razumni, pred-svesni svet prvobitnog čovekovog jedinstva sa prirodom i svemirom. Njegov je simbol **belo** (bezbojnost), beskonačno, jedinstveno belo suprematističke slike, koje postaje globalna metafora bespredmetnosti.

Tako Maljevičeva individualistička utopija, čije je znamenje već bilo uspostavljeno 1915/16. godine sa "Crnim kvadratom" na posebnom, uzvišenom mestu ikone, dospeva do vizije

"belog jedinstva", "bele prirode", "belog delovanja", "belog uzbuđenja", "bele svesti", najzad "belog čovečanstva" sa suprematizmom kao njegovom vladajućom idejom. Od "novog slikarskog realizma" do "realizma belog sveta" ("novi beli realizam") - to je putanja kretanja suprematističke misli ka savršenstvu sveta kao bespredmetnosti, ka samom izvoru bića. Stanovnici toga sveta nisu neki novi, idealni ljudi, to nisu ni fabrički radnici sa crvenim keceljama, ni ideološki radnici sa crvenom ideologijom, ni umetnici-inženjeri/konstruktori sa svojim savršenim (utilitarnim) predmetima, već su to ljudi-bespredmetnici, "prirodnici", koji su deo organskog života prirodne/kosmičke stvarnosti. To su, možda, upravo oni likovi bez lica/maski sa umetnikovih poznih slika, nastalih između 1928. i 1932. godine.



K. Maljevič, Torzo (Prototip novog lika), 1928-32

Proun

Pozicija El Lisickog na umetničkoj i teorijskoj sceni dvadesetih godina na određeni je način specifična i donekle ambivalentna. Sa obrazovanjem arhitekta, on se na počecima svog formiranja u jednom času našao u blizini karakterističnog šagalovskog idioma (na Šagalov poziv je 1919. godine došao u Vitebsku umetničku školu) radeći bojene litografske ilustracije za dečje knjige, da bi po Maljevičevom dolasku u Vitebsk postao član UNOVIS-a (*Utverditeli Novogo Iskusstva*) i jevrejsku ikonografiju zamenio apstraktnim geometrijskim formama iz vokabulara suprematizma. Mada kasnije član INHUK-a, on nije pripadao onom jezgru koje je činilo *Radnu grupu konstruktivista*, niti je bio potpisnik njenih programskih deklaracija. U jesen 1921. godine odlazi u Berlin (zajedno sa Iljom Erenburgom pokreće međunarodni časopis *Vešč*), i potom ostaje u Evropi sve do 1925. godine, što mu omogućuje neposredne uvide u aktuelna zbivanja na evropskoj umetničkoj sceni, mnoge kontakte i razmene iskustava, te konačno ostvarenje uloge kulturnog i umetničkog medijatora između Sovjetske Rusije i Zapada. Povratkom u Moskvu 1925. godine (tada pored ostalog predaje u VHUTEMAS-u /*Vysšie gosudarstvennye hudožestvenno-tehničeskie masterskie*/, postaje član ASNOVA /*Associjacija novyh arhitektorov*/, itd.) Lisicki nastavlja svoju umetničku aktivnost posvećujući se prevashodno dizajnu knjiga i časopisa, kao i projektovanju sovjetskih paviljona za velike međunarodne izložbe različitog karaktera.

No iza ovih opštih podataka, koji jedva da naznačuju osnovne crte jedne umetničke biografije, krije se lik umetnika sa više lica za koja se ponekad čini kao da ne pripadaju istoj osobi. Poput Rodčenka, Lisicki je u svojoj evoluciji prošao kroz radikalne transformacije, i ta činjenica otvara, pored ostalog, i pitanje postojanja kontinuiteta ili diskontinuiteta između pojedinih faza i tipova njegovog rada. Čini se da uporedo sa određenim elementima kontinuiteta postoje povodi da se govori i o raskolima ili polarizacijama, među kojima je možda najošttrija ona u kojoj s jedne strane nalazimo specifičnu formu apstraktnog slikarstva, eksperimente sa bespredmetnim, nepredstavljakim, potpuno nereferencijalnim formama u okviru slikarskog ili grafičkog medija, a s druge upotrebu fotografske/ikoničke predstave u postupku fotomontaže, dakle manipulaciju već postojećim (ne novostvorenim) formama, snimljenim činjenicama realnosti, iz čega su u određenim rešenjima nastajala dela sa jasno čitljivim propagandističkim porukama, radovi koji su glorifikovali sovjetsku državu i njene institucije, na čelu sa samim Staljinom. Primer Lisickog u ovom pogledu nije, naravno, jedinstven, ali skupa sa drugim (među kojima je slučaj Gustava Klucisa, još jednog Maljevičevog učenika iz vitebskog UNOVIS-a, posebno ilustrativan), u kojima apstrakcioniste s početka dvadesetih u tridesetim godinama nalazimo na određeni način u službi državne propagande, on predstavlja važno poglavlje za razmatranje prirode i značenja lingvističkih transformacija u koje se avangarda upustila nastojeći da odgovori na zahteve nove socijalne realnosti. Najzad, primeri Lisickog, Klucisa ili Rodčenka impliciraju i pitanje da li je bilo nužno da ta adaptacija na kraju rezultira afirmacijom ili čak glorifikacijom jednog totalitarnog režima.

Ulaskom u krug UNOVIS-a formacija individualnog izražajnog jezika Lisickog počela se odvijati u smeru koji odražava prisustvo suprematizma. Njegova glavna invencija, koju je nazvao PROUN (*Proekt Utverždenija Novogo*), nastala je u procesu aktivne recepcije i istovremenog kritičkog čitanja suprematističkog iskustva koje je postalo predmet jedne autonomne, individualne interpretacije.¹ S druge strane, teorijsko-interpretativni model koji je

Lisicki koristio u svom pristupu umetnosti, pa dakle i u tumačenju suprematizma i PROUN-a, oslanjao se u prvom redu na saznanja koja je on izvukao iz iskustava moderne matematike (i nauke uopšte) shvaćene u opštem smislu kao "svet brojeva", pri čemu je njegova osnovna intencija vezana za istraživanja i analize prostora kao specifične forme koja ima svoje numeričke i simboličke analogije ili ekvivalente. *Broj i prostor* su ključni termini/pojmovi i instrumenti u analizama relacija i veza između umetnosti i matematike kojima se Lisicki bavi u svojim ranim tekstovima o PROUN-ima (1919-1922)², te posebno u spisu "Umetnost i pangeometrija" (1925).³ Naravno, on ne propušta da naglasi kako povlačenje paralela između tih dvaju oblasti ljudskog stvaranja mora biti veoma oprezno, jer umetnost kao "invencija uma", fenomen u kojem se sjedinjuju racionalnost i imaginacija, ipak "stvara s one strane brojeva". Zato predlaže razmatranje kretanja (i analogija) matematike i umetnosti kao dve krivulje koje se ne kreću uvek u paralelnim ravnima, ali ipak pripadaju jedinstvenom kontekstu kulture datog vremena.

Za Lisickog je suština moderne matematike sadržana u konceptima kao što su *apstraktan/nepredmetan broj*⁴, *funkcionalna zavisnost* kao princip modernog broja (nasuprot razmerama i proporcijama koje izražavaju odnose veličina), *apstraktni prostor*, *numerički skupovi*, *vreme* kao četvrta koordinata, itd... Odbacivši i poslednje recidive deskriptivnog i predstavljačkog odnosa prema svetu stvari, redukujući sliku na elemente čiste boje i (bespredmetne) forme, suprematizam je, shodno tumačenjima Lisickog, došao do razvojnog stadijuma koji odgovara upravo modernim matematičkim konceptima, on je "preveo slikarstvo iz stanja antičkog takozvanog predmetnog broja u stanje modernog apstraktnog broja".⁵ Kao u modernim numeričkim sistemima, ovi elementi i slikovna površina koju ispunjavaju nalaze se u odnosima *funkcionalne međuzavisnosti*, a kao rezultat operacija "konstruisanja zavisnosti" nastalo je (suprematističko) "transformisano platno". *Transformacija* je pak takođe pojam koji, za razliku od povećanja ili smanjenja, Lisicki povezuje sa područjem matematičkih funkcija. Mada sâm Maljevič ustrojstvo suprematističke slike nije tumačio preko odnosa međusobnog uslovljavanja elemenata (boje i forme), već je u vezi sa tim govorio prevashodno o dinamičkim okolnostima ili o različitim vrstama osećanja, pojam funkcionalne međuzavisnosti ima svoje opravdanje utoliko što očigledno podrazumeva apstraktni karakter funkcionalnih odnosa (kao na primer kod odnosa vrednosti između x , y i z koordinatnih osa) u okviru jednog autonomnog sistema (slike), gde se slikovni elementi, koji ne predstavljaju predmete niti označavaju kvantitete, mogu uporediti sa apstraktnim numeričkim vrednostima/izrazima. Sistem je, dakle, slobodan od svake spoljašnje/mimetičke referencijalnosti i zavisnosti, i gradi se isključivo prema sopstvenim unutrašnjim konvencijama.

Međutim, za definiciju PROUN-a primarnu važnost imaju analize suprematizma sa stanovišta problema prostora, čemu je posvećen veći deo teksta "Umetnost i pangeometrija". Razmatrajući četiri modela (prikazivanja) prostora (*planimetrijski*, *perspektivni*, *iracionalni* i *imaginarni*), u kojima vidi osnovne oznake kako umetničkih, stilskih, tako i idejnih/ideoloških sistema karakterističnih za određene epohe, Lisicki je, na prvi pogled neobično, povezo suprematizam sa invencijom modela iracionalnog prostora, čiji se identitet, naravno, uspostavlja na pozadini prethodnih modela. U promenama načina prikazivanja prostora nije, prema Lisickom, bilo obogaćenja (Bereicherung) onoga što on naziva "brojnim telom" (Zahlkörper) umetnosti.⁶ Naime u skladu sa matematičkim analogijama, planimetrijskom prostoru, čiji je konstitutivni elemenat fizička dvodimenzionalna ravna površina, odgovara prirodni numerički niz 1,2,3,4..., dok se perspektivni prostor može izraziti geometrijskim nizom 1,2,4,8,16... Lisicki međutim smatra da perspektiva ograničava i zatvara prostor, da

ga čini konačnim gradeći svet u obliku kocke koja na površini izgleda kao piramida. Perspektivni prostor, zasnovan na principima euklidovske geometrije, podrazumeva susticanje projekcionih linija u jednoj tački, bilo da se ona nalazi ispred predmeta, u oku posmatrača (što odgovara istočnjačkom modelu obratne perspektive), bilo da je iza predmeta, negde u dubini horizonta (kao u zapadnom renesansnom modelu). Tako se taj prostor ukazuje kao (zatvorena) piramida sa vrhom ispred ili iza platna. Suprematistički prostor pak donosi prvo proširenje, obogaćenje "brojnog tela" u našem vremenu:

"Suprematizam je pomerio vrh konačne vizuelne piramide u beskonačnost. On je 'probio plavi abažur neba'. Za boju prostora on nije uzeo samo *plavi* zrak spektra, već čitavo jedinstvo - *belo*. Suprematistički prostor može biti oblikovan kako prema napred, ispred površine, tako i u dubinu. Ako površinu slike označimo sa 0, onda možemo pravac u dubinu nazvati - (negativnim), a pravac napred + (pozitivnim) ili obrnuto. Vidimo da je suprematizam očistio sa površine iluzije planimetrijskog dvodimenzionalnog prostora i iluzije trodimenzionalnog perspektivnog prostora, i da je stvorio poslednju iluziju *iracionalnog* prostora sa mogućnošću beskonačnog protezanja prema dubini i prema napred.

Ovde najpre dospevamo do jednog umetničkog kompleksa (K.-Kompleks) kojem možemo protivstaviti matematičku analogiju jedne neprekidne prave linije koja u sebi sadrži prirodni numerički niz sa celim i decimalnim brojevima, nulu (0), negativne i pozitivne, kao i iracionalne brojeve."⁷

Prema Lisickom, dakle, prostor suprematističke slike nije planimetrijski: ono što on tvrdi jeste da različiti intenziteti njenih bojenih ploha i položaji preklapanja (čak i kada su one u jednoj ravni) proizvode efekat njihove različite udaljenosti od oka, što znači da između njih postoje izvesne razdaljine koje se, istovremeno, jedino mogu meriti upravo tim intenzitetom i položajem, to jest, u matematičkoj analogiji, ne mogu se iskazati konačnim numeričkim nizom (kao kod predmeta u planimetrijskom ili perspektivnom prostoru), "ne mogu se prikazati kao konačan odnos dva cela broja". Iracionalnost suprematističkog prostora ovde se, znači, povezuje sa nemogućnošću njegovog numeričkog ili metričkog prikazivanja, ili merenja, kao što to pokazuje odnos između dijagonale i stranice kvadrata. Vertikalni, horizontalni i dijagonalni pravci, sadržani u ovom odnosu, predstavljaju osnovne elemente raščlanjavanja toga prostora koji Lisicki označava kao *pozicioni sistem*. Pozicionalnost, tj. položaji međusobno strogo odvojenih ploha, te s druge strane kvalitet/intenzitet njihove obojenosti, stvaraju iluziju beskonačne dubine, tj. moguće je zamisliti neprekidnu multiplikaciju odnosa/položaja i hromatskih prostornih kvaliteta u oba smera bez ograničenja, jer ne postoji krajnja tačka, vrh piramide, u kojoj bi ovo protezanje/širenje bilo zaustavljeno. Maljevičev (crni) kvadrat, koji Lisicki smatra prvom manifestacijom proširenja "brojnog tela" umetnosti, dobija u tom telu značenje 0 (nule), analogno ulozi koju nula ima u modernom numeričkom sistemu (koji je takođe određen kao pozicioni), tj. kao što se u tom sistemu nula više ne posmatra kao ništa, već kao broj, kvadrat dobija "plastičku vrednost" ili vrednost nule kao broja. Prostor koji je izgrađen sa kvadratom i koji se iz njega dalje generira, posebno u fazi raznobojnog dinamičkog suprematizma, ne može se izraziti ili predstaviti u kvantitativnoj, predmetno-numeričkoj (realnoj) vrednosti, on nije neposredno vidljiv, nije dostupan čulnoj/vizuelnoj percepciji, nema referentnih tačaka u fenomenalnoj realnosti. Taj prostor postoji u području apstraktnog i iracionalnog, u polju refleksije, on nastaje iz određenih operacija u okviru sistema, poput neke vrste logičke konstrukcije koja sledi odnose funkcionalnih zavisnosti.

Suprematistički iracionalni prostor, kako ga tumači Lisicki, takođe je oslobođen psiholoških, spiritualnih ili emocionalnih konotacija, te konačno svake projekcije subjektivnosti. Odsustvo

subjektivnosti povezuje se, s jedne strane, sa konceptom beskonačnosti, tj. sa napuštanjem trodimenzionalnog prostornog modela izvedenog iz principa linearne, mononuklearne perspektive, a s druge sa crnim kvadratom (kao izvorom novog prostora) i njegovom redukcijom bojenog spektra na crno i belo. Naime sažimanjem linija/zraka u tački gledanja, u oku posmatrača, slikovni linearno-perspektivni prostor podrazumeva prisustvo subjekta koji taj prostor posmatra kao ekstenziju realnog prostora, tj. uslovi i okolnosti subjektivne percepcije, individualno iskustvo gledanja/viđenja, ugrađeni su u prostornu artikulaciju slike. Slika se posmatra onako kao što se posmatra postojeći svet. Uloga posmatrajućeg subjekta ovde je svakako primarna, iz čega je Lisicki izveo interpretaciju koja linearnu perspektivu, te čitav formalno-jezički model baziran na odgovarajućem konceptu prostora, povezuje sa ideologijom i filozofijom zapadnjačkog/buržoaskog subjektivizma. Na sličan način, u suprematističkoj afirmaciji crnog i belog on je video oslobađanje, očišćenje od subjektivizma i individualizma obojenosti. Tu smo, piše Lisicki, spoznali "čistotu kolektivne sile".

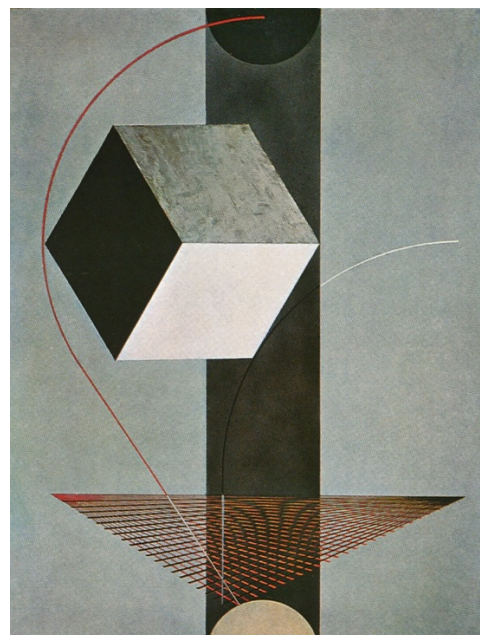
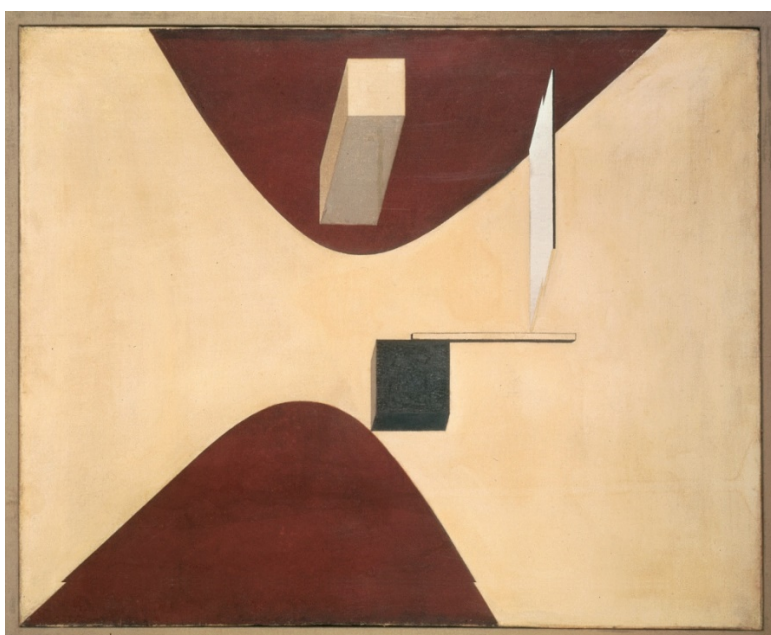
Mada je Lisicki od Maljeviča usvojio ideju izlaska u beskonačnost, ključna tačka njegove kritike suprematizma odnosila se upravo na prostor:

"Uz sav svoj revolucionarni karakter suprematističko platno još je sačuvalo formu slike. Kao i svako muzejsko platno ono je imalo jednu određenu osu upravnu na horizont, i ako bi bilo okačeno na neki drugi način izgledalo je kao da stoji sa strane ili naopako. Istina, to je ponekad primećivao samo autor."⁸

Ovakva kritika, kao što je s pravom primetio Yve-Alain Bois,⁹ nije sasvim opravdana jer pojedine Maljevičeve slike, mada to nije bio predmet njegovog interesa, odista dopuštaju mogućnost okretanja.¹⁰ S druge strane, sačuvane fotografije nekih postavki iz onog vremena pokazuju da su pojedine slike bile vešane u različitim položajima, i to u prisustvu umetnika, što bi pre moglo značiti da je to bilo uz njegovo pristajanje nego da se radilo o nemarnosti ili nezainteresovanosti.¹¹ Pa ipak, i tu je Lisicki sa svog stanovišta u pravu, suprematistička slika je, i pored napuštanja propozicija perspektivnog iluzionizma, zadržavši tu projekcionu osu pod pravim uglom u odnosu na horizont(alu), u osnovi još računala na uobičajeni način posmatranja za koji Bois kaže da je antropomorfan, vezan za naše stajanje na tlu, za pokoravanje zakonu gravitacije.¹² Slično se može reći za Mondrianovu neoplastičku sliku (u kojoj, inače, Lisicki vidi samo plohu/ravan, bez ikakvog prostora iza ili ispred) čiji osnovni strukturni princip, štaviše, neposredno referira na čovekov položaj stajanja na tlu. Dok same suprematističke forme, u njihovim promenljivim položajima u slikovnom polju, slobodno lebde u beskonačnom belom prostoru i zapravo teže da se oslobode gravitacione sile, Mondrianove pravougaone plohe i prave linije uvek su postavljene u horizontalno-vertikalnom odnosu, a to je odnos između vertikale čoveka i horizontale tla u kojem se ispoljava delovanje sile teže. Temeljni neoplastički princip zapravo nije položaj u pravom uglu (90⁰) kao takav, jer njega mogu graditi i dve dijagonalno ili koso postavljene linije, već je to samo onaj pravougaoni položaj koji grade horizontala i vertikala. Pri tom faktička ivica platna kod Mondriana nema vrednost granične linije slikovnog polja, te stoga, kao što pokazuju slike sa pozicionim pomeranjem za 45 stepeni, unutrašnje linije ne moraju sa njom (ivicom) biti u pravougaonom odnosu. S obzirom na ovaj osnovni princip neoplastička slika, teorijski posmatrano, ima četiri moguća položaja (koji bi nastali rotiranjem za 90 stepeni) u kojima stroge propozicije njenog unutrašnjeg ustrojstva ne bi bile narušene, ali praktično postoji samo jedan položaj, koji je, uostalom, gotovo uvek posredno naznačen potpisom umetnika sa prednje strane platna.

Postojanje jedne upravne ose slike, bez obzira na mogućnost beskonačnog širenja/građenja prostora napred i nazad, tj. ispred i iza nulte tačke površine platna, za Lisickog je moralo predstavljati zadržavanje izvesne spona sa realnim, pojavnim prostorom, koji je on hteo da potpuno odstrani iz slike. Pomak koji PROUN donosi odnosi se upravo na eliminaciju ove ose:

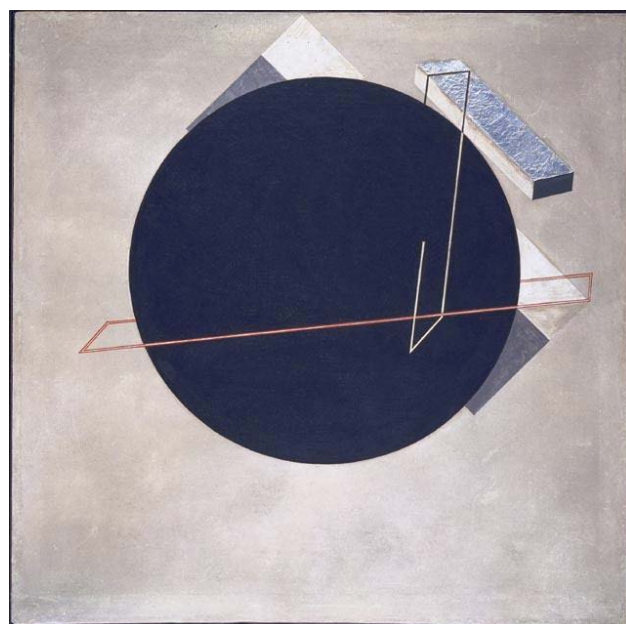
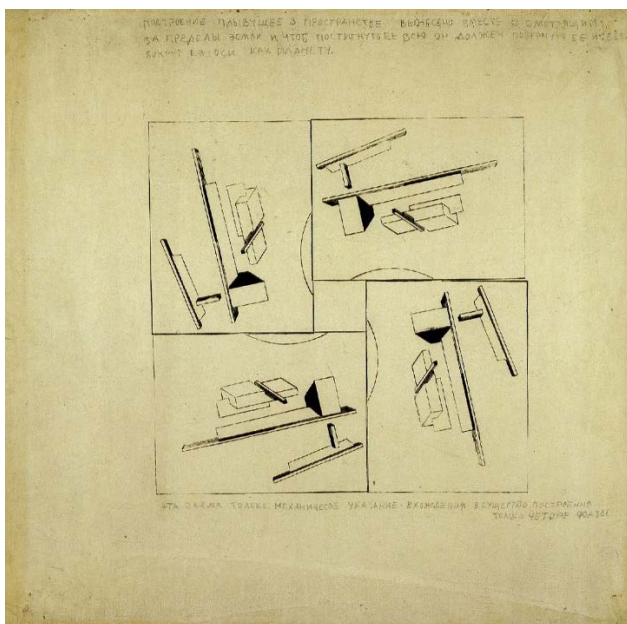
"Videli smo da je površina platna (PROUN-a) prestala da bude slika i da je postala struktura oko koje se, kao oko kuće, mora obilaziti, posmatrati je odozgo i istraživati odozdo. Rezultat toga je da je jedna osa slike, koja je stajala pod pravim uglom u odnosu na horizontalu, uništena. Učinili smo da platno rotira. I pri ovom rotiranju shvatili smo da smo sebe uvukli u prostor. Do sada je prostor bio projektovan na površinu pomoću uslovnog sistema ravni. Mi smo počeli da se krećemo na površini ravni ka безусловnom prostiranju. U ovom rotiranju mi smo umnožili broj osa projekcije, kretali smo se između njih i razdvojili ih. Ako je futurizam uveo posmatrača u platno, mi ga preko platna vodimo u realni prostor i postavljamo ga u centar nove konstrukcije prostiranja".¹³



El Lisicki, *PROUN 23 br. 6*, 1919; *PROUN 99*, 1924

Zadržavajući suprematistički koncept beskonačnog prostora PROUN ga ostvaruje na drugi način, ne više preko promenljivih pozicioniranja dvodimenzionalnih plošnih formi na belom fonu, već pomoću trodimenzionalnih, volumenskih geometrijskih formi (često kombinovanih sa plohama) prikazanih u aksonometrijskoj projekciji sa multipliciranim projekcionim osama. Sâm prelaz sa ploha na volumenska tela (što takođe lebde u slikovnom polju, tj. u beskonačnom prostoru) samo je prva, najpre uočljiva, takoreći spoljašnja promena. PROUN nije tek manifestacija volumenskog/trodimenzionalnog suprematizma. Ne samo što je dimenzija dubine, za razliku od perspektivnog modela, postignuta bez sabiranja linija na vrhu vizuelne piramide, tj. fiksiranja tačke gledanja, nego je u okviru aksonometrijskih prikaza, kod kojih linije ostaju paralelne u njihovom beskonačnom udaljavanju ili približavanju (što znači da tačka gledanja ostaje neodređena), umnožavanjem osa projekcije nastala "opšta konfuzija u vizuelnom polju" (Bois); posmatrač se sada nalazi pred prostorom, ili u prostoru, u kojem više nema pouzdanih orijentira, i ta situacija nepostojanosti, promenljivosti prostornih koordinata trebalo bi da ga podstakne na osećanje i promišljanje sopstvenog položaja i njegove uloge u perceptivnom procesu. "Vakuum, kaos i nesklad postaju prostor", piše

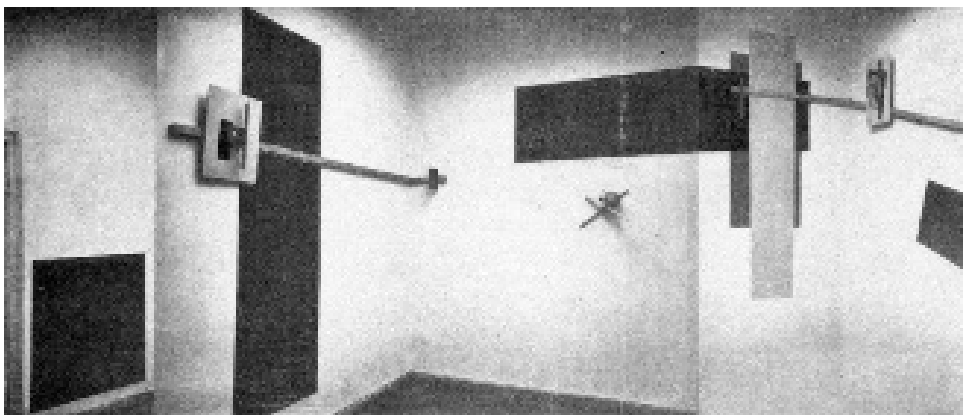
Lisicki. Suočavajući posmatrača sa haotičnim prostorom, koji je kroz mnoštvo interakcija oblikovnih elemenata i projekciona pomeranja stavljen u pokret (koncept imaginarnog prostora vezan je pre svega za kretanje), Lisicki želi da i njega samog pokrene iz statičke, kontemplativne pozicije karakteristične za percepciju perspektivnog slikovnog prostora, i da ga iz pasivnog recipienta pretvori u aktivnog sudionika jednog dinamičkog perceptivnog procesa koji, na izvestan način, postaje deo samog rada. Položaj posmatrača u ovom slučaju nije zadat već je ostavljen slobodnom izboru. Konfiguracije na samom platnu, proizvodeći utisak neodređenosti, nekoherentnosti i nesklada u vizuelnom i slikovnom polju i dopuštajući različite položaje/uglove posmatranja, trebalo bi da animiraju svest posmatrača o realnom prostoru i povezanosti njegove percepcije sa kretanjem, promenom položaja. U tome je smisao uvođenja (preko platna) u realni prostor.



El Lisicki, *Lebdeća konstrukcija u prostoru*, 1920; *8 položaja PROUN-a*, 1923

U pojedinim radovima Lisicki je krajnje neposredno, gotovo didaktički demonstrirao svoje ideje u vezi sa transformacijom slikovnog prostora, rotacionim pomeranjem slike i samog posmatrača, te promenom njegove uloge u perceptivnom procesu. Na primer poznata litografija sa nazivom "Lebdeća konstrukcija u prostoru" (*Postroenie plyvuščee v prostranstve* - 1920.) sadrži strukturu geometrijskih tela koja je ponovljena u četiri različita položaja dobijena rotacijom za 90 stepeni. Pošto je sama struktura oivičena okvirom u obliku pravougaonika (ne kvadrata) čije se ivice međusobno dodiruju, u središtu je nastalo prazno kvadratno polje kao neka vrsta centra rotacije. Na samom listu, sa njegove prednje strane, nalazi se sledeći umetnikov zapis: "Lebdeća konstrukcija u prostoru, izbačena zajedno sa posmatračem van granica zemlje, i da bi je celu shvatio on mora da nju i sebe okreće oko njene ose kao planetu. Ova shema je samo uputstvo za ulazak u suštinu konstrukcije - samo četiri faze". Istovetne problemske implikacije predočava slika "8 položaja PROUN-a" (1923) koja, kao što govori sâm naslov, može da se posmatra sa osam različitih pozicija, a u sličnom idejnom kontekstu Lisicki je ponekad koristio postupak višekratnog otiskivanja iste grafičke strukture jedne preko druge u različitim položajima, ili je pak tražio da mu se iste slike reprodukuju takođe u različitim položajima. Međutim, pravu i potpunu realizaciju ovih ideja Lisicki je ostvario u radovima ambijentalnog karaktera kao što su "Prounenraum" ("Soba Prouna" - 1923), urađenom za Veliku Berlinsku umetničku izložbu, ili "Demonstrationsraum"

("Demonstraciona soba"), prostoriji projektovanoj za izlaganje apstraktne umetnosti (Dresden, 1926; Hannover, 1927). Premda ovi projekti nisu istovetnog karaktera, povezuje ih, pre svega, ideja uključenja realnog, fizičkog prostora, kao aktivnog činioca, u njihovu formalnu i konceptualnu strukturu. Berlinska soba predstavlja čisto umetničku, prostorno-ambijentalnu instalaciju u kojoj podloga zida nije tretirana kao neutralna pozadina (ili kao "mrtvački sanduk za slike" - Lisicki), već je integrisana u logiku i ideju samog rada, tj. karakteristični Proun-elementi, geometrijske površine i (realni/opipljivi) volumeni, izvedeni su i raspoređeni u određene strukture prema odabranim prostornim datama i odgovarajućim

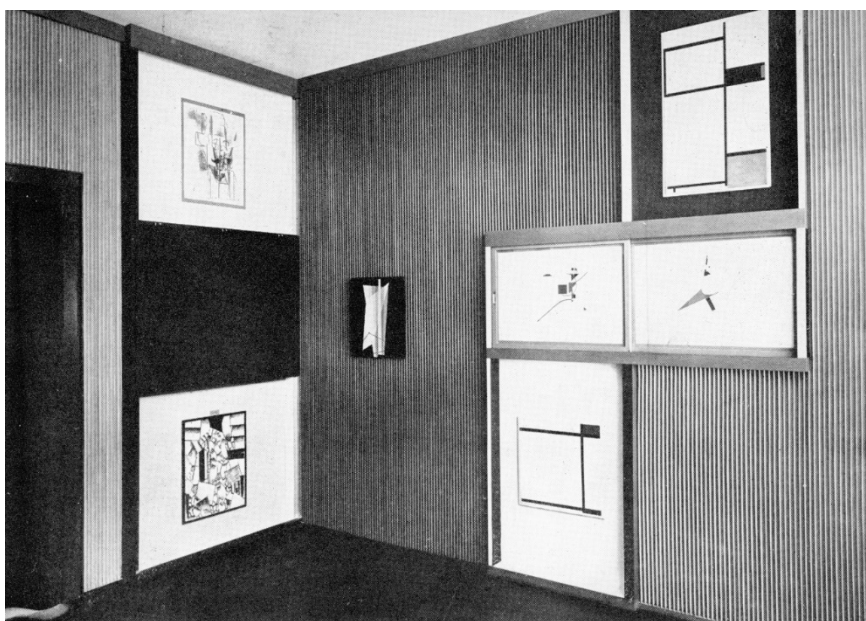


El Lisicki, Soba PROUN-a, Berlin, 1923

perceptivnim uslovima. To je neka vrsta integralnog Proun-prostora/ambijenta izgrađenog pomoću slikarskih, skulptorskih i arhitektonskih elemenata. Dizajnirajući u hanoverskom projektu izložbeni prostor za već napravljena dela više umetnika, Lisicki je rešavao drugačiji zadatak. On je zidne površine prekrivio vertikalnom rešetkastom reljefnom konstrukcijom čija se obojenost menjala (crno, belo, sivo) u zavisnosti od kretanja, tj. položaja posmatrača, a upotrebio je i pokretne zidne panele koje je posmatrač mogao da pomera po sopstvenoj želji. Iako ova instalacija ne predstavlja čisto umetnički rad u strogom smislu reči, Lisicki je u njoj primenio glavne ideje PROUN-a, ugrađujući tako sopstvenu umetničku koncepciju u projekat koji je u sebi sadržavao i elemente drugačijih koncepcija, mada u okviru opšte kategorije apstraktne umetnosti. No u oba primera institucija posmatrača, koji je sada uveden u jednu ambijentalnu situaciju, ima posebno važnu ulogu. Sâm je Lisicki povodom "Demonstrationsraum-a" naglašavao funkciju prevođenja posmatrača iz stanja pasivnosti u poziciju aktivne participacije: "Sa svakim pokretom posmatrača u prostoru menja se percepcija zida... Tako se, kao rezultat ljudskog telesnog kretanja, postiže perceptualna dinamika. Ta igra čini posmatrača aktivnim... Posmatrač je fizički uključen u interakciju sa izloženim predmetom."¹⁴

Da bi se oslobodio tog pasivnog, kontemplativnog stava, posmatrač je trebalo da bude suočen sa nečim što više nije slika. Mada je, s druge strane, u medijskom i tehnološkom smislu PROUN svakako slika ili grafika (dvodimenzionalna površina/platno prekriveno bojama), a u stilističko-formalnom apstraktna/bespredmetna slika, u tumačenju Lisickog on je dobio drugačije značenje i ulogu naznačenu već u nominalnoj ravni samim terminom *projekat*. Kao što smo videli, tvrdnja da je površina PROUN-a prestala da bude slika podrazumevala je zamenu perspektivne projekcije aksonometrijskom, napuštanje sistema jedne (upravne) ose u korist modela umnoženih projekcionih osa koji otvara mogućnost kretanja u svim pravcima i smerovima, dakle stvaranje takvog unutrašnjeg/slikovnog prostora

(dinamičkog, nekonzistentnog i haotičnog, bez čvrstih, konstantnih orijentira i bez zemaljskih, antropomorfnih/telesnih koordinata) koji će omogućiti slobodnu rotaciju, "radikalnu reverzibilnost" (Bois) novostvorene konstrukcije/strukture (postroenie). Tako u svojoj početnoj fazi PROUN u samom mediju slike, tj. na površini/platnu, želi da postigne odsustvo određenih slikovnih parametara koje Lisicki smatra primarnim. Ideja reverzibilnosti dovela je u pitanje jedan od tih parametara koji se odnosi na uobičajeni vertikalni položaj slike (na zidu ili na štafelaju) kao "odraz" vertikalnosti čoveka i percepcije prostora uslovljene njegovim uspravnim položajem. U napuštanju vertikalnosti *slike* i prelasku na horizontalnost *dokumenta*, što je prema zamisli Lisickog označavalo promenu statusa PROUN-a, Y.A. Bois čak vidi transformaciju paradigmatičkog značenja za umetnikov rad, naglašavajući pri tom povezanost između horizontalnosti i "prostorne dezorijentacije" (u tom pogledu karakteristične su grafičke mape - npr. poznata "Kestner-Mappe" - ili nacrt korica za časopis "Broom").¹⁵ Značenje *dokumenta*, *projekta* ili *plana* suprotno je konceptu **slike** koju Lisicki razume kao **kraj**, kao nešto po sebi potpuno i završeno. Zato je PROUN u njegovim tekstovima uvek nazivan (prolaznom) stanicom na putu ka..., ka stvaranju *novog prostora*, jedne *novе forme* ili *novog tela*, ka *arhitekturi*, ka stvarnosti; PROUN je "samo karika u lancu, kratka stanica na putu ka savršenstvu". Taj novi put započinje od nulte tačke, od suprematističkog kvadrata kao prelomnog trenutka koji za Lisickog, ali i za mnoge druge savremenike, označava kraj slikarstva (slike), zatvaranje "sužavajućeg kanala slikarske kulture", nakon čega se, sa druge strane slikarstva, otvara novi kanal *materijalne kulture*, uspostavlja se temelj za "novi, prostorni rast realnog sveta". S jedne strane, dakle, iako bez ikakvih referenci na (vizuelno) iskustvo sveta i prirode, PROUN-i se ne bi smeli posmatrati kao završena, u sebi zatvorena, samodovoljna umetnička dela, a s druge, kao eksperimentalna istraživanja jednog novog prostornog modela, oni svakako nisu ni konkretni projekti koji bi mogli biti neposredno primenjeni, ostvareni u materijalnoj izgradnji, pre svega u arhitekturi. Ono što oni nude jesu izvesne opšte propozicije ili principi koji se mogu ugraditi u konkretne projekte i potom realizovati u formama/predmetima materijalne kulture, kako je to sâm Lisicki pokazao u svojim arhitektonskim projektima i izložbenim prostorima.



El Lisicki: Apstraktni kabinet, Hanover, 1927-28

PROUN je zapravo jedan oblikovni model ili sistem znakovno-simboličkog karaktera, čije potpuno značenje i primena tek treba da budu uspostavljeni na poslednjoj stanici razvoja, u jedinstvu arhitekture. Sledeći distinkciju Lisickog koji je, poput Rodčenka, stvaranje shvatao kao pronalazanje, trebalo bi da PROUN bude tretiran kao *pronalazak novog*, nasuprot *otkrivanju postojećeg*, kao (novi) znak koji ne izražava i ne tumači ono što u svetu već postoji, a kao nova činjenica je otvoren, okrenut budućem gde očekuje svoju realizaciju. Pronalasci otvaraju pitanje ciljeva, praktične svrhovitosti, utilitarnosti, te tako PROUN, ulazeći u sferu realnog života (stvaranje novih *tela*), ne želi da se jednostavno prilagođava, prihvata i realizuje postojeće utilitarne norme, već da iz sebe, iz svoje stvaralačke/pronalazačke prakse deluje u polju utilitarnog stvarajući nove ciljeve, potrebe i svrhe.

Prounovska koncepcija prelaska sa slikarske na materijalnu kulturu ujedno predstavlja jednu od manifestacija ili ishodišta svesti o krizi slikarstva koja je početkom dvadesetih zavladao u krugu avangarde. Potreba da se ta kriza, naime sâmo slikarstvo kao izražajna forma, prevlada odvela je Maljeviča filozofskoj refleksiji i utopijskim projektima za jednu specifičnu, nefunkcionalnu, bespredmetnu arhitekturu. Pri tom koncept supremacije umetnosti i njene bezuslovne autonomije ostaje konstanta njegove pozicije. S druge strane, konstruktivisti će dovesti u pitanje ove maljevičevske konstante i napustivši, kao i on, praksu slikarstva, zastupaće nužnost radikalne promene statusa i uloge umetnosti kroz njenu neposrednu integraciju u realni život i prihvatanje aktuelnih socijalnih i ideoloških imperativa. Poslednja stanica na njihovom putu biće model proizvodne umetnosti i umetnika konstruktora-inženjera koji svoju ulogu više ne ostvaruje u pravljenju estetskih predmeta, već u proizvodnji korisnih stvari. Pošavši od iskustva suprematizma, sâm Lisicki, kao i neki drugi članovi UNOVIS-a, naći će se na putu koji će ga dovesti u izvesnu blizinu konstruktivističke ideologije i prakse. Zamisao prelaska na materijalnu kulturu, kulturu predmeta/stvari, svakako predstavlja osnovnu, polaznu tačku zbližavanja, mada veoma opšteg karaktera. Udaljujući se od suprematističkog učenja Lisicki će, između ostalog, tvrditi da PROUN vodi stvaraoca "od kontemplacije prema stvarnosti", a u skladu sa takvom (konstruktivističkom) pozicijom model umetnika-individualca, izdvojenog pojedinca koji, zatvoren u svom ateljeu, na štafelaju stvara "sliku koju je samo on započeo i koju će samo on završiti" (Lisicki), gubi svoju ulogu u korist novog stvaralačkog kolektiva: "Ličnost autora nestaje u delu i mi prisustvujemo rađanju jednog novog stila, ne stila pojedinačnog umetnika, već stila bezimernih autora, koji zajednički vajaju građevinu vremena".¹⁶ Ipak, Lisicki neće deliti većinu "najtvrdih" konstruktivističkih stavova i zastupaće na izvestan način jednu srednju ili umerenu poziciju, posebno u odnosu na radikalne teze o praktičnoj svrhovitosti i ideološkoj funkcionalnosti umetnosti. Takva pozicija je najjasnije predočena u programskom uvodniku časopisa *Vešč*:

"... Mi smatramo da je trijumf konstruktivnog metoda osnovno obeležje sadašnje epohe. Nalazimo ga kako u novoj ekonomiji i razvoju industrije, tako i u psihologiji naših savremenika u svetu umetnosti. *Vešč* se zalaže sa konstruktivnu umetnost, čiji zadatak nije da ukrašava život već da ga organizuje.

Naš časopis smo nazvali *Vešč* zato što je umetnost za nas stvaranje novih 'stvari'... Ali nikako ne treba pomišljati da pod stvarima mi mislimo na stvari svakodnevene upotrebe. Razume se, mi smatramo da su fabrički napravljene utilitarne stvari, avion ili automobil, takođe proizvodi istinske umetnosti. Ali mi ne želimo da stvaralaštvo umetnika ograničimo samo na utilitarne stvari. Svako organizovano delo - kuća, pesma ili slika - je korisna stvar, koja ljude ne odvaja od života već im pomaže da ga organizuju. Stoga mi nemamo ništa zajedničko sa pesnicima koji u stihovima predlažu da stihovi više ne treba da se pišu, ili sa onim slikarima koji slikarstvo koriste kao sredstvo propagande za napuštanje slikarstva. Prosti utilitarizam je daleko od toga da bude naša doktrina...

...Vešč je van svih političkih partija, jer on se bavi problemima umetnosti a ne problemima politike. Ali to ne znači da smo mi za umetnost koja ostaje van života i u osnovi je apolitična. Upravo suprotno, mi ne možemo zamisliti ma kakvo stvaranje novih formi u umetnosti koje nisu povezane sa transformacijom socijalnih formi ..."¹⁷

Zalaganje za konstruktivnu umetnost (i metode) treba razumeti pre svega u kontekstu neslaganja sa dadaističkom negativnom i destruktivnom strategijom, kao izraz jedne pozitivne energije i shvatanja da je u aktuelnim sociopolitičkim okolnostima potrebno ujedinjenje internacionalne umetnosti oko širokog projekta građenja/izgradnje na novim osnovama. To nije zalaganje za konstruktivizam kao poseban stilsko-jezički i umetničko-ideološki model, već jedna široka formula koja zapravo želi da obuhvati i stavi pod zajedničku zastavu stvaranja novog sveta sve pojave koje se mogu svrstati pod rastegljivi pojam nove umetnosti. Stvaranje novih stvari i organizacija života, mada pripadaju konstruktivističkim programskim sloganima, ovde su takođe upotrebljeni u značenju opštih avangardističkih propozicija. Suštinska distinkcija u odnosu na stavove konstruktivista sadržana je u tome što se slika (ili pesma) takođe smatra korisnom stvari, ali u smislu koji je iznad ravni neposredne, sasvim praktične ili "proste utilitarnosti". Zato teoretičar produktivizma Boris Arvatov, kritikujući platformu Veščča zbog oportunitizma, nikako nije mogao prihvatiti da se suprematistička slika dovodi u istu ravan sa parnom lokomotivom: za njega je Maljevičev kvadrat "vizuelna stvarnost" a ne stvar, naročito ne "funkcionalna stvar". Sa stanovišta programskih ideja utilitarnog konstruktivizma Vešč nije potpuno odbacio tipično umetničke/estetske izražajne forme, i stoga zastupa kompromisni stav balansirajući između nepomirljivih suprotnosti. Ono što se u programu časopisa smatra ograničenjem umetničkog stvaralaštva, za konstruktiviste/produktiviste je neka vrsta kategoričkog imperativa prevladavanja samog pojma umetnosti. Slična neodređenost ili dvosmislenost, sadržana u shvatanju da su korisne stvari svojevrsni umetnički proizvodi a umetnička dela istovremeno korisne stvari, postoji, reklo bi se, i u ideološko-političkoj poziciji Veščča koji ne želi da bude apolitičan, ali isto tako, odvajajući umetničke i političke probleme, ne prihvata pristajanje uz bilo kakve partijske ideološke programe. S druge strane, program *Prve radne grupe konstruktivista* u okviru INHUK-a (usvojen aprila 1921) nije u ovom pogledu ostavljao prostora nikakvoj dvosmislenosti, određujući "naučni komunizam" kao svoje jedino ideološko polazište i stavljajući sebi u zadatak "izražavanje komunističke ideje".



Časopis Vešč/Gegenstand/Objet, Berlin, 1922

Program Veščča, kao uostalom i čitava ideologija PROUN-a, ne isključuje umetnost iz projekta organizacije života i izgradnje novog društva. On pre ima u vidu jedan prošireni pojam umetnosti koja neće biti ograničena ateljerskim, štafelajnim modelom slikarstva, ali isto tako neće izgubiti svoj identitet potpunim stapanjem sa inženjerstvom, industrijom i proizvodnim procesima. Otvaranje prema potrebama života i društva, kretanje od ukrašavanja ka organizaciji života, za Lisickog ne vodi nužno radikalnoj negaciji umetnosti niti mora završiti u rigidnom, ekstremnom utilitarizmu. Kada Lisicki kaže kako je put umetnosti okončan, to se odnosi na predstavljачku, dekorativnu i kontemplativnu umetnost, dakle na određene izražajne forme i modele koji u uslovima savremenosti po njemu (kao i po konstruktivistima) gube svoju ulogu, ali to nije konstruktivistička objava smrti umetnosti kao takve.

Kao stanica na putu od slikarstva ka arhitekturi PROUN je, prema utopijskoj zamisli Lisickog, trebalo da bude neka vrsta mosta ka stvaranju "jednog svetskog grada za život svih ljudi na Zemlji". Ipak, njegova vera u mogućnost realizacije takvog idealnog, univerzalnog projekta nije bila oslobođena svake sumnje. Može se desiti, piše on u završnim redovima teksta "PROUN", "da naša noga, koja je zakoračila napred, ne pronađe čvrst oslonac", ali dodaje "mi se nećemo vratiti na nebo, ka 'umetnosti'". Treba reći da se to o čemu govori ova metaforička sentenca zaista i dogodilo, ne samo Lisickom već i konstruktivistima, te konačno i avangardi u celini. Ambiciozne teorijske konstrukcije i utopijski projekti suočili su se sa realnošću, socijalnom, ekonomskom, ideološkom, političkom, u kojoj odista nije bilo čvrstog oslonca, i to je bio ključni "previd" avangarde koji, uostalom, pokazuje daje ona, i pored svega, čak i ne želeći to, ipak ostala na nebu, tj. u umetnosti, sa ili bez navodnika, svejedno.

Konstruktivizam / Produktivizam

Avangarda u novom socio-političkom okruženju

"Svetska energija ide ka ekonomiji, i svaki njen korak u beskonačno izražava se u novoj ekonomskoj kulturi znakova, i revolucija nije ništa drugo do zaključak nove ekonomske energije koju talasa svetska intuicija". Ovako je 1919. godine pisao Maljevič posmatrajući revoluciju sa stanovišta svoje univerzalističke, "kosmološko-energetske" umetničke teorije, prenoseći sopstveni model interpretacije prirode i uzroka umetničkih procesa i pojava na područje društvene i političke realnosti.¹ Za njega je revolucija rezultat istog univerzalnog energetskog dinamizma koji u skladu sa ekonomskim principom stvara ne samo umetničke već i socijalne forme, to je manifestacija "intuitivne energije" ili *svetske intuicije* za koju "ne postoji ni kultura, ni čovek, ni konj, ni parna lokomotiva", koja "ništa ne deli na nacionalno, patriotsko, državno, kao što to čini čovek..."² Razumljivo što za pogled koji nije utemeljen na pozitivističkim, realističkim, racionalističkim i materijalističkim pretpostavkama, već pre na njihovim suprotnostima sadržanim u konceptima *zauma* i apsolutne bespredmetnosti, revolucija nije predstavljala tek pojavu iz domena tzv. društvene realnosti i prakse čije se značenje može jednostavno izraziti u terminima sociologije i politike. Štaviše ta nova forma, nova struktura znakova koja je donela radikalnu promenu u socio-političkoj i ekonomskoj sferi života, bila je, po Maljeviču, nagoveštena sa novim formama što su se prethodno pojavile u revolucionarnim umetničkim pokretima.

No, s druge strane, revolucija je naravno bila jedan veoma realan, stvaran događaj sa konkretnim i neposrednim posledicama na umetničkoj sceni, u umetničkoj praksi i svesti dvadesetih godina. Oktobar 1917. razdvaja povest avangarde i njen relativno celoviti korpus na dva dela ili dve faze. Prva bi se mogla označiti kao modernistička, ili kao faza rane modernističke avangarde, imajući pri tom na umu određene distinkcije između pojmova modernizam i avangarda.³ U praksi i teoriji pokreta do 1917. preovlađuju karakteristične crte modernističkog mišljenja, na prvom mestu ideja autonomije, samodovoljnosti i samosvrhovitosti umetnosti, te koncentracija na probleme formalnog jezika, tj. na polje estetskog, bez nastojanja da se ono poveže ili integriše sa socijalnom praksom na način koji bi povredio ili doveo u pitanje njegov identitet. Sfera društvene i političke realnosti tada skoro da je potpuno van interesa umetnika, osim u veoma posredovanom vidu koji se ispoljavao u polemičkim napadima na opšti "društveni ukus", institucije i protagoniste oficijelne, tradicionalne i konzervativne kulture i kritike koja je sa odbojnošću i nerazumevanjem reagovala na ekstremizam avangardnih eksperimenata. Shvatanje umetnosti kao "gradnje života" (*žiznestroenie*), karakteristično za rusku kulturnu i duhovnu tradiciju uopšte, ne manifestuje se kod ranih avangardista u ideji promene konkretnog, materijalnog životnog okruženja prema pragmatički koncipiranom umetničkom programu, već u ideji duhovnog uzdizanja čoveka, preobražaja njegove svesti i unutrašnjeg života. Ono (shvatanje) još nije povezano sa projektom neposrednog oblikovanja predmetne realnosti i "organizacije života", sa idejom funkcionalizacije i utilitarizacije umetnosti u socijalnom ili ideološkom smislu, već upućuje na zamisao globalne transformacije prema univerzalnim, kosmičkim principima koje umetnik otkriva i otelovljuje u svom delu. Najzad, to delo je prevashodno rezultat individualnog stvaralačkog čina umetničkog subjekta, ono nastaje iz njegovih intuitivnih impulsa, iz prostora imaginacije i kontemplacije.

U drugoj fazi, međutim, avangarda će odustati od modernističke paradigme. Jednim delom uzroci te promene nalaze se u logici njenog internog razvoja, što potvrđuju donekle analogni procesi u zapadnoevropskim avangardama, ali je značajniji faktor u tom pogledu bilo prisustvo i delovanje novog socio-političkog i ideološkog ambijenta koji je avangardu podstakao na preispitivanje njenih prethodnih pozicija, te konačno na transformaciju kako teorijskih stavova tako, na određen način, i samog formalnog jezika. Ovakav odnos u kojem se avangarda, namerno ili spontano, otvorila prema impulsima revolucionarnih društvenih promena i u kojem je, kako smatra Paul Wood, došlo do spoja ili čak jedinstva *formalnog* i *političkog*,⁴ čini umetničke procese i pojave postoktobarskog perioda veoma specifičnim u odnosu na istovremena evropska zbivanja. Odatle u najvećoj meri proizlazi jedinstvenost ruskog, tj. tačnije rečeno sovjetskog konstruktivizma kao ključnog fenomena druge faze avangarde.

Radikalne socijalne i političke promene i njihovi refleksi na kulturnoj i umetničkoj sceni započeli su, naravno, već sa Februarskom revolucijom i padom carizma. "Leva", futuristička avangarda, koja je u prethodnom periodu delovala kao alternativni, manjinski i marginalni pokret u odnosu na oficijelnu, tradicionalnu i konzervativnu kulturu,⁵ videla je u ovim promenama šansu za popravljnje svog dotadašnjeg statusa i nastojala je da u skladu sa tim odredi strategiju delovanja. S druge strane "desne" snage, protagonisti akademsko-realističkih i umereno modernističkih shvatanja, takođe su težili da osnaže i institucionalizuju svoje pozicije i uticaj, što je, uporedo sa već postojećim neslaganjima, dovelo do novih podvajanja i borbi za prestiž. U okviru *Saveza umetničkih radnika*, organizacije koja je okupljala predstavnike mnogih umetničkih grupacija, i levih i desnih, i koja je bila osnovana marta 1917. radi suprotstavljanja inicijativi Aleksandra Benua za osnivanje *Ministarstva za likovne umetnosti*, protagonisti "levih" ideja, okupljeni u Savezu "Sloboda za umetnost" (među članovima bili su Tatlin, Rodčenko, Aljtman, Punjin, Udalcova, Mejerholjd i drugi), zastupali su stav protiv svake vrste pritisaka, kontrole i upravljanja umetničkim životom od strane centralizovanih institucija i zahtevali bezuslovnu i potpunu slobodu umetnosti, ukidanje akademija i autonomiju svih umetničkih udruženja.⁶

Ista pozicija odbrane slobode i samostalnosti umetnosti i umetničkih udruženja u odnosu na organe i institucije vlasti dosledno je zastupana i neposredno nakon Oktobarske revolucije, kada nekoliko uzastopnih inicijativa Lunačarskog za saradnju nije naišlo na pozitivne odgovore od strane "leve" frakcije unutar *Saveza*, mada su se na kraju u novoosnovanom *IZO Narkomprosu* (Odeljenje za likovne umetnosti pri Narodnom komesarijatu za prosvetu) našli David Šterenberg kao predsednik i Nikolaj Punjin i Natan Aljtman kao članovi saveta. Boljševička revolucija nije pozdravljena spremnim usklikima oduševljenja niti je odmah prihvaćena kao pozitivna alternativa (dotadašnjem stanju) koja zasigurno obećava promene u korist demokratizacije i oslobođenja umetnosti. Umetnici, kao i široki slojevi inteligencije uopšte, koje je tok događaja u velikoj meri iznenadio, morali su se suočiti sa neophodnošću problematizacije svog položaja i uloge u novim okolnostima i u vremenu kada se konačni ishodi još uvek konfuzne situacije nisu mogli pouzdano sagledati. Podozrenje prema boljševičkoj vlasti i njenim prvim inicijativama u području kulture jednim je delom svakako bilo uslovljeno sklonošću ka anarhističkim idejama kod mnogih umetnika "levog" bloka, koji zagovaraju afirmaciju individualizma, protivljenje autoritarnim koncepcijama i dominantnoj ulozi države i njenog aparata u organizaciji svih aspekata kulturnog života. Već je bilo spomenuto Rodčenkovo citiranje Maxa Stirnera u kontekstu njegovog nastupa na X Državnoj izložbi i usvajanja nihilističke i negativističke pozicije povodom crnih slika. Osim Rodčenka, Tatlin i Morgunov bili su bliski moskovskim anarhističkim krugovima, više umetnika

sarađivalo je u časopisu *Anarhija*, što posredno takođe može objasniti rezervisan stav prema boljševicima i njihovoj vlasti. U nekoliko kraćih tekstova pisanih različitim povodima Maljevič je, na primer, instituciju države povezivao sa represijom i zatvorom, a zadatak uzdizanja umetnosti u duši naroda sa stvaranjem slobodne "države" umetnika. Pri tom njegov glavni motiv bio je oslobođenje Ega umetnika od svake vrste pritisaka i dominacije autoriteta: "Iznad svega, mi proglašavamo supremaciju našeg ega"... "Zastava anarhije je zastava našeg ega i poput slobodnog vetra naš duh će učiniti da naš stvaralački rad lebdi u širokom prostoru duše."⁷

U "novim svitanjima anarhije" Maljevič je tada video otvaranje novih stranica umetnosti, a možda se upravo jednom od takvih stranica mogu smatrati aktivnosti oko tzv. "Kafea pesnika" tokom prvih meseci 1918. godine, pre svega neobična izložba koju su 15. marta organizovali Majakovski, D. Burljuk i V. Kamenski, tj. *Leteća federacija futurista*, kako su ovi pesnici sebe nazvali. Radilo se o simultanom izlaganju slikovnog i tekstualnog materijala (uz neposredno prisustvo i učešće autora) na otvorenom prostoru jedne od Moskovskih ulica. Burljuk je izložio nekoliko svojih slika, zidovi kuća bili su oblepljeni prvim (i jedinim) brojem *Novina futurista* (Gazeta futuristov) koje su deljene prolaznicima.⁸ Kolektivni "Dekret No.1. O demokratizaciji umetnosti", manifest *Leteće federacije futurista* i "Otvoreno pismo radnicima" Majakovskog, objavljeni u ovim novinama, takođe su, u svojoj afirmaciji "stvaralačke ličnosti", "revolucije duha" i neograničene slobode stvaralaštva za svakoga, odisali idejama anarhističkog individualizma. Majakovski je u pismu izneo svoj poznati *credo*: "Revolucija sadržaja - socijalizam-anarhizam - nezamisliva je bez revolucije forme - futurizma", dok je u manifestu između ostalog stajalo:

"Stari poredak oslanjao se na tri stuba.

Političko ropstvo, socijalno ropstvo, duhovno ropstvo.

Februarska revolucija uništila je političko ropstvo. Crnim perjem dvoglavog orla pokriven je put za Tobolsk. Oktobar je bacio bombu socijalne revolucije pod kapital. Daleko na horizontu svetlucaju debele zadnjice fabrikana koji beže. I samo stoji neoboriv treći stub - ropstvo Duha. Kao i pre, on izbacuje vodoskok ustajale vode koji se zove stara umetnost...

Mi, proleter umetnosti, pozivamo proletere fabrika i zemlje na treću revoluciju bez prolivanja krvi, ali žestoku, na revoluciju duha.

Zahtevamo da se prizna:

1. Odvajanje umetnosti od države.

Uništenje pokroviteljstva, privilegija i kontrole u oblasti umetnosti. Dole diplome, titule, oficijelna zvanja i činovi.

2. Predaju svih materijalnih sredstava umetnosti, pozorišta, izložbenih prostora i zgrada akademija i umetničkih škola u ruke samih umetnika radi njihovog ravnopravnog korišćenja od strane svih.

3. Sveopšte umetničko obrazovanje, jer mi smo uvereni da temelji buduće slobodne umetnosti mogu nastati samo iz dubine demokratske Rusije, koja je do sada samo žudela za hlebom umetnosti...

Neka živi treća revolucija, Revolucija Duha."

U svom "Obraćanju mladim umetnicima", napisu takođe objavljenom u *Novinama futurista*, D. Burljuk je naglasio da je prethodna epoha u dušama negovala robovanje autoritetu, "ropsko klanjanje pred utvrđenom formulom mišljenja", čemu on suprotstavlja slobodu čovekovog stvaralačkog duha koju potvrđuje iskustvo umetnosti poslednjih decenija. Umetnost je, kaže Burljuk, uvek "nerazumni hir" (*bezumnaja prihot'*), treba uvek uvažavati "stvaralačku ličnost" koja teži slobodi.

Postepeno, međutim, slabio je otpor anarhistički nastrojenih futurista prema boljševičkoj državi i njenim inicijativama u području umetničke politike (u međuvremenu je nova vlast prestala da toleriše delovanje političkih anarhista), i oni su počeli da se priključuju i aktivno učestvuju u radu novoformiranih institucija za razvoj umetničke kulture, čak zauzimajući u njima vodeće pozicije. Tako su se našli u privilegovanom položaju, dobili su mogućnost da svoje ideje realizuju preko institucionalnih mehanizama nove države, što je naravno predstavljalo bitnu promenu u odnosu na njihov predrevolucionarni status. Po svom značenju ta promena je bliska prelasku iz položaja umetničke alternative u status skoro jedne vrste oficijelne umetnosti, mada se i u jednom i u drugom slučaju ne radi o potpuno čistim i jednoznačnim odnosima. Niti je državni i partijski establišment bio jedinstven u odnosu prema futurističkoj avangardi, niti je podrška "levima" ikada proklamovana kao zvanični stav kulturne politike. S druge strane, prilazeći institucijama nove vlasti i pristajući uz ideju i praksu novog socijalnog projekta, avangarda nije htela da sebe vidi u ulozi jednostavnog izvršioca, provoditelja već gotovih, "odozgo" nametnutih koncepcija, nije mislila da ostvaruje neki već postojeći estetski projekat, napravljen od strane vanumetničkih faktora, nego je htela da izgradi sopstveni i nametne ga kroz novostvorene institucionalne forme. Pri tom njen projekat, koji je naravno prevazilazio područje estetskog, nije dovodio u pitanje političke i ideološke temelje novog poretka. U situaciji kada je avangarda u svojoj internoj evoluciji došla do izvesnog stadijuma krize, oličenog u pitanjima što su bila otvorena radikalnom problematizacijom suštinskih elemenata slikarskog jezika, socijalna revolucija sa svojom novom ideološkom paradigmom pojavila se kao faktor koji je posredno ponudio određene ideje i uporišta za prevladavanje ove krize. Konstruktivistička redefinicija pojma i uloge umetnosti i umetnika nastala je u tesnoj vezi sa izmenjenim socio-političkim okolnostima. Prelaz "od štafelaja do mašine" (N. Tarabukun), kao put izlaska iz pomenute krize, obavljen je "uz pomoć" nove društvene realnosti, tj. odgovorâ na pitanja koja je ta realnost postavljala.

Jedno od takvih pitanja, koje se neizbežno javilo na valu revolucionarnih promena i ponekad postavljalo u dramatičnim tonovima, ticalo se položaja i uloge inteligencije, dakle i umetnika, u novim društvenim uslovima. Pod pritiskom okolnosti u kojima je u pobedničkom proletarijatu, i u narodnim masama uopšte, raslo neraspoloženje i odbojnost prema intelektualcima kao parazitskom sloju koji u svojoj posvećenosti isključivo duhovnim i idejnim vrednostima ne doprinosi materijalnoj izgradnji društva, i koji je skoro bio izjednačavan sa prezrenom buržoazijom, inteligencija se našla pred neizbežnošću radikalnog preispitivanja svoje uloge, gotovo opravdanja sopstvenog postojanja. Došlo je do intenziviranja unutrašnjih raskola (započetih još posle februara) i podela na "levo" i "desno" orijentisane grupacije, između kojih su bili oni neopredeljeni ili pasivni. Na jednoj strani bila je snažna agitacija da se stane pod zastavu nove vlasti i sledi državna politika, a na drugoj težnja za uspostavljanjem autonomnog položaja koja je bila zajednička i "desnim" i "levim" frakcijama (na primer u okviru *Saveza umetničkih radnika*). Tako je F. Sologub, zajedno s Mereškovskim jedan od vodećih zastupnika "desne" struje, nastojao da identitet ruske inteligencije odredi smeštajući je u međuprostor u kojem ona ne bi bila ni buržoaska ni proleterska, već jedna vrsta zasebne, treće klase koja stvara "ideje i forme" a ne neposredna materijalna dobra, stvari ili robu namenjenu trgovini. Međutim upravo će koncept "proizvodnje ideja" u mnogim debatama i tekstovima biti odlučno odbačen kao sinonim društveno nekorisne delatnosti, recidiv starih shvatanja koja ne odgovaraju novim socijalnim i ideološkim imperativima. Novo društvo zahtevalo je industrijalizaciju, proizvodnju materijalnih dobara, ekonomski i tehnički napredak. Umesto "treće revolucije", Revolucije Duha, na koju su pozivali futuristi (a pre njih i simbolisti), proklamovana je industrijska revolucija, proizvodnju ideja trebalo je da zameni ideologija (materijalne) proizvodnje i rada. U takvim okolnostima, pokušavajući da odredi

svoje mesto u novom društvu, inteligencija je počela da preispituje svoje ranije pozicije. I oni koji su odlučno zahtevali potpunu slobodu i autonomiju, bilo to sa "leve" (anarhističke) ili "desne" (građanske) pozicije, počeli su da samokritički preispituju svoje ranije koncepcije i ponašanja, prigovarajući sebi i drugima inertnost i pasivnost, odsustvo smisla za praktičnost i funkcionalnost, neuviđanje značaja promena u sferi naučnog, tehničkog i industrijskog razvoja. Postepeno se formirala nova, tzv. tehnička ili "urbanizovana" inteligencija koja, kako je 1923. godine pisao Boris Arvatov, za razliku od stare inteligencije što je lebdela u maglovitim visinama "čiste" umetnosti, u centar pažnje stavlja svet stvari i materijalnu realnost, usvaja duh akcije, rada, tehničkih dostignuća i pronalazaka. Mada većinom, makar u početku, toga nisu bili svesni, konstruktivisti su, prema Arvatovu, pripadali toj novoj inteligenciji. Napuštajući autonomističku, modernističku paradigmu, oni su zapravo na specifičan način izvršili kritičko čitanje predoktobarske umetničke ideologije. Jednim delom to je bila i (radikalna) samokritika.

Teorija (i praksa) neutilitarnog konstruktivizma

Katalog izložbe "Konstruktivisti" održane januara 1922. godine u "Kafeu pesnika", čiji su organizatori i učesnici bili Konstantin Medunecki i braća Vladimir i Georgij Stenberg, sadržavao je kratku deklaraciju pod naslovom "Konstruktivisti svetu", u kojoj je, sudeći prema dosadašnjim uvidima, sâm termin *konstruktivizam* prvi put javno promovisan u štampanoj formi:

"Svako rođen na zemaljskoj kugli, pre odlaska u njenu utrobu, može krenuti najkraćim putem ka fabrici, gde se izrađuje jedinstveni organizam Zemlje.

Ka fabrici graditelja veličanstvene odskočne daske za skok u svečovečansku kulturu - ime toga puta je KONSTRUKTIVIZAM.

Veliki oskrnavitelji ljudskog poroda - estete i umetnici - razrušili su neutvrđene mostove ovog puta, zamenivši ih hrpom sladunjave narkoze - umetnošću i lepotom.

Čovekov mozak, esencija Zemlje, neekonomično se troši na đubrenje močvare estetizma.

Izmerivši činjenice na vagi časnih odnosa prema stanovnicima Zemlje, Konstruktivisti stavljaju van zakona umetnost i njene sveštenike."⁹

Kao što je tačno uočeno, ova deklaracija izražava većinu osnovnih principa koje je konstruktivizam razvio,¹⁰ ali su ti principi, bez vezivanja za sâm termin koji tada još nije bio u upotrebi, u određenim kontekstima bili diskutovani još od kraja 1918. godine, naročito u časopisu *Iskusstvo komunny*. Štaviše, može se reći da je konstruktivizam (kao teorija i praksa) u svojim opštim i, istovremeno, temeljnim postavkama bio već oformljena pojava pre javne promocije samog termina i pre nego što je pod tim imenom počeo da postoji kao pokret. U pojedinim ključnim aspektima njegova formalno-jezička i teorijska konstitucija već je bila dovedena do visokog stadijuma, pre nego što je došlo do čvrste programske artikulacije i jedne vrste institucionalne promocije i organizacije pokreta.

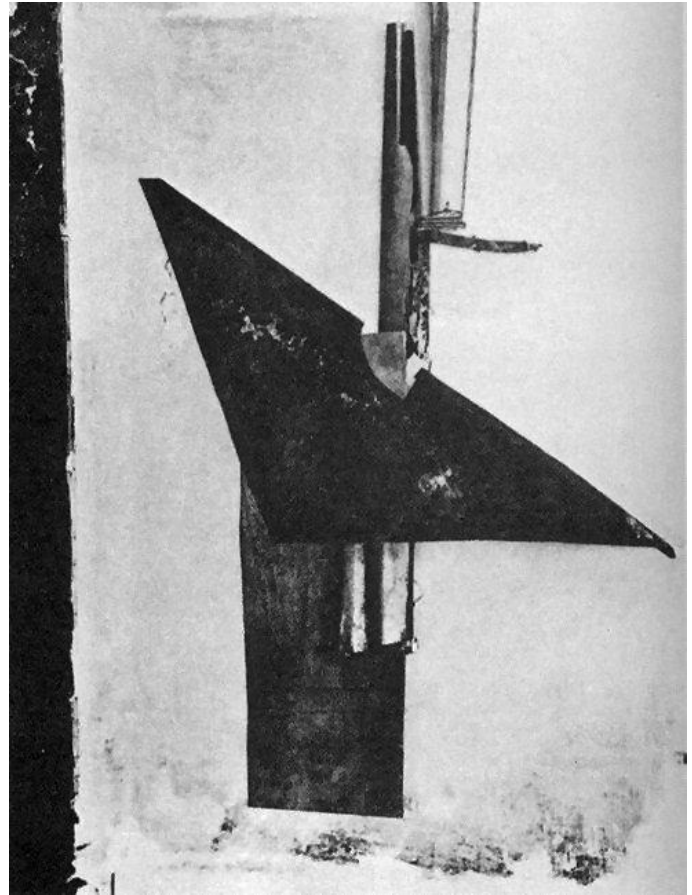
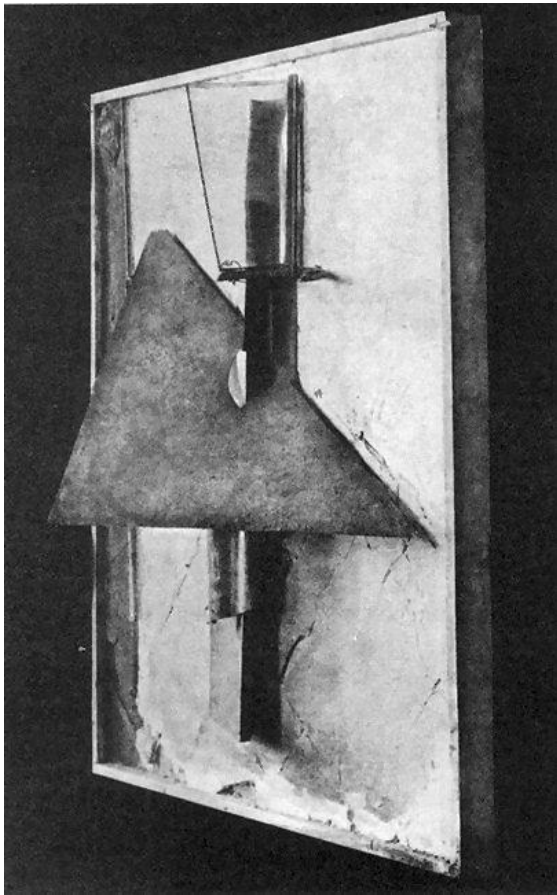
Obe ove konstitucije (formalna i teorijska) imale su svoje dve faze odvojene revolucijom, tj. penetracijom socio-političkih i ideoloških termina i argumenata u razmišljanja i diskusije (najpre kod teoretičara i kritičara a potom i kod samih umetnika) o prirodi i ulozi umetnosti, što je imalo za posledicu formulaciju nove umetničko-teorijske paradigme zasnovane na ideji socijalno konotirane funkcionalnosti i utilitarnosti umetničkog stvaralaštva.

U prvoj, u užem ili strogom smislu reči, protokonstruktivističkoj fazi, koja je označena istraživanjima u okviru modela tzv. "neutilitarnih (trodimenzionalnih) konstrukcija",¹¹ naime čisto umetničkih, samodovoljnih predmeta oslobođenih bilo kakvih utilitarnih komponenti i socijalnih imperativa, ostvaren je niz plastičkih, oblikovnih eksperimenata i invencija koje će predstavljati jezičku matricu kasnijeg, postoktobarskog konstruktivističkog idioma. Pre svega Tatlin i Rodčenko, a potom Petar Miturič, Naum Gabo i Antoan Pevsner, Lev Bruni, Ivan Kljun i Ivan Punji, biće glavni protagonisti ovih istraživanja.

Kultura materijala

Za razliku od Maljeviča, pa i niza drugih avangardista, Tatlin nije bio preterano sklon teoretizaciji, naročito one vrste kojoj se posvetio njegov suparnik. On nije pokazivao interes za paralelnu, kontinuiranu i sistematičnu verbalizaciju svoje prakse, nije se upuštao u ambiciozne teoretizacije svojih plastičkih formulacija niti je bio posebno eksponiran u brojnim debatama i polemičkim konfrontacijama, što je bilo u skladu sa njegovom psihološkom i intelektualnom fizionomijom. Bio je prevashodno umetnik-praktičar, profesionalac, sa izvanredno razvijenim plastičkim senzibilitetom. Iako kod njega nema dugih i opširnih teorijskih elaboracija, osnovni problemski i idejni punktovi njegovog rada tačno su fiksirani u kraćim tekstovima, izjavama ili sloganima, najzad i u terminima koje je koristio u nominaciji svojih dela: "Objavljujem nepoverenje oku", "Stavljam oko pod kontrolu čula pipanja", "Sintetičko-statička kompozicija" (*Sintezostatičeskaja kompozicija*), "Slikarski reljef" (*Živopisnyj rel'ef*), "Izbor materijala" (*Podbor materijalov*), "Kontrareljef", "Centralni kontrareljef", "Ugaoni kontrareljef" (*Uglovoi kontrrel'ef*), "Izbor povišenog tipa" (*Podbor povyšennogo tipa*), "Kultura materijala", "Konstrukcija materijala", itd...

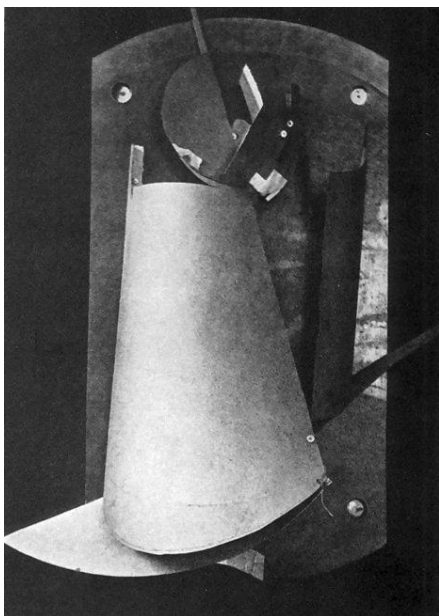
U najopštijem smislu tatlinovski koncept *kulture materijala*, oko kojeg se u najvećoj meri gradi plastička problematika vezana za elemente prostora, strukture, postupka, itd., nužno se dovodi u relaciju sa kolažnim kubizmom i, posebno, Picassovim reljefima i konstrukcijama od kartona kao referentnim iskustvima.¹² Tehnika i metodika kolaža otvorili su na nov način problem materijala naznačujući do određenog stepena vrednost i ulogu materijalnih elemenata u konstituciji umetničkog dela. Posledica interpolacije u tradicionalnom smislu neslikarskih/neumetničkih sredstava, fragmenata realnih predmeta ili materijala iz života, na površinu slikarskog platna bila je daljnja redukcija iluzionističkog predstavljanja (kojoj su kubisti još od ranije težili) i približavanje kubističke slike statusu *slike-predmeta* nasuprot *slici-predstavi*. Naime ovi fragmenti (vanslikarske) stvarnosti većinom, mada ne i uvek, nisu bili korišćeni u tradicionalnoj predstavljačkoj/deskriptivnoj funkciji, tj. nisu "označavali" nešto drugo već su stajali za sebe obavljajući funkciju samoprezentacije. Međutim kubističke kolažne kompozicije ili montaže još uvek su sadržavale izvesne tradicionalne slikarske elemente (dvodimenzionalna podloga platna; upotreba bojenog pigmenta/postupak slikanja; rad u zadatim granicama formata podloge; zadržavanje izvesnih tematskih i kompozicionih principa, itd...), tako da je u njima postojala određena forma spajanja starog i novog u međusobnim dinamičkim odnosima, interakcijama i kontrastima. Tatlinov razvoj od prvih reljefa do ugaonih i centralnih kontrareljefa odvijao se u pravcu prevladavanja ovih dvojnosti i ambivalencija, koje su kod njega još bile prisutne u početnoj, sintetičkoj koncepciji slikarskih reljefa. No smisao tog procesa nije, naravno, bio u stilističkoj transformaciji niti u jednostavnom medijskom transferu, napuštanju dvodimenzionalne slikovne površine u korist trodimenzionalne skulptorske forme. Radilo se o promeni kompleksnijeg značenja, o postulaciji nove formule, nove lingvističke paradigme u okviru same skulptorske tradicije. Ta



V. Tatlin, *Izbor materijala*. Slikarski reljef, 1914

promena u ravni plastičnog mišljenja ostvarena je pomoću novih sredstava/materijala i postupaka, pri čemu se ovi faktori neizostavno moraju posmatrati u tesnoj uzajamnoj zavisnosti. Sam termin "izbor materijala" ima u tom pogledu višestruko važno značenje. On najpre implicira i, istovremeno, afirmiše slobodu umetnika da područje svojih sredstava proširi van postojećih konvencionalnih okvira, a potom, kao naziv za određeni tip radova, odstranjuje iz njihovog sadržinskog/značenjskog polja moguće sižejne, tematske, literarne, ekspresivne, asocijativne ili psihičke komponente, sažimajući ovo polje u granice materijalnih, fizičkih data. Najzad, ovaj termin posredno govori i o prirodi mentalnih operacija što se odvijaju u određenim stadijumima stvaralačkog procesa. Podsetimo se da jedna od ideja Duchampovog *ready-madea*, vezana za redefiniciju same prirode stvaralačkog čina, takođe uključuje koncept *izbora*, izbora (gotovih) predmeta. Nezavisno od drugih značajnih razlika, kod obojice autora izbor materijala/predmeta nije uslovljen tradicionalno umetničkim, estetskim imperativima, što predstavlja važnu tačku dodira njihovih koncepcija. Moguće je, takođe, kao što je to učinio John Milner,¹³ ove umetnike povezati i preko ideje o upotrebi *nađenih* elemenata, predmeta ili materijala, koji kroz različite operativne zahvate i promene konteksta bivaju resemantizovani i dovedeni do statusa umetničkog ili "anti-umetničkog" dela. A u istom okviru afirmacije antiestetske pozicije Milner je s razlogom ukazao i na korelaciju između poznate Maljevičeve definicije umetnosti kao sposobnosti konstruisanja na osnovu "težine, brzine i pravca kretanja" (ne na "estetskoj osnovi lepote u kompoziciji") i principa tatlinovske organizacije, spajanja i povezivanja materijala u nove konstruktivne sklopove.

Naravno, sama nova sredstva/materijali još nužno ne proizvode i nove koncepcije, novo mišljenje. Zato treba reći da se Tatlinova fundamentalna inovacija, njegov ključni konceptualni pomak odigrava u ravni **postupka**, tj. radnog procesa iz kojeg nastaje finalni objekat. A ono pak što određuje ovaj postupak i što se u najvećoj meri ispoljava u načinu artikulacije jedinstvene forme dela jeste pre svega **pristup materijalu**. Tatlinov pristup zasniva se na postavci o neophodnosti uvažavanja i afirmacije integriteta i identiteta materijala, njegovih imanentnih, autonomnih svojstava, njegove fizičke supstancijalnosti; to je pristup koji smo, prema uslovnoj analogiji sa Maljevičevim "slikarskim realizmom", označili terminom "realizam materijala", što podrazumeva težnju da se materijalu dopusti da govori sopstvenim autentičnim jezikom, jezikom vlastite prirode. Tatlin zapravo gradi svojevrsni *jezik materijala* u formi osobenog metajezickog diskursa, gde se u terminima materijala govori pre svega o njemu samom. Da bi se postiglo delovanje čistog materijala, "materijala kao takvog", on se, naravno, morao upotrebljavati u svom izvornom, nađenom stanju, pri čemu dodatne intervencije na pojedinim fragmentima (koje je Tatlin činio - na primer promena oblika elemenata radi funkcionalne artikulacije celine), kao i modaliteti njihovog povezivanja i međusobnih odnosa, ne smeju da prikrivaju ili ometaju emisiju njegovih specifičnih kvaliteta. Iz istog razloga trebalo je odstraniti faktore koji bi percepciju posmatrača mogli uvesti u zonu vanplastičkih sadržaja, u polje predstava, simbola, metafora, alegorija i slično, što bi dopustilo mogućnost uspostavljanja spoljašnjih referencija. Stoga Tatlinove konstrukcije niti predstavljaju niti asociraju na nešto drugo, one su potpuno bespredmetne a istovremeno poseduju sopstvenu predmetnu realnost i konkretnost. Postupak građenja forme, koji sledi ideju očuvanja i ispoljavanja svojstava konstitutivnih materijala, ne zasniva se više na tradicionalnim tehnikama oblikovanja/modelovanja jedne jedinstvene, kompaktne mase, već na spajanju odvojenih jedinica, fragmenata u celinu koja nije prethodno zadata ni u ikonografsko-tematskom smislu ni u svom finalnom izgledu. Celina, dakle, nastaje, proizlazi iz unutrašnje logike samog postupka koji sledi ideju afirmacije prirode materijala, pre svega njegovih fakturnih, a potom i drugih kvaliteta. Materijal se ne "žrtvuje" u procesu rada, ne potčinjava se prethodno zadatoj finalnoj formi niti zahtevima reprezentacije, deskripcije, ilustracije i slično, već zapravo sâm iz sebe generira tu formu.



V. Tatlin, *Izbor materijala. Kontrareljef*, 1916

Rečeno terminima Nikolaja Tarabukina, kasnijeg oštrog kritičara laboratorijskog/neutilitarnog konstruktivizma, Tatlin radi sa materijalima radi samih materijala, on stvara "izvorno realni predmet", naime predmet koji "od početka do kraja umetnik konstruiše van projekcionih linija koje bi do njega mogle biti povučene od stvarnosti".¹⁴ Sa Tarabukinovog stanovišta takav predmet je odvojen od života, bez smisla i sadržaja koje ovaj zagovornik produktivizma izjednačava sa utilitarnošću i svrhovitošću u socijalnom kontekstu. Odist, Tatlinove konstrukcije niti tematizuju niti *izobražavaju* život, niti pak u njemu mogu imati ikakvu utilitarnu vrednost. Ali život je u njima prisutan na drugi način. Najpre kroz izvorne materijale preuzete iz neposrednog životnog okruženja, a potom, kao što u drugom kontekstu upućuje Margit Rowell, kroz odražavanje prirodnih zakona i procesa u njihovoj strukturi, u unutrašnjim odnosima, napetostima, kontrastima, fakturama i ritmovima.¹⁵ Zato je s pravom

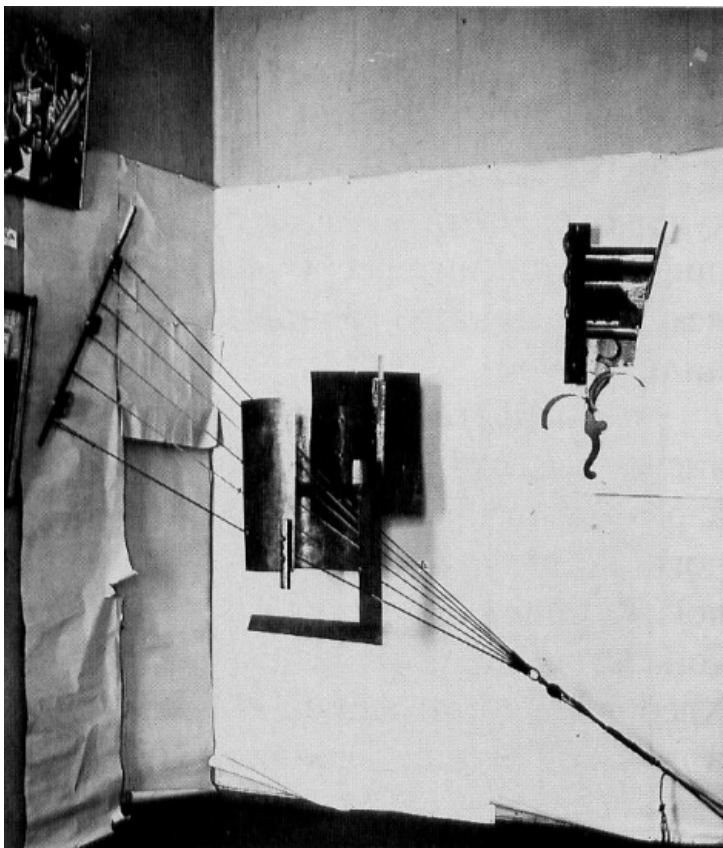
rečeno da u Tatlinovim reljefima, za razliku od kasnijih Rodčenkovih konstrukcija, postoji sačuvana izvesna vitalna i organska komponenta.

U Tatlinovoj evoluciji pod znakom formule "realni materijali u realnom prostoru" odigrao se, pored ostalog, i proces medijske transgresije, tj. prelaska sa slikarstva na skulpturu. No kao i kod uvođenja novih, "neestetskih" materijala, ni ovaj proces, sam po sebi, još ne bi imao posebno značenje i mogao bi biti shvaćen samo kao jednostavna promena medija da Tatlinove trodimenzionalne konstrukcije ne unose značajno lingvističko i konceptualno pomeranje u medij skulpture. Slično bi se dalo reći i za gotovo istovremeno Duchampovo napuštanje slikarstva ili, možda tačnije formulirano, tradicionalno shvaćene prakse slikarstva, koje je (napuštanje), štaviše, kao i kod Tatljina, motivisano "nepoverenjem oku", samo što ga Duchamp, ako sledimo Tatlinovu formulaciju, ne stavlja pod kontrolu čula pipanja već pod kontrolu uma. Pošto je, prema sopstvenom tvrđenju, bio zainteresovan za ideje a ne za vizuelne proizvode, Duchamp je, međutim, težio da se oslobodi dominacije upravo onih faktora koje je Tatlin isticao u prvi plan, naime fizičkih/materijalnih aspekata umetničkog dela. I da bi to postigao upotrebio je, naizgled paradoksalno, predmete koji su bili veoma fizički i veoma realni, i pri tom (kao umetnički predmeti) isto tako neutilitarni kao i Tatlinove konstrukcije materijala. Najzad, i Rodčenkovo napuštanje slikarstva impliciralo je mnogo kompleksnija značenja od onih što proizlaze iz uskog problemskog okvira promene izražajnih sredstava unutar jedinstvenog ili delimično modifikovanog stilističkog idioma. Prema tome jedna ista pojava (a ovde se može priključiti i primer Maljeviča) - odustajanje od prakse slikarstva - dobija u navedenim primerima svoj stvarni smisao, zapravo različita kompleksna značenja, jedino kada se posmatra u mnogo širem problemskom i idejnom kontekstu od onog što ga implicira premeštanje sa slikarske plohe u trodimenzionalni skulptorski ili realni prostor. U protivnom moglo bi se reći da je sa konstruktivističkim napuštanjem slikarstva početkom dvadesetih godina samo ponovljeno Tatlinovo prethodno iskustvo, te da se, dosledno, nastanak konstruktivizma može tako reći svesti na ishod procesa formalno-jezičke evolucije i, u tom okviru, prelaska sa slikarstva na skulpturu.

Mada u konstituciji konstruktivizma ovaj prelaz nije bio ni jedini ni odlučujući činilac, on je svakako imao važnu ulogu i sa takvim predznakom bio je predmet teorijskih rasprava u INHUK-u. Tarabukin je takođe istakao njegovu važnost posmatrajući ga kao jedan od razvojnih stadijuma na "putu ka realizmu" kojim se, po njemu, u svom magistralnom toku kretala savremena umetnost počev od poslednjih decenija 19. veka.¹⁶ Dakako, pojam realizma se tu ne vezuje za tematsku i sižejnu stranu umetničkog dela već za njegovu "materijalno-realnu strukturu", pa je u skladu sa takvim pristupom realističku tendenciju u slikarstvu Tarabukin prepoznavao u koncentraciji umetnika na elemente kao što su plošnost podloge/platna, materija boje, faktura, konstrukcija, itd., te u potiskivanju nematerijalnih, iluzionističkih elemenata (svetlost, perspektiva, prostor, kretanje...). U okviru te tendencije postepeno su se napuštali elementi koji nisu uslovljeni svojstvima same podloge/plohe (*ploskost'*), koja je za Tarabukina polazna pretpostavka forme *slikarske stvari* (*živopisnaja vješč*), i slikarstvo se kretalo od "iluzionističke predstavnosti" (*iluzionističeskaja izobrazitel'nost'*) ka "realističkoj konstruktivnosti" (*realističeskaja konstruktivnost'*). Međutim Tarabukin je zastupao stav prema kojem u samom mediju slikarstva postoji jedan limit koji ono ne može da prevlada, naime ograničenost ili uslovnost *izobrazitel'nosti*, tj. svojstva predstavljanja, zbog čega u slikarstvu nije moguće ostvariti zaista realističku formu. Na toj osnovi on relativizuje značaj razlike između konceptata *predmetnosti* i *bespredmetnosti*, jer ni bespredmetno slikarstvo nije uspelo, zapravo nužno nije moglo da se potpuno oslobodi

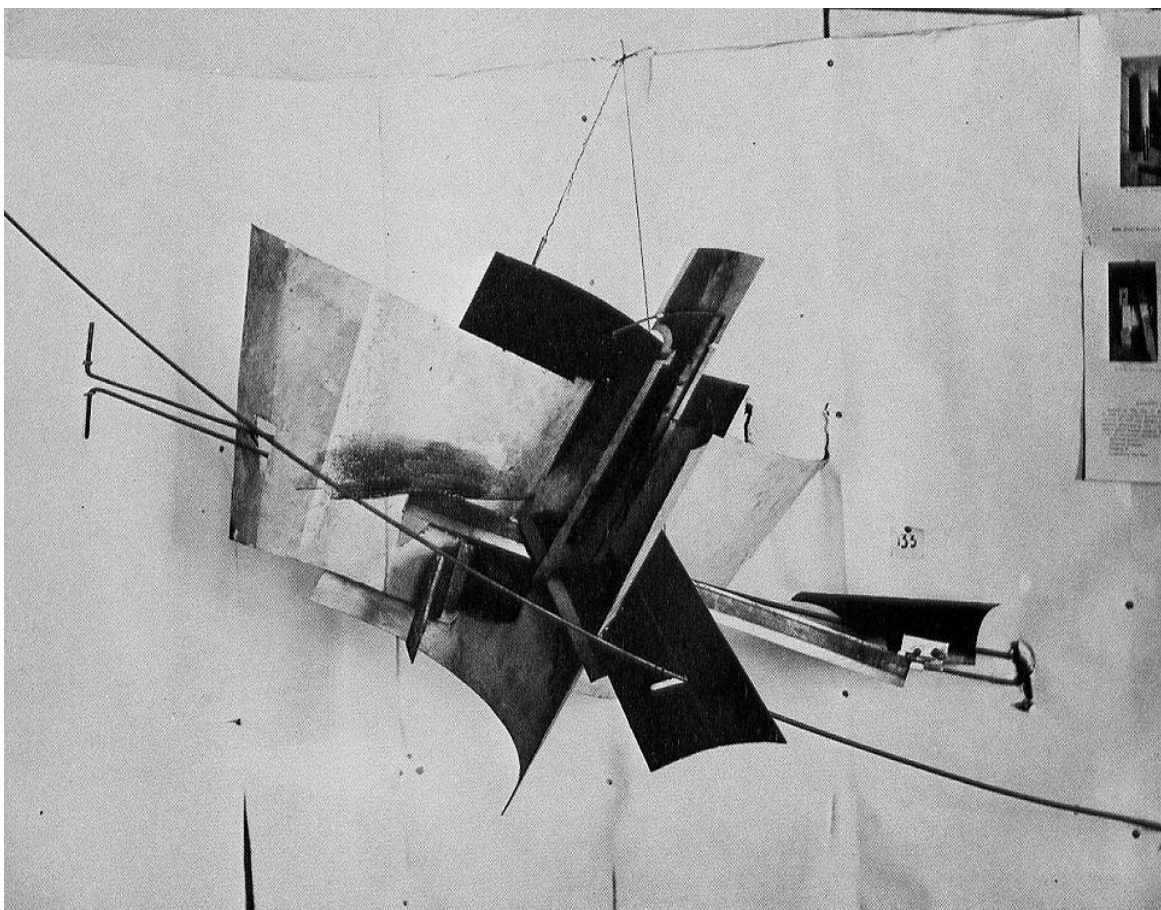
svakog predstavljanja. Zato je po Tarabukinu (u okviru težnje ka realizmu) bio logičan i nužan "prelaz slikara od plošnosti platna na kontrareljef", tj. na rad sa izvornim, realnim materijalima.

Ma koliko, međutim, bila važna kao daljnji korak u udaljavanju od uslovnosti i veštačkog karaktera slikarskog predstavljanja, ova promena formalnog jezika sa Tarabukinog stanovišta još uvek ne raskida sve karike starog konceptualnog okvira, ne oslobađa u potpunosti od izvesnih ograničavajućih faktora slikarstva. On misli da se ugaoni kontrareljef i dalje percipira frontalno, sa jedne pozicije, i da se u osnovi gradi prema istim (kompozicionim) principima koji se primenjuju u plošnom slikarstvu, zaključujući iz toga da problem prostora tu još uvek nije "realno rešen". Ni daljnje inovacije koje uočava u centralnim kontrareljefima (oslobađanje od vezanosti ne samo za plohu nego i za zid), kao i u pojedinim tipovima Rodčenkovih konstrukcija, u radovima grupe Obmohu ili u Mituričevom "prostornom slikarstvu", ma koliko značajne za oslobađanje od slikarsko-iluzionističkih limita, nisu same bile dovoljne za radikalnu promenu statusa tih radova. Tarabukin ih smatra u suštini muzejskim, tj. umetničkim predmetima u tradicionalnom smislu, potpuno odvojenim od konkretne životne stvarnosti. Čak i potpuna emancipacija, ostvarena u čistim trodimenzionalnim, volumenskim konstrukcijama, za njega znači samo završni stadijum krize koncepta umetnosti kao "čiste forme" i umetničkog dela kao samodovoljnog predmeta. To je bezizlazni ćorsokak u koji umetnost nužno dospeva sledeći samo internu logiku svoje formalne evolucije. Štafelajnu sliku zamenila je "štafelajna skulptura", predmet bez ikakve utilitarne, praktične vrednosti, a u tom smislu, prema Tarabukinu, nema principijelne razlike između konstruktiviste Tatljina i Rjepina.



V. Tatlin, *Ugaoni kontrareljef*, 1915

Kriza o kojoj je reč prepoznaje se, dakle, prvenstveno na pozadini nove društvene realnosti: "Savremenost iznosi pred umetnika potpuno nove zahteve: ona ne očekuje od njega muzejske 'slike' i 'skulpture', već predmete socijalno opravdane i po formi i po nameni."¹⁷ Tako se promenjeni socio-politički i ideološki ambijent pojavljuje, s jedne strane, u ulozi indikatora ove krize, a s druge strane kao faktor koji, kako se činilo, otvara put njenog prevladavanja. Za Tarabukina i najveći deo avangarde taj put je vodio integraciji umetnosti sa socijalnom praksom, proizvodnjom, industrijom, tehnikom, jednom rečju sa životom, što je značilo njeno ispunjavanje novim sadržajem i funkcijom. Kao kod Kandinskog, autonomni problemi forme sada nemaju principijelnu važnost, sadržaj određuje formu (suprotno propozicijama ranih kubofuturističkih modernista), samo što taj sadržaj više nije unutrašnji, mistični, duhovni, "čisto i večito umetničko", već utilitarnost "umetničkog" predmeta, njegova praktična, životna svrha. Umesto unutrašnje nužnosti - spoljašnja, socijalna nužnost.



V. Tatlin, *Ugaoni kontrareljef*, 1915

Tarabukinovi pogledi (ovde veoma sažeto predočeni) na evolutivne procese u modernoj umetnosti, te u tom sklopu na ulogu Tatljina i uopšte levih pokreta i pojava na ruskoj umetničkoj sceni, u osnovi su veoma bliski, često i sasvim podudarni sa pogledima drugih teoretičara i ideologa konstruktivizma/produktivizma kao što su Osip Brik, Boris Arvatov, Nikolaj Punjin ili Boris Kušner. Tumačeći te procese sa produktivističke pozicije, koja pretpostavlja napuštanje ideologije čiste forme i "fetišizma estetske samodovoljnosti" (Arvatov), oni su radikalne formalne eksperimentacije leve umetnosti, od kubofuturista i bespredmetnika do (neutilitarnih) konstruktivista, smatrali neophodnim iskustvom, nužnom etapom, nekom vrstom "istorijskog mosta" kojim se moralo proći kako bi se došlo do nove

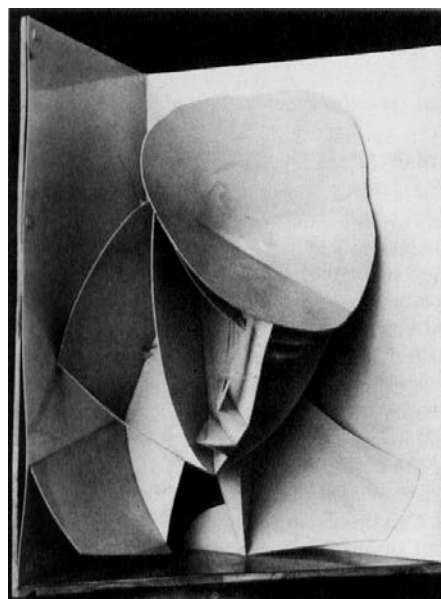
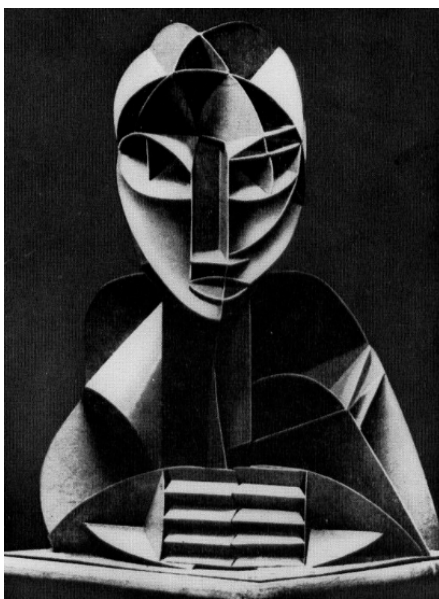
paradigme *proizvodne umetnosti* kao delotvornog sredstva izgradnje društva. Tatlinova istraživanja, skupa sa kasnijim Rodčenkovim, smatrana su u tom pogledu ključnim jer je u njima uočena afirmacija nekih temeljnih postulata buduće konstruktivno-proizvodne formule. Tatlinovi novi, izvorni, realni, neestetski materijali, sa njihovim autentičnim strukturnim, fakturnim, hromatskim i drugim kvalitetima, istakli su u prvi plan materijalnu, predmetnu, nepredstavljajuću dimenziju umetničkog dela koje više nije iluzija spoljašnje realnosti sveta, niti pak izraz ili simbol unutrašnje, psihičke realnosti umetnika, nego je konkretan predmet koji pokazuje, predočava sopstvenu (materijalnu) realnost. Delo nastaje u procesu izbora, obrade i kombinovanja materijala, u procesu građenja, konstruisanja, ne "stvaranja" u tradicionalnom smislu, pri čemu njegove forme i struktura proizlaze iz same prirode materijala sledeći zahteve funkcionalne artikulacije celine. Kao što je Arvatov primetio naglašavajući važnost ove promene u pristupu formi za kasniju definiciju produktivističke pozicije, forma nije polazna tačka već rezultat, proizvod jednog konkretnog radnog procesa. Kombinujući u ogoljenom montažnom postupku različite materijale u stanju oblikovno definisanih, kompaktnih, realno-trodimenzijskih volumena, Tatlin gradi otvorene konstruktivne sklopove koji svojom strukturom i postavkom menjaju status realnog, arhitektonskog prostora pretvarajući ga (integracijom u unutrašnje i spoljašnje prostorno polje skulpture) u aktivan činilac plastičke artikulacije. Zid više nije pasivna, neutralna pozadina, već integralni plastički elemenat rada. Prostor prestaje da bude neprimetna, nevidljiva praznina. Sâmo delo dovodi ga do percepcije i svesti posmatrača, zapravo ga materijalizuje i transformiše u specifičan taktilni, otipljivi prostor.

Tatlinovska formula "realni materijali u realnom prostoru" svakako već sadrži osnovne premise na kojima će se zasnivati formalni i teorijski diskurs konstruktivizma. Pomak što će se odigrati početkom dvadesetih godina sastojao se u proširenju koncepta realnog prostora, u njegovom ispunjavanju novim, utilitarnim, socijalnim i ideološkim sadržajima. No taj pomak, koji će i sam Tatlin ostvariti u svom projektu za Spomenik III Internacionali, bio je moguć pre svega na bazi iskustava kontrareljefa.

Postoje naravno i drugi primeri eksperimenata sa trodimenzionalnim konstrukcijama i nepikturalnim materijalima. Oslanjajući se prevashodno na kubističku (kolažnu) matricu, a potom, nešto kasnije, na formalna iskustva Maljevičevog suprematizma, više drugih autora istraživalo je, počev od 1914. godine, mogućnosti nove trodimenzionalne skulptorske forme. Problemska konstanta tih istraživanja, nezavisno od razlika u njihovim rezultatima, ispoljava se u tematizaciji uzajamnih odnosa i interakcija karakterističnih konstitutivnih elemenata slikarskog i skulptorskog jezika, na šta upućuju već i sami nazivi pojedinih dela ili tipova rada: "Slikarska skulptura" (Punji), "Plastičko slikarstvo" (Popova), "Slikarski rad sa materijalima" (Bruni), "Prostorno slikarstvo" (Miturič). Ovi umetnici takođe koriste nekonvencionalne materijale ili gotove predmete, napuštaju tradicionalne tehnike oblikovanja u korist aktuelnih montažnih postupaka iz kojih uglavnom nastaju apstraktne/bespredmetne, besadržajne konstrukcije, ali u poređenju sa Tatlinovim istovremenim realizacijama oni većinom zadržavaju izvesne elemente slikarskih pristupa, slikarskog dvodimenzijskog mišljenja, njihov primarni interes nije u afirmaciji samih izvornih materijala, njihovih fakturnih i strukturalnih svojstava, kao glavnih konstitutivnih faktora dela. U drugim problemskim i idejnim kontekstima njihova praksa ima, naravno, svoje posebne vrednosti, ali gledano sa stanovišta uloge u procesima formacije postrevolucionarnog konstruktivističkog modela, ona ostaju po strani i u pozadini fundamentalnih Tatlinovih doprinosa.

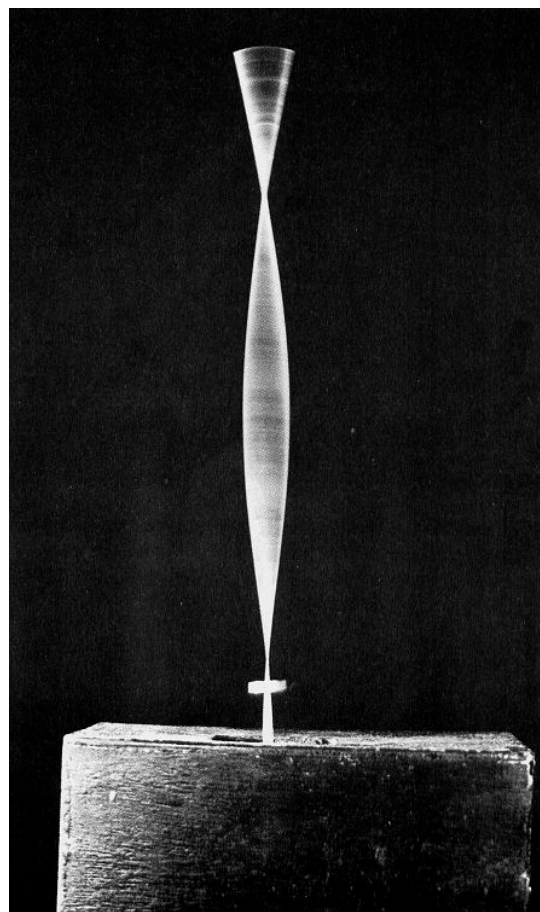
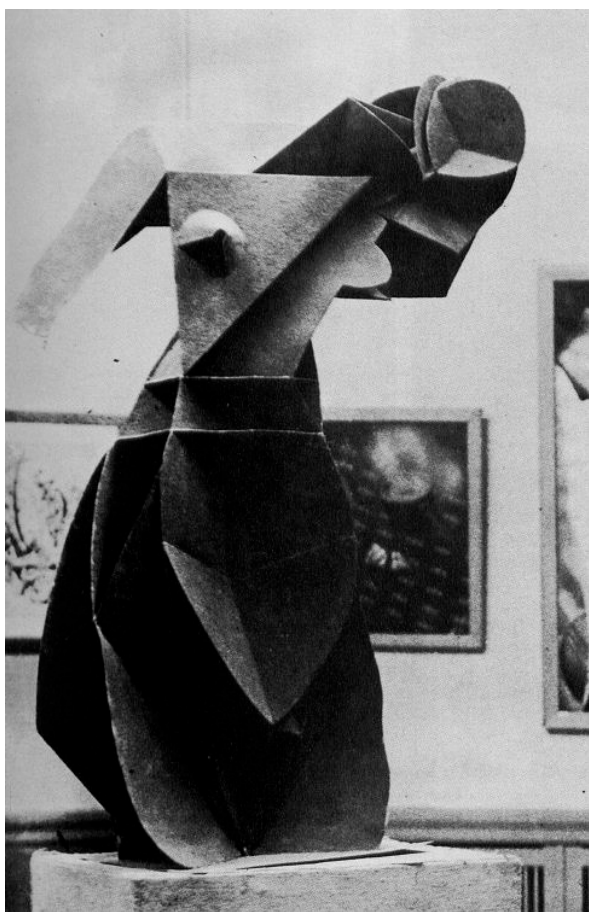
"Realistički manifest"

U analognim terminima može se postaviti i rad Nauma Gaboa iz istog perioda (1915-1921), premda je na Zapadu on zadugo bio smatran gotovo obrascem i sinonimom konstruktivizma. Gabo je 1920. godine negativno ocenio rezultate kubizma smatrajući da je ovaj ostao na stadijumu analize i razlaganja predmetnog sveta, ali njegov prethodni rad odaje recepciju upravo kubističke analize i geometrizacije forme. "Konstruisane glave" I i II (1915, 1916), ili "Torzo" (1917), urađeni su prema principima interakcija i kontrasta geometrizovanih ploha/planova koje grade otvorene strukture dinamičkih linearnih i plošnih ritmova, bez pune, kompaktne mase. Ova otvorenost, prisustvo praznina u skulptorskom telu, stvara unutrašnje prostore kao aktivne elemente formalne strukture. No prostor je kod Gaboa pre umetnički, artificijelan i vezan za analitičke formalne operacije, nego realan u smislu u kojem to impliciraju Tatlinovi kontrareljefi. Isto je tako drugačiji odnos prema materijalu koji se u osnovi podređuje zahtevima formalne artikulacije, većinom se ne koristi u izvornom stanju nego se različitim oblikovnim intervencijama, uzajamnim uodnošavanjem pojedinačnih elemenata/planova (katkada i bojenjem) prilagođava prethodno koncipiranoj formi, a u pomenutim primerima i delimično reprezentativnim zahtevima prepoznatljivo figuralne skulpture. Koristeći kasnije transparentne materijale, koji su omogućili neposrednu vidljivost unutrašnjih prostora i praznina volumenâ, Gabo potvrđuje svoju preokupaciju vizuelnim aspektima forme i prostora, nasuprot Tatlinovom dominantnom interesu za materijalnost, taktilnost i fakturnost. "Kinetička konstrukcija" (1920), rad koji se sastoji od metalne šipke koja počinje da vibrira uključanjem električnog motora, predstavlja jednu vrstu nematerijalne skulpture, jer zbog brzine kretanja/vibracija nestaje utisak materijalnosti predmeta i on se pretvara u apstraktnu, nematerijalnu "sliku" u prostoru. To delo, u kojem se ostvaruje specifična korelacija i interakcija prostora i vremena/kretanja (inače fenomena na koje je Gabo stalno referirao u svojim izjavama i tekstovima), u doslovnom smislu oduzima recipientu mogućnost dodira, taktilne percepcije, i zadržava ga na distanci vizuelne percepcije.



N. Gabo, *Konstruisana glava br. 2*, 1916; *Glava žene*, oko 1917-20, prema radu iz 1916

"Realistički manifest" (1920), osnovni i zapravo jedini Gaboov programski tekst (koji je potpisao i A. Pevsner) iz ovog vremena, jasno određuje glavne pojmove i kategorije njegove tadašnje skulptorske koncepcije. U jednom od kasnijih intervjua Gabo je izdvojio opštu ideju o apsolutnoj i nezavisnoj vrednosti umetnosti kao jednu od glavnih poenti manifesta. Ni on ni Pevsner nisu prihvatili (konstruktivistički) imperativ utilitarnosti, socijalne i ideološke funkcionalizacije umetničke prakse, ali taj tekst u celini ipak odražava stanje globalne transformacije društva, usvaja činjenicu nove realnosti i ne samo da priznaje već i zagovara neophodnost da se umetnost prilagodi novim okolnostima i odgovori na zahteve nove epohe. U okruženju već stvorenih "novih formi života", nastalih sa valom revolucionarnih promena, postala je vidljiva, smatra Gabo, kriza umetnosti koja se našla u zaostatku za brzim tokovima života, zapravo u ćorsokaku iz kojeg može izaći jedino ako uhvati korak sa dinamikom i sadržajem okolnih promena.



N.Gabo, *Torzo*, 1917; *Kinetička konstrukcija*, 1920

Kritikovati 1920. godine kubizam i futurizam zbog toga što nisu odgovorili potrebama vremena bilo je možda već pomalo neumesno. S druge strane, govoriti o tome da novo vreme i novi život zahtevaju novu umetnost nije značilo mnogo više od ponavljanja jednog već opšteg mesta koje je postalo parola dana. U tome su praktično svi avangardisti bili saglasni ali su se njihove pozicije razlikovale u konkretizaciji ovog opšteg mesta. Na prvi pogled bi se reklo da Gabo i Pevsner zastupaju stav koji se gotovo potpuno uklapa u osnovne konstruktivističke ideje, što će ubrzo biti precizno formulisane:

"Ni jedan novi umetnički sistem neće se održati pred pritiskom zahteva nove kulture koja se razvija dokle god sami temelji umetnosti ne budu postavljeni na čvrstu osnovu stvarnih zakona života. Dokle god umetnici, zajedno sa nama, ne kažu: sve je laž - samo su život i njegovi zakoni stvarni."¹⁸

Sa ovim bi se u osnovi složili i najmilitantniji konstruktivistički kritičari fetišizma samodovoljnosti umetnosti, koncepta "umetnosti kao takve", to je bio poziv na oslobađanje umetnosti od *apstrakcije, obmane i fikcije* (Gaboovi termini) koji su je udaljili od (realnosti) života. Međutim Gaboovo poimanje života je u neku ruku ambivalentno ili, bolje reći, nije jednoznačno određeno. Čovekov život se, kako on doslovno piše, odvija za tezgom, za stolom, u radu ili u odmoru, itd. (i umetnost bi trebalo da ga i tu prati), ali život nije tek svakodnevlje, praktično delanje ili, kako bi Maljevič rekao, samo borba za svagdanji hleb. Istovremeno, i čini se na prvom mestu, život je za Gaboa nešto što poseduje univerzalnu, kosmičku dimenziju, on je sinonim energije, kretanja, rasta, sile razvoja i promena, delovanja i akcije. To je njegova druga strana, ono u njemu nepromenljivo i večno što bi umetnost trebalo da sledi. Prema tome pre je u pitanju saglasnost sa opštim zakonima i principima nego udovoljavanje praktičnim potrebama svakodnevce:

"Prostor i vreme su jedine forme u kojima se život gradi i u kojima, prema tome, mora da se gradi i umetnost...

Ostvarenje naših osećanja sveta u formama prostora i vremena - eto šta je jedini cilj našeg likovnog stvaralaštva."¹⁹

I mada će Gabo u određenju svog racionalnog i egzaktnog pristupa stvaralačkom procesu sa jasno prepoznatljivim metaforičkim značenjem koristiti termine "konstruktivističkog rečnika" kao što su visak, lenjir ili šestar, ovako formulisan cilj stvaralaštva mnogo je, naravno, bliži maljevičevskoj nego konstruktivističkoj poziciji. Prostor i vreme, kako to pokazuje "Kinetička konstrukcija", za njega su konkretni i realni parametri, merljive i perceptibilne veličine, ali građenje u tim formama za umetnost ne znači potpuno stapanje sa realnošću života, tj. gubljenje sopstvene realnosti. Gabo je u suštini zastupao modernističku propoziciju o umetničkom delu kao novoj, samostalnoj realnosti, što je po njemu i bio razlog za naziv "Realistički manifest". Formulisući u tom tekstu pet nepromenljivih principa svoga rada, on zapravo u bitnom ne izlazi izvan ravni eminentno plastičke/umetničke problematike i odgovarajućih pojmova:

"1. Mi u slikarstvu odbacujemo boju kao slikarski elemenat. Boja je idealizovani optički lik stvari, spoljašnji i površinski utisak o njima. Boja je slučajna i nema ništa zajedničko sa unutrašnjim sadržajem tela.

Mi određujemo TON tela, tj. njegovu materijalnu okolinu koja upija svetlost, kao njegovu jedinu slikarsku realnost.

2. Mi odričemo liniji njenu opisnu vrednost.

U realnom životu tela nema opisnih linija. Opis je slučajan trag čoveka na predmetima, on nije povezan sa suštinom života i nepromenljivom strukturom tela. Opis je elemenat grafičke ilustracije i dekoracije.

Mi određujemo LINIJU samo kao PRAVAC u telima skrivenih sila i njihovih ritmova.

3. Mi odbacujemo volumen kao formu prikazivanja prostora. Prostor se ne može meriti zapreminama kao što se tečnost ne može meriti aršinima. Pogledajte naš realni prostor. Šta je on ako ne jedna neprekidna dubina.

Mi određujemo DUBINU kao jedinu formu prikazivanja prostora.

Mi odbacujemo masu u skulpturi kao skulptorski elemenat.

Svakom inženjeru već je odavno poznato da statička sila telâ, njihova materijalna otpornost, ne zavise od njihovih masa. Primer: šina, podupirač, greda, itd...

A vi, skulptori svih nijansi i pravaca, vi se još uvek držite stare predrasude da se volumen ne može osloboditi od mase. Evo, mi uzimamo četiri plohe i od njih gradimo isti volumen kao od četiri puda mase.

Na taj način mi skulpturi vraćamo liniju kao pravac, koja joj je zbog stare predrasude oteta. Tako u njoj uspostavljamo DUBINU kao jedinu formu prostora.

5. Mi odbacujemo hiljadugodišnju zabludu, nasleđenu od egipatske umetnosti, da su statički ritmovi jedini elemenat likovnog stvaralaštva.

Mi u likovnoj umetnosti uspostavljamo novi elemenat, KINETIČKE RITMOVE kao osnovne forme naših osećanja realnog vremena."²⁰



N. Gabo – A. Pevsner, Realistički manifest, 1920

U svojim glavnim aspektima Gaboov pristup je očigledno *umetnički* u smislu koji će ruski konstruktivisti ubrzo odbaciti. Stoga se čini logičnim što ni njegov rad ni ovaj manifest nisu predstavljali bitnije referentne tačke za umetnike i teoretičare konstruktivizma. Kao što je primetio J.E. Bowlt, manifest pre izražava težnju za konsolidacijom ideja koje je avangarda podržavala pre 1920. godine nego što postulira potpuno nove ideje.²¹ S druge strane, mada nije odbacivao socijalnu funkciju umetnosti i zahteve za njenim prisustvom i delovanjem u konkretnom prostoru životne realnosti, Gabo istovremeno nije smatrao da bi to nužno trebalo da vodi gubljenju njene samostalnosti i identiteta, rastvaranju njenog lika u socijalnoj i životnoj praksi. Ni u "Realističkom manifestu" ni kasnije kod njega nema naznaka prihvatanja konstruktivističkog anti-umetničkog stava, zapravo one radikalne redefinicije pojma umetnosti i umetnika koju implicira ideja "umetnosti u proizvodnji". Ostavši u bîti umetnik-stvaralac (nasuprot modelu inženjera-konstruktora) on će sâm kasnije naglašavati razlike između svoje pozicije i one ruskih konstruktivista koji su, kako kaže, od umetnika tražili da stvara materijalne vrednosti, stvari korisne u svakodnevnom životu, a u filozofskom i političkom smislu bili materijalisti, odnosno marksisti.²² Termin *konstruktivizam*, prema njegovom shvatanju, u suštini odgovara takvom strogo utilitarnom pristupu, i zato će on svoju umetnost nazivati *konstruktivnom* a ne konstruktivističkom. To je trebalo da naznači s jedne strane razliku između postupka građenja/konstruisanja u prostoru i klasičnih postupaka

modelovanja ili klesanja iz jedne jedinstvene mase, a s druge odvajanje od koncepta utilitarne, socijalne i ideološke instrumentalizacije koja umetnost lišava samobitnosti, prepoznatljivosti njene autentične forme.

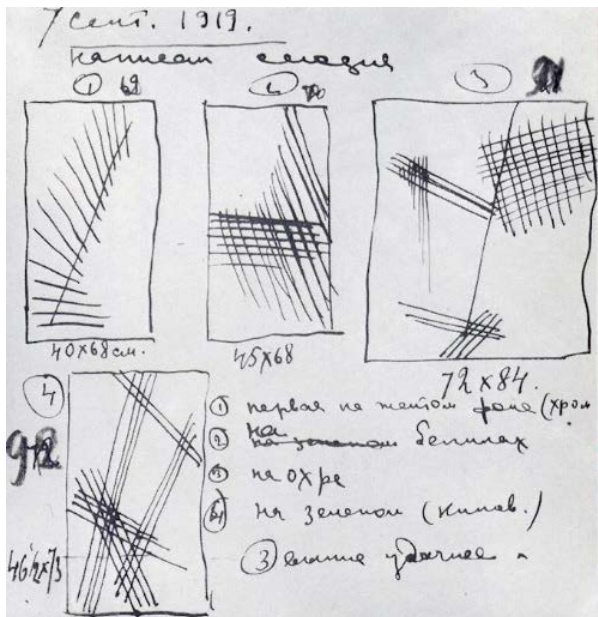
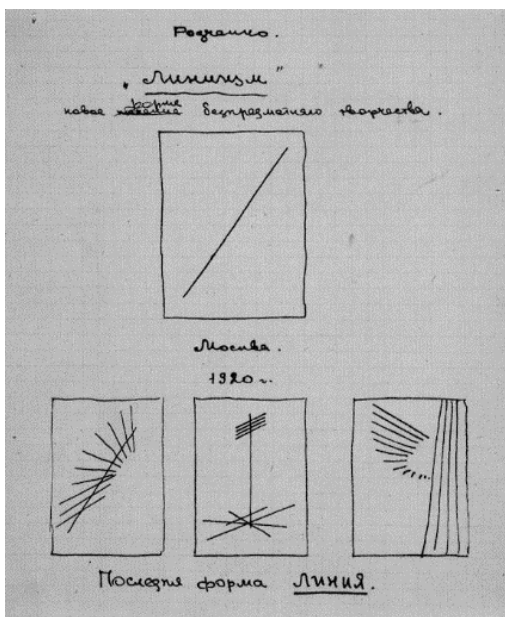
Ne prihvatajući, dakle, utilitarne imperativne i braneći samostalnost i posebnost umetnosti kao pre svega duhovne vrednosti, Gabo je u tom opštem pogledu zastupao stav blizak onome Maljeviča ili Kandinskog. Kao i u slučaju Kandinskog, njegovo napuštanje Rusije (1922) svakako je bilo povezano sa osećanjem da u postojećim okolnostima, socijalnim i umetničkim, ne postoji prostor za pozitivnu recepciju njegovih umetničkih ideja.

Linija / Prostorne konstrukcije

Medij slike/slikarstva nije naravno van diskusije o konstruktivizmu, mada će pojedini njegovi teoretičari (i praktičari) u jednom času početi da postavljaju takvo pitanje. Štaviše, on je veoma u toj diskusiji, naročito onda kada se postavlja zadatak objašnjenja i razumevanja procesa koji su doveli do nastanka konstruktivističke paradigme. Tada je slikarstvo ključna referenca i zato ima dovoljno opravdanja da se kaže da je konstruktivistička formula ispisana pomoću reinterpetiranih znakova, ideja i pojmova izvedenih iz samoanaliza i samorefleksija pre svega slikarstva, ne skulpture. Upravo su eksperimenti u granicama dvodimenzionalne površine platna i saznanja koja su odatle proizašla pripremili postament sa kojeg je bilo moguće izjaviti da je slikarstvo mrtvo. Rekavši to konstruktivisti su, međutim, odavali priznanje "mrtvom kralju". Glavni teoretičari proizvodnog konstruktivizma pridavali su veliki značaj iskustvima modernističke slikarske samoanalize i samokritike jer su u njima videli put kojim je bilo neophodno proći da bi se potom stupilo na novu stazu. Ono glavno na tom putu bilo je oslobađanje od iluzionističke trodimenzionalnosti, koncentracija na "materijalno-realnu strukturu platna" (Tarabukin) kao mesto radne/operativne i semantičke akcije slikara, zapravo formacija mišljenja koje jezičke i govorne instrumente slikarstva nalazi u elementima njegove materijalne/fizičke građe. Na to upućuju već glavni termini kubofuturističkog slikarskog i teorijskog diskursa kao što su *ploha/površina*, *faktura*, itd. Koncept fakture, dakako u drugačijoj interpretaciji, postaće početkom dvadesetih godina jedna od glavnih premisa konstruktivističke ideologije materijala. A uporedo sa tatlinovskom kulturom materijala, za formaciju i teorijsko utemeljenje te ideologije veliki značaj imaće određeni modeli bespredmetnog slikarstva. U pitanju su pre svega Rodčenkove crne slike (čija je problematika prethodno bila razmatrana u drugom kontekstu), a potom i slikarstvo Popove iz istog perioda, za koje se može reći da su promovisali jedan vid materijalističke koncepcije slikarstva sa fakturom (boje) u funkciji osnovnog konstitutivnog elementa. U "Slikarskim arhitektonikama", nezavisno od efekata koji nužno proizlaze iz različite obojenosti ploha, Popova je ostvarila takođe pretežno faktorni model slike ("Faktura je sadržaj slikarskih površina") u kojem koncentracija na vrednosti materijalne supstance boje proizvodi efekat suprotan maljevičevskoj dematerijalizaciji i neograničenosti prostora. Ostavljajući u ovom času po strani druge modele (na primer pojedine fascinantne formulacije Olge Rozanove), možemo zaključiti da je pre svega slikarstvo zaslužno za pokretanje onog toka istraživanja i mišljenja iz kojeg će nastati konstruktivistički projekat.

Mada je Margit Rowell upravo u stvaralaštvu Popove između 1918. i 1922. godine videla najčistiju i najkonzistentniju koncepciju konstruktivizma u **slikarstvu**, takav atribut bi se sa ne manje razloga mogao pripisati Rodčenkovim linearističkim slikama iz 1920-21. godine.²³ Štaviše, gledano sa stanovišta vrednovanja uloge u evoluciji konstruktivističkog formalnog

jezika, posebno u smislu otvaranja puteva ka trodimenzionalnim konstrukcijama, te slike imale su veći značaj. No treba reći da se interes za posebne vrednosti linije pojavio kod Rodčenka u određenoj formi još na početku njegove karijere, tokom 1915. godine, kada je izveo seriju crno-belih i bojениh crteža rađenih šestarom i lenjirom na hartiji. To su bile dinamičke apstraktne kompozicije, strukture različitih plošnih formi nastalih međusobnim presecanjem pravih i zakrivljenih/kružnih linija, koje su tada pobudile zanimanje Tatljina i Maljeviča. Korišćenje tehničkih pomagala kao što su šestar i lenjir podrazumevalo je izvesnu apersonalnost postupka: precizno izvučene, pravilne geometrizovane linije nisu mogle biti prenosioci individualnog rukopisa i ličnog senzibiliteta, ekspresivnih ili emocionalnih sadržaja, već su bile tretirane isključivo kao elementi gradnje složenih dinamičkih linearnih i plošnih jedinica u okviru apstraktnih formalnih struktura. Međutim, tzv. *linearizam* kao novu celovitu koncepciju Rodčenko će početi da razrađuje u drugoj polovini 1919. godine, nakon prethodnih istraživanja usredsređenih prevashodno na elemente boje i fakture. Delimično analogan razvojni proces odigrao se i kod Popove koja je, posle faze "Slikarskih arhitektonika" (1918-19), zadržavajući stalni interes za materijalne/fakturne kvalitete slikovne površine, tokom 1920-21. godine u seriji radova pod nazivom "Prostorna konstrukcija sila" (*Prostranstvenno silovoe postroenie*) mnogo više eksperimentisala sa linijama i linearnim strukturama, redukujući efekte kolorističkih odnosa i kontrasta.



Stranice iz beležnice A. Rodčenka, 1919

Brzi prelaz sa fakture na liniju predstavljao je još jedan izraz Rodčenkove strategije neprekidnog istraživanja, težnje za permanentnim eksperimentom i inovacijom, u skladu sa njegovom maksimom - danas sam nešto stvorio zato da bih sutra tragao za nečim novim. Sudeći po beleškama iz dnevnika on je već u aprilu 1919. počeo da radi crteže na osnovu kojih će u avgustu iste godine nastati prve slike sa "linearnim temama". S druge strane, osnovni impuls koji je upravljao njegovom pronalazačkom i eksperimentatorskom energijom, bio je izrazito analitički i reduktivistički, usmeren na istraživanje mogućnosti egzistencije slikarstva u uslovima kada se ono lišava nekih svojih tradicionalno vitalnih komponenti:

"Sigurno će me oštro kritikovati zbog mojih linija. Reći će da nema slikarstva bez rada četkom. Međutim, ja svoj zadatak vidim drugačije. Boja je umrla posredstvom crnog, i više ne igra nikakvu ulogu. Neka sada umre i rad četkom."²⁴

Ovaj zapis je iz avgusta 1919. godine. Približno dve godine kasnije, u tekstu pod nazivom "Linija" (inače sačuvanom u više različitih rukopisnih verzija) Rodčenko će retrospektivno detaljnije obrazložiti intencije linearističkih slika:

"Radeći poslednjih godina isključivo na konstruisanju formi i na sistemu njihove konstrukcije, počeo sam da u površinu uvodim LINIJU kao novi strukturalni elemenat. (Radovi Rodčenka iz 1917-18. godine.)

Najzad je značenje LINIJE postalo potpuno jasno - s jedne strane njena funkcija ograničavanja i ovičavanja, a s druge strane funkcija glavnog faktora strukture svakog organizma u životu, takoreći skeleta (ili osnove, okvira, sistema). Linija je prva i poslednja stvar kako u slikarstvu tako i u svakoj konstrukciji uopšte. Linija je put prelaza, kretanje, sudar, granica, spajanje, veza, presecanje.

Tako je linija pobedila sve i razorila poslednja uporišta slikarstva - boju, ton, fakturu i plohu. Linija je postavila crveni krst preko slikarstva. (XIX Državna izložba, Moskva, 1920. Radovi Rodčenka - po prvi put proklamovane linije u slikarstvu.)

Stavljanjem u prvi plan linije kao elementa bez kojeg je nemoguće konstruisati i stvarati, mi istovremeno odbacujemo celokupnu estetiku boje, faktornosti i stila, jer sve što smeta konstrukciji jeste stil (na primer Maljevičev kvadrat).

U liniji se ispoljava novi pogled na svet: konstruisati prema suštini a ne reprodukovati, opredmečivati ili obespredmečivati, graditi nove, korisne konstruktivne strukture u životu, a ne iz života ili van života. Konstrukcija je sistem pomoću kojeg se jedan predmet stvara na osnovu svrhovite upotrebe materijala i prethodno postavljenog zadatka. Svaki sistem zahteva sopstveni materijal i specifičnu upotrebu, svaki sistem će biti pronalazak ili napredak."²⁵



A. Rodčenko, Nacrt za korice brošure *Linija*, 1921

Treba naglasiti da je tekst pisan tokom 1921. godine (konačna verzija nosi datum dec. 1921) na inicijativu INHUK-a, posebno Osipa Brika, dakle ne uporedo sa radom na samim slikama niti povodom njihovog prvog izlaganja. Taj podatak je važan za njegovo adekvatno čitanje pošto su se između jeseni 1919. i zime 1921. godine dogodile mnoge promene na umetničkoj i teorijskoj sceni, kao i u samom Rodčenkovom radu i teorijskim pogledima. Najvažniji teorijski dokument linearizma nije zapravo imao neposredno programatsku i promotivnu funkciju u odnosu na taj novi slikarski poduhvat.

Prvo izlaganje linearističkih slika u okviru XIX Državne izložbe (oktobar 1920) pratio je jedan drugi tekst pod naslovom "Sve je eksperiment" (*Vse-opyty*), koji nije bio odštampan već otkucan pisaćom mašinom i izložen na zidu zajedno sa radovima. No, ni taj tekst ne predstavlja eksplicitnu

programsku afirmaciju linearističke koncepcije, što se na prvi pogled može činiti neobičnim s obzirom na to da je Rodčenko ušao u eksperimente sa linijama sa očigledno velikom ambicijom, smatrajući svoja ostvarenja radikalnom inovacijom, "novom formom bespredmetnog stvaralaštva".²⁶ On izgleda nije hteo da izloži nove slike (od prvih istraživanja

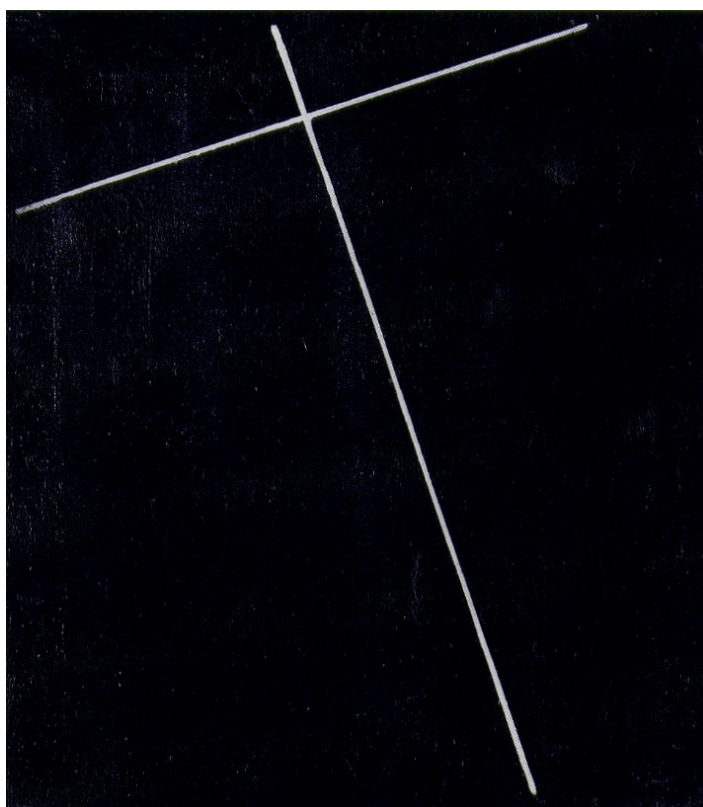
do izlaganja prošlo je približno godinu dana) pre nego što napravi jedan celovit ciklus sa dovoljnim brojem radova koji bi na optimalan način predstavili njegovu najnoviju zamisao.

Odbacujući šematizam "dogmatskih inovacija" i sektaštvo "teorijskih" izama (što je jednim delom svakako upućeno na adresu Maljeviča), čemu je suprotstavio egzistenciju "živog iskustva", Rodčenko u tekstu "Sve je eksperiment" prikazuje svoju formalnu evoluciju kao sled kontinuiranih eksperimenata sa osnovnim elementima slikarskog jezika (ploha, prostor, boja, faktura, linija), pri čemu je ključna odrednica njegovog pristupa stav da je svako delo, nezavisno od uklapanja u okvir jedne šire problemske celine/ciklusa, uvek jedan novi eksperiment kojim se rešava novi, drugačiji zadatak. Usredsređenost na pojedinačni rad kao autentično i jedinstveno iskustvo, što ovakav pristup podrazumeva, ne trpi strogu propozicionalnost opšteg karaktera. Logika eksperimenta, moglo bi se reći "uživanja u eksperimentu", opire se krutoj sistematičnosti i normativnosti, dogmatskoj doslednosti i koherentnosti, ona dozvoljava i, štaviše, traži iskliznuće iz norme, izbegavanje stroge formule, neograničenu slobodu permanentne inovacije i promene. Istovremeno takva logika ne trpi ni "visoku", "apstraktnu" teoretizaciju odvojenu od konkretne prakse i neposrednog iskustva, ona zahteva jednostavan, egzaktan govor u kojem se ovo iskustvo direktno reflektuje. Zato Rodčenkov tekst ne izlazi van konteksta plastičkih problema, to je tekst umetnika praktičara koji misli u terminima svojih oblikovnih sredstava i konkretnih operativnih postupaka kojima rešava određeni zadatak. S druge strane, mada Rodčenko u ovom času vidi linearizam kao novu formu bespredmetništva, te u istom kontekstu liniju kao "poslednju formu", u samom tekstu nova koncepcija ne samo da ne predstavlja središnju temu već uopšte nije predmet neposrednog razmatranja. Linija je tretirana ravnopravno sa bojom kao osnovni elemenat slikarstva, a "kompozicija" i "faktura boje" kao njegove suštinske manifestacije. Ipak, opisujući razvojni tok svojih eksperimenata, Rodčenko postavlja pitanje da li faktura treba da postoji kao vrednost po sebi, ili pak da služi pojačanju važnijih zadataka. Opredeljujući se za drugu soluciju on zapravo opravdava i objašnjava svoje napuštanje koncepta čisto fakturane slike, tj. svoj najnoviji reduktivistički korak u skladu sa idejom beskopromisne inovacije koju ne obavezuje prethodno iskustvo. "Prkositi i ne bojati se ići dalje, nastaviti sve dok se ne dođe do ćorsokaka", kaže Rodčenko, ali odmah dodaje da u stvaralačkom radu zapravo nema ćorsokaka. Ako je otkriven, pokazan makar i jedan skroman cilj, to je, prema njemu, dovoljno za život i egzistenciju dela uprkos mogućim nesavršenostima i propustima. Stoga redukcija konstruktivnih elemenata slike na liniju ne može voditi u ćorsokak, u pitanju je samo novo iskustvo, eksperiment, otkriće koje na sebe preuzima rizik zaborava i napuštanja prethodnog otkrića, i za kojim će slediti novo otkriće. Eksperiment se gotovo potpuno izjednačava sa konceptom dela.

Linearizam je, dakle, u ovom tekstu tumačen kao **nova slikarska pojava** u okviru opšte koncepcije bespredmetništva. Mada proizlazi iz reduktivističke težnje, eksperiment je posmatran u kontekstu proširenja mogućnosti slikarskog jezika, bez naznaka o tome da bi njegove intencije mogle biti povezane sa idejom prevladavanja ili negacije slikarstva. Međutim u završnoj verziji teksta "Linija" (dec. 1921), dopisivanog i prerađivanog skoro tokom cele godine, te nakon poznatih diskusija u INHUK-u o pojmovima *kompozicije* i *konstrukcije* i sa tim povezanog osnivanja *Prve radne grupe konstruktivista*, Rodčenko posmatra linearizam sa već definisane i usvojene pozicije (utilitarnog i proizvodnog) konstruktivizma. Od primarnog elementa nove forme bespredmetnog slikarstva, linija je postala sredstvo razaranja "poslednjih uporišta" istog tog slikarstva, osnovni činilac konstrukcije/konstruisanja kao novog organizacionog principa, najvažnija prelazna stanica na putu od

dvodimenzionalnih kompozicija na plohi slike ka trodimenzionalnim konstrukcijama u realnom, vanslikovnom prostoru.

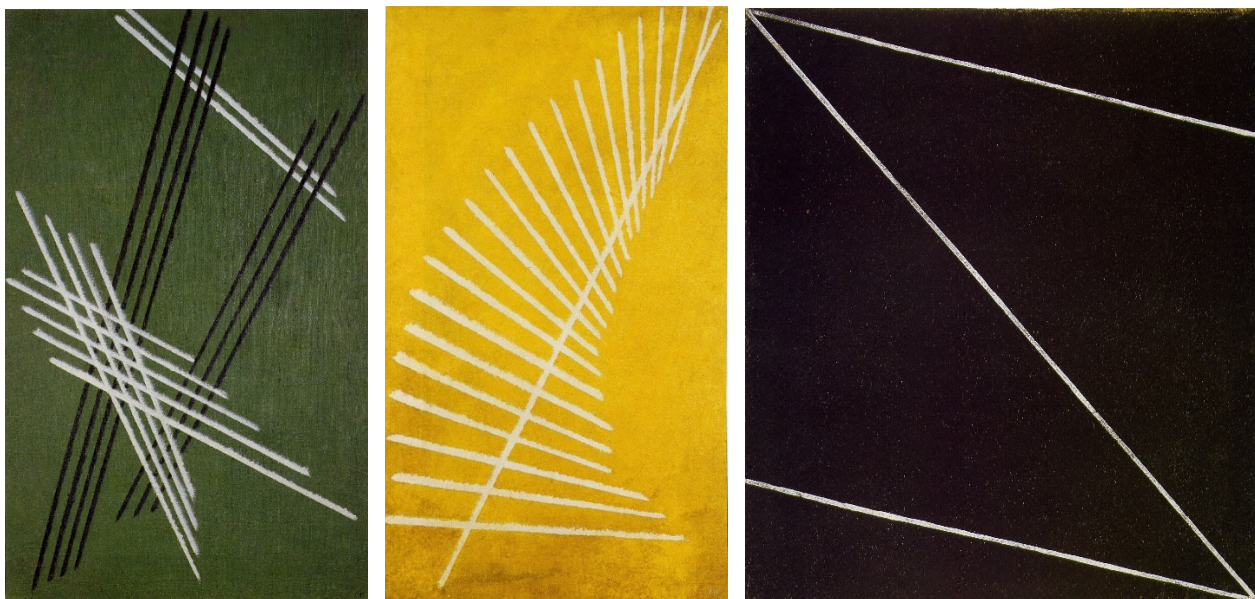
Naravno, predmet Rodčenkovog interesa nije linija uopšte, niti linija u svim njenim tipološkim varijantama i podvarijantama, kao na primer kod Kandinskog, već je to jedna određena vrsta linije sa svojim posebnim svojstvima, isključivo pravilna, prava ili kružna linija, izvedena pomoću tehničkih pomagala, lenjirom i šestarom, nikako slobodnom rukom koja (nužno) povlači nepreciznu, drhtavu liniju. Rodčenko je smatrao da u okolnostima ekspanzije tehničke i idustrijske kulture, inženjerstva i nove arhitekture, ručno-zanatski rad predstavlja sasvim neadekvatno sredstvo za umetnika koji teži novoj koncepciji u skladu sa savremenom epohom. Zato i linija izvedena slobodnom rukom više ne može imati nikakvu vrednost, a tradicionalni koncept crteža, zasnivan na slobodnom manuelnom postupku, mora biti zamenjen jednom vrstom dijagrama ili geometrijske projekcije. Pri tom smisao ove promene nije u pukoj tehničko-stilističkoj inovaciji. Rodčenko veruje da se u afirmaciji linije kao jedinog konstruktivnog elementa manifestuje ne samo promenjeno poimanje umetnosti nego i drugačiji pogled na svet.²⁷



A. Rodčenko, *Linija*, 1919; *Linija br. 128*, 1920

Kao što se naznačuje u tekstu, linearistička slika više se ne zasniva na elementima plohe, boje i fature, tj. na temeljnim vrednostima bespredmetnog slikarstva. Mada ta slika, naravno, na određeni način sadrži sve ove elemente, oni su marginalizovani, potisnuti u drugi plan, s jedne strane dominantnom pozicijom apstraktnih linearnih struktura u slikovnom polju, a s druge samim postupkom izvođenja i artikulacije celine, koji neutralizuje njihove slikarske vrednosti. Površina platna/podloge pojavljuje se kao jedinstveni, homogeni, neutralni, crni, beli ili obojeni (zeleni, mrki, sivi, žuti...) fon, kao potpuno uniformno polje bez fakturnih ili kolorističkih distinkcija. Nanošenje bojene materije ne više slikarskom četkom već novim

mehaničkim sredstvima/oruđima (valjcima, presama i sl.) imalo je za posledicu eliminaciju fakturnih i taktilnih kvaliteta površine koja u doslovnom smislu postaje potpuno konzistentna, monotona, čista ravnina, element koji se više ne percipira kao autonoman, samodovoljan faktor slike već jedino u funkcionalnoj zavisnosti, tj. podređenosti u odnosu na postojeću linearnu strukturu. Mehanizacija i racionalizacija procesa/postupka izvođenja, oslobađanje linije, plohe i boje od funkcije prenošenja ekspresivnih, emocionalnih ili psihičkih sadržaja, dominantna uloga precizne, hladne, geometrijske linije u okviru struktura svojevrsnih dijagrama ili mreža - sve to još više potcrtava predmetni karakter linearističke slike nego što je to bio slučaj sa crnim slikama. Ne radi se, međutim, o samodovoljnom *estetskom* predmetu. Osnovni motiv linearističke slike nije u rešavanju nekog čisto pikturnog, slikarskog zadatka u skladu sa zahtevima komponovanja, povezivanja i uodnošavanja različitih elemenata, kako bi se ostvario maksimum plastičkog dejstva. Ona pre rešava



A. Rodčenko, *Linije na zelenoj osnovi* br. 92, 1919; *Kompozicija na žutoj osnovi* br. 89, 1919; *Linija* br. 126, 1920

zadatak projektovanja ili konstruisanja jedne nepikturalne, neestetske dijagramske strukture, neke vrste nacrtu ili plana, čiji se smisao ne može iskazati isključivo u terminima slikarstva. Pa ipak, to je još uvek slika, platno napeto na ram, dvodimenzionalna površina prekrivena bojama, ma koliko "estetika boje, fakturnosti i stila" bila odbačena i ma koliko se takva slika uspešno opirala kontemplativnoj i emocionalnoj recepciji. Određeni limiti unutar medija slike/slikarstva, koji ne mogu biti prevladani, ometaju ostvarenje zadatka **konstruisanja** kako je on bio shvaćen kod većine konstruktivista. Tokom diskusija u INHUK-u (januar-april 1921) Rodčenko je zastupao stanovište da prava konstrukcija ne postoji i da zapravo nije moguća u slikarstvu, tvrdeći pri tom da je on sâm uspeo da ostvari samo "konstruktivnu kompoziciju". U završnim pasusima teksta "Linija" on precizno tumači svoje shvatanje pojma *konstrukcije*:

"Konstrukcija bi trebalo da se odnosi na nešto organizovano što stvarno postoji ili što zahteva realni prostor i realne materijale, a ne na iluzorno predstavljanje nečega što je konstruisano na površini platna. (...)

Koncept slike kao produkta slikarstva, tj. platno postavljeno na štafelaj, zamenjuje se praksom konstruisanja nečega u prostoru. Potpuno nova forma nastaje iz procesa proizvodnje.(...)

Konstrukcija radova u dve dimenzije samo je projekcija nečega što može biti konstruisano u realnim terminima. Ona samo predstavlja varijantu geometrijskog nacrtu i plana, i nije konstrukcija kao takva.

Prava vrednost konstrukcije, to znači kao organizacije realnog predmeta, može se ostvariti jedino sa fizičkim materijalom. Otuda je odgovarajuća upotreba materijala jedan od najvažnijih aspekata.(...) Konstrukciju možemo definisati kao sistem pomoću kojeg se jedan predmet stvara zahvaljujući odgovarajućoj upotrebi materijala.

Sklonost ka konstrukciji dovela je umetnika, preko faze stvaranja delâ u dimenzijama prostora i vremena, do rada na realnim predmetima. To znači do proizvodnje, gde je umetnik konstruktor fizičkih dela."²⁸

Linearistička formula se, naravno, ne uklapa u ovakve propozicije, ali ona neposredno otvara put ka konstrukciji (i konstruktivističkom idiomu uopšte) svođenjem suštine slike na sasvim ogoljenu, transparentnu, geometrijsku linearnu strukturu koja se gradi prema principima ekonomičnosti i funkcionalno-konstruktivne međuzavisnosti sastavnih elemenata ili, kao što je u drugom kontekstu pisala Stepanova, prema **tehničkoj** a ne unutrašnjoj, duhovnoj nužnosti.²⁹ Linearistička slika odista se može uporediti sa ogoljenim skeletom na kojem gotovo da uopšte nema slikarskog tkiva. Ostaje samo konfiguracija linija, struktura mreže na monohromnoj podlozi platna. Na prvi pogled paradoksalno, tu je obnovljen tradicionalni status pozadine, ali ne u smislu prostornog pozicioniranja planova kao u trodimenzionalno-iluzionističkom slikarstvu, već u smislu pridavanja sekundarnog ili marginalnog statusa/značenja određenoj zoni unutar polja slike u odnosu na centralni "događaj". U suprematističkoj slici, na primer, jedinstveno belo polje/osnova nema takav status. I kao plastički i kao semantički element ono ima jednaku vrednost kao i bespredmetne forme. Crni kvadrat zapravo ne može postojati bez belog polja. Podatak da je Rodčenko svoje monohromne osnove radio praktično serijski, tj. odjednom za veći broj slika, govori o tome da je za njega to predstavljalo pripremnu fazu rada i da bi, štaviše, s obzirom na potpuno apersonalni karakter tih površina, bilo moguće zamisliti kako ih prema određenim umetnikovim uputstvima izvodi neko drugi, njegovi učenici ili pomoćnici. Stvarni rad na slici tek ima da započne nakon ove preliminarnog tehničke, mehaničke operacije. Monohromna pozadina tretirana je kao krajnje konvencionalni, gotovo para-slikarski okvir, kao znak minimuma slikarske konvencije bez dodatnih značenja. To znači da ona suštinski nije neophodna centralnom događaju, linearnoj strukturi, i da je prisutna jedino kao neutralni, inertni, pasivni, nemi fon na kojem se ovaj događaj odigrava. Ona je tu samo zato što u tom času još nije mogla biti maknuta kao poslednji trag slikarstva.

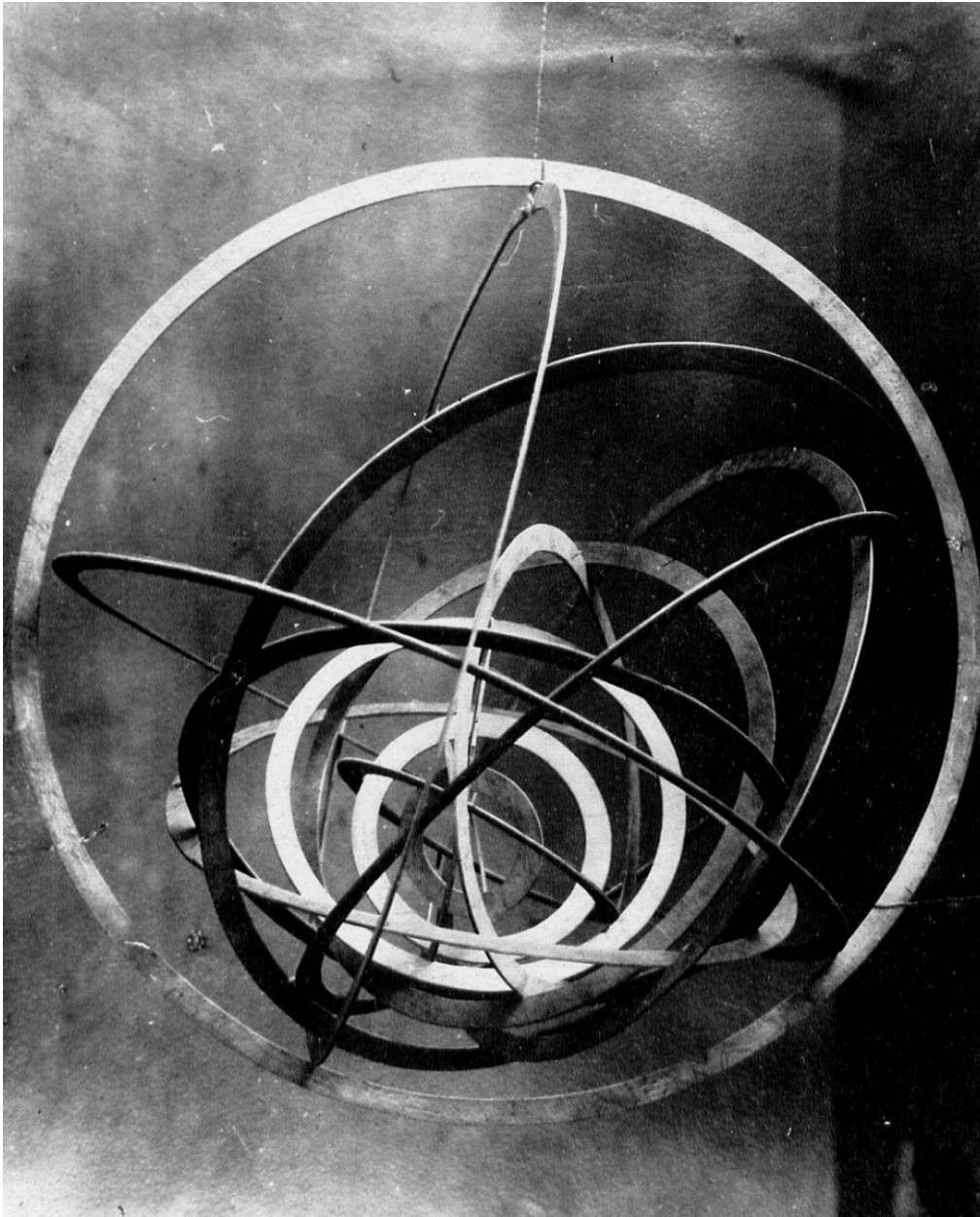
Međutim hronološke odrednice u Rodčenkovoj praksi imaju relativnu vrednost u tom smislu što njegovi problemski različiti ciklusi ne slede jedan za drugim već nastaju simultano, paralelno, u skladu sa logikom slobodnog eksperimenta i pronalaska, koja se opire "doslednosti" jednosmernog linearnog razvoja. Tokom 1920-21. godine on istovremeno radi i na slikovnoj površini i u realnom prostoru, tada nastaju i linearističke slike i serije trodimenzionalnih (neutilitarnih) konstrukcija i tzv. "poslednje slike" (Tarabukin), tj. tri čista monohroma sa izložbe "5x5=25". Ova okolnost važna je, pored ostalog, i za adekvatno čitanje teksta "Linija" u njegovoj završnoj verziji, pošto se u interpretaciji linearizma neposredno reflektuje iskustvo prostornih konstrukcija, svest umetnika koji je definitivno izgradio svoju konstruktivističku poziciju. Stoga se promene u Rodčenkovom radu ne mogu tumačiti kao kontinuirani evolutivni procesi (u čisto formalno-jezičkom smislu) unutar tačno određenih i odvojenih vremenskih perioda. Ako se sa tradicionalno stilističkog stanovišta taj rad može doimati kao nekoherentan, "razbijen" raznovrsnim eksperimentima u različitim medijima, u konceptualnoj, idejnoj i problemskoj ravni on je na svoj način veoma koherentan i kompaktan, sa jasnim korespondencijama i vezama između pojedinih ciklusa, najzad sa vidljivom konceptualnom evolucijom.



A. Rodčenko u radnom odelu. U pozadini razmontirane prostorne (viseće) konstrukcije

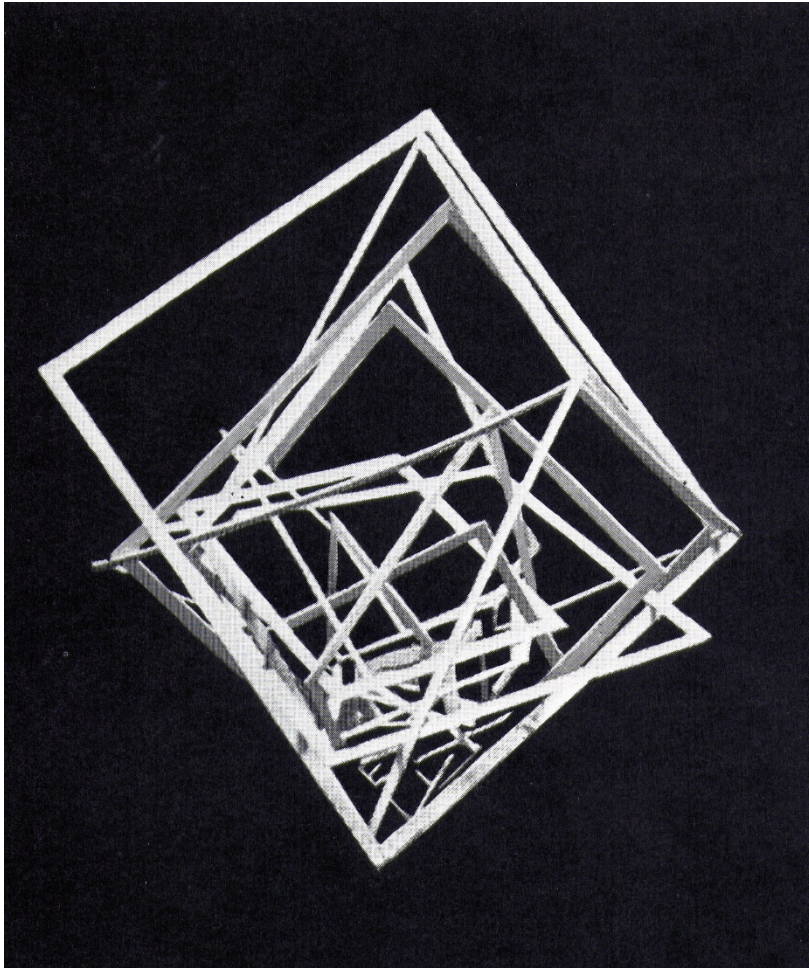
Linija predstavlja osnovni element koherencije, kako u konstruktivnom/strukturalnom smislu tako i na planu programatske teoretizacije, nezavisno od razlika što proizlaze iz specifičnosti medija slike i skulpture. Tačno je uočeno da eksperimenti sa linijama na površini (platna) vode direktno ka trodimenzionalnim konstrukcijama (C. Lodder), čime se s pravom naglašava postojanje problemskog kontinuiteta. Međutim taj prelaz sa površine u prostor istovremeno otvara nove probleme i ideje koji nisu mogli biti definisani u dvodimenzionalnoj slikarskoj formi iako su iz nje generirani. Gassnerova analiza izdvaja nekoliko stadijuma Rodčenkovih linearističkih eksperimenata (koji, ponovno naglašavamo, hronološki ne slede striktno jedan za drugim) pre nego što dođe do prelaska na koncepciju konstruktivističkog funkcionalnog predmeta: 1. Od plošne linearne kompozicije, ka prostornoj linearnoj konstrukciji; 2. Od prostorne linearne konstrukcije u slici, ka trodimenzionalnoj konstrukciji u prostoru slike; 3. Od ekonomične strukture i unutrašnje funkcionalnosti plastičke, autonomne prostorne

konstrukcije, ka ispunjenju spoljašnje svrhe kod konstruisanog predmeta.³⁰ Serija prostornih (visećih) konstrukcija (1920-21), nazvanih "Reflektujuće površine" zbog efekta odbijanja okolne svetlosti sa srebrnasto obojenih elemenata od drveta, predstavlja jedan od stadijuma ovih eksperimenata koji možda najdirektnije ilustruje problemske kontinuitete i inovacije u procesu prenošenja linearnih struktura sa površine u prostor. Rad je izveden istovetnim postupkom u pet varijanti (sa pravilnim geometrijskim oblicima trougla, kvadrata, kruga, šestougona i elipse), tako što bi se iz monolitne drvene ploče odgovarajućeg oblika izrezao određeni broj elemenata koji su potom povezani u jedinstvenu trodimenzionalnu konstrukciju uklapanjem jednog u drugi prema progresivnom smanjenju veličina. Tako su nastale strukture jedne vrste linija u prostoru koje su ne samo koncipirane već i fizički izvedene iz površine (ravne drvene ploče). Kao i kod monohromnih, nepikturalnih pozadina linearističkih slika, "neumetnički" karakter postupka izvođenja svedenog na mehaničke i operativno-tehničke komponente, odsustvo spiritualnosti i umetničke senzibilnosti, uopšte subjektivnih crta "umetničkog rukopisa", minimizira ulogu individualnog umetnika/autora i implicira mogućnost da delo ne mora da napravi sâm umetnik. Uniformnost i odsustvo fature takođe su sačuvani u glatkim i sjajnim površinama visećih konstrukcija, kao što je i princip ponavljanja jednog istog elementa, iako ne na tako sistematičan način, već bio korišćen u pojedinim linearističkim slikama (ritmičko ponavljanje pravih linija različitih dužina - npr. "Linije na zelenoj osnovi. No. 92" /1919/, "Kompozicija na žutoj osnovi. No. 89" /1919/, "Konstrukcija na beloj osnovi. No. 90" /1919/, itd). Međutim ideja racionalizacije, metodičnosti i proračunatosti stvaralačkog procesa ovde je ostvarena mnogo potpunije i čistije upravo eliminacijom sporednih, površnih i slučajnih elemenata, svega što "smeta konstrukciji". Struktura je zadata odabranim geometrijskim oblikom i definisana jednim nepromenljivim odnosom između elemenata koji nastaju iz tog oblika. Elementi su u najtešnjoj organskoj i funkcionalnoj međuzavisnosti: potiču iz jedinstvenog izvora i spojeni su na takav način da je to zajedničko poreklo neposredno vidljivo u funkcionalnom ustrojstvu celine koju tvore.

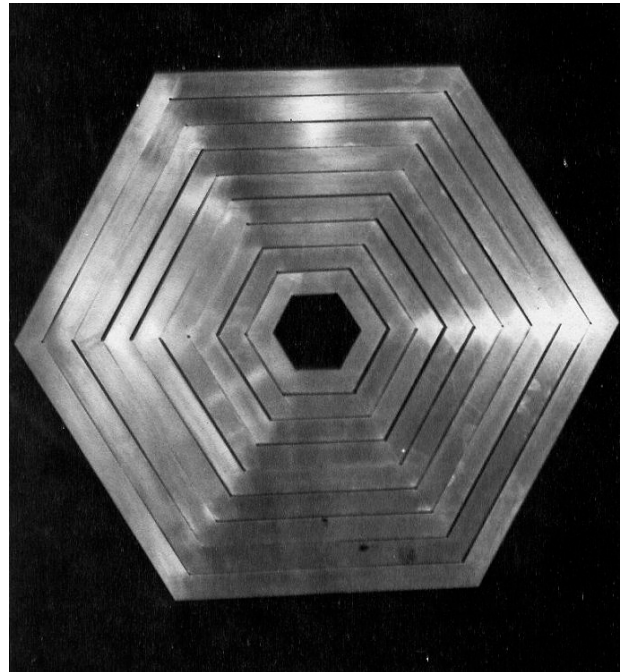
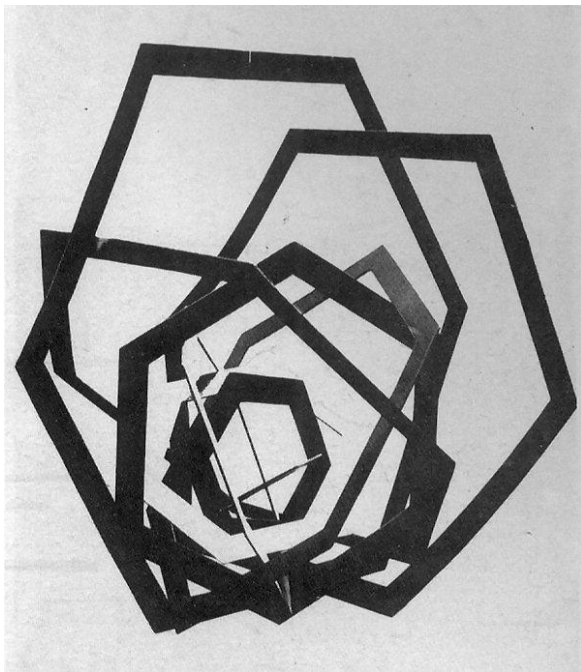


A. Rodčenko, *Prostorna (viseća) konstrukcija / Prostorna stvar (Prostransvennaja vešč)*, 1920

Viseće konstrukcije su odista potpuno transparentne, one ne nose nikakvu tajnu (Gassner) i stoga se jednom od njihovih implikacija može smatrati demistifikacija samog pojma umetničkog dela i stvaralačkog čina u tradicionalnom značenju. Na određen način tome doprinosi i specifična promenljivost, nepostojanost njihovog finalnog oblika. Naime one postoje, ako je tako ispravno reći, u više različitih stanja, tj. mogle su biti sklopljene, vraćene u prvobitno, dvodimenzionalno stanje, ili pak potpuno razmontirane, kako su i stajale u umetnikovom ateljeu. Umetničko delo, dakle, u ovom slučaju ne postoji konstantno u svojoj definitivnoj formi, ono je jedna montažna, strogo sistemska konstrukcija, čiji sastavni elementi imaju smisao tek kada se dovedu u položaj unutrašnje funkcionalne artikulacije u skladu sa određenim sistemom. Za razliku od kompozicije, princip konstrukcije podrazumeva upravo to, naime da elementi (konstrukcije), kako navodi Gassner, nemaju drugu funkciju nego da konstituišu samu strukturu.

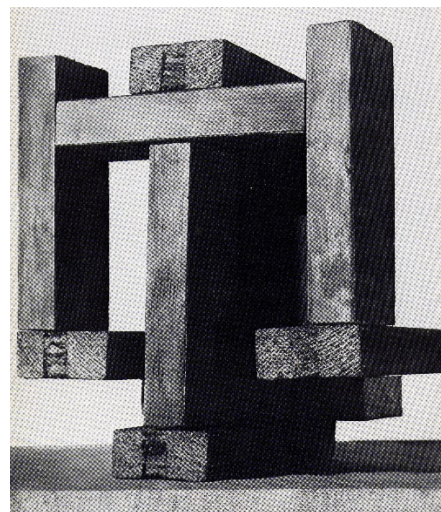
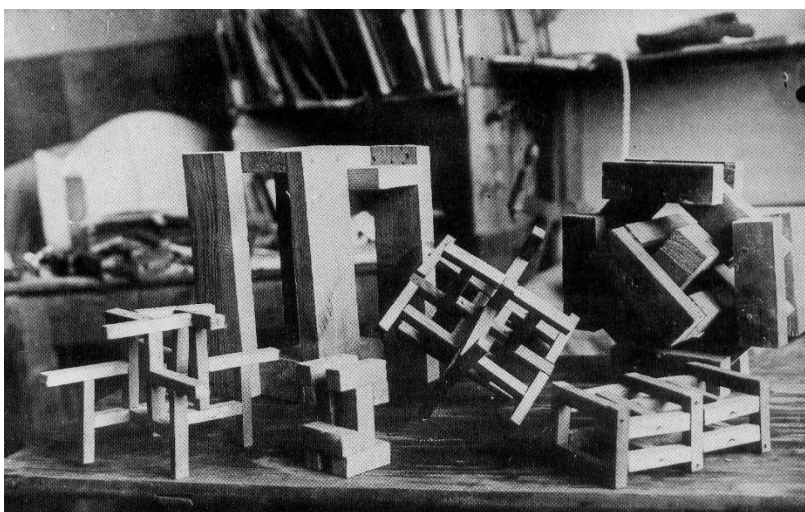


A. Rodčenko, *Prostorna (viseća) konstrukcija / Prostorna stvar (Prostransvennaja vešč)*, 1920



A. Rodčenko, *Prostorna konstrukcija br. 10*, 1920-21

Kod Tatljina je u fazi reljefa već bila uočljiva ova težnja za funkcionalnom redukcijom elemenata, ali gledano sa stanovišta Rodčenkovih propozicija tu su još uvek bili prisutni izvesni sporedni, nekonstruktivni činioci, na primer faktura materijala, izvesna pikturalnost, promenljivi međudnosi sastavnih jedinica, efekti različitih vrsta kontrasta, itd. Najzad, kao što je primetio Tarabukin, Tatljinski reljefi još se percipiraju sa jedne strane, frontalno, kao i svaka slika. Rodčenko je, međutim, odbacio sve recidive slikarstva i slikarskog mišljenja. Fakturna dinamika površina i svojstva materijala u tatljinovskom smislu potpuno su van njegovog interesa, viseće konstrukcije oslobođene su pozadine zida, pri čemu ne samo da se otvara mogućnost njihove percepcije sa svih strana, već i svaka tačka gledanja, s obzirom na strukturu i samu prirodu rada, ima jednaku legitimnost, tj. nema glavnog i sporednih izgleda. Promenljivost i dinamizam međudnosa nejednakih elemenata svedeni su na jedan osnovni, nepromenljivi odnos uniformnih elemenata koji se razlikuju jedino po veličini. Stoga Rodčenkove konstrukcije imaju osobine elementarnih, gotovo minimalističkih struktura, kao što, s druge strane, pojedini njegovi slikarski reduktivistički eksperimenti anticipiraju neke aspekte kasnije koncepcije tzv. elementarnog, primarnog ili fundamentalnog slikarstva.³¹



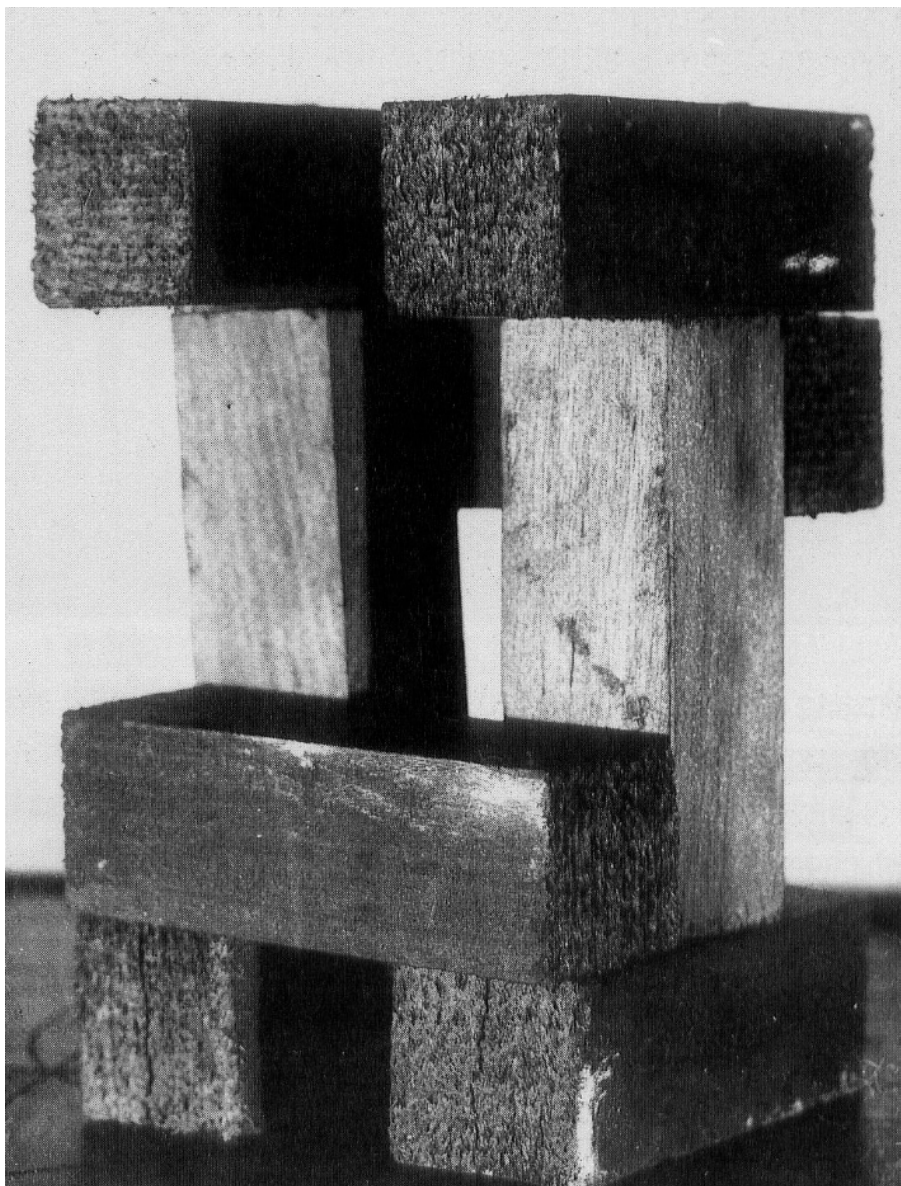
A. Rodčenko, *Prostorne konstrukcije*, 1920-21

Sistemska karakter (Gassner) ispoljava se u još strožijoj formi u drugoj seriji prostornih konstrukcija u kojima Rodčenko, spuštajući ih na tlo i vraćajući im dimenziju težine, stabilnosti i statičnosti fizičke mase, više ne računa sa efektima potencijalne pokretljivosti elemenata, refleksije svetlosti, stanovite nematerijalnosti i bestežinskosti što proizlaze iz linearnog karaktera i položaja slobodnog "lebdjenja" visećih konstrukcija. Serija je imala naziv "O principu jednakih formi", čime je tačno fiksiran njen osnovni problemski sadržaj. U autobiografskim beleškama iz 1921-22. godine Rodčenko je sažeto objasnio svoje intencije:

"Ja sam eksperimentalno razvio ove najnovije konstrukcije da bih konstruktora suočio sa zakonom funkcionalnosti formi i njihovih odnosa i da bih demonstrirao univerzalnost principa da se od jednakih formi mogu izgraditi sve vrste konstrukcija različitih sistema, tipova i primene."³²

Konstrukcije su bile izvedene u materijalu drveta i sastojale su se od elemenata ne samo istih oblika već i dimenzija, koji su čvrsto spojeni u apstraktne simetrične strukture. Izjednačenje veličina sastavnih jedinica predstavlja daljnji pomak u afirmaciji koncepta uniformnosti, težnje za redukcijom dinamizma različitosti, što je u slikarstvu našlo svoj

definitivni izraz u monohromnom triptihu. Međutim, za razliku od visećih konstrukcija, gde je struktura finalnog oblika skoro u potpunosti zavisila od progresivnog smanjenja dimenzija elemenata, ovde je ta struktura u manjem stepenu predestinirana osobinama sastavnih jedinica, tj. mogućnost različitih kombinacija znatno je šira, mada u granicama modela ponavljanja identičnih formi. Struktura rada određena je veoma racionalizovanom kombinatornom logikom (ne više svojstvima materijala kao kod Tatljina), bazira se isključivo na kombinovanju istovetnih, nepromenljivih partikula u skladu sa zahtevima *unutrašnje funkcionalnosti*. Kao što je istakao Gassner, "funkcionalnost konstrukcije još je definisana unutar sistema: forma je funkcionalna zato što definiše druge forme u sistemu i određuje njihovu funkciju, ne zato što može biti upotrebljena da ispuni zadatke van sistema."³³ Uvođenjem zadataka van sistema, utilitarnih, socijalnih i ideoloških pre svega, započeće prelazak na stadijum utilitarnog konstruktivizma, na koncepciju produktivizma i proizvodne umetnosti.



A. Rodčenko, *Prostorna konstrukcija br. 16*, 1921

Ka konstruktivističko-proizvodnoj paradigmi

Umetničko delo kao stvar/predmet

Istraživanja i eksperimenti u polju formalnog jezika (od Tatlinovih reljefa /1913-14/ do Rodčenkovih prostornih konstrukcija /1921/) čine jednu liniju procesa koji će rezultirati stvaranjem konstruktivističke formule. Drugu liniju moguće je pratiti u ravni teorijskih propozicija, u polju racionalizacija umetničkih (ali ne i samo umetničkih) iskustava, gde su se paralelno odigravale u mnogome analogne transformacije ideja. Kao celovita koncepcija, projekat i (umetnička) ideologija, konstruktivizam je nastao u interakcijama, međusobnom prožimanju i preplitanju ovih dvaju linija.

Sledeći logiku i tokove svojih internih jezičkih transformacija koje su je dovele do krajnjih formalnih redukcija i "krize predstavljanja", avangarda se suočila sa neophodnošću ažurne problematizacije i preispitivanja svojih ideja i ostvarenja. Treba naglasiti da je saznanje o tome dobrim delom proizašlo iz autonomne samorefleksije. Ispoljavajući se istovremeno i u stvaralačkoj praksi i u teoriji, ono je predstavljalo ishod na prvom mestu određenog stadijuma razvoja samih umetničkih ideja. Revolucija i nova socijalna realnost nisu bili odlučujući faktori u inicijalnim fazama njegovog formiranja, ali se može reći da su ga osnažili i učvrstili, da bi potom neposredno uticali na pravce daljnjih promena. Osnovno pitanje je ubrzo postavljeno na drugi način i u drugim terminima: kakvu ulogu umetnost (treba da) igra u novom društvu, na koji način da neposredno odgovori na zahteve novog života? To je bila očigledna preformulacija problema i promena stajališta. Potreba preispitivanja i prevladavanja dostignute tačke razvoja sada se ne definiše sa unutrašnje pozicije, već u odnosu na vanumetničke, socijalne i životne okolnosti. Nije se više radilo o tome šta umetnost treba da učini s obzirom na stanje u autonomnom području svojih imanentnih, pre svega formalno-jezičkih problema, već kako da se prilagodi spoljašnjim okolnostima, kako da svoju formu, jezik i govor prilagodi zahtevima novog socio-političkog okruženja.

Saznanje o nužnosti preispitivanja i redefinicija trenutnih pozicija i strategija, proizašlo iz svesti o krizi postojećeg koncepta umetnosti izgrađenog na dotadašnjim iskustvima (modernističke) avangarde, nije bilo prisutno samo među umetnicima. Mada formirano iz drugačije vrste iskustava i na drugačijim premisama, to saznanje delili su i kritičari i teoretičari poput Brika, Kušnera, Punjina, Gana, Tarabukina i drugih, koji će odigrati veoma važnu ulogu u teorijskoj i programatskoj definiciji konstruktivizma. Štaviše, moglo bi se reći da je konstruktivističko-proizvodna pozicija u nekim svojim ključnim postavkama pre formulisana u njihovim teorijskim tekstovima nego u praksi i teoriji samih umetnika. Već krajem 1918. i početkom 1919. godine Punjin, Brik i Kušner istupili su sa novim idejama problematizujući aktuelni status i ulogu umetnosti, što je bio rezultat njihove brze reakcije na konsekvence uspostavljanja novog socio-političkog poretka. U člancima objavljenim u časopisu *Iskusstvo Komunny*, inače zvaničnom organu IZO Narkomprosa, ovi autori zapravo su izneli osnovne teorijske stavove na kojima će se zasnivati konstruktivistička redefinicija umetnosti. Pri tom u njihovom pristupu bile su veoma naglašene sociološke i ideološke premise, a odgovarajuće kategorije činile su osnovne instrumente njihove argumentacije. Opšte mesto toga pristupa je osporavanje i negacija buržoaskog modela umetnosti (kako su ga oni razumevali) sa njegovim konstitutivnim terminima kao što su intuicija, imaginacija, inspiracija, kontemplacija, spiritualnost, emocionalnost, subjektivizam/individualizam, idealizam, itd., koji se sada smatraju sasvim neadekvatnim i neupotrebljivim sa stanovišta novog modela proleterske

umetnosti koji je trebalo izgraditi. Skicirajući taj novi model, teoretičari iz *Iskusstva Komunny* stavljaju u prvi plan druge termine: predmet/stvar, materijal, rad, zanat, veština/majstorstvo, profesionalnost, proizvodnja, industrija, fabrika, tehnika, kolektivizam, itd. Za njih se proleterska umetnost mora temeljiti na konceptu stvaranja **materijalnih predmeta** (umesto predstavljanja ili izražavanja subjektivnih doživljaja, osećanja, ideja i slično), na shvatanju stvaralačkog postupka i umetnosti uopšte kao oblika **rada** ili **proizvodnje**. Umetnost je jednostavno rad, umeće, veština i zanat, kaže Kušner, stvaranje nije nikakva misterija nalik na srednjovekovnu alhemiju.³⁴ Poput radnika, umetnik treba da **proizvodi (nove) stvari** a ne da se bavi ukrašavanjem (postojećih) stvari. Zbog toga se Punjin naročito protivio praksi prigodnog dekorisanja ulica, u čemu je video recidiv starih, buržoaskih shvatanja.³⁵ Slične ideje zastupane su i u okviru *Komfuta* (među članovima su, pored ostalih, bili Kušner i Brik) i *Proletkulta*, čiji je glavni ideolog Aleksandar Bogdanov, koji je verovatno znatno uticao na teoretičare konstruktivizma, svako stvaranje, pa i umetničko, smatrao najvišom, najkompleksnijom formom rada, čiji je rezultat "nešto 'novo'" a ne ponavljanje već postojećih stereotipa.³⁶

Poimanje umetničkog dela kao **stvari/predmeta** predstavljao je svakako najvažniju novu propoziciju formulisanu u krugu ovih teoretičara. Treba, međutim, podsetiti da pojmovi stvar (*vešč*) i predmet (*predmet*) ne ulaze sada prvi put u teorijski diskurs ruske avangarde (kako likovne tako i književne). Naravno, u njihovoj prethodnoj upotrebi mogu se pratiti određene promene značenja, ali nezavisno od nestalnosti upotrebe i razlika što se u tom pogledu ispoljavaju kod pojedinih autora ili u okviru pojedinih pokreta, zaključci specijalističkih istraživanja slažu se u tome da ovi pojmovi nikako nemaju vrednost sinonima i da ih treba razlikovati u zavisnosti od promenljivih problemskih i idejnih konteksta njihovog korišćenja. Tu razliku A. A. Hansen-Löve sažima u tumačenju prema kojem bi *vešč* (stvar) trebalo da označava "pretkulturni prirodni objekt", tj. "neki objekt stvarnosti (...) *pre* njegove integracije ili transformacije u kulturnu ili praktičnu sferu ljudskog sveta", dok bi *predmet* (predmet) bio "kulturna stvar, upotrebnii predmet, objekt dominantno pragmatičkih funkcija".³⁷ Shodno daljnjim analizama ovog autora dominantan stav predrevolucionarne avangarde prema ovako shvaćenom svetu predmeta je naglašeno negativan, što naravno potvrđuju glavni smerovi njenog razvoja koji su potpuno u znaku različitih vidova oslobađanja od predmetnosti: od deformacije i razbijanja celovitosti predmetne forme u neoprimitivizmu i kubofuturizmu, preko dekontekstualizacije, pomeranja predmeta iz ravni njegovog "normalnog" funkcionisanja u *zamu* i *alogizmu*, do čiste bespredmetnosti u suprematizmu. Destrukcija i eliminacija predmeta zapravo su smatrani pretpostavkom stvaranja (nasuprot ponavljanju ili predstavljanju/prikazivanju), čiji rezultat mora biti *nova stvar* ili, u terminologiji Šklovskog, "umetnička stvar" (suprotno *postojećim/prirodnim* stvarima), tj. nešto izvorno, prvobitno, originalno (Hansen-Löve). Kod Šklovskog umetnička stvar nastaje iz *umetničkog postupka* koji je definisan kao "'očučavanje' stvari", naime "postojećih stvari", tj. sveta predmeta, čime se stvar izvodi iz zadanog, postojećeg semantičkog konteksta, iz "skupa činjenica života", i postaje "činjenica umetnosti".³⁸ Za ranu, predkonstruktivističku avangardu (kubofuturizam-suprematizam-bespredmetništvo) i teoretičare formalizma zajedničko je razumevanje predmetne realnosti kao drugostepene, uslovne i relativne (Hansen-Löve), kao sveta prividnosti i površnosti koji prikriva pravu, istinsku *stvar-nost*, tj. ono izvorno, elementarno, primordijalno, čijem otkrivanju umetnik teži. U tom smislu bespredmetnost se odista može upoređivati i, zapravo, izjednačavati sa postvarenjem, vraćanjem "svetu stvari", što znači svetu "arhetipova, elementarnih kategorija, prvobitnih elemenata" (Hansen-Löve). Istom zaključku vodi i razmatranje Kandinskog o *Velikoj Apstrakciji* i *Velikoj Realistici*, gde slikarski elementi (tačka, linija, boja, itd.), oslobođeni realnih, predmetnih, praktičnih

semantičkih funkcija, postaju novi, autonomni, realni, konkretni entiteti, neka vrsta stvari po sebi sa sopstvenim unutrašnjim zvukom.

U postrevolucionarnoj konstruktivističkoj/proizvodnoj avangardi promenio se odnos prema predmetu (u napred navedenom značenju), svet predmeta posmatran je sa pozitivnim predznakom, a s druge strane pojam *stvari* tumačen je na drugačiji način. Često, međutim, kao kod teoretičara iz *Iskusstva komunny*, zapravo i nije pravljen razlika između *stvari* i *predmeta* na način o kojem je bilo reči. U tumačenju umetničkog dela kao realne, materijalne stvari (Brik) težište je na tome da se "stvar" sada lišava ne samo tradicionalnih već i novih, modernističkih, umetničkih/estetskih značenja i funkcija, emocionalnih, psihičkih, idejnih i metafizičkih sadržaja, i da postaje "ne-umetnička" stvar, predmet utilitarnih, pragmatičkih funkcija, rezultat rada/proizvodnje, kao i svaki predmet što nastaje u proizvodnom procesu u fabrici. Još su naravno kubofuturisti (David Burljuk posebno), kao i formalistički teoretičari, naglašavali važnost materijalnih, fizičkih elemenata umetničkog dela, te istovremeno procesa izvođenja, građenja ili "pravljenja" tokom kojeg se ovi elementi prerađuju i organizuju u nove strukture. Međutim, sa stanovišta zagovornika proizvodne umetnosti funkcionalna artikulacija elemenata mora biti podređena spoljašnjim, utilitarnim imperativima svojstvenim materijalnoj proizvodnji. Kao što je pisao Brik, "svrha predmeta je ono što određuje organizaciju njegove boje i forme, a ne estetski razlozi".³⁹ Ili, na drugi način, prema formulaciji Hansa Günthera, kod proizvodstvenika *stvar* nastaje neposredno u materijalnoj proizvodnji, dok su futuristi koristili postupak začudnosti/očučdenja.⁴⁰ Primer Rodčenkovih crnih slika na adekvatan način ocrta razliku koja je u ovom slučaju bitna. Ono što je u njima "prikazano", što se kao vidljivi i opipljivi "sadržaj" nalazi u granicama slikovnog polja, dovedeno je do stupnja krajnje reifikacije u smislu začudnosti, prvobitnosti, originalnosti, itd. Štaviše, u skladu sa pozicijom suprotstavljanja svakoj estetici, literaturi, filozofiji i metafizici, tu je značenje redukovano na prezentaciju postupka, materijalne (faktorne) građe slikovne površine. Ipak, sledeći terminologiju Šklovskog, možemo reći da su te "specijalno sagrađene stvari" i dalje "umetničke stvari", tj. još uvek umetnički objekti (slike) u tradicionalnom smislu, koji kao takvi zadržavaju primarno estetsku/umetničku funkciju. To dakle nisu utilitarni, društveno-korisni predmeti, *stvari* u produktivističkom shvatanju toga pojma.

Konstruktivistički model proizvodne umetnosti skiciran je u osnovnim naznakama od strane teoretičara pre nego što je ostvaren u samoj umetničkoj praksi, koja se još nalazila u fazi "neutilitarnih konstrukcija" (C. Lodder). Kao što je rečeno, problem umetnosti i umetnika postavljen je sa vanumetničke pozicije, iz recepcije i refleksije nove društvene situacije i ideoloških imperativa. Činilo se, i to su smatrali teoretičari iz *Iskusstva Komunny*, da na pozornici novog društva umetnik više ne može opravdati svoje postojanje kao buržoaski "proizvođač ideja", nezavisno od toga da li svoj individualni subjekt projektuje u kontemplaciju ili dekoraciju sveta. Ni jedno ni drugo više nije bilo potrebno, trebalo je da umetnik preduzme aktivnu participaciju u proizvodnoj delatnosti, da postane proleterski "proizvođač stvari" jer je, smatralo se, njegov opstanak moguć jedino po cenu radikalne transformacije njegove uloge u pravcu neposredne socijalne utilitarnosti. Kao što tumači H. Gassner, za rane teoretičare produktivizma (Brik, Kušner, Punjin) reifikacija umetničkog dela, tj. njegova definicija kao "materijalne stvari" i utilitarnog predmeta, činila se kao jedini spas za umetnost i umetnike, a strategije koje su ovi pisci razvili da bi redefinisali funkciju umetnika posle Oktobarske revolucije položile su temelj konstruktivizmu.⁴¹ Daljnji procesi u praksi i teoriji avangarde potvrđuju valjanost ovakvog zaključka.

INHUK - Programi i debate

Važnost teorijske komponente u formaciji konstruktivizma nalazi svoju još direktniju potvrdu u delatnosti INHUK-a (Institut umetničke kulture), institucije osnovane u proleće 1920. godine pod okriljem i od strane članova *Izo Narkomprosa*.⁴² Od samog početka programi i rad ove institucije bili su koncipirani na bazi teorijskih i naučnih pristupa istraživanju i analizama umetničkih fenomena, dok su funkcije praktičnog rada i neposredne umetničke edukacije ostale u drugom planu. Takvo opredeljenje može na prvi pogled izgledati iznenađujuće, posebno za period u kojem na čelu instituta još nisu bili pisci i teoretičari poput Brika i Gana. No s druge strane, ako se ima na umu da su još Kuljbin i D. Burljuk početkom druge decenije insistirali na neophodnosti teorijskih racionalizacija (takođe sa atributima naučnosti) umetničkih iskustava, i ako se uzme u obzir obimna teorijska produkcija predrevolucionarne avangarde, onda se svakako može govoriti o određenoj liniji kontinuiteta koja sledi jednu već razvijenu tradiciju. Ono što je novo jeste stvaranje organizovane institucionalne forme u okviru koje se zadatak teoretizacije ostvaruje prema utvrđenim planovima i programskim propozicijama. Najzad, jedna odista neobična okolnost mogla bi se naći u tome što su se u rasponu od desetak godina nove pozicije dva puta ispoljile u suprotstavljanju pristupima čiji je zagovornik bila ista ličnost. Pledirajući 1912. godine za naučno utemeljeno ispitivanje "činjenica slikarstva", tj. njegovih materijalnih jedinica, D. Burljuk je implicitno, dakle ne izravno polemički, u suštini osporavao psihologistički prilaz Kandinskog iz njegovih tadašnjih tumačenja primarnih elemenata slikarstva. U INHUK-u 1921. godine shvatanja Kandinskog, dalje razvijena na istim premisama, naići će na otvoreno suprotstavljanje jedne grupe članova instituta na čelu sa Rodčenkom, a iz tog sukoba proizaći će određene programske promene sa važnim posledicama za proces nastajanja konstruktivističkog koncepta umetnosti.

C. Lodder smatra da je pojam *umetničke kulture* (koji je ušao u naziv instituta) u glavnim crtama bio definisan već u deklaraciji IZO-a o pitanju "umetničke kulture" (*Iskusstvo Komunny*, br. 11, 1919),⁴³ gde se taj pojam povezuje sa kulturom umetničke invencije ili novatorstva, i gde se istovremeno utvrđuju "objektivni kriteriji" za prosuđivanje umetničke vrednosti, tj. elementi (materijal, boja, prostor, vreme/pokret, forma, tehnika) koji u ovom prosuđivanju imaju primarnu ulogu. Sama kategorija vrednosti bila je shvaćena u profesionalno-tehničkom smislu, kao nešto o čemu se može objektivno suditi na osnovu doprinosa umetnika u pronalaženju novih plastičnih formulacija, novih mogućnosti upotrebe i organizacije elemenata svojstvenih (s)likovnoj umetnosti. Međutim program INHUK-a koji je sačinio Kandinski, kao i analitička, eksperimentalna istraživanja koja su izvođena u skladu sa njegovim idejama, biće osporavani upravo zbog, kako su njihovi kritičari smatrali, nedovoljne prisutnosti metoda i kriterija objektivne analize. Prema tom programu glavni zadatak rada u okviru Instituta trebalo je da bude naučno ispitivanje (sprovedeno na analitički i sintetički način) osnovnih elemenata, tj. izražajnih sredstava kako pojedinih umetnosti, tako i umetnosti u celini, sa ciljem da se na bazi dobijenih rezultata ostvare pretpostavke za stvaranje onoga što je Kandinski zvao "monumentalnom umetnošću" ili "umetnošću velike sinteze". Razvijajući svoje ideje iz faze traktata *O duhovnom u umetnosti* i "Plavog jahača", on je ovo ispitivanje temeljio prevashodno na psihološkom pristupu, na pretpostavkama naglašeno subjektivnih, intuitivnih i metafizičkih konotacija, stavljajući u središte interesa fenomen psihičkog delovanja izražajnih sredstava preko njihovih simboličkih i asocijativnih vrednosti. Analiza sredstava/elemenata umetničkog izražavanja trebalo je da bude koncentrisana na pitanje kako oni deluju na ljudsku dušu, kakva osećanja izazivaju kod čoveka. U tu svrhu Kandinski je napravio detaljno razrađen upitnik, na koji je trebalo da

odgovore svi članovi INHUK-a, očekujući da će iz niza subjektivnih iskustava biti moguće formulisati izvesne objektivne zakonitosti vezane za efekte psiho-fiziološke percepcije elemenata slikarskog jezika. Pitanja su se odnosila na opisivanje psihičkih reakcija ili doživljaja koje određeni tipovi grafičkih i slikarskih elemenata (linija, boja, formi...), posmatrani kako izolovano tako i u različitim odnosima i kontekstima, izazivaju kod recipienta, na utvrđivanje mogućih korespondencija između određenih formi (pravilnih/geometrijskih ili nepravilnih) i boja (na primer, koja boja najviše odgovara trouglu, kvadratu ili krugu), na određenje odnosa između specifičnih sredstava slikarstva i muzike (zvuk kojeg instrumenta najviše odgovara određenoj boji), itd., itd., i sve to s obzirom na individualno iskustvo ispitanika i njegove intuitivne i asocijativne projekcije. Neslaganja što će uslediti bila su neizbežna. Na jednoj strani subjektivizam i psihologizam Kandinskog, njegovo shvatanje stvaralačkog procesa kao nečeg bitno vezanog za intuitivne, spiritualne i mističke komponente, interesovanje za sinestetičke fenomene, težnja ka ostvarenju modela sintetičke, monumentalne umetnosti u kojoj će biti sjedinjeni izražajni potencijali specifičnih sredstava svih pojedinačnih umetnosti, itd... Na drugoj strani, među umetnicima koji će se izdvojiti iz *Sekcije monumentalne umetnosti* (kojom je rukovodio Kandinski) i formirati *Radnu grupu za objektivnu analizu* (Rodčenko, Stepanova, Popova i drugi), prevladavalo je racionalističko tumačenje stvaralačkog procesa i, u skladu sa nazivom grupe, zahtev da se umetničko delo podvrgne *objektivnoj analizi* (nezavisno od subjektivnih doživljaja i psiho-fizioloških delovanja) na bazi egzaktnih, empirijskih određenja primarnih i sekundarnih elemenata njegove građe, strukturalnih i konstruktivnih zakonitosti i slično. Težište ove analize nije, međutim, na pojedinačnom, izdvojenom delu kao nosiocu individualne ekspresije, duhovnih i psihičkih stanja autora, već se delo tretira kao realna, materijalna činjenica, kao predmet u kojem se ispoljava određeni stadijum razvoja umetničke/slikarske kulture kao "profesionalne kulture". Materijal analize, prema pisanju Tarabukina, nisu estetska osećanja, psihologija stvaranja ili estetskog opažanja, istorijski, kulturni ili sociološki problemi umetnosti, već je to "forma dela i njegovi elementi" (boja, faktura, materijal, konstrukcija, itd.), "realne forme... koje se nalaze u već dovršenom delu".⁴⁴ Radi se, dakle, o primarno formalističkoj analizi koja je trebalo da se temelji na tačno određenim metodama opservacije i sistematizacije, te isto tako na egzaktnoj terminologiji čije je uspostavljanje bilo navedeno kao jedan od zadataka u okviru novog programa Instituta, tj. *Grupe za objektivnu analizu*, koji je napravio Aleksej Babičev.

Nove metode i pristupi bili su primenjeni u jednoj od prvih akcija grupe, kojom prilikom su u moskovskom Muzeju zapadne umetnosti bila analizirana dela Moneta, Signaca i Matissea kao primeri određenih formalno-jezičkih modela (impresionizam, poentilizam) ili tipova slikarske kulture. U širem i drugačijem problemskom kontekstu promenjena stajališta jasno su se ispoljila i tokom diskusija (19. i 20. maja 1921) o koncepciji *Muzeja umetničke kulture*. Tada je preovlađujući, mada ne i jedinstven stav bio da izbor radova za muzej treba da se zasniva na kriterijumima profesionalnosti, inventivnosti i originalnosti (Rodčenko i Šterenberga izričito su zastupali ideju profesionalnog muzeja, nasuprot modelu istorijsko-umetničkog muzeja), nezavisno od faktora umetničke vrednosti koji je posmatran odvojeno i nije smatran primarnim.⁴⁵ Karakteristično stanovište zastupala je Stepanova definišući koncept umetničke kulture pomoću kategorija *inventivnosti* i *veštine/umeća* i tvrdeći da bi muzej trebalo da proširuje umetničku aktivnost zasnovanu na eksperimentu i pronalasku, dakle na elementima koje je Rodčenko uveo u prvi plan još od X Državne izložbe (1919). U samoj diskusiji je Rodčenko svoj stav rezimirao na sledeći način: "Fundamentalni principi stvaranja muzeja su naučna baza i precizni kriteriji izbora dela. Za nas nisu važna individualna dela već pravci umetničke kulture i profesija koja bi trebalo da bude pokazana u svojoj sveukupnosti. Moramo

biti veoma oprezni da ne završimo samo sa umetničkom zbirkom. Mnogo materijala mora se sakupiti i izlagati periodično sve dok ne bude moguće imati stalnu izložbu. Ali pre svega se moraju ustanoviti principi." Međutim Rodčenkove ideje detaljno su razrađene u tezama iz njegovog izveštaja o *Muzeju umetničke kulture* koji je i bio predmet diskusije.⁴⁶ Osim što pokazuju suštinsko razilaženje sa shvatanjima Kandinskog, te ideje imaju kapitalan značaj za razumevanje evolucije koncepta moderne muzejske prezentacije umetničkih dela u skladu sa intencijom praćenja razvojnih procesa u okviru formalno-jezičkih istraživanja.

Konstrukcija - Kompozicija

Sledeći programske teze prema kojima bi teorijski rad trebalo da bude posvećen analizama osnovnih elemenata umetnosti na bazi egzaktne terminologije, *Grupa za objektivnu analizu* inicirala je poznatu raspravu sa temom "Analiza pojmova konstrukcije i kompozicije i njihova definicija". Između januara i aprila 1921. godine održan je niz sesija uz učešće velikog broja umetnika (Rodčenko, Stepanova, Popova, Udalcova, Ladovski, Babičev, Bubnova, G. Stenberg, Medunecki, Krinski, Joganson, Aljtman, Drevin, Kljun i dr.), a tema je razmatrana sa više stanovišta i u različitim problemskim kontekstima. Osim načelnih, čisto teorijskih debata, učesnici su se bavili i neposrednim analizama (u kontekstu zadate teme) konkretnih dela nekolicine umetnika, a u završnoj fazi predočili su sopstvene radove (crteže) koji su predstavljali svojevrsnu vizuelizaciju njihovih teorijskih stavova. Sačuvani dokumenti pokazuju akademski karakter rasprave u tom smislu što nije bilo neprincipijelnih sukoba i otvorenih polemičkih konfrontacija, no istovremeno su se (u izloženim analizama i stavovima) sasvim jasno ispoljile različite pozicije u kojima se, pored niza drugih elemenata, snažno refletovalo iskustvo sopstvene, individualne prakse. Najvažniji posredni rezultat diskusije bila je teorijska artikulacija konstruktivističke pozicije na bazi koncepta utilitarnosti, a u formalnom smislu osnivanje (još tokom trajanja debata) *Prve radne grupe konstruktivista*.

U gotovo opštoj saglasnosti da kompozicija u biti predstavlja kategoriju starog, sa stanovišta savremenosti prevladanog poimanja umetnosti, ispoljavala se još jedna od principijelnih razlika u odnosu na stavove Kandinskog kod kojeg je kompozicija, dovedena u istu ravan sa pojmom umetničkog dela, bila definisana kao suštinski i konačni cilj stvaralačkog procesa. Kao faktori savremenosti, koje umetnost ne bi smela da previđa, sada se pojavljuju tehnika, industrija, inženjerstvo, mehanika, organizacija, novi materijali, utilitarnost/svrhovitost, i to su bili ključni novi pojmovi u diskusiji. "Ukus" i "prijatna osećanja" zauvek su mrtvi, govorio je Rodčenko, umetnost se mora osloboditi balasta starog (spiritualnosti, psihologije i esteticizma), i da bi sačuvala svoja temeljna svojstva invencije i eksperimenta trebalo bi da sledi smer što ga naznačuju tehnika i inženjerstvo, tj. da ide ka *organizaciji i konstrukciji*. Koncept kompozicije postao je, prema Rodčenu, neadekvatan onda kada je postavljeno pitanje *svrhe, funkcije ili cilja*, ili, tačnije, kada je to pitanje postavljeno u drugim terminima i iz autonomnog, samodovoljnog područja umetnosti premešteno na utilitarni i pragmatički plan. Temeljna propozicija rane, modernističke avangarde o samosvrhovitosti, samociljnosti slikarstva/umetnosti nije više nudila zadovoljavajući odgovor, te je arhitekta Nikolaj Ladovski, zastupajući gledište da svaka konstrukcija mora imati tačno određenu svrhu, tokom jedne od debata mogao reći kako je kod lokomotive ta svrha sasvim jasna, dok u slikarstvu nije tako jasna. Na Rodčenkovu reakciju da je u slikarstvu svrha takođe veoma jasna (uz napomenu da je donekle prikrivena upotrebom uvek istih materijala) Ladovski je predložio da se pođe od konkretnog dela i postavio je direktno pitanje o sredstvima i svrsi Rodčenkove slike "Dva kruga", koja je, uz nekoliko radova drugih umetnika, bila pred učesnicima debate. Rodčenkov

odgovor u tom času bio je, reklo bi se, tipično modernistički: "Svrha ove slike je da se na ravnoj površini stvore dva oblika različite boje". Takav odgovor (dopunjen objašnjenjima o upotrebi novih materijala /emajl boje/ i nastojanju da se novim postupkom i sredstvima /ne više četkom/ njihova svojstva iskoriste na najbolji mogući način) bio je, naravno, sasvim adekvatan unutar konceptualnog i idejnog polja starog (modernističkog) sistema, tj. sa stanovišta unutrašnje, umetničke svrhovitosti, i Rodčenko ga upravo i ograničava na to polje i na područje slikarstva uopšte. Međutim, takva definicija i realizacija svrhe još ne znači i prisustvo konstrukcije u smislu tehničke svrhovitosti i praktične funkcionalnosti. Zato je Rodčenko, za razliku od drugih prisutnih umetnika, smatrao da u pomenutoj slici, kao i u celokupnom njegovom slikarstvu, u stvari nema konstrukcije već, u najboljem slučaju, samo konstruktivnih elemenata.

U početnim fazama diskusije tema je bila razmatrana pre svega u odnosu na slikarstvo, sa nastojanjem da se na osnovu analiza konkretnih dela pojmovi kompozicije i konstrukcije definišu u uslovima dvodimenzionalne slikovne površine, da bi ubrzo, uvođenjem termina "tehnička konstrukcija" (Ladovski), problem bio postavljen u širem kontekstu i težište preneseno na definisanje odnosa između tehničke i slikarske/umetničke konstrukcije. Prema Ladovskom, koji se oslanjao na sopstveno iskustvo arhitekta, tehnička konstrukcija nužno pretpostavlja postojanje precizno utvrđenog plana u skladu sa kojim se sprovodi kombinovanje, artikulacija određenih materijalnih elemenata, pri čemu se glavnim obeležjem konstrukcije smatra to što ona ne sadrži "suvišne materijale ili elemente". Ova poslednja odrednica bila je praktično opšte prihvaćena kao jedna od suštinskih distinkcija u odnosu na koncept (slikarske) kompozicije, na čemu je posebno insistirala Stepanova: "Samo konstrukcija zahteva odsustvo i suvišnih materijala i suvišnih elemenata. U kompoziciji je upravo obrnuto, tu je sve zasnovano na suvišnom..." Rodčenko je takođe govorio da u slikarskoj konstrukciji uvek ima nešto suvišno (uvršćujući u tu kategoriju već i sâm polje platna) i istovremeno predlagao da se rasprava metodološki usmeri tako što bi se pošlo od tehničke definicije konstrukcije i potom ispitivalo da li takva konstrukcija postoji i da li je moguće uvesti je u slikarstvo.⁴⁷

Nužne razlike, ispoljene uporedo sa određenim opštim saglasnostima (uverenje da su kompozicija i konstrukcija u svakom slučaju različite stvari; vezivanje kompozicije za komponente ukusa, estetike i rasporeda elemenata, a konstrukcije za faktore organizacije i upotrebe /specifičnih svojstava/ materijala; odvajanje tehničke i slikarske konstrukcije na osnovu različitih tumačenja njihove svrhe ili cilja), nalagale su potrebu izvesne sistematizacije rezultata diskusije, tj. formulacije zaključaka koji bi, nakon eventualnih dopuna i usaglašavanja, bili prihvatljivi za sve. Tako je krajem februara formirana komisija (Babičev, Ladovski, Popova, Šterenber) koja je 4. marta predstavila izveštaj o zaključcima formulisanim na sastanku održanom 1. marta:

"Posle upoređenja definicija predloženih tokom diskusija i u zaključcima, odlučeno je da se sve definicije povežu u jednu.

Definicija konstrukcije raščlanjuje se na definiciju sheme i definiciju stvarne konstrukcije.

Konstrukcija je odgovarajuća organizacija materijalnih elemenata.

Karakteristična obeležja konstrukcije su:

1. Najbolja upotreba materijala,
2. Odsustvo suvišnih elemenata.

Shema konstrukcije je skupina linija sa plohama i formama koje ove linije definišu. To je sistem sila.

Kompozicija je raspored prema tačno utvrđenom principu.

Suprotnost konstrukciji je odsustvo organskog jedinstva."

U izveštaju su zatim navedeni prethodno formulisani zaključci Krinskog, Bubnove, Popove i Jogansona, koji su bili razmatrani na istom sastanku od 1. marta i koji su uzeti u obzir prilikom sastavljanja gornjih, definitivnih zaključaka komisije:

"1. Linija je predstava sile; skupina linija sa plohama i formama koje te linije definišu je sistem sila, shema konstrukcije.

2. Arhitektonska konstrukcija zasniva se na fizičkom zakonu sile teže.

3. Konstrukcija je cilj i nužnost odgovarajuće organizacije. Kompozicija je odgovarajući - u smislu kvaliteta - raspored materijala.

Postoji slikarska konstrukcija:

a) u nepredmetnom slikarstvu, kao prava organizacija elemenata i ne-predstavljачka organizacija;

b) kada je naglašena konstrukcija predmeta a ne sam predmet;

c) kada koristimo svojstva materijala."

Međutim, kao što je primetila Stepanova, zaključci nisu bili zadovoljavajući, a u njenom plediranju za upotpunjenjem i proširenjem ogledalo se nezadovoljstvo time što na adekvatan način ne odražavaju pozicije zastupane u diskusijama, posebno one do kojih je ona sama držala zajedno sa nekoliko bliskomišljenika. No čini se da zapravo nije ni bilo moguće doći do opšte prihvatljivih formulacija s obzirom na razlike u nekim bitnim pitanjima. Suštinsko podvajanje ispoljilo se između shvatanja prema kojem (prava/istinska) konstrukcija nije moguća na površini platna, dakle u dvodimenzionalnom slikarstvu, već jedino u trodimenzionalnoj formi, tj. u realnom prostoru na bazi upotrebe realnih materijala (Rodčenko, Stepanova, Joganson, Ladovski te, uz izvesne razlike, Medunecki i braća Stenberg), i shvatanja koje je tu mogućnost dozvoljavalo oslanjajući se na drugačiju definiciju pojma konstrukcije (Popova, Udalcova, Kljun, Drevin). Pri tom su jedni polazili prvenstveno od pojma *tehničke konstrukcije* a drugi od pojma *slikarske konstrukcije*, ne precizirajući uvek u diskusijama u kojem značenju koriste opšti pojam konstrukcije (što između ostalog upućuje na uglavnom neostvoreni konsenzus oko tačnih terminoloških definicija). Međutim, element koji je u najvećoj meri bio presudan za definitivnu polarizaciju među sudionicima debate, članovima *Grupe za objektivnu analizu*, ticao se vezivanja pojma konstrukcije za ideju utilitarnosti, praktične svrhovitosti, sa čim je Rodčenko istupio još u ranoj fazi diskusije (tokom januara) određujući "utilitarnu nužnost" kao pretpostavku prave konstrukcije. Po njemu novi pristupi umetnosti trebalo bi, s obzirom na okolnosti industrijskih i proizvodnih imperativa, da se kraću ka "organizaciji i konstrukciji". Sam princip **organizacije**, kao obeležje celokupnog života novog društva, treba da bude uveden u umetnost kao jedna od bitnih premisa konstruktivnog pristupa, tj. samog pojma konstrukcije. Pri tom bi, naravno, formulacija o organizaciji materijalnih elemenata bila dosta uopštena (mogla bi se, na primer, odnositi i na slikarstvo) ako ne bi bili naglašeni zahtevi za stvaranjem **realnih predmeta** i ispunjavanjem **utilitarnih zadataka**. Zato je Rodčenko u svojim komentarima povodom zaključaka, kojom je prilikom inače svu zapadnu umetnost, i pored tamošnjeg ogromnog tehničkog progressa, ocenio kao u suštini estetsku, istakao da "prava konstrukcija (dakle ne predstava i shema konstrukcije na platnu - S.M.) uključuje pravljenje stvari i predmeta u realnom prostoru". A u samim završnim fazama celokupne debate, kada je već bio član u međuvremenu osnovane *Prve radne grupe konstruktivista*, ponovio je i delimično dodatno obrazložio svoje osnovne stavove govoreći tada sa već jasno i potpuno definisane konstruktivističke pozicije. Pored ostalog to je značilo i principijelno odbacivanje samog pojma umetnosti, ne samo tradicionalnog, već i onog što je bio tekovina modernističke avangarde, jer su sa nove pozicije oba bila posmatrana kao jednako neprimerena i u tom smislu izjednačavana. Bez obzira na sve eksperimente unutar svog medija, slikarstvo, prema Rodčenko, nije dospelo ni do kakvog

suštinski novog stadijuma. Slikarstvo je mrtvo a sva je umetnost estetika, kaže on doslovno. Radi se, naravno, o uverenju da se četkom, bojom i platnom, dakle starim materijalima, više ne može raditi, kao što s druge strane rad sa novim, realnim materijalima ne sme ostati na ranijem stadijumu samosvrhovitosti i samodovoljnosti. Rodčenko precizira da konstrukcija nije cilj za sebe već se koristi kako bi se rešio neki problem: "Konstrukcija je faza u kojoj se materijal organizuje da bi se ostvario neki konkretan cilj." Naravno, taj cilj se više ne određuje u terminima estetskih ili umetničkih formulacija, već se potpuno premešta u polje realnog: "To je ono što mi hoćemo, da sa površine platna pređemo na konstruktivističku proizvodnju."

Debata čije su se deklarirane intencije odnosile na utvrđivanje preciznih terminoloških definicija i distinkcija otvorila je pitanja mnogo širih značenja i problemskih implikacija. Početni koncept "objektivne analize", suprotstavljen subjektivnom pristupu Kandinskog zasnovanom na faktorima psihičkog delovanja i unutrašnje (individualne) ekspresije umetničkog dela, odražavao je dominantan stav avangarde u pogledu pristupa i tumačenja umetničkih pojava, stav koji je u glavnim naznakama bio formulisan još u predrevolucionarnom razdoblju. S druge strane, skupa sa zahtevom za "objektivnom analizom" ispoljavala se težnja za "objektivizacijom" samog stvaranja. Stvaralački proces, shodno ne samo težnjama već i postojećim radnim iskustvima, takođe je odvojen od intuitivnih, spiritualnih ili mističkih pretpostavki i tretiran kao jedan veoma racionalizovan proces u kojem primarnu ulogu imaju faktori organizacije i proračuna, plana i projekta, građenja/konstruisanja u skladu sa zahtevima metodične, sistematične i (spoljašnje) funkcionalne artikulacije elemenata. Pošto pojam konstrukcije, kako u smislu dovršenog dela tako i u smislu procesa, nije mogao biti definisan na zadovoljavajući način polazeći od iskustava avangardne slikarske prakse, uključenje aktuelnih fenomena tehnike, inženjerstva, industrije, mašine, itd, usmerilo je diskusiju u pravcu radikalne problematizacije statusa slikarstva u novim okolnostima savremene kulture. Rodčenkovi monohromni triptih (tri osnovne boje u čisto plošnom stanju, bez ikakvih formi i odnosa, kao jedini vidljivi "sadržaj" slikovnog polja), za koji je sâm umetnik napisao da predstavlja svođenje slikarstva na njegov logičan zaključak, istovremeno se može smatrati svojevrsnim plastičkim ekvivalentom suštinskog ishoda ove teorijske problematizacije. Te slike trebalo je da demonstriraju, i to je bila njihova primarna intencija, poslednji stadijum do kojeg plošno slikarstvo može doći u svojoj evoluciji. Bio je to poslednji Rodčenkov slikarski pronalazak koji je pokazivanjem granice pozivao na njeno radikalno prekoračenje, na definitivno napuštanje slikarstva. Ako je sa crnim slikama Rodčenko bio na samoj ivici slikarskog samoubistva, onda je sada on to samoubistvo zaista i počinio, potpuno svesno i namerno, očigledno ne žaleći za svojim izgubljenim (jednim!) životom. Medij slike "podmuklo" je upotrebljen u svrhu samodestrukcije i, više od toga, destrukcije čitavog jednog koncepta umetnosti koji se temeljio na kulturi (štafelajne) slike. Nije, čini se, slučajno što su monohromi nastali posle završetka diskusija o kompoziciji i konstrukciji. Kao da je umetnik osećao potrebu za jednom vrstom završne slikovne/plastičke deklaracije o kraju slikarstva i prestanku važenja njegovih konstitutivnih pojmova (kompozicija, intuicija, kontemplacija, subjektivnost, individualnost, spiritualnost, ekspresija, ukus, estetika, predstavljanje, itd.). Prethodna tekstualna deklaracija, sadržana u Rodčenkovim sopstvenim zaključcima o kompoziciji i konstrukciji, afirmisala je nove pojmove (cilj, radni plan, organizacija, materijal, ekonomija) kao suštinske elemente *konstrukcije*, osnovne kategorije nove koncepcije umetnosti i umetničkog dela.

Ponavljjanje rane tatlinovske propozicije o realnim (fizičkim) materijalima u realnom prostoru, dakle napuštanje virtuelnog slikovnog prostora, predstavljalo je ipak suviše opštu polaznu pretpostavku u okviru koje je i dalje bila sadržana mogućnost nastanka "samodovoljnog

predmeta", tj. umetničkog dela u modernističkom smislu. Kritike na račun Tatljina, koje će uslediti, to su samo potvrđivale. Bili su potrebni dodatni elementi kako bi se osigurao prekid svake veze sa konceptom autonomnog umetničkog dela koji je ne retko nastavljao da parazitira na konstruktivističkom formalizmu i "naturalizmu", na primer u tipu radova/konstrukcija koje je Tarabukin nazvao podražavanjem "tehničko-inženjerskih naprava". Ti novi elementi, na prvom mestu praktična, upotrebna vrednost i socijalno opravdanje, izvedeni su iz novonastalih socio-ekonomskih i ideoloških okolnosti, naime iz zahteva koje, kako su umetnici smatrali, novo doba industrije, fabrike, proizvodnje, mašine, rada, kolektivism, itd., postavlja pred umetnost i njene poslenike. Kada mislimo o konstrukciji, govorio je Rodčenko, mi smo pod uticajem modernog *industrijskog mišljenja*, i ova njegova napomena upućuje pored ostalog na formu ili smisao u kojem je trebalo usvojiti iskustva savremene industrijske proizvodnje. Nije se radilo o tome da industrija i mašina postanu novi tematski sadržaji, predmet predstavljanja u okviru starog koncepta umetnosti, već da se industrijski način ili metod proizvodnje, koji podrazumeva organizaciju, plan, praktičnu svrhu, itd., uvede u praksu umetnika i postane temeljni princip umetničkog (stvaralačkog) procesa. U ovoj postavci, koja tačno definiše poziciju *proizvodstvenika*, sadržane su završne sekvence terminološke diskusije započete januara 1921. godine.

Prva radna grupa konstruktivista

Sa drugačije formulisanim zadacima i proširenim terminološkim instrumentarijem teorijske debate nastavljene su u okviru *Prve radne grupe konstruktivista*.⁴⁸ Nakon prvog sastanka grupe (18. mart 1921) posvećenog uglavnom organizaciono-tehničkim pitanjima, na drugom sastanku održanom 28. marta Aleksej Gan je podneo izveštaj pod naslovom "O programu i radnom planu grupe konstruktivista", koji je potom bio predmet diskusija. Pre prelaska na konkretan program Gan je istakao da rad grupe ne treba da se zasniva na "apstraktnim planovima" već na realizaciji "konkretnih zadataka koje pred nas postavlja komunistička kultura", sa ciljem da se postigne stvarno prisustvo i uloga u realnom životu. Za to je potrebna "svrhovita konstruktivnost", pri čemu je Gan pojam svrhe povezo sa suštinskim obeležjima i zahtevima komunizma. Po njegovom mišljenju materijal bi trebalo da bude tretiran na "industrijskom nivou", a projekti grupe morali bi biti opravdani kako sa formalnog tako i sa ideološkog stanovišta. Prelazeći na sažetu prezentaciju samog programa, koji je podelio na dva dela, Gan je predložio definicije *tektonike*, *konstrukcije* i *fakture* kao osnovnih elemenata na kojima je program trebalo da se zasniva. Prema njegovom objašnjenju značenje *tektonike* utvrđuje se na ideološkom planu, ona je organski vezana za specifične osobine komunizma i ostvaruje se kroz svrsishodnu upotrebu industrijskih materijala. *Konstrukcija* je shvaćena kao metod uštede (kvantiteta) materijala, a *faktura* kao "svesni izbor i odgovarajuća upotreba materijala koja neće ometati kretanje konstrukcije niti ograničavati njenu tektoniku". U drugom delu programa Gan je utvrdio skalu novih, "fizičkih elemenata" (materijal uopšte, svetlost, prostor, volumen, površina, boja) koji će biti predmet analiza i oblikovne prakse, posebno naglašavajući da sva pažnja mora da bude posvećena industrijskom materijalu.

U diskusiji što je usledila bilo je indikativno Rodčenkovo protivljenje uvođenju fakture u program, pri čemu je pre konačnog usaglašavanja došlo do zanimljivog dijaloga u kojem su Rodčenko i Gan objašnjavali svoja shvatanja toga pojma u okolnostima definisanja konstruktivističke pozicije. Za Rodčenka je koncept fakture bio opterećen svojom prošlošću, tj. slikarskim poreklom, značenjem što ga je vezivalo za tretman slikovne površine i rad sa tradicionalnim (slikarskim) sredstvima. Insistirajući na potrebi redefinicije toga termina on je

smatrao da sada pod fakturom treba razumeti sâm materijal, tj. upotrebu materijala, rad sa materijalom, nasuprot obradi površine, tj. radu sa površinom, u kom slučaju faktura ima značenje samosvrhovitog elementa. Važno je, naglasio je Rodčenko, razlikovati materijal od fakture u njenom slikarskom/umetničkom značenju, inače bi upotreba te kategorije u programskom kontekstu bila potpuno neprimerena. Prigovarajući Rodčenku da problemu prilazi sa profesionalnog stanovišta (što je podrazumevalo ispoljavanje slikarskog iskustva), Gan je govorio da se treba osloboditi starih definicija i pristupiti fakturi sa "fizičkog stanovišta", preciziravši svoje shvatanje na sledeći način: "... faktura je organska komponenta obrađenog materijala i nova komponenta materijalnog organizma... Faktura označava konkretnu činjenicu... Materijal je konkretna činjenica, a faktura se odnosi na konkretnu činjenicu samog materijala..." Uz prethodnu napomenu o fakturi kao svrhovitoj upotrebi materijala ("Kada kažem materijal ja mislim na sirovi materijal" - Gan) za vreme njegove obrade, ova objašnjenja zadovoljila su Rodčenka i uverila ga da nema bojazni od zadržavanja slikarskih konotacija pojma fakture. Radilo se, očigledno, samo o kratkotrajnom nesporazumu umetnika i teoretičara koji su o istoj stvari mislili veoma slično, ako ne i sasvim identično. Pri tom se u njihovom fragmentarno prikazanom dijalogu pokazuje jedan od završnih stadijuma evolucije značenja i statusa koncepta fakture u ruskoj avangardi: nakon što je u razdoblju rane, modernističke avangarde predstavljala jedno od glavnih uporišta u afirmaciji koncepcije autonomnog, samodovoljnog umetničkog dela, faktura je sada, drugačije definisana, uvedena u antimodernistički diskurs konstruktivističko-proizvodne avangarde koja je htela da upravo ovu koncepciju razori.

Mada će diskusije o pojedinim tezama i konceptima biti nastavljene tokom aprila i maja, na trećem sastanku grupe (1. april) odobren je Ganov tekst programa (koji će sa nekim izmenama biti objavljen 1922. godine u časopisu *Ermitaž* br. 13):

"Radna grupa konstruktivista postavlja pred sebe **zadatak da izrazi komunističku ideju u materijalnim strukturama** (*postroenie*).

Želeći da taj zadatak reši naučno, makar samo kao hipotezu, grupa insistira na potrebi **sinteze ideologije i forme** tako da se laboratorijski eksperimenti mogu realizovati na praktičnom planu.

Zbog toga program grupe od početka teži da sa ideološkog stanovišta razjasni da:

1. **naučni komunizam, izgrađen na teoriji istorijskog materijalizma, za nas predstavlja jedinu ideološku pretpostavku;**
2. teorijska razmatranja i neophodno istraživanje Sovjetske građevinske industrije trebalo bi da navedu grupu da **sa eksperimentalne faze van života pređe na realni eksperiment;**
3. specifični elementi realnosti, tj. tektonika, konstrukcija i *faktura*, primenjeni na fizičke elemente industrijske kulture - volumen, površina, boja, prostor i svetlost - opravdani na ideološkom nivou, obrađeni na teorijskom planu i potkrepljeni iskustvom, jesu osnova za izražavanje komunističke ideje u materijalnim strukturama.

Ova tri paragrafa ideološkog karaktera sačinjavaju organsku vezu sa formalnim delom.

Tektonika ili tektonski stil nastaje i proizlazi s jedne strane iz karakteristika samog komunizma, a s druge strane iz **funkcionalne upotrebe industrijskog materijala**.

Konstrukcija je organizacija. Ona nastaje iz komunizma i tektonski se prilagođava materijalu. Konstrukciju treba posmatrati kao koordinirajuće delovanje između elemenata i kao izraz funkcionalnosti tektonike.

Svesni izbor materijala i njegovu odgovarajuću upotrebu bez ometanja dinamike konstrukcije i ograničavanja njene tektonike grupa definiše kao *fakturu*.

To su tri osnovna elementa koji sudeluju u **celini intelektualne i materijalne proizvodnje**.

Grupa smatra da su materijalni elementi:

1. Materijal u celini.

Analiza prvobitnih komponenti, njegova industrijska obrada ili upotreba u manufakturi.

Njegova svojstva, njegova upotreba.

Intelektualni materijali su:

2. Svetlost 3. Prostor 4. Volumen 5. Površina 6. Boja.

Konstruktivisti obrađuju intelektualne materijale isto kao i materijale čvrstih tela.

Daljnji zadaci grupe

I. U ideološkom području:

Demonstrirati na delu i rečima **nespojivost umetničke aktivnosti sa funkcionalnošću intelektualno-materijalne proizvodnje.**

Stvarno učešće intelektualno-materijalne proizvodnje u gradnji komunističke kulture.

II. U praktičnom području:

Izdavanje biltena.

Nedeljno objavljivanja VIP-a (Vestnik intelektual'nogo proizvodstva)

Objavljivanje brošura i letaka o problemima vezanim za aktivnosti grupe.

Konstruktivna realizacija projekata.

Organizacija izložbi.

Uspostavljanje veze sa svim Centralnim komitetima odgovornim za proizvodnju i sa centrima koji u praksi ostvaruju komunističke forme života.

III. U području propagande:

1. Grupa objavljuje **otvoreni rat umetnosti uopšte.**

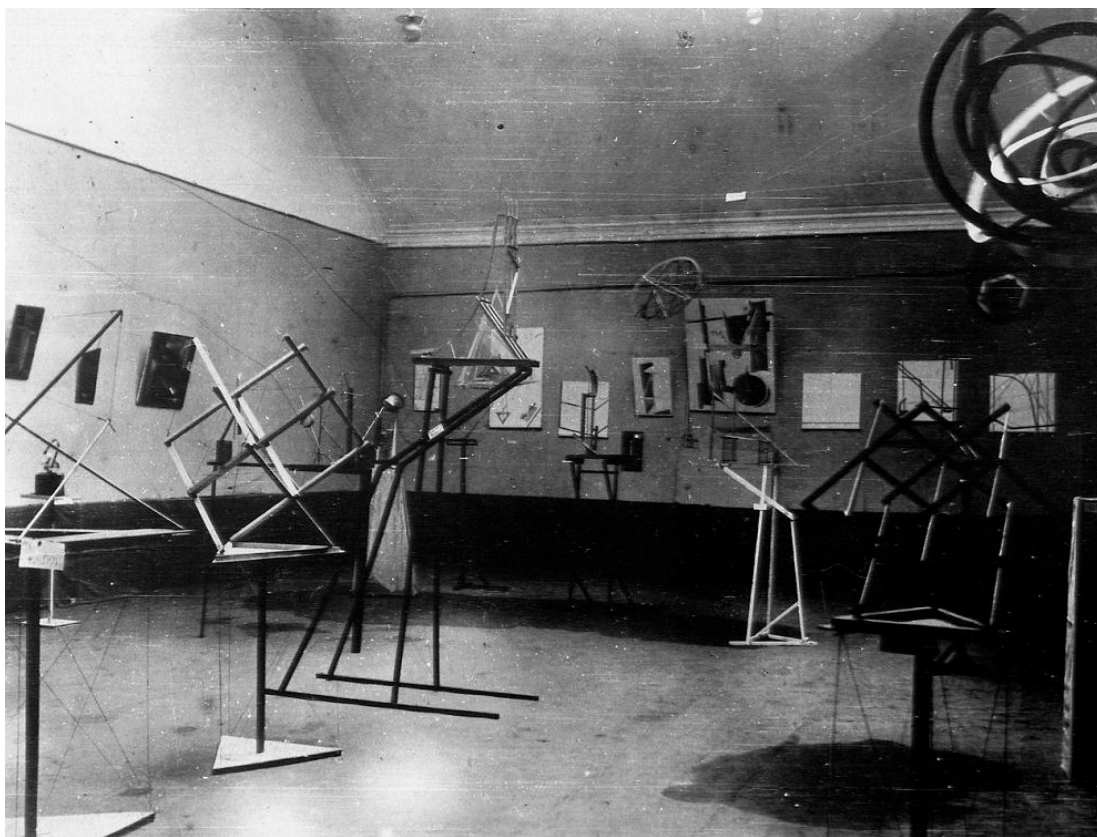
2. Ona ističe **nedostatnost umetničke kulture prošlosti za proizvodnju konstruktivističkih struktura nove komunističke forme života."**

(Sva podvlačenja u citatu S.M.)

Postavka o neophodnosti **sinteze ideologije i forme**, možda upravo ključna za razumevanje globalne pozicije, u osnovi ponovo aktivira stari dualizam sadržaj-forma, zapravo obnavlja problem sadržaja, mada bez eksplicitnih naznaka i upotrebe samog termina. Protiveći se fetišizmu čisto formalnih eksperimenata, za koje se smatralo da su u okviru suprematizma i bespredmetništva dovedeni do krajnjih mogućih ishoda, konstruktivisti sada traže formu ispunjenu "značenjem" i "sadržajem", našavši se tako, posmatrano sa načelnog stanovišta, s jedne strane u konceptualnom okviru stare, predmoderne tematske umetnosti, a s druge na poziciji kakvu je na primer zastupao Kandinski. Oni su takođe protivnici "umetnosti radi umetnosti" i hteli bi da bezuslovno napuste prazni formalizam, ornamentalizam i dekorativnost (odvojene od života), od kojih se Kandinski pribojavao još na početku svoga puta u apstrakciju. No, dok je sadržaj kod Kandinskog bio individualna "emocija umetnikove duše", nešto unutrašnje i mistično, kod konstruktivista-proizvodstvenika "sadržaj" je kolektivna ideologija, "komunistička ideja" koja se, naravno, ne izražava u formi slikovne ilustracije, reprezentacije ili agitacije, već u terminima socijalne funkcionalnosti, utilitarnosti i praktične svrhovitosti napravljene "realne stvari", dakle u elementima neodvojivim od imperativa materijalne proizvodnje i izgradnje društva. Takav "sadržaj", koji nije ni unutrašnji/psihički (Kandinski) ni čisto slikarski/umetnički (kubofuturisti i bespredmetnici), već spoljašnji, vanumetnički, bio je potreban da bi se prevladala beskorisnost, praktična nefunkcionalnost, umetnički karakter laboratorijskih/formalnih eksperimenata, tj. autonomnih, samodovoljnih, neutilitarnih konstrukcija, i otvorila mogućnost njihove realizacije u uslovima proizvodnih procesa i u konkretnoj životnoj praksi.

I dok je u pogledu ideoloških pretpostavki ili izvora konstruktivizma postojala saglasnost, pojmovi *fakture*, *konstrukcije* i posebno *tektonike* bili su predmet živih diskusija u kojima su se postavljala pitanja njihovih adekvatnih definicija kao i vrednosnih prioriteta unutar

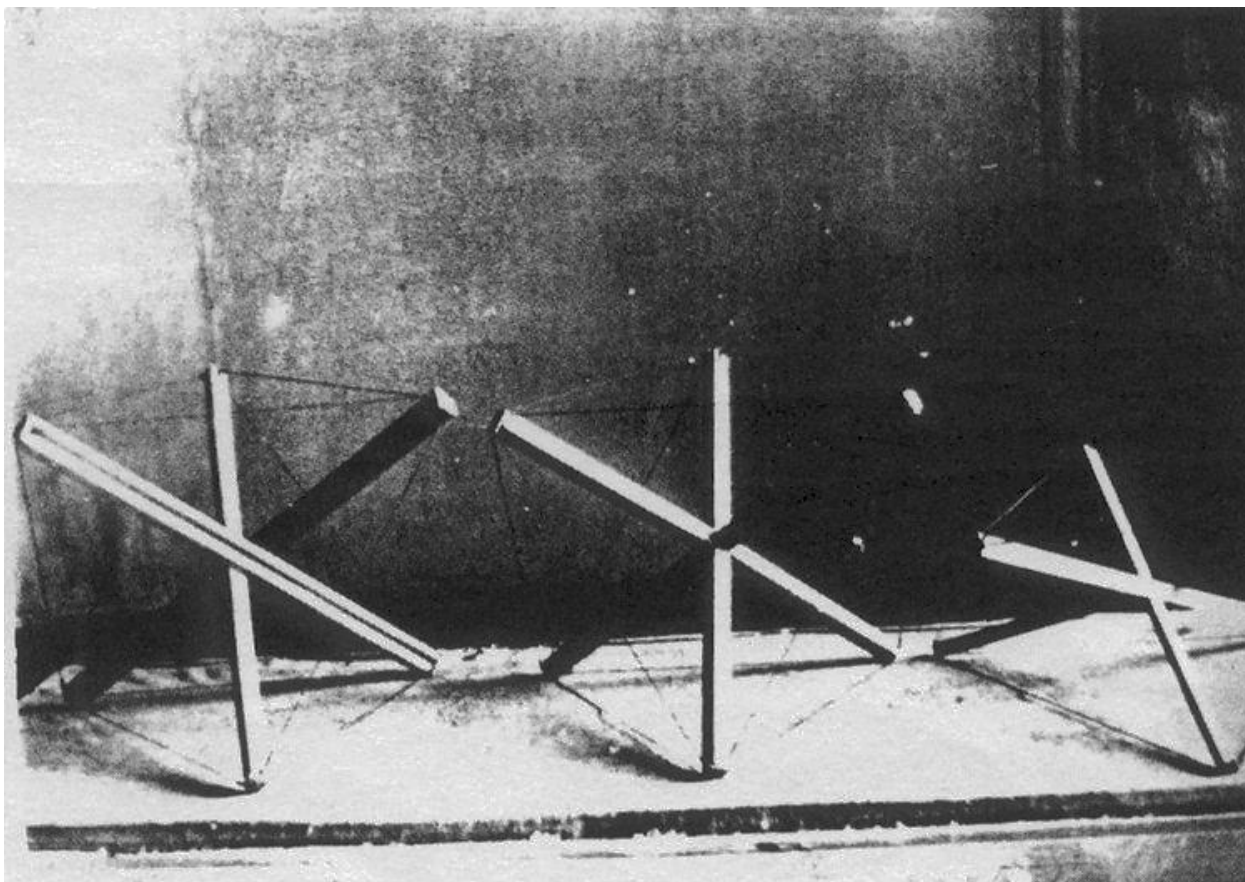
programske koncepcije. Bilo je, na primer, rečeno da teze o tektonici, koje je Gan dalje razradio u mnogim pojedinostima, nisu dovoljno jasne (Rodčenko), da su formulisane na suviše učen način (Joganson) i da bi ih trebalo prezentirati i objasniti jednostavnije i konkretnije (Joganson, Medunecki). Prigovor Stepanove da je Ganov pristup suviše filozofski i da bi trebalo dublje da ulazi u ono što se dešava u samom području umetnosti ukazuje na karakteristično neslaganje koje se između umetnika i teoretičara INHUK-a ispoljilo ne samo u odnosu na problem tektonike, već u vezi sa celokupnim teorijskim delom programa. Umetnici su se u osnovi protivili apstraktnoj teoretizaciji odvojenoj od konkretne prakse (umetnosti) i njenih specifičnih problema, od onoga što nastaje kao neposredan rezultat umetničke proizvodnje, a to je značilo zalaganje da definicije i objašnjenja teorijskih koncepata i programskih teza polaze od samog dela i određenih formalnih, oblikovnih iskustava koja su u njemu sadržana. "Ono što je za nas važno nije filozofija već to kako se umetnost slaže sa ovim programom... Sve dok nema novih stvari beskorisno je govoriti o konstrukciji", smatrao je Rodčenko. Joganson je zastupao suštinski isti stav: "Sve dok ne postoje stvarni predmeti neće biti ni ideje da ih opravda; u suštini mi smo proizvođači...; ništa nećemo razjasniti dok ne proizvedemo novo delo." Neslaganja koja su proizlazila iz različitih iskustava i pozicija umetnika i teoretičara biće još više intenzivirana u drugačijim problemskim kontekstima tokom 1922. godine, kada će dominantnu poziciju u INHUK-u preuzeti teoretičari produktivizma.



Izložba grupe OBMOHU, Moskva, maj 1921

Međutim proklamovani zadatak sinteze forme i ideologije ili, u drugim terminima, umetničke i industrijske kulture, čime je trebalo ostvariti prelaz sa laboratorijskog/eksperimentalnog rada na praktičnu, socijalno i ideološki opravdanu aktivnost, još uvek nije nalazio odgovarajuće realizacije u praksi. Radovi koji se najčešće neposredno dovode u vezu sa teorijskim

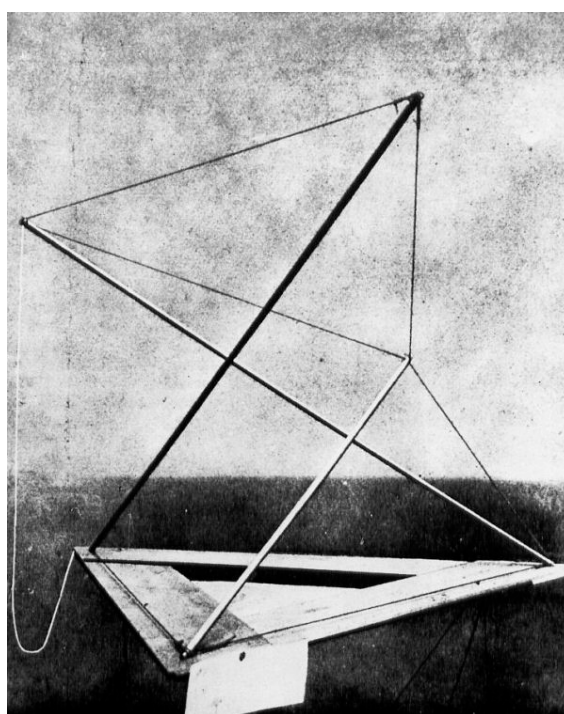
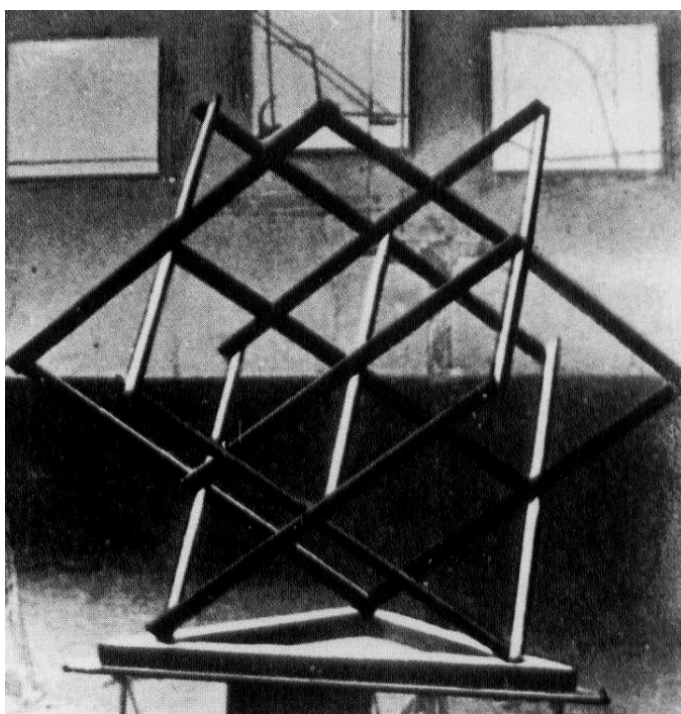
propozicijama *Radne grupe konstruktivista*, a koji su bili prikazani na istorijskoj Drugoj izložbi OBMOHU-a (*Obščestvo molodyh hudožnikov*) otvorenoj 22. maja 1921. godine, predstavljali su konstrukcije laboratorijsko-eksperimentalnog tipa sa i dalje prisutnim elementima umetničkih pristupa, mada će od strane teoretičara produktivizma i pojedinih umetnika biti tumačeni kao "studije u okviru produktivističke estetike".⁴⁹ Održana ubrzo nakon osnivanja *Radne grupe konstruktivista* i obavljenih programskih diskusija, izložba je, pored ostalih, sadržavala radove Rodčenka, Jogansona, Meduneckog i braće Stenberg (dakle članova grupe) koji su bili izloženi u zasebnoj prostoriji. Tada su prvi put prikazane Rodčenkove viseće konstrukcije i Jogansonove prostorne konstrukcije.⁵⁰ Prema zaključcima Gassnerovih analiza moguće je radove ovih umetnika svrstati u tri tipa ili modela konstrukcija. Prvi tip, vezan za Rodčenka i Jogansona, autor naziva "čisto strukturalnim kombinacijama" ili "hladnim" (termin koji je koristio sâm Joganson) konstrukcijama/strukturama, dok je drugi, u opoziciji prema ovom, nazvan "toplim" konstrukcijama u kojima je težište pre svega na faktoru materijala i njegovih svojstava a ne na sistemskoj organizaciji strukture (radovi Meduneckog). Najzad, konstrukcije braće Stenberg označene su kao simboličke na osnovu njihovog neposrednog referiranja na ideje tehničkog progresa i industrijske revolucije. Ono što po Gassneru povezuje ove različite konstruktivne modele jeste "ritam njihovih struktura" kao najvažniji organizacioni princip.⁵¹ Poput Rodčenkovih visećih i prostornih konstrukcija,



K. Joganson, *Prostorne konstrukcije*, 1920'21

Jogansonovi radovi bili su izvedeni prema principu kombinovanja uniformnih jedinica, tj. elemenata identičnih oblika, dimenzija i materijalnog sastava (drvo), povezanih kanapom ili žicom, sa mogućnošću, u nekim varijantama, pomeranja, dakle promene položaja, a time i izgleda čitave strukture. Ta mogućnost transformacije finalnog oblika, promenljivost

konstrukcije u okviru sistema prethodno utvrđenih, zadatih konstanti, daje Jogansonovim linearnim, geometrijskim prostornim strukturama karakter laboratorijskih eksperimentalnih radova čiji su konstruktivni principi potencijalno primenjivi u sferi industrijske proizvodnje i odgovarajućih utilitarnih zahteva. Razlikujući pravu, tehničku konstrukciju od umetničke/estetske, Joganson je smatrao da se ona može definisati kao "sama konstruktivno napravljena stvar",⁵² dakle ne *umetnički napravljena*, na osnovu umetničkih principa, već na bazi racionalnih, tehničkih metoda i proračuna koji će moći biti preneseni na utilitarni i praktični plan. Tehnička/mehanička konstrukcija zahteva jedinstven, istorodan materijal, standardizaciju sastavnih elemenata i oblikovanje prema određenim sistemskim principima. Bilo je logično što je, polazeći od ovakvih postulata, Joganson kritikovao tatlinovski model (neutilitarne) konstrukcije uočavajući kod njega elemente slučajnog i intuitivnog (umetničkog) u izboru i tretmanu materijala, odsustvo sistema i stroge, racionalne propozicionalnosti. Suprotno tome, on formuliše koncept "hladne strukture" koji neposredno odražava principe formalnog ustrojstva njegovih radova sa Druge izložbe OBMOHU-a: "Konstrukcija svake hladne strukture u prostoru, ili svaka kombinacija tvrdih materijala, jeste krst sa pravim uglovima, ili sa oštrim i tupim uglovima."⁵³

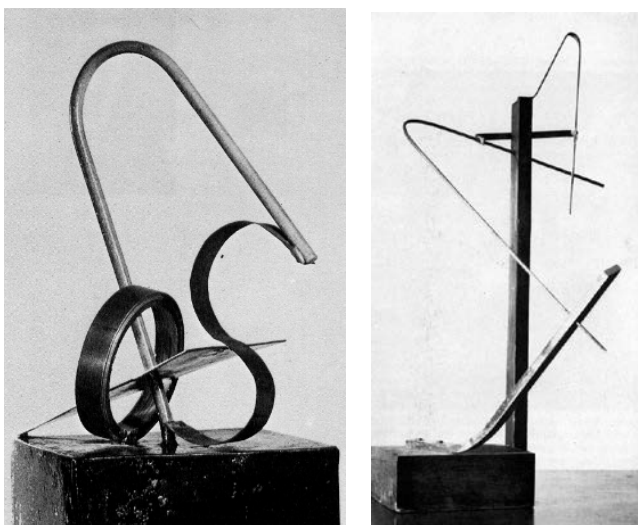


K. Joganson, *Prostorna konstrukcija*, oko 1921; *Prostorna konstrukcija. Studija ravnoteže*, oko 1920

U diskusiji koja je 26. decembra 1921. godine vođena u INHUK-u povodom referata Alfreda Kemenija "O konstruktivnom radu OBMOHU-a" Tatlinova koncepcija takođe je bila predmet analiza i komparacija sa pozicijom umetnika iz grupe OBMOHU.⁵⁴ Sâm Kemeni je, odajući priznanje Tatlinu kao "pioniru konstruktivizma", smatrao da je tek sa konstrukcijama OBMOHU-a ostvaren stvarni prelaz sa površine u realni prostor, te da rad te grupe obeležava pre svega agitacija u korist budućeg života i komunizma. Slično je mislio i Brik koji je sa svoje produktivističke pozicije podržavao obmohuovski "neumetnički" pristup materijalu nasuprot Tatlinovom, koji, po njemu, "ne gradi materijalnu konstrukciju" već se bavi opštim formalnim problemima. Učestvujući u debati sâm Tatlin, koji nije bio protiv ideje utilitarnosti (u tekstu "Naš predstojeći rad" /1920/ on je povodom svog projekta Spemenika III Internacionali pisao o "jedinstvu čisto umetničkih formi sa utilitarnim ciljevima" na bazi kombinovanja "materijala

modernog klasicizma" /čelik i staklo/), i koji istovremeno nije bio sklon prihvatanju krajnje racionalnog i mehaničkog tretmana materijala, smatrao je, pri tom se protiveći potpunom napuštanju ranijih umetničkih iskustava, da OBMOHU "ne oseća materijal već ga jednostavno kopira". Dok je Medunecki, braneći poziciju OBMOHU-a i kritikujući Tatlinov Spomenik zbog njegovog utopijskog karaktera, insistirao na potrebi da se govori samo o konkretnim, "realnim stvarima", prema mišljenju Ladovskog, koji se u tom pogledu razlikovao od Brika, članovi OBMOHU-a su pre svega ipak umetnici, nezavisno od toga što zagovaraju izrazito negativistički stav prema umetnosti. Lepezu ovih različitih pristupa i tumačenja upotpunjuje značajan komentar iz beleški Babičeva:

"Predmeti koje je napravio OBMOHU nisu odgovarajući zato što nisu ukorenjeni ni u kakvom tehničkom radu, i nije jasno zašto su napravljeni (ako je esteticizam odbačen) jer ni na koji način nisu utilitarni. Ti predmeti su potvrda **novog mehaničkog esteticizma**. Oni ilustruju teorijske principe. Tatlin i OBMOHU ne razilaze se u pogledu utilitarnog zadatka već u pogledu forme."⁵⁵
(podvukao S.M.)



K. Medunecki, *Prostorne konstrukcije*, 1919-20

Problemski značajna razlika koja se ispoljila u ovoj debati ticala se odgovora na pitanje da li radovi OBMOHU-a još uvek pripadaju kategoriji (samodovoljnih) umetničkih dela, bez obzira na implementaciju konstruktivističkih principa *formoobrazovanja*, odnosa prema materijalu, racionalizacije i mehanizacije stvaralačkog procesa, itd., tj. drugačije rečeno, bez obzira na to što se ne uklapaju u tradicionalni koncept (štafelajne) slike ili skulpture. Ako imamo u vidu termine kojima je Joganson opisao sopstveni razvoj (od slikarstva do skulpture - od skulpture do konstrukcije - od konstrukcije do tehnike i pronalazaštva, tj. do industrije

i proizvodnje), ili na primer Arvatovljevu distinkciju između *konstrukcije* i *predmeta/stvari* (koja je po njemu ekvivalentna onoj između *umetnosti* i *proizvodnje*), očigledno da odgovor na ovo pitanje implicira diferencijaciju između (čisto) konstruktivističke i produktivističke pozicije. Kvalifikacija Ladovskog koja Obmohuovce svrstava među umetnike, kao i primedba Babičeva o neutilitarnosti njihovih radova, sadrže u sebi logiku produktivističkog mišljenja. Sintagma *novi mehanički esteticizam*, koju je Babičev upotrebio, mogla bi se u najširem smislu odnositi na model neutilitarnih konstrukcija post-tatlinovskog tipa, dakle na apstraktne formalne eksperimente označene terminom "laboratorijski rad", i ona u stvari izražava jedan od suštinskih aspekata produktivističke kritike čistog konstruktivizma. Esteticizam, iako ne onaj stari već jedan drugi, koji se pojavio u prikrivenoj formi, trebalo je da bude zamenjen funkcionalizmom, ali naravno ne unutrašnjim, imanentnim, onim što se odnosi isključivo na organizaciju formalne strukture dela, već spoljašnjim koji podrazumeva ostvarenje utilitarnih ciljeva i socijalnih zadataka. Kao što je bilo rečeno, produktivistički zahtev može se svesti na nužnost uvođenja (novog) sadržaja, tj. praktične i socijalne opravdanosti forme/konstrukcije, a mogućnost ostvarenja toga zahteva viđena je u *organskom sjedinjenju umetnosti i industrije*, tj. procesa "umetničkog oblikovanja" i "industrijskih procesa" (Arvatov).

Teoretičari produktivizma pravili su sasvim jasnu razliku između (čistog) konstruktivizma i "proizvodnog majstorstva" (termin Tarabukina). Prema Arvatovu konstruktivisti su još uvek umetnici, "poslednji Mohikanci forme stvaranja odvojene od života". U tome što označavaju "kraj besmisla samosvrhovitosti" i što konačno ustaju protiv sebe samih, Arvatov vidi njihov veliki istorijski značaj i, istovremeno, tragediju njihove situacije: "Krstaši esteticizma osuđeni su na esteticizam sve dok ne bude pronađen most ka proizvodnji."⁵⁶ Na tom mostu ne nalazi se praksa tzv. primenjaštva ili agitaciono-propagandne umetnosti (koju produktivisti složno odbacuju) zato što se tu ne radi o *organskom spoju* već o veštačkoj aplikaciji modela slikovnog/umetničkog predstavljanja (svejedno da li predmetnog ili bespredmetnog), tj. u osnovi starog koncepta umetnosti na već napravljene predmete industrijske proizvodnje (na primer ukrašavanje posuđa suprematističkim formama). U tom slučaju umetnik ostaje umetnik u tradicionalnom poimanju toga termina, umetnik-dekorater koji je, istina, napustio platno i štafelaj, ali ne i štafelajni pojam umetnosti. Organski spoj moći će ostvariti samo novi tip "umetnika", "umetnika-konstruktora" ili "umetnika-inženjera" koji će svoje profesionalno-zanatsko znanje morati upotpuniti savremenim iskustvima nauke, tehnike, inženjerstva, industrije, proizvodnog rada. To neće biti stari umetnik koji jednostavno odlazi u proizvodne pogone, jer njegova tradicionalna umetnička obuka tamo nije od koristi, kao što neće biti ni inženjer koji je bez ikakve umetničke kulture. Umetnik-konstruktor je jedna vrsta kompromisne ili sintetičke formule koja ne pretpostavlja potpuni zaborav svakog umetničkog iskustva ili metoda umetničkog oblikovanja. U njegovim tvorevinama umetnost neće postojati kao utvrđena forma, prepoznatljiva na osnovu dotadašnjeg iskustva, već kao "stvaralačka supstanca" (Tarabukin) koja će nastaviti da živi u novim, socijalno svrhovitim formama. Pošto se za glavne komponente industrijskih procesa smatraju "sirov materijal", "metod obrade" i "svrha proizvoda" (Arvatov), umetnik-konstruktor/inženjer, koji skoro da bi mogao biti nazvan integralnim, idealnim ili "nad-umetnikom", može postati samo onaj koji je u stanju da (o)vlada sirovim materijalom i potčinjava ga svojoj svesnoj oblikovnoj volji. Prema Arvatovu tu sposobnost imaju jedino levi umetnici apstraktno-konstruktivnog smera.

Mada je i Tarabukin smatrao konstruktiviste umetnicima, štaviše "umetnicima par excellence", "estetama" koji ostaju zagovornici "čiste" umetnosti,⁵⁷ obojica autora posmatrali su konstruktivizam kao važnu prelaznu fazu, most ka proizvodnoj umetnosti. Utoliko i eksperimentalni/laboratorijski rad konstruktivista sa materijalom i čistom formom (kojem prvenstveno pripadaju radovi sa druge izložbe OBMOHU-a) nije odbačen kao potpuno neupotrebljiv za novu koncepciju. Prema Tarabukinu laboratorijsko iskustvo organizacije materijala, obrade fature i konstruktivnog oblikovanja može za proizvodnju biti od značaja u *metodološkom* smislu a ne zbog svojih finalnih rezultata, tj. gotovih, napravljenih konstrukcija/predmeta koji sâmi nemaju nikakvu praktičnu funkciju. Tako se u izvesnom smislu relativizuje važnost neutilitarnog karaktera apstraktnih konstrukcija, ukoliko principi na kojima su one izgrađene korespondiraju sa konstitutivnim pojmovima savremenog industrijskog, naučnog i tehničkog mišljanja, ukoliko one sadrže elemente plana, projekta, nacрта, koji im oduzimaju auru samodovoljnosti autonomnog umetničkog dela. Naravno, sa pozicije teoretičara produktivizma takve konstrukcije nisu cilj, i oni bi, zajedno sa Kandinskim (i uz razlike o kojima je bilo reči), mogli reći da zadatak umetnika nije vladanje formom već njeno prilagođavanje sadržaju. Kao što je pisao Arvatov, zamenite reč "sadržaj" rečju "svrha" i shvatićete o čemu se radi.

U nastajanju i teorijskoj artikulaciji ideje proizvodne umetnosti odlučujuću ulogu imali su teoretičari (Brik, Kušner, Gan, Arvatov, Tarabukin, Čužak i drugi), ne umetnici. Umetnici su je prihvatili kao opšti stav koji izražava potrebu približavanja te, konačno, sjedinjenja

umetnosti i proizvodnje, umetničkih i proizvodnih procesa, u novoj formi funkcionalnog predmeta, i uveli su njene osnovne pojmove u sopstveni umetničko-teorijski diskurs. Videli smo da je od samog početka, od prvih tekstova iz časopisa *Iskusstvo Komunny* (1918-19), ova ideja bila obrazlagana i zastupana prevashodno kao sociološki i ideološki a ne umetnički imperativ. Pored ostalog, model proizvodne umetnosti bio je tumačen kao stvaralačka forma koja u najvećoj meri korespondira sa glavnim pretpostavkama nastanka proletherske umetnosti, tj. sa zahtevima za (svesnom) socijalnom svrhovitošću i neodvojivom povezanošću sa životom, kako je to Arvatov naznačio početkom 1922. godine. Projekat "umetnost u proizvodnji" (*Iskusstvo v proizvodstve*) formulisan je od strane teoretičara u njihovom nastojanju da odgovore na pitanje kakva forma umetnosti može biti adekvatna u novim, suštinski promenjenim socio-ekonomskim uslovima. S druge strane, u samoj umetnosti odvijali su se procesi transformacija formalnog jezika u kojima se takođe reflektovala svest o potrebi prilagođavanja novoj realnosti, ali umetnici nisu iz svojih internih formalnih istraživanja i eksperimenata izveli teorijski koncept produktivizma koji podrazumeva napuštanje umetnosti i odlazak u fabriku. Kao što pokazuju radovi pre svega Rodčenka i Jogansona, izvesne odlike i metode svojstvene industrijskom načinu proizvodnje (racionalizacija i mehanizacija radnog procesa, odsustvo subjektivnih/individualnih i spiritualnih faktora, korišćenje standardizovanih veličina i planskog građenja na osnovu logičko-matematičkih proračuna, itd.) bile su primenjivane u okviru laboratorijsko-eksperimentalne prakse, u apstraktnim, neutilitarnim konstrukcijama. Međutim, ovakva adaptacija industrijsko-proizvodnih principa, koja je predstavljala neku vrstu dijalektičkog spoja elemenata industrijskog i umetničkog oblikovanja, nije za umetnike, kao svoje definitivno ishodište, nužno implicirala ideju odlaska u fabriku i pretvaranje umetnika u inženjera. Takav finalni rasplet predložili su i teorijski obrazložili teoretičari, smatrajući ga jedinim načinom opstanka umetnika na pozornici nove društvene i životne realnosti. Iako ne odmah i ne svi, konstruktivisti iz kruga INHUK-a prihvatili su poziv da praksu (štafelajne/samodovoljne) umetnosti zamene neposrednim, praktičnim radom u proizvodnji, ali su se na pozadini načelne saglasnosti oko ove opšte propozicije ispoljile razlike o tome kako ona treba da se konkretno ostvari (a da se ne upadne u "zamku" primenjene umetnosti) i da li pri tom umetnik potpuno gubi svoj identitet, specifične osobine i sposobnosti koje se tiču "jezičkog umeća", profesionalno-tehničkih znanja, oblikovnog i vizuelnog mišljenja. Diskusije oko ovih problema, gde se u osnovi postavljalo pitanje definisanja uloge umetnika u proizvodnji, postale su naročito intenzivne u trećem periodu delatnosti INHUK-a (1922-24) kada su se na njegovim rukovodećim mestima nalazili teoretičari produktivizma, i kada je dolazilo do značajnih neslaganja i konflikata sa umetnicima. Umetnici su se većinom suprotstavljali tendenciji svođenja rada INHUK-a na apstraktno teoretisanje o konceptu produktivizma, ne pristajući da svoju ulogu ograniče na sudelovanje u debatama o čisto teorijskim pitanjima i zahtevajući konkretne razgovore i predloge za praktična rešenja. U debati povodom Kušnerovog referata "Umetnik u proizvodnji" (6. april 1922. godine) Stepanova, na primer, nije prihvatila ograničenje umetnikove uloge na područje "modela ponašanja", tj. na intelektualnu sferu: "Mi se krećemo ka proizvodnji kroz naš sopstveni rad na formi." A povodom Brikovog referata "Šta umetnik može sada da radi" (13. april 1922), gde se naročito insistiralo na potpunom posvećenju INHUK-a ideji proizvodne umetnosti, A. Vesnjin je izložio stav da se umetnik i u proizvodnji mora baviti svojim specifičnim područjem. Rodčenko je tom prilikom postavljao veoma konkretna pitanja koja su se, pored ostalog, odnosila i na organizaciono tehničke probleme uspostavljanja kontakata i razmene iskustava sa protagonistima proizvodnih procesa, inženjerima i radnicima. Predlagao je, na primer, da INHUK radije organizuje zvanične kolektivne posete fabrikama, nego da se tamo ide samostalno. Zapravo je pledirao da se učini nešto konkretno i praktično, da se prestane sa

besplodnom teoretizacijom i retoričkim ponavljanjem poziva da treba ići u proizvodnju. Prihvatajući da prenošenje iskustava i metoda proizvodnog rada može za umetnika biti od velike koristi i proširiti njegove horizonte, Rodčenko istovremeno nije smatrao da između umetnika i inženjera može i treba da se povuče znak jednakosti: "Umetnik, kako ga mi zamišljamo, razlikuje se od običnog inženjera koji pravi dati predmet. Inženjer će možda ... izvesti čitavu seriju eksperimenata, ali što se tiče posmatranja i **sposobnosti viđenja** mi se od njega razlikujemo. Razlika je upravo u toj činjenici što **mi znamo kako da vidimo.**" (podvukao S.M.)

Produktivističke ideje pojavile su se, dakle, pre diskusija vođenih u INHUK-u i van kruga umetnika koji je činio njegovo jezgro. Ta radikalna preorijentacija (u odnosu na dotada dominantnu poziciju avangarde), koja se najpre ispoljila u težnji ka racionalizaciji, deindividualizaciji i despiritualizaciji stvaralačkog procesa, ka napuštanju intuicije i imaginacije u korist intelekta, kalkulacije i organizacije, a potom u okretanju ka industriji i proizvodnji, u prelasku sa unutrašnje, strukturalne funkcionalnosti na spoljašnju, praktičnu funkcionalnost, na princip svrhovite konstruktivnosti, nije se, kao što je istakao H. Gassner, mogla predvideti pre početka diskusija u INHUK-u, niti je pak bila prirodni ishod tih diskusija.⁵⁸ U stvari, ona u svom finalnom ishodu nije bila predvidljiva, gledano isključivo sa stanovišta internih umetničkih procesa, kako u samoj praksi tako i u konceptualno-teorijskoj ravni, koji (ovi procesi) nisu obećavali završni produktivistički obrt bez obzira na drugačije naknadne interpretacije teoretičara. Zaista su upadljive velike promene u stavovima umetnika tokom veoma kratkog perioda, približno između kraja 1920. i kraja 1921. godine, što ukazuje na neophodnost da se u objašnjenju i razumevanju njihovih uzroka uzmu u obzir različiti vanumetnički faktori. Primer Stepanove, na koji se poziva i Gassner, možda je najilustrativniji u tom pogledu. U katalogu X Državne izložbe ona je definisala bespredmetno stvaralaštvo kao "protest duha protiv materijalizma savremenosti" i kao početak nove velike epohe koja će otkriti tajne dublje od nauke i tehnike. U tekstu pod naslovom "O mogućnosti saznanja umetnosti" (oktobar 1920) pisala je da u umetničkom delu mora postojati "čudesno" i "neshvatljivo", kako u trenutku začetka jedne stvaralačke ideje tako i u procesu realizacije, tehničkog izvođenja. Iako uočava da izraz "emocionalno i spontano stvaranje" nije primenljiv na pojedina aktuelna istraživanja, ona ga razume i opravdava jer smatra da još nisu otkriveni primarni impulsi stvaralačke aktivnosti. Takođe, izrazi kao što su *snaga imaginacije* i *duhovni život* (umetnika) još su uvek ovde korišćeni sa afirmativnim predznakom, bez naznaka osporavanja i negacije što će ubrzo uslediti. I već posle godinu dana, u predavanju "O konstruktivizmu" koje je održala u INHUK-u 21. decembra 1921, kod Stepanove nema nikakvih tragova prethodnih shvatanja. Tekst rekonstruisan na osnovu sačuvanih beleški za ovo predavanje predstavlja neku vrstu rekapitulacije brojnih i dugotrajnih debata u INHUK-u i, istovremeno, jednu od teorijski najkonzistentnijih, te metodološki i konceptualno najjasnijih elaboracija konstruktivističke pozicije od strane umetnika.⁵⁹ U okviru četiri poglavlja (I. *Konstruktivizam kao ideologija a ne umetnički pokret*; II. *Konstruktivizam kao prelaz sa "umetničke delatnosti" na intelektualnu proizvodnju*; III. *Negacija umetnosti i prekid umetničke kulture u konstruktivizmu*; IV. *Socijalna teorija konstruktivizma*) Stepanova je naznačila uzroke, glavne pravce i osnovne problemske tačke formalno-jezičke i idejne/konceptualne evolucije koja je vodila formulaciji konstruktivističko-proizvodne pozicije. Kao fenomen nove (umetničke) svesti, formirane iz recepcije "veštačkog" sveta savremene nauke, tehnike i industrije, konstruktivizam je posmatran u oštroj opreci prema postojećem pojmu umetnosti i njegovim konstitutivnim elementima. Prema Stepanovoj, realnosti i iskustvima tog neprirodnog sveta, čije tvorevine sve više ispunjavaju naše okruženje i naš život, više ne odgovara umetnost zasnovana na unutrašnjoj/duhovnoj nužnosti, na

predstavljanju i kontemplaciji, spiritualnosti i idealizmu, na religijskim, filozofskim ili estetskim sadržajima, umetnost koja teži "ostvarenju ljudskih ideala kroz iluziju oslikanog platna". Ono što pre svega treba napustiti jeste kontemplativni odnos umetnika prema svetu i spiritualna priroda stvaralačkog procesa, jer to su osobine koje u novim socijalnim uslovima odvajaju umetnost od života. Više nisu potrebne "iluzije individualne svesti" u formi jedinstvenog, samodovoljnog umetničkog dela. Nasuprot svemu tome, sada su neophodni tehnička/praktična nužnost, eksperimentalno saznanje i "aktivno mišljenje", realna i svesna aktivnost, direktno delovanje, intelekt umesto "duše idealizma". Potreban je eksperimentalni laboratorijski rad umetnika-konstruktora koji može biti konkretizovan u proizvodnim procesima, gde taj umetnik "primenjuje svoje objektivno znanje kao majstor formi i struktura". Za ovaj novi oblik delatnosti umetnika, koji nije ni tradicionalno pravljenje umetničkih dela namenjenih individualnoj kontemplaciji i muzejskom izlaganju, ni proizvodnja običnih predmeta, koristi se izraz "intelektualna proizvodnja" (zajedno sa tektonikom, konstrukcijom i fakturom jedan od ključnih termina iz programa *Prve radne grupe konstruktivista*) koji podrazumeva svesnu funkcionalnu organizaciju isključivo materijalnih (ne spiritualnih) elemenata umetnosti, iz čega treba da nastane konstruktivistički predmet, proizvodno a ne umetničko delo. Najlepši predmet je onaj, piše Stepanova, koji je u najvećoj meri "praktično konstruktivan".

Prelaz sa neutilitarnosti i samodovoljnosti na praktičnu funkcionalnost, sa protivljenja materijalizmu savremenosti na njegovo prihvatanje, sa imaginacije i kontemplacije na svesnu organizaciju i aktivno delovanje, na neposrednu participaciju u proizvodnji, te posle svega i dosledno "negacija umetnosti u celini" (Stepanova), predstavljali su odgovor umetnika na situaciju sveobuhvatne i radikalne promene socio-političkih, ekonomskih i egzistencijalnih okolnosti. Takav odgovor, ponovimo, umetnicima je bio ponuđen od strane teoretičara kao projekat opravdanja njihove uloge u društvu koje je zahtevalo materijalnu izgradnju, industrijski i tehnički razvoj. I sami svesni potrebe preispitivanja i redefinisavanja svog položaja, umetnici avangarde priklonili su se produktivističkoj ideji, ali to nije bio gest razočaranih ili očajnika koji spasavaju živu glavu, pasivnih i dezorijentisanih koji su spremni da prihvate bilo čiju i bilo kakvu pruženu ruku, već odziv samosvesnih, emancipovanih i ambicioznih pojedinaca koji su u postrevolucionarnoj situaciji, želeći da aktivno sudeluju u izgradnji novog društva, videli šansu da svoje ideje i projekte uvedu u život. Oni su pošli putem konstruktivno-proizvodne prakse sa veoma velikom ambicijom, sa ciljem da novi, transformisani umetnički model promovišu u globalni socijalni model. Naravno, da bi "produktivistička klica" dala ikakav plod morala je pasti na "plodno tlo", naime na tlo na kojem, počev od Rodčenkovog odbacivanja (povodom crnih slika) filozofije i metafizike, nalazimo ideologiju i praksu napuštanja plošnog slikarstva, građenja, konstruisanja sa realnim materijalima u realnom/trodimenzionalnom prostoru prema principima racionalne, ekonomične i sistemske organizacije, itd. Ideja praktične svrhovitosti i njena realizacija u sjedinjenju umetnosti i proizvodnje mogle su se, dakle, oslanjati jedino na konstruktivističku matricu.

Bilo je, međutim, srazmerno veoma malo konkretnih ostvarenja za koja se može reći da ispunjavaju propozicije dela proizvodne umetnosti. U situaciji kada je industrijska revolucija u sovjetskoj državi bila više programski slogan i proklamovani cilj nego ostvarena realnost, kada nije bilo praktičnih mogućnosti, kao uostalom i interesa druge strane za stvarnu participaciju umetnika u proizvodnji, konstruktivističko-produktivistički projekat nužno se pokazao kao sasvim utopijska ideja. Oni koji su sa istinskom verom uzvikivali "Umetnost u život", koji su umetnost budućnosti zamišljali kao "konstruktivno-organizovan život" (Rodčenko), koji su tražili napuštanje buržoaskog formalizma i esteticizma, biće na kraju

optuženi upravo kao "formalisti" i "apstrakcionisti" i naći će se na mestu sa kojeg su pošli u svoju avanturu, naime u položaju obespokojavajuće društvene izolacije. Ovoga puta, međutim, nije više bilo mogućnosti ni motivacija za još jedno radikalno prevrednovanje, za još jednu redefiniciju sopstvenog mesta i uloge u toj "prozaičnoj priči" koja se zove život.

The image shows a rectangular banner with a light, textured background. On the banner, there is text in large, bold, black Cyrillic letters. The text is arranged in two lines. The first line reads "НИ К НОВОМУ, НИ К СТАРОМУ," and the second line reads "А К НУЖНОМУ." The letters are very thick and blocky, with a slightly irregular, hand-drawn appearance. The banner is set against a plain white background.

V. Tatlin, Parola za izložbu grupe "Udruženje novih tendencija u umetnosti", 1923

Od samodovoljnosti do smrti slikarstva/umetnosti

Pojmovi kojima smo (uslovno) označili početni i završni stadijum evolucije umetničko-teorijskih ideja ruske avangarde ukazuju se u određenom smislu kao korelativni. Početkom druge decenije 20. veka ideja *samodovoljnosti* i *samosvrhovitosti (kao takvosti)* bila je smatrana pretpostavkom egzistencije **Umetnosti** (sa velikim U), naime umetnosti u pravom, istinskom značenju te reči. Da bi mogla biti samoj sebi dovoljna, da bi se mogla samodefinisati kao cilj/svrha po sebi i za sebe, umetnost je morala osvojiti svoju potpunu i bezuslovnu *autonomiju* i *slobodu*, morala je da preformuliše sopstveni status i da, pre svega za samog umetnika, prestane da bude sredstvo i postane cilj. Morala je, u Maljevičevim terminima, da formuliše sopstvenu ideologiju, tj. da samu sebe promoviše u zasebnu i samostalnu ideologiju. Kada su Kručonih i David Burljuk pisali da pre njih (kubofuturista i *zaumnika*) nije bilo umetnosti reči/slikarstva, taj polemički i negativistički stav implicirao je, pored ostalog, da se umetnost rađa/nastaje, da počinje da postoji tek sa zasnivanjem svoje samodovoljnosti i samobitnosti.

No, desetak godina kasnije, u krugu umetnika i teoretičara konstruktivizma, ono što je prethodno bilo smatrano pretpostavkom rađanja i života, te naposljetku zasnivanja ontološkog statusa umetnosti, počelo se shvatati kao bolest na smrt, kao znak neizbežnog propadanja umetničkog organizma koji je iznutra neizlečivo zaražen virusom stvorenim u njegovim sopstvenim ćelijama. Nekadašnja injekcija života pretvorila se u smrtonosni serum. Međutim, dijagnostičari ovakvog stanja nisu tugovali nad zlom sudbinom samrtnika, niti su imali nameru da ga spasavaju. Naprotiv, sa radošću su ga ispraćali u večni pokoj, smatrajući njegov odlazak uslovom rođenja jednog novog organizma, ali ne više sa prediktom *umetnički*. Nekadašnja vitalna energija samodovoljnosti ukazala se, u drugačijem okruženju i u izmenjenim uslovima, kao energija umiranja. Poput ribe bačene na suvo, umetnost se našla u ropcu, i trebalo je da tu bude ostavljena. Tako su barem mislili oni što su "fetišizam estetske samodovoljnosti" odredili kao glavnu metu za produktivističko koplje.

Prošavši put od apsolutne afirmacije do apsolutne negacije, od pretpostavke života do pretpostavke (željene) smrti umetnosti, ideja samodovoljnosti/samosvrhovitosti bila je, dakle, podvrgnuta radikalnoj resemantizaciji u smislu potpune inverzije njenog značenja i uloge u umetničkom i socio-kulturnom kontekstu. I za suprematiste i za konstruktiviste-proizvodstvenike napuštanje toga osnovnog principa rane (modernističke) avangarde, sa svim posledicama što odatle proizlaze, značilo je smrt umetnosti, samo što su jedni u tome videli negativan a drugi pozitivan ishod. Za ove druge to je bila pretpostavka neophodne temeljne redefinicije pojma umetnosti, posle čega se on može koristiti tek uslovno, podrazumevajući da sada znači nešto sasvim drugo, na primer "intelektualnu proizvodnju" (Stepanova) ili "konstruktivno-organizovan život" (Rodčenko). Slogani kao što su "umetnost u život", "umetnost u proizvodnju", "umetnost u tehniku", implicirali su rastvaranje postojeće, stare supstancije umetnosti, nestajanje njenog dotadašnjeg lika u stapanju sa novom socijalnom i životnom stvarnošću.

Naravno, pobornici modernističke samodovoljnosti i autonomije nikada nisu bili u blizini stare ideologije larpurlartizma (l' art pour l' art). Negovanje umetnosti u zoni pasivnog i pospanog estetskog samozadovoljstva, u udobnosti i sigurnosti starog, akademskog formalnog jezika,

u izolaciji od socijalnog i egzistencijalnog konteksta, bilo je upravo ono protiv čega je istupio aktivistički duh rane avangarde. Njena koncentracija na lingvistički eksperiment i formalna istraživanja, te sa tim u vezi težnja da se, polazeći od poimanja specifične prirode umetnosti/slikarstva, formuliše novi "kodeks umetničkih formula", struktura novih znakova, zapravo novi tip jezika, nisu imali svoje ishodište u čisto stilističkoj invenciji unutar disciplinarnih okvira jednog medija, niti umetnosti uopšte, već su implicirali nešto mnogo više, naime novu percepciju i novu viziju sveta. Novi jezik, slikarski ili poetski, bio je shvaćen kao pretpostavka novog viđenja. Pri tom, kao što je bilo rečeno,¹ novi jezik ne "ilustruje", ne izražava viziju koja je negde van njega prethodno već izgrađena, nego sâm iz sebe "proizvodi" sopstvenu viziju. Kroz praksu stvaranja nove (samodovoljne) forme/reči, naime jezika koji je, odbacujući postojeći zajednički jezik, sâm trebalo da bude promovisan u novu sveopštu/univerzalnu jezičku formu, dolazi do artikulacije novih sadržaja/značenja, naime nove celovite vizije sveta. Na taj način formalno-jezička istraživanja rane (kubofuturističke i suprematističke) avangarde, zasnovana na načelu samodovoljnosti, *kao-takvosti* poetskih i slikovnih sredstava, izlaze van idejnih okvira estetike "čiste forme" i ulaze u polje umetničke ideologije "žiznestroenija", naime shvatanja umetnosti kao modela (iz)gradnje života, čovekove egzistencije uopšte. U samoj prirodi novog jezika modernističke avangarde bila je sadržana propozicija o umetnosti kao kreativnoj transformaciji (ne više reprodukciji/predstavljanju) stvarnosti/sveta. Utoliko je marksistička teza da filozofija treba da pređe sa tumačenja na promenu sveta, za postoktobarsku avangardu mogla biti samo podsticaj koji osnažuje jedan u okviru same avangarde već postojeći stav.²

Međutim, u samodovoljnom umetničkom delu modernističke avangarde mogli su se razabrati samo obrisi jedne manje ili više nejasne, nekonzistentne subjektivne/individualne vizije ili, kao što je pisala Stepanova, "iluzije individualne svesti", a nikako čvrste konture jednog svesnog, racionalno koncipiranog projekta za konkretnu promenu sveta. Na putu od subjektivne vizije do objektivnog projekta, ili od individualističke do kolektivističke utopije, odlučujući impuls došao je od socijalne revolucije i sa njom povezane nove ideološke paradigme. Koncept sinteze (marksističke/komunističke) ideologije i (umetničke) forme, čiji najmonumentalniji izraz predstavlja Tatlinov Spomenik III Internacionali, ukazao se kao sredstvo prevladavanja s jedne strane subjektivizma, idealizma i iluzionizma modernističke umetničke svesti, a s druge "besmisla samodovoljnosti" (Arvatov) u kojem se gušio lingvistički eksperiment modernističke avangarde, zatvoren u formu autonomnog, jedinstvenog umetničkog dela.

Slikarstvo je mrtvo, a sva umetnost je estetika, izjavio je Rodčenko u jednoj od diskusija na moskovskom INHUK-u. Na određeni način on je pre nego drugi mogao da to kaže jer je u sopstvenoj praksi, uporedo sa Maljevičem ali i sa sasvim drugačijim intencijama i rezultatima, iskušavao ona stanja nulte tačke, ili "granice jezika", gde slika dospeva do stadijuma potpune samoreferencijalnosti, podudarnosti označitelja sa označenim, do jedne vrste gotovo tautološke formulacije. Svaka ploha je ploha, nema više predstavljanja, kaže Rodčenko povodom svojih čistih monohroma. Posmatrano sa ovakvog stanovišta, Maljevič se još uvek (sa belim slikama) nalazio u raljama predstavljanja, ili čak "slikarskog simbolizma" (Šklovski), da bi potom na svoj način shvaćen problem prevladavanja prakse slikarstva rešavao sredstvima filozofske refleksije. Uradivši sa svojim konceptualnim monohromnim triptihom slike za koje se, ako sledimo argumentaciju Tarabukina, može reći da zapravo više i nisu bile slike, Rodčenko je povukao završni potez u partiji u kojoj je prethodno svom "partneru", slikarstvu, (od)uzimao jednu po jednu "figuru" (boju, fakturu, liniju, formu, kompoziciju...). Bio je to odista "mat" slikarstvu, nakon čega je umetnik, osećajući se nadmoćnim i definitivnim

pobednikom, promenio partnera. Taj svoj poslednji reduktivistički korak on je hteo da prikaže kao logičan ishod celokupne modernističke (analitičke) slikarske evolucije, koja nužno završava svođenjem slike na samoevidenciju i samoprezentaciju njenih elementarnih, primarnih konstitutivnih jedinica: jedna (ravna) površina + jedna (konzistentna/uniformna) boja. Koncept samodovoljnosti bio je doveden do paroksizma.

Za razliku od Maljeviča, konstruktivisti nisu problematizovali status modernističke slike, niti uopšte slike/slikarstva kao primarne umetničke forme, isključivo sa imanentnog stanovišta, već su posegnuli za elementima sociološke i ideološke argumentacije. Dok je Maljevič, kao što smo videli, smatrao da se struktura impresionističke slike ne može tumačiti kao izraz određenih osobina buržoaskog društva, da umetnost uopšte prevladava društvene, klasne ili ideološke podele, konstruktivisti će u jednom času sâm medij (štafelajne) slike ili, kako su govorili, štafelajni koncept umetnosti, proglasiti za buržoasku kategoriju, te prema tome za nešto sasvim neprimereno socijalističkom društvu i potrebama nove proleterske/radničke klase. Njihova kritika starog umetničkog modela gotovo podrazumeva da se tu radi o buržoaskom konceptu umetnosti, sa slikom kao njegovom osnovnom odrednicom. Slika/slikarstvo smatrana je paradigmom umetnosti shvaćene kao specifična (estetska) delatnost, potpuno odvojena od društva i života, čiji je protagonist izdvojeni, izolovani individualni subjekt, koji u slobodnom vremenu (što ga je stekao podelom rada) na svom platnu stvara iluzije, subjektivne predstave namenjene isto tako subjektivnoj, individualnoj kontemplaciji. Aura subjektivnosti, spiritualnosti, kontemplativnosti, jedinstvenosti, trebalo je da bude maknuta sa umetničkog dela, koje više neće biti namenjeno individualnom već kolektivnom recipientu. Kontemplacija pretočena u iluziju oslikanog platna (svejedno da li je predstavljanje na njemu predmetno ili bespredmetno - Tarabukinova distinkcija) trebalo je da bude zamenjena konkretnim, direktnim delovanjem, aktivnom participacijom u *organizaciji života* kroz spajanje umetnosti sa industrijskim/proizvodnim procesima. Jedinstvenost umetničkog dela trebalo je da bude razorena pomoću "masovne distribucije umetnosti kroz proizvodnju" (Stepanova).³ Ovakve ideje svakako upućuju na određene opservacije i analize iz kasnijeg kapitalnog teksta Waltera Benjamina "Umetničko delo u vremenu svoje tehničke reproduktivnosti" (1935).⁴ Sovjetska konstruktivistička avangarda jasno je uočila problem distribucije i recepcije u okolnostima kada su zahtevi i potrebe primaoca (narodne mase) postali drugačiji, kada se taj novi, kolektivni/masovni primalac promenio pod uticajem industrijalizacije i urbanizacije društva. U tom kontekstu B.H.D. Buchloh je smatrao da osnovna kriza u okviru modernističke paradigme nije bila samo "kriza predstavljanja", već isto tako i kriza odnosâ prema publici, dakle kriza recepcije i komunikacije.⁵ Unikatno modernističko delo nije, naravno, moglo biti predmet masovne distribucije i simultane kolektivne recepcije. Kao što ovaj autor s pravom ističe u svojoj interpretaciji prelaska avangarde sa modernističke pozicije (*faktura*) na "faktografsku i utilitarnu estetiku" (*faktografija*), praksa dizajna utilitarnih proizvoda i korišćenje medija fotografije, tačnije "faktografske fotografije", trebalo je da vode rešenju ovih problema, tj. da omoguće masovnu distribuciju i recepciju. Prema tome, zahtevi komunikabilnosti, čitljivosti, razumljivosti, zajedno sa industrijsko-tehnološkim mišljenjem i drugim sličnim faktorima, proizveli su određene promene u umetničkoj svesti, kao i u načinima formulacije, sredstvima realizacije i strukturama umetničkih iskaza. Bilo je potrebno odgovoriti zahtevima i potrebama narodnih masa, kojima su, kao što kaže Grojs⁶ (misleći, istina, na nešto kasnije razdoblje početka tridesetih godina), svakako bile bliže holivudske filmske komedije nego pedagoški socijalistički realizam. Još manje su im, dodajmo, mogla biti bliska ekskluzivna modernistička dela ispunjena spiritualnošću, kontemplacijom i subjektivnom filozofijom svojih tvoraca. I

opet, Maljevič je u ovom pogledu bio na drugačijoj poziciji: traže od umetnosti da bude razumljiva, kaže on, ali ne traže od sebe da svoju glavu osposobe za razumevanje.

Konstruktivistička negacija slikarstva/umetnosti odnosila se, dakle, ne samo na njegove stare, pred-moderne izražajne forme, koje su ispunjavale zadatak prenošenja literarnih, religijskih ili filozofskih sadržaja, već i na one modernističke u kojima su, kako je smatrala Stepanova, religija i filozofija zamenjene čistom estetikom. Toj promeni "gospodara" nije pridavan suštinski značaj jer je umetnost nastavila da živi odvojeno od života, samo sada zaokupljena sobom i prividno potpuno slobodna, a u stvari u vlasti sopstvene (estetske) samodovoljnosti. Da bi se prevladalo takvo stanje bilo je neophodno odbaciti sâm medij (štafelajne) slike/slikarstva u kojem su konstruktivisti videli paradigmu omrznute ideologije samodovoljnosti, naime umetnosti kao "stvaraoca svetske estetike", kao delatnosti bez ikakve praktične vrednosti i socijalno opravdane svrhe. Trebalo je napustiti spiritualni, imaginarni, virtuelni prostor/svet slike, odustati od težnje za ostvarenjem ljudskih ideala pomoću iluzija upisanih na površinu platna i premestiti se u stvarni, realni prostor konkretnog, materijalnog života. To je bio odgovor na pitanje Osipa Brika: šta umetnik sada treba da radi?

Napomene

Simbolistički pristupi

1) U pitanju je terminološko-pojmovni, hermeneutički i semantički problem. Prema onome kako su bili upotrebljavani, pojmovi *modernizam* i *avangarda* dugo su imali status jedne vrste sinonima. Često su isti pokreti ili pojave bili obuhvatani i jednim i drugim terminom, ili bi se veoma srodne ili istovetne osobine smatrale karakterističnim za oba fenomena, da bi u jednom času postala očigledna potreba njihovog međusobnog razlikovanja i odvajanja. U tom smislu termini kao što su *rani* i *visoki modernizam*, ili *istorijske avangarde* i *neoavangarde*, koji su ušli u upotrebu, već sami po sebi, naznačujući razlike između pojedinih faza razvoja moderne umetnosti, upućuju na nedostatnost konvencionalnog korišćenja opštih kategorija i potrebu njihovih preispitivanja i redefinicija. Mnogi autori izgradiće različite koncepcije modernizma i avangarde u nastojanju da odrede osnovne estetske, kulturne, ideološke i socijalne faktore i okolnosti specifične za njihovu formaciju. Kod Poggiolija na primer, u njegovoj temeljnoj studiji (R. Poggioli, *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd 1975) još se ne uočava odvajanje ovih pojmova, a osobine koje autor smatra svojstvenim avangardnoj umetnosti (aktivizam, antagonizam, nihilizam, agonizam, futurizam), ili barem neke od njih, mogle bi se pripisati i tipičnim manifestacijama modernizma. U Greenbergovoj teoriji, ne uzimajući u obzir promene do kojih vremenom dolazi u njegovim interpretacijama, osnovnom osobinom avangarde smatra se suprotstavljanje građanskom društvu, njegovim ideološkim podelama i težnji za instrumentalizacijom umetnosti, premda se i ona sama posmatra kao proizvod toga društva. Ovo suprotstavljanje ispoljava se u nastojanju umetnosti da definiše i uspostavi elemente svoje autonomije, samodovoljnosti, samobitnosti, što se prepoznaje u takvim postupcima građenja umetničkog dela koji naglašavaju specifičnosti samog medija, tj. sredstava svojstvenih svakoj umetnosti. Otuda u slikarstvu težnja ka **čistoti**, eliminaciji svega što ne pripada njegovoj suštini, ka ograničenju na polje sopstvene kompetencije. Potiskivanje literarnih tematskih komponenti, napuštanje trodimenzionalnog (realističkog) prostora i afirmacija plošnosti slikovne površine shvaćeni su kao temeljne pretpostavke nezavisnosti slikarstva. Kasnije će Greenberg tendenciju ka čistoti tumačiti kao **samodefinisanje** umetnosti i povezaće taj pojam sa **samokritikom**, kritikom iznutra, kao elementom koji on smatra suštinom čitavog modernizma. (C. Greenberg, "Modernist Painting", *Art and Literature*, 4, 1965).

Kod A. Flakera avangarda je, premda uslovno, posmatrana kao **stilska formacija** koja se svojim stilskim odlikama suprotstavlja ranijim, istrošenim i ustajalim formacijama, pri čemu je smisao pomenute uslovnosti u tome da je ona sama, zbog sopstvenih unutrašnjih suprotnosti, zapravo **antiformativna**, tj. da se opire petrifikaciji sopstvenih principa unutar okvira jednog zatvorenog sistema. Avangarda je, dakle, po svom karakteru i ustrojstvu nesistematska i predstavlja otvorenu strukturu sa antinomijskim odnosima unutar sebe. Nova načela i postupci koje uvodi sažimaju se, prema Flakeru, u temeljnoj funkciji **estetskog prevrednovanja** kao polazištu za sveukupno prevrednovanje vrednosti, moralnih, etičkih, društvenih, u ime **optimalne projekcije** (ne utopijske) u budućnost, što je drugi osnovni pojam njegove teorije avangarde. (A. Flaker, *Poetika osporavanja*, Zagreb 1982; *Ruska avangarda*, Zagreb 1984).

Bürgerova teorija (P. Bürger, *Theorie der Avangarde*, Frankfurt am Main, 1974) zasniva se na interpretaciji tzv. istorijskih avangardnih pokreta, pod kojima on podrazumeva prvenstveno Dadu, konstruktivizam i nadrealizam, razlikujući ove pokrete od posleratnih evropskih i američkih neoavangardi. Ono što po ovom autoru određuje suštinu te prvobitne, izvorne, zapravo jedine stvarne avangarde jeste kritika, podrivanje buržoaske **institucije umetnosti**, njenih osnovnih koncepata i propozicija, pre svega ideje o autonomiji umetnosti i posebnom, izdvojenom položaju umetnika u društvu. Avangarda teži integraciji umetnosti u socijalnu realnost, spajanju umetnosti i života, te shodno tome redefiniciji pojma i statusa umetnika. Naravno, kritika koncepta autonomnog umetničkog dela u stvari je kritika osnovnog modernističkog postulata, što govori o Bürgerovom nastojanju da jasno odvoji avangardne od modernističkih fenomena.

2) Vidi na primer J.E. Bowlt, *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902-1934*, The Viking Press, New York 1976. Autor naglašava težnju umetnika "Plave ruže" ka duhovnom i mističnom, njihovo negiranje predstavljačkih elemenata slike i posvećivanje pažnje unutrašnjim vrednostima boje, mase, ritma, itd.

3) Slikarstvo neoprimitivizma, posebno u varijanti kakvu je izgradio Larionov, označava važan stadijum problematizacije i, moglo bi se reći, destruiranja niza konvencija iz okvira realističkih i simbolističkih slikovnih obrazaca, kako u tematskoj tako i u čistoj plastičkoj ravni. Tu se više ne radi o postupnim, reformističkim pomacima, već o radikalnom prekidu, otvorenom osporavanju i negiranju tradicionalne "estetike lepog" u korist nove "estetike ružnog". Nasuprot peredvižnjičkoj realističkoj estetizaciji svakodnevice i patetičnoj moralističkoj retorici, nasuprot simbolističkih metafora o večnim i sudbinskim temama čovečanstva, neoprimitivistička slika nudi jednu grubu, "priprostu" leksiku koja svoje reči uzima "sa ulice", gotovo se rugajući standardima "visoke" umetnosti.

U okviru kubofuturizma razgradnja starog modela obavljaće se drugim sredstvima i na drugačijim plastičkim i idejnim pretpostavkama. Umetnici toga kruga ispoljavaće naglašenu sklonost ka formalnim eksperimentacijama, a potom i ka oblicima umetničkog ponašanja i delovanja karakterističnim za avangarde (okupljanje u kompaktne grupe, formulisanje zajedničkih programskih ciljeva, objavljivanje deklaracija i manifesta, itd...). Poggiolijevi koncepti avangardnog aktivizma, antagonizma i nihilizma nalaze u ovom krugu sasvim jasne manifestacije.

4) Čini se da ovakvo shvatanje implicira jedna od poslednjih velikih izložbi Ruske/Sovjetske avangarde održana 1992. godine u Njujorškom Guggenheim muzeju. Naziv izložbe (*Velika utopija. Ruska i Sovjetska avangarda 1915-1932*) i naznačene hronološke odrednice jasna su indikacija ideje da se začetak avangardnog utopizma veže za radikalne invencije Tatljina i Maljeviča, na kojima će biti izgrađena dva međusobno različita utopijska modela, konstruktivistički i suprematistički.

5) Jedno od posebno važnih poglavlja ove teme odnosi se na ulogu simbolizma u formaciji rane apstrakcije. O tome vidi, između ostalog, studije R.P. Welsha i C. Blotcampa u katalogu izložbe "The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985", Los Angeles County Museum of Art, Nov. 1986.

6) M. Deppermann, "A. Bjeli/Estetička teorija", *Pojmovnik ruske avangarde*, 5, Zagreb 1987, str. 63-85.

7) Up. N. Berđajev, *Ruska ideja*, Beograd 1987.

8) Detaljno o simbolističkoj estetici Bjelog na našem jeziku vidi: M. Stojnić-Caričić, *Simbolistička doktrina Andreja Bjelog*, Beograd 1971.

9) J. E. Bowlt, "The 'Union of Youth'", u: *Russian Modernism. Culture and the Avant-Garde, 1900-1930*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1976, str. 165-188.

10) Vidi: C. Douglas, *Swans of Other Worlds*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan 1976.

11) "Revolucija u umetnosti se odigrala do 1917. godine". Razgovor sa Nikolajem Hardžijevim, *Moment*, 9, Beograd, 1988, str. 34-38.

12) U ovom pogledu je karakteristično kako je o slikarstvu Kandinskog pisao N. Punjin u tekstu pod naslovom "U zaštitu slikarstva" (*Apolon*, jan. 1917). Ovaj poštovalac Tatljina i kasniji kritičar Maljeviča, braneći koncept čistog slikarstva i "slikarskog mišljenja", nalazi kod Kandinskog obrazac literarnog slikarstva, tj. "nepročišćenost (literarnost) umetničkog mišljenja", prepuštanje temperamentu i duševnim stanjima, hipertrofiju imaginacije i nervnu razdraženost, spiritualizam i "kapric nadahnuća", pripisuje mu nepoznavanje principa i zakonitosti forme, boje i prostornih odnosa, najzad fakturu na njegovim slikama ocenjuje kao bednu.

13) U prvim poglavljima knjige *O duhovnom u umetnosti*, gde upravo razmatra teme kretanja/razvoja duhovnog života i mesta umetnosti u tom razvoju, i najavljuje dolazak nove duhovne epohe, sâm je Kandinski uputio na značaj koji po njegovom mišljenju teozofija ima u vremenu odlučujuće bitke za prevlast duhovnog. Detaljna istraživanja uticaja savremenih teozofskih učenja na teorijske ideje Kandinskog pokazala su da se taj uticaj ne manifestuje samo u prihvatanju opštih teozofskih pogleda (kako ih je Kandinski shvatao) kao duhovne alternative prezrenom materijalizmu, već i u shvatanju specifično umetničkih problema. U tom pogledu je temeljna studija Sixtena Ringboma "Art in 'The Epoch of The Great Spiritual'. Occult Elements in The Early Theory of Abstract Painting", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (London), 29, 1966, str 386-418 (Vidi takođe i kasnije Ringbomove radove: *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Acta Academiae Aboensis, set. A, XXXVIII/Abo Finland: Abo Academi, 1970; "Kandinsky und das Okulte" i "Die Steiner-Annotationen Kandinskys", u: *Kandinsky und*

München, Prestel-Verlag, München, 1982; "Transcending The Visible: The Generation of The Abstract Pioneers", u: *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles County Museum of Art, Nov. 1986, str. 131-153). Na osnovu detaljnih komparativnih analiza Ringbom je zaključio da niz osnovnih ideja Kandinskog (na primer, funkcija umetnosti u uzdizanju "duhovnog trougla" i njena povezanost sa naukom i religijom u kretanju ka istom cilju; veza između umetnosti i kosmičkih zakona; teorija vibracija; shvatanje boje i forme, oslobođenih od predmeta, kao samostalnih duhovnih bića/duhovne realnosti; koncept "duhovne atmosfere", itd...) potiču iz teozofskih/okultnih doktrina i da teozofija, pre nego bilo šta drugo, predstavlja glavni izvor njegove umetničke teorije. Razmatrajući teozofska interesovanja i kod drugih protagonista rane apstrakcije, pre svega kod Mondriana i Kupke, Ringbom zaključuje da teozofija bez sumnje ima krucijalnu ulogu u procesima koji su vodili pojavi prvih oblika nepredstavljajuće/apstraktne umetnosti.

14) V. Kandinski, "Soderžanie i forma", "Salon 2", *Meždunarodnaja hudožestvennaja vystavka org. V Izdbeskim*, Katalog, Odessa, 1910-1911, str. 14-16.

15) Slično je izjavljivao i pisao D. Burljuk povodom slikarstva, za koje on kaže da je tek u 20. veku postalo umetnost jer je tek tada počelo da teži samo slikarskim zadacima i da svoj cilj vidi unutar sopstvenog autonomnog područja. Vidi D. Burljuk, "Kubizm (Poverhnost' - ploskost')", *Poščečina obščestvennomu vkusu*, Moskva, dec. 1912, str. 95.

16) Vidi D. i N. Burljuk, "Poetičeskie načala", *Pervyj žurnal ruskih futuristov*, 1-2, Moskva, 1914, str. 84.

17) Muzika je za Kandinskog predstavljala dokaz da se čisto apstraktnim sredstvima u recipientu može izazvati duboki unutrašnji doživljaj. Prenosenje ovog iskustva u polje slikarstva nalazi svoje opravdanje u ubeđenju Kandinskog u čvrstu povezanost, zapravo unutrašnju jednakost svih umetnosti, tj. njihovih sredstava, što je osnova na kojoj on gradi svoju koncepciju *Velike sinteze*. Pri tom to ubeđenje je bilo osnaženo i sinestetičkim iskustvima koja je Kandinski smatrao veoma važnim. Pojava da jedan akustički nadražaj kod osetljivog recipienta izazove vizuelni doživljaj, ili obrnuto, podstakla ga je na upoređivanje psihičkog delovanja boja i formi sa odgovarajućim delovanjem muzičkog tona. Analogije i korespondencije između slikarstva i muzike nisu ga, međutim, navodile na pokušaje u pravcu doslovnih, direktnih vizuelizacija muzike u mediju slike, jer njihov unutrašnji identitet nije shvaćen na način koji bi nešto takvo opravdavao i omogućavao; on, naime, pretpostavlja da svaka umetnost isto tako poseduje određene, samo sebi svojstvene osobine. S druge strane, teorijski diskurs Kandinskog pokazuje upadljivo prisustvo pojmova koji pripadaju muzičkoj terminologiji. *Unutrašnji zvuk* je jedan od njegovih ključnih pojmova, često se nailazi na izraze kao što su, na primer, *čuti boju* (ili formu), *zvučanje boje* i slično, interakcije slikarskih elemenata opisuju se terminima *sazvuk*, *dvozvuk* ili *odjek*, psihički doživljaj posmatrača označava se izrazom *vibracija duše*, slikarskoj kompoziciji odgovara pojam *slikarski kontrapunkt*, u tipološkim karakterizacijama svojih slika Kandinski govori o *melodijskim* i *simfonijskim kompozicijama*, itd... I odista, organizacija plastičkih elemenata njegove slike često sledi muzičke principe polifonije i kontrapunkta, nasuprot, na primer, suprematističkom principu ekonomičnosti, koji vodi ka formalnim i kolorističkim redukcijama.

18) O problemima unutrašnje organizacije/ustrojstva slike i shvatanjima kategorija kompozicije, konstrukcije i strukture u okviru istorijskih avangardi vidi: D. Honish, "Die innere Verfassung des Bildes. Komposition-Konstruktion-Struktur", Katalog izložbe *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, Berlin 1977, str. 1/3 - 1/12.

19) V. Kandinski, "O problemu oblika", *Život umjetnosti*, 7-8, Zagreb, 1968, str. 93-101.

20) V. Kandinski, "O duhovnom u umetnosti", *Izraz*, 6,7,8-9, Sarajevo, 1968.

21) Vidi: R.C. Washton Long, "Kandinsky and Abstraction: The Role of the Hidden Image", *Artforum*, 10. June 1972.

22) Vidi: J-C. Marcadé, "K. S. Malevich: From *Black Quadrilateral* (1913) to *White on White* (1917); from the Eclipse of Objects to the Liberation of Space", Katalog izložbe *The Avant Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives*, Los Angeles County Museum of Art, July 8 - September 28, 1980, str. 20-24. Prema Marcadéovom shvatanju apstrakcija Kandinskog ostaje simbolistička u smislu zasnivanja umetnikovog svetonazora na dualizmu spoljašnjeg i unutrašnjeg, materijalnog i nematerijalnog (forma kao apstraktni izraz materijalnog sadržaja). S druge strane, ona teži prevladavanju materijalnih formi/predmeta, dakle napuštanju mimetičke referencijalnosti, ali ne i svake referencijalnosti. Referent ipak ostaje, to je unutrašnji svet, zaključuje Marcadé.

23) U ovom pogledu je karakteristična reakcija Kandinskog na štampanje njegovih pesama u futurističkoj publikaciji "Šamar društvenom ukusu" (1912). Pesme su, naime, objavljene bez njegovog pristanka, ali je glavni povod reakcije bio kontekst u kojem su se našle, a to je žestok polemički napad na ono što su autori smatrali tradicionalnim, već zastarelim klasičnim ili simbolističkim konceptom literature i umetnosti. U napisu koji su objavile Moskvske novine "Russkoe slovo" i "Muzika" Kandinski kaže da ima najveće razumevanje za iskrene stvaralačke eksperimente i da je spreman da oprostí "izvesnu prenatlženost i nezrelost mladih autora", ali da nikako ne prihvata ton kojim je manifest pisan i da takav ton kategorički osuđuje ma ko bio autor. Fragmenti iz pojedinih njegovih pisama ovih godina, vezani upravo za prilike na ruskoj umetničkoj sceni, otkrivaju odbojnost prema antagonističkim i ekstremističkim oblicima umetničkog ponašanja, prema javnim polemikama i otvorenim međusobnim sukobljavanjima radikalnih grupa i pojedinaca, što je smatrao nepotrebnim trošenjem stvaralačke energije. Tim povodom je tačno uočeno da je između Kandinskog i generacije ruskih kubofuturista postojala nepremostiva barijera koja se, između ostalog, može objasniti i generacijskim jazom, razlikama u socijalnom poreklu i obrazovanju, u odnosu prema simbolističkoj umetnosti i esteticu, u psihološkim crtama ličnosti, itd...(vidi: J. Hahl-Koch, "Kandinsky's Role in the Russian Avant-Garde", u: *The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives*, str. 84-90).

Samodovoljnost/samosvrhovitost slikarstva

- 1) D. Burljuk, "Kubizm (Poverhnost'-ploskost')", *Poščečina obščestvennomu vkusu*, Moskva, 1912-13, str 95-101.
- 2) O. Rozanova, "Osnovy novogo tvorčestva i pričiny ego neponimanija", *Sojuz molodeži*, mart 1913, str. 14-22.
- 3) M. Larionov, "Lučistskaja žiovopis'", *Oslinyj hvost i mišen'*, Moskva, 1913, str. 83-124.
- 4) A. Ševčenko, *Neo-primitivizm*, Moskva 1913.
- 5) Na dvema izložbama (1908. i 1909. godine) u organizaciji časopisa *Zlatno runo* mogla su se, na primer, videti dela Gauguina, Van Gogha, Bonnard, Sérusiera i Denisa, ali je sudeći po mnogim svedočenjima (Matjušin, D. Burljuk, B. Livšic i dr.) presudan uticaj na mlade ruske umetnike imao *Prvi salon Izdbeskog*, izložba sa zvaničnim nazivom "Međunarodna izložba slika, skulptura, gravira i crteža" koja je decembra 1909. godine otvorena u Odesi, a potom prenesena u Kijev, St. Petersburg i Rigu. Ambiciozni projekat skulptora Vladimira Izdbeskog da predstavi sve najnovije tendencije evropske umetnosti uključio je tada radove umetnika kao što su Signac, Matisse, Vlaminck, Van Dongen, Marquet, Friesz, Bracque, Gleizes, Metzinger, Le Fauconnier, Balla, Kandinski, Javljenki, G. Münther.
- 6) F. Léger, "Les Origines de la peinture et sa valeur représentative", *Montjoie!*, 8, 9-10, Paris, 1913.
- 7) H. Matisse, "Notes d'un peintre", *La Grande Revue*, Paris, 25. dec. 1908.
- 8) C. Greenberg, "Modernist Painting", *Arts Yearbook*, 1, New York, 1961.
- 9) "Kada posmatram Giottovu fresku u Padovi ja se ne mučim da prepoznam koja scena iz Hristovog života je predamnom, već odmah opažam osećaj koji iz nje zrači i kojim je prožeta kompozicija i svaka linija i boja. Naziv će poslužiti da samo potvrdi moj utisak."
- 10) "Treba dobro zapamtiti da je slika - pre nego što bude borbeni konj, naga žena ili neka anegdota - u suštini ravna površina prekrivena bojama koje su raspoređene na određeni način."
- 11) "De Gauguin et de Van Gogh au Classicisme", *L' Occident*, Paris, May 1909.
- 12) "The Wild Men of Paris", Intervju sa Bracqueom objavljen u *The Architectural Record*, New York, May 1908. Navedeno prema: E.F. Fry, *Cubism*, London 1966.

13) Mada se ta koncepcija pripisuje Apollinairu, treba podsetiti da je Metzinger u veoma važnom tekstu "Note sur la peinture" /1910/ već naznačio neke osnovne premise koncepta čistote slikarstva primećujući kako je Picasso odbacio ornamentalne, anegdotske i simbolističke intencije, zbog čega se za njega može reći da je postigao do sada nepoznatu "slikarsku čistotu". Uz to Metzinger 1911. godine konstatuje da se slikarstvo danas pojavljuje **ogoljeno i čisto**, imajući pri tom u vidu radove nekolicine kubista (J. Metzinger, "Cubisme et Tradition", *Paris-Journal*, 16, 1911).

14) G. Apollinaire, *Les peintres cubistes*, Paris 1913.

15) M. Raynal, "L' Exposition de *La Section d'Or*", *La Section d'Or*, Paris, 1912.

16) A. Gleizes - J. Metzinger, *Du Cubisme*, Paris 1912.

17) Isto.

18) Veoma važnu ulogu na tadašnjoj teorijskoj sceni imaju Léger i Delaunay, umetnici koji ovih godina, paralelno sa svojim plastičkim istraživanjima (Légerovi tzv. "Kontrasti formi" i Delaunayevi bojani diskovi) takođe sudeluju u formulisanju ideje o čistom slikarstvu. Léger uspostavlja distinkciju između *vizuelnog realizma* (koji nužno uključuje predmetne i tematsko-sižejne komponente) i *realizma koncepcije*, koji se temelji na ključnoj opštoj premisi da je "realistička vrednost dela potpuno nezavisna od svih imitativnih svojstava" i teži afirmaciji *čisto plastičkih sredstava*, te *principa kontrasta* kao osnovnih strukturalnih elemenata slike. Naravno, pretpostavka ovog novog modela realizma je u ograničenju slikarstva na sopstveno područje, tj. na svoja specifična izražajna sredstva. Delaunay takođe ističe "plastičku čistotu" kao cilj slikarstva, ali istovremeno ne uočava u pariskom miljeu stvarnu težnju ka tom cilju. Napustivši (za razliku od kubista i Légera) svaku referencijalnost na svet predmetnih pojava, on je smatrao da umetnost nužno postaje deskriptivna i literarna ukoliko zadržava vezu sa predmetima. Njegova koncepcija temeljila se pre svega na *transparentnosti* i *kretanju boje*, te je stoga prirodno što mu se kubistička formula činila ograničenom, svedenom na eksperimente sa skoro isključivo linearnim elementima.

19) A. B. Nakov, "Painting = Colored Space", *Artforum*, feb. 1979, str. 53-58.

20) "Kubizm...", str. 95-101, 102-110.

21) Vidi na primer: A. Benua, "Kubizm ili kukušizm", *Reč*, 1912, 23. nov.

22) A. A. Hansen-Löve, "Faktura, fakturnost", *Pojmovnik ruske avangarde*, 1, Zagreb, 1984, str. 15-23.

23) M. Larionov, n.d.

24) D. Burljuk, "Faktura", *Poščečina obščestvennomu vkusu*, Moskva, 1912, str. 102-110.

25) A. Ševčenko, n.d.

26) V. Markov, *Faktura, Principy tvorčestva v' plastičeskih iskusstvah*, St. Petersburg 1914.

27) Isto.

28) A. A. Hansen-Löve, n.d.

29) Vidi poglavlje "Kubofuturizam / zaum / alogizam".

30) Vidi: R. Crone / D. Moos, *Kazimir Malevich. The Climax of Disclosure*, Chicago 1991.

31) V. Markov, "Principy novogo iskusstva", *Sojuz molodeži*, 1-2, St. Petersburg, 1912, str. 5-14, 5-18.

32) Vidi poglavlja "Neoprimativizam" i "Budućnost je iza nas".

33) U savremenim interpretacijama vizantijske estetike i umetničke filozofije stroga kanonska determinacija (na primer ikonografski kanon), karakteristična za vizantijsku umetnost, posmatrana je na sličan način. Prema

Pavlu Florenskom, na primer, zahtevi kanonske forme znače oslobađanje a ne stegu, ona "oslobađa tvoračku formu umetnika za nova dostignuća". (Up. P. Florenski, *Ikonostas*, Nikšić 1990)

34) T. Andersen, "Pretpostavke suprematizma u ruskoj umetničkoj teoriji", u: *Maljevič. Suprematizam / Bespredmetnost*, Beograd 1980, str. 140-143.

Neoprimitivizam

1) K. Grej, *Ruski umetnički eksperiment. 1863-1922*, Beograd 1978, str. 106.

2) A. A. Hansen-Löve, "Intermedijalnost i intertekstualnost. Problemi korelacije verbalne i slikovne umjetnosti na primjeru ruske moderne", u: *Intermedijalnost & intertekstualnost*, Zbornik Zavoda za znanost o književnosti, Zagreb, 1988, str 31-75.

3) "Principy novogo iskusstva", *Sojuz molodeži*, 1-2, St.Petersburg, 1912, str. 5.

4) J. E. Bowlt ed., *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902-1934*, New York 1976, str. 41.

5) I. Kljun, "Primitivy XX veka", *Tajnye poroki akademikov*, Moskva, avgust 1915, str. 29-30.

Lučizam: Svetlost / zračenje / predmet

1) U starijoj literaturi posvećenoj pojavama ruske avangarde dugo se zadržala pogrešna datacija nastanka lučizma. Godina 1909. bila je usvojena i ponavljana kao vreme izvođenja i pojave prvih lučističkih slika, a u takvom datiranju udela je imao i sam Larionov koji je još 1914. godine (u katalogu izložbe koju je, zajedno sa Gončarovom, imao u Parizu) promenio datume mnogih svojih slika pomerajući ih nekoliko godina unazad. Pošto su u okviru lučizma nastale slike bez prepoznatljivih predmetnih i figurativnih elemenata, pitanje tačnog datiranja zadobilo je u ovom slučaju značaj određenja prvenstva u istraživanjima koja su vodila formulaciji novog plastičkog modela apstraktnog slikarstva. Prema novijim uvidima, međutim, prve lučističke slike uopšte, dakle ne samo one nefigurativne, izlagane su u novembru i decembru 1912. godine na izložbama *Sveta umetnosti* i *Saveza mladih*, a najreprezentativnije predstave lučizma bile su 1913. i 1914. godine u okviru izložbi "Mišen" i "No 4: Futuristy, Lučisty, primitiv". Pre ovih datuma nema podataka o lučizmu ni u katalozima niti na izložbama. Osnovne napomene o ovome vidi u: E. Kovtun, "The Third Path to Non-Objectivity", Katalog izložbe *The Great Utopia*, Guggenheim Museum, New York, 1992, str. 321-328.

Teoretske postavke lučizma izložene su u nekoliko osnovnih tekstova: "Lučisty i buduščniki. Manifest", *Oslinyj hvost i mišen'. Sbornik*, Moskva, 1913, str. 9-15 (osim Larionova i Gončarove ovaj tekst je potpisalo i devet drugih umetnika); "Lučistskaja živopis", *isto*, str. 89-100 (tekst je potpisan datumom jun 1912); *Lučizm*, Moskva 1913 (zasebna brošura sa tekstom veoma sličnim prethodnom); *Lučizm Larionova* (poseban pamflet koji je deljen publici na diskusiji o temi "Istok, nacionalni karakter i Zapad", upriličenoj povodom izložbe *Mišen*); "Le Rayonisme Pictural", *Montjoie*, 4-5-6, Paris, 1914, str.15

2) E. Kovtun, n.d.

3) J. E. Bowlt je uputio na jednu izjavu Mihaila Vrubelja (prema zapisu iz knjige N. Prahova *Stranicy prošlogo*, Kiev, 1958) koja bi trebalo da pokaže bliskost Larionovljevih ideja sa nekim shvatanjima ovog ruskog simbolističkog slikara: "Konture kojima umetnik normalno opisuje granice forme u stvari ne postoje - one su samo optička iluzija koja nastaje iz uzajamnog delovanja zraka koji padaju na predmet i odbijaju se od njegove površine pod različitim uglovima". (Vidi J. E. Bowlt ed., *Russian Art of the Avant-Garde...*, str. 93)

4) Up. Š. Duglas, "K voprosu o filsofskih istokah bespredmetnogo iskusstva", u: *Malevič. Hudožnik i teoretik*, Moskva 1990, str. 56-60.

5) "Lučistskaja živopis", str. 98.

6) Isto, str. 98.

7) "Le Rayonisme Pictural"; navedeno prema engleskom prevodu teksta u J. E. Bowlt ed., n.d., str. 101.

"Budućnost je iza nas"

1) U takvom pravcu kreću se interpretacije Margarite Tupicine u njoj knjizi *Margins of Soviet Art*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1989. Vidi poglavlje "Socialist Realism: The State as the Author", str. 8-22.

2) Od vremena radikalnih reformi Petra Velikog i programskog otvaranja Rusije prema Zapadu, tema Istok-Zapad (nacionalizam-evropeizam) gotovo je permanentno prisutna u krugovima ruske stvaralačke inteligencije, a sredinom 19. veka bila je u središtu polemičkih diskusija između tzv. slovenofila i zapadnjaka. U izmenjenim socio-političkim i kulturnim okolnostima ona je zadržala svoju aktuelnost i nakon revolucije iz 1917. godine, te najzad sve do naših dana. (Najopštije o tome vidi, između ostalog, u: Dž. Bilington, *Ikona i sekira*, Beograd 1988; N. Berđajev, *Ruska ideja*, Beograd 1987 i *Izvori i smisao ruskog komunizma*, Beograd 1989).

3) V. Markov, "Principy novogo iskusstva", *Sojuz molodeži*, 1-2, St. Petersburg 1912, str. 5-14, 5-18. Treba, dakako, upozoriti da termin "konstruktivnost" ima kod Markova sasvim drugačije značenje od onoga koje će dobiti početkom dvadesetih godina u teorijskom diskursu ruskih konstruktivista.

4) N. Gončarova, *Predislovyje k katalogu vystavki*, Moskva 1913 (Preštampano u: *Mastera iskusstva ob iskusstve*, Moskva 1970, str. 485-491).

5) M. Larionov - N. Gončarova, "Lučisty i buduščniki. Manifest", u: *Oslinyj hvost i mišen'*, Moskva 1913, str. 9-15. Osim Larionova i Gončarove, manifest su potpisali i T. Bogomazov, K. Zdanevič, I. Larionov, M. Le-Dantu, V. Levkijevski, S. Romanovič, V. Obolenski, M. Fabri i A. Ševčenko.

6) Vidi: M. Tupicina, n.d.

7) M. Larionov - N. Gončarova, n.d.

8) Povodom navedenih iskaza Larionova i Gončarove M. Tupicina upućuje, pored ostalog, na ničeanske koncepte "večnog vraćanja" i "volje za ponavljanjem". Prema ovoj autorki ruski umetnici su projekat kopiranja domaćih uzora pretvorili u paradigmu budućnosti. Treba, takođe, reći da stav o pogodnosti korišćenja svih stilova potpuno korespondira sa postmodernom sklonošću ka koegzistenciji i integraciji različitih stilskih modela.

9) A. Ševčenko, *Neo-primitivizm. Ego teorija. Ego vozmožnosti. Ego dostiženija*, Moskva 1913, str. 13. Povezivanje eklektičnosti i umetničke slobode nalazimo, na primer, kod Jencksa u njegovom određenju eklekticizma kao prirodne težnje kulture koja je slobodna u svojim izborima. (Vidi C. Jencks, *Jezik postmoderne arhitekture*, Beograd 1985).

10) Traganje kod Ševčenka ne pretpostavlja imperativ inovacije, to nije bezuslovno traganje za novim, već pre put ka promeni kao takvoj, koja nužno ne završava u invenciji nove forme.

11) A. Ševčenko, n.d., str. 15.

12) N. Gončarova, n.d.

13) Posle boljševičkog revolucionarnog prevrata kritika (buržoaskog) individualizma postaće deo partijske/državne politike i obavljaće se u drugim terminima i sa drugih stajališta, klasnih i ideoloških pre svega. Kolektivistička ideologija izražavaće se ne više u konceptu nacionalnog, već u modelu proleterskog internacionalizma, doći će do redefinisanja pojma inteligencije i njene uloge u novom društvu, pa tako i samog pojma umetnika. Teoretičari konstruktivizma i proizvodne umetnosti, poput Osipa Brika na primer, smatrali su da uloga novog "umetnika-proletera", za razliku od buržoaskog umetnika, nije u tome da stvara estetske

predmete ispunjene simboličkim sadržajima svog unutrašnjeg "Ja", svog subjektivnog Ega, već on treba da, proizvodeći korisne, upotrebne predmete, ispunjava zadatke koji imaju društveni, kolektivni značaj i važnost. Tako se pokazalo da individualizam odista nije odgovarao budućem sistemu života, iako taj sistem, da se naslutiti, u stvarnosti nije odgovarao zamislima Gončarove.

14) Dakako, nesvesno ponavljanje o kojem govori Markov nešto je sasvim drugo od "paradigme ponavljanja" koju zagovaraju Larionov i Gončarova. Markov zapravo nema u vidu ništa drugo do ponavljanje koje proizlazi iz određenog stupnja konvencionalnosti umetničkog jezika, a to je elemenat koji, poput karike, svaku novu formu/delo drži u lancu umetnosti. Nije moguć potpuni prekid, apsolutna novina, delo koje bi napustilo sve konvencije unutar sistema/jezika umetnosti. Stoga je ponavljanje kod Markova nešto što tako reći pripada prirodi umetnosti, i prirodi umetnika, a nikako se ne propagira kao svesno odabrana umetnička strategija.

15) Povodom proslave 300 godina vladavine dinastije Romanov u Moskvi je 1913. godine održana velika izložba staroruskih ikona, za tu priliku očišćenih i prikazanih u punom njihovom sjaju. Tom se događaju često pridaje određena važnost kada je reč o narastanju interesa za tradicionalne forme ruske umetnosti, premda je ovaj interes započeo i bio znatno razvijen i ranije, u drugoj polovini 19. veka (aktivnost kolonije u Abramcevu, slikarstvo Vrubelja itd...). Ikone su već bile postale predmet stručnih, istorijsko-umetničkih istraživanja i interpretacija, a bile su i izlagane i kolekcionirane. Neki autori smatraju da je ova izložba veoma podstakla diskusije o savremenoj ruskoj umetnosti s obzirom na iskustva tradicije i umetničkog nasleđa. Poznato je, takođe, da je Larionov iste godine priredio sopstvenu izložbu ikona i različitih predmeta narodne umetnosti, većinom iz njegove sopstvene zbirke. O ovome, kao i o drugim aspektima značaja starog ruskog ikonopisa za praksu i teoriju ruske modernističke avangarde, vidi u: M. Betz, "The Icon and Russian Modernism", *Artforum*, 10, 1977, str. 38-45.

16) V.V. Bičkov, *Vizantijska estetika*, Beograd 1991, str. 187-188.

17) P. Florenski, *Ikonostas*, Nikšić 1990, str. 55, 110.

18) N. Berđajev, *Sapospoznaja*, Novi Sad 1987, str. 194-195.

19) Vidi Ž. Lipovecki, *Doba praznine* (Ogledi o savremenom individualizmu), Novi Sad 1987, str. 81.

20) B. Livšic, "Jednoipooki strelac", *Izraz* (Sarajevo), 1971, str. 413.

21) "Hoću da plovi posvuda
Galija slobode.
I đavola i gospoda
Puštam da me vode."

22) B. Livšic, n.d., str. 437.

Kubofuturizam / zaum / alogizam

1) Naravno, hronološka relacija koja se ovde naznačuje ima uslovnu vrednost. S jedne strane, pojedine pojave i pokreti (neoprimitivizam, lučizam, kubofuturizam) postoje i deluju skoro istovremeno, a s druge, sâm pojam *bespredmetništva*, tj. bespredmetne umetnosti/stvaralaštva, kao što to pokazuje postojeći izvori i literatura, moguće je shvatiti na različite načine. Tako pojedini autori, E. Kovtun na primer, ideju bespredmetnosti tumače u veoma širokom značenju koje praktično obuhvata gotovo sve manifestacije rane avangarde (Vidi E. Kovtun, "The Third Path to Non-Objectivity", *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde 1915-1932*, Guggenheim Museum, New York, 1992, str. 321-328). Ovaj autor, naime, formuliše tezu o trećem ili srednjem putu u bespredmetnost (začetnici prva dva, međusobno veoma različita puta su, naravno, Kandinski i Maljevič), na kojem on nalazi Larionova (lučizam), Filonova (ideja "napravljenе slike" i "analitičke umetnosti") i Matjušina (istraživanje fenomena obuhvaćenih konceptom "Zor-Ved" / *Zrenie i Vedenie* - Viđenje i Znanje). Dakako, nefigurativnost (po Kovtunu, inače, jedino zajedničko mesto Kandinskog i Maljeviča) ovde nije posmatrana kao primarna odrednica bespredmetnosti, već se takvo značenje pridaje drugim faktorima: težnji ka konstrukciji/konstruisanju/građenju (umesto ka

ekspresiji/izražavanju - apstrakcija Kandinskog); zasnivanju stvaralačkog procesa na ideji "od opšteg ka pojedinačnom" (umesto "od pojedinačnog ka opštem" - apstrakcija). Kod protagonista trećeg puta Kovtun nalazi istovremeno prisustvo i ekspresivnog i konstruktivnog elementa.

U ovakvoj postavci problema, koja ovde nije pokazana u svim svojim pojedinostima, kubofuturističko slikarstvo takođe bi se moglo uvesti u kategoriju bespredmetništva, kao što su to činili već i teoretičari konstruktivizma/produktivizma, na primer Nikolaj Tarabukin. Terminom *radikalno bespredmetništvo* želimo, međutim, da označimo pre svega Maljevičev slikarski i teorijski suprematizam, a potom i one modele bespredmetnih plastičkih diskursa koje su posle 1915. godine, u pojedinim svojim fazama, izgradili umetnici poput Rozanove, Popove ili Rodčenka.

2) V. Markov, *Russian Futurism: A History*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1968, str. 117,118.

3) Isto, str. 31.

4) Up. poglavlje "Samosvrhovitost/samodovoljnost slikarstva".

5) Uloga Kručoniha je u ovom pogledu primarna. Osnovne teorijske postavke *zaumnog* jezika formulisane su u nekoliko njegovih tekstova i brošura objavljenih od početka do kraja 1913. godine: uvodni tekst za zbirku pesama *Pomada* (ilustracije Larionova); *Deklaracija slova kak takovogo*; "Novye puti slova", *Troe* (korice i ilustracije Maljeviča); *Slovo kak takovoe* (zajedno sa Hlebnjikovom). Ove i druge tekstove kubofuturističkog pesničkog kruga vidi u: *Manifesty i programmy russskih futuristov* (izd. V. Markova), Wilhelm Fink Verlag, München 1967.

6) Up., "Novye puti slova".

7) *Deklaracija slova kak takovogo*.

8) U knjizi *Tertium Organum* Uspenski se najviše poziva na ideje C.H. Hintona i R.M. Buckea.

9) Vidi *Tertium Organum*, Zagreb 1990; osobine koje Uspenski pridaje "višoj realnosti" naći će se u kasnijim Maljevičevim određenjima pojma *bespredmetnosti*.

10) Isto.

11) C. Douglas, *Swans of other Worlds*, UMI Research Press, Michigan 1976.

12) Navedeno prema "Kazimir Malevič. Pis'ma i vospominanija", *Naše Nasledie*, Izdanie žurnala "Naše Nasledie", Moskva 1990, str. 291-300.

13) C. Douglas, n.d., str. 54.

14) A. A. Hansen-Löve, "Intermedijalnost i intertekstualnost...", str. 35.

"Napravljene slike"

1) Up. N. Mislér, "Ot ikonopisi do fotorealizma", u: *Pavel Filonov i ego škola*, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1990, str. 37.

2) Vidi poglavlje "Suprematizam/Novi slikarski realizam".

3) "Ja sam savršeno svestan onoga što Picasso radi iako nisam video njegove slike; ali moram reći da on lično nije uticao na mene više nego što sam ja uticao na njega, a on nikada nije bacio pogled na mene, čak ni u svojim snovima... Njegov uticaj bio je jedan od negativnih." ("Kanon i zakon"; preneseno prema navodu u: E. Kovtun, "The Third Path to Non-Objectivity", *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*, Guggenheim Museum, New York 1992, str. 323.

4) "Kanon i zakon"; preneseno prema navodu u: E. Kovtun, "Očevidec nezrimoga. O tvorčestve Pavla Filonova", u: *Pavel Filonov i ego škola*, str. 17.

5) *Intimnaja masterskaja živopiscev i risoval'sčikov "Sdelannye kartiny"*, St. Petersburg 1914 (manifest koji su osim Filonova potpisali Kabakadze, Kirillova, Lason-Spirova i Pskovitinov); "Deklaracija 'Mirovogo Rascveta'", *Žizn' Iskusstva*, 20, 1923; "Pis'mo Vere Šolpo" (1928), *Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1977 god.*, Leningrad, 1979; "Ideologija analitičeskogo iskusstva", u: *Filonov*, Katalog vystavki, Leningrad 1930; "Kratkoe pojasnenie k vystavlennym rabotam" (1928-29), u: *Pavel Nikolaevič Filonov. Živopis'. Grafika*, Katalog vystavki, Leningrad, 1988, str. 107-108.

6) "Pis'mo Vere Šolpo", navedeno prema srpskom prevodu u časopisu *Ideje*, 5-6, 1984, str. 100-103.

7) N. Mislér, n.d., str. 44.

8) "Ideologija analitičeskogo iskusstva".

9) Isto.

10) Up. poglavlje "Konstruktivizam / produktivizam".

11) Up. J. E. Bowlt, "Pavel Filonov", *Studio International*, 957, 1973, str. 30-37.

12) U jednom pismu Matjušinu iz 1914. godine Filonov svoju umetnost naziva "dvojni naturalizam", za razliku od Maljevičevog "zaumnog realizma". Vidi: "Pis'mo M.V. Matjušinu", u: *Pavel Filonov i ego škola*, str. 72-74

13) "Deklaracija 'Mirovogo Rascveta'".

14) Isto.

15) "Pis'mo Vere Šolpo".

Suprematizam / "Novi slikarski realizam"

1) Najavljujući nove projekte i osnivanje pozorišta "Budetljanin", u programsko-informativnoj deklaraciji sa ovog skupa (objavljenoj u časopisu *Za 7 dnej*, 28, 1913) umetnici su u šest tačaka izneli svoje namere, ideje i zahteve, među kojima je osnovno i najvažnije bilo sledeće: "Uništiti zastarelo kretanje misli prema zakonu kauzalnosti, bezubi zdravi razum, simetričnu logiku koja bludi u plavim senkama simbolizma, i pružiti ličnu stvaralačku pouku istinskog sveta novih ljudi." (navedeno prema C. Douglas, *Swans of Other Worlds*, str. 36)

2) Navedeno prema "Kazimir Malevič. Pis'ma i vospominanija", str. 291-300.

3) O značenju i ulozi pojma *raspadanje* u Maljevičevoj teoriji vidi u: M. Lamač - J. Padrta, "Ideja suprematizma", *Maljevič. Suprematizam/Bespredmetnost*, Beograd 1980, str. 125-139.

4) *Ot' kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyj živopisnyj realizm*, Moskva 1916; svi navodi u daljem tekstu, ukoliko nisu posebno obeleženi, potiču iz ovog spisa.

5) "De Gauguin et Van Gogh au Classicisme".

6) "Ja sam takođe stupanj razvoja", kaže između ostalog Maljevič u pismu Aleksandru Benua, odgovarajući na njegovu negativnu recenziju izložbe "0.10". U istom polemičkom napisu on naglašava jedinstvenost, originalnost, neuporedivost (crnog) kvadrata sa ranijim slikarskim iskustvima, upućuje na potrebu neposlušnosti i razlikovanja od "roditelja", zagovara "rušenje starih gradova i sela svakih pedeset godina". Vidi: "A Letter from Malevich to Benois", u: K.S. Malevich, *Essays on Art 1915-1933*, Vol I, Borgens Forlag, Copenhagen 1971, str. 42-49.

7) *Dodatni elemenat* (pribavočnyj element) jedan je od specifičnih pojmova iz teorijskog vokabulara suprematizma. Početkom dvadesetih godina Maljevič je na bazi tog koncepta izgradio jednu zasebnu, celovitu koncepciju koja će biti formulisana u spisu pod naslovom "Uvod u teoriju dodatnog elementa u slikarstvu" (1923), inače jednom od poglavlja umetnikovog obimnog teorijsko-filozofskog traktata "Svet kao bespredmetnost". Prema Maljevičevom tumačenju, dodatni elemenat označava određenu formulu ili znak koji svaki stvaralački sistem (impresionizam, sezanizam, kubizam, futurizam, itd.) sadrži kao osnovnu, suštinsku komponentu svog unutrašnjeg ustrojstva. Na osnovu metodičkih empirijskih analiza on je identifikovao nekoliko tipova dodatnog elementa i prikazao ih u vidu grafičkih, linearnih formula: tako u sezanovskom slikovnom modelu ova formula ima oblik "vlaknaste" ili "vlaknolike" linije, za kubizam je karakterističan međusobni odnos ili položaj prave i krive linije koji čini srpoliku formu, dok je suprematistički dodatni elemenat prikazan kao prava linija. Radi se o elementima materijalnog reda, plastičkim jedinicama koje, shodno Maljevičevom razumevanju umetničkog dela kao *tela* ili *organizma*, pripadaju telesnoj građi slike, samom njenom tkivu. Budući rezultat invencije umetnika, dodatni elemenat se javlja kao nova formula, ili nova norma, koja zamenjuje staru i time menja postojeći slikarski poredak/sistem. On je aktivni, formativni činilac stvaranja nove strukture unutar datog sistema, tj. prelaženja, pretvaranja jednog slikarskog sistema u drugi. Iz ovakvih postavki Maljevič je tumačio uzroke i logiku promena u umetnosti, te stoga učenje o dodatnom elementu predstavlja osnovu njegove koncepcije umetničke evolucije. Njegova razmatranja uključuju niz referenci i analogija kojima se objašnjava priroda i delovanje dodatnog elementa kao svojevrzne "dejavujuće sile". Tako on, pored ostalog, utiče na "nervni sistem umetnika", menja njegovu svest i podsvest, "slikarsko ponašanje" i odnos prema pojavama, najzad celokupno njegovo razumevanje ili, tačnije, osećanje sveta. Usvajanje, na primer, Cezannéove vlaknaste krive promeniče, tvrdi Maljevič, ponašanje slikara, on više neće posmatrati drveće kao botaničar ili kao "realistički" slikar, već će ga videti u "drugom slikarskom poretku", za njega će nastati "novi realizam (slikarskih) stvari čiju formu i boju određuje vlaknasti dodatni elemenat". Smatrajući da slikarstvo, poput svih drugih pojava, može biti predmet naučno zasnovanih analiza, Maljevič se u objašnjenju delovanja dodatnog elementa pozivao, primerice, i na iskustva bakterioloških analiza u području medicine. Prema takvoj analogiji dodatni elemenat deluje u "slikarskom telu" na isti način kao što bacil deluje u ljudskom telu, tj. izaziva poremećaj u organizmu, narušava njegovo "normalno" stanje, stvara povišenu temperaturu koja je znak promene u funkcionisanju elemenata unutar postojeće strukture. Tako suprematistička prava linija unosi poremećaj u kubistički organizam, zapravo razara kubistički poredak i uspostavlja novo stanje. Treba primetiti da u teorijskoj interpretaciji neoplasticističkog prevladavanja kubizma Mondrian takođe u prvi plan stavlja ulogu prave linije, naime napuštanje kubističke krive (zatvorene) linije, njeno "zatezanje" do maksimalne napetosti, do pravine, čime se izbegava nastajanje nepoželjne (ograničene, partikularne) forme. (Posebno o Maljevičevoj teoriji dodatnog elementa vidi u: M. Grygar, "Dodatni elemenat"/Kazimir Maljevič", *Pojmovnik ruske avangarde*, 8, Zagreb, 1990, str. 141-159).

8) Raznovrsne deformacije u umetnosti divljaka, kao i primena principa komponovanja kod umetnika klasične kulture, ne znače, prema Maljeviču, da tu nije prisutan princip prenošenja/odražavanja, ideja "ponavljanja realnih formi života", pošto su ti postupci uslovljeni tehničkim slabostima i neumećem ("ne umeti nije umetnost"), odnosno potčinjavanjem literarnim, sižejnim i estetskim zahtevima.

9) Ono što živi u prirodi, čitamo kod Maljeviča, ne može u istom obliku da živi na platnu, koje nije mesto za ljudsko lice i predmete iz realnog života već za slikarske plohe, forme, boje... Zato će na suprematističkom platnu "forme živeti kao i sve žive forme prirode".

10) Ta je polemika često militantna i agresivna, nekada sa neprikrivenom ironijom i cinizmom (npr. "Miloska Venera ... nije stvarna žena već parodija" ili "Mikelandelov David je nakaza"), što se svakako uklapa u intonaciju i retoriku italijanskih futurističkih manifesta.

11) Up. poglavlje "Samosvrhovitost/samodovoljnost slikarstva".

12) Ovakvom zaključku ne protivreči to što Maljevič na jednom mestu kaže da futurizam nije zastareo i da nije došao njegov kraj, jer on pri tom misli samo na potrebu proživljavanja futurističkog umetničkog iskustva kao sredstva oslobađanja od robovanja prošlosti i tradiciji. Futurizam, naime, nije zastareo kao ideologija koja je zabranila "slikanje ženskih butina, portreta i gitara na mesečini", kao koncepcija koja umetnosti nalaže da sledi savremenost i moderni život, i svoj jezik formira u korespondenciji sa novim fenomenima koje proizvodi moderno doba. Stoga ga Maljevič vidi kao veliku snagu emancipacije umetničkog mišljenja, kao fazu kroz koju je potrebno proći kako bi se ostvarile zdrave pretpostavke daljeg kretanja. "Uveravam vas", govori on, "da je onaj koji nije prošao putem futurizma kao otkrivača savremenog života osuđen da večno puži po starim

grobnicama i da se hrani ogriscima starih vremena".

13) Suprematistički kvadrat pojavljuje se u Maljevičevom sistemu kao *nova stvar*, forma nastala iz "intuitivnog razuma" (nasuprot tvorevinama "utilitarnog razuma" koje predmetno slikarstvo prikazuje u svojim predstavama), van uslovnosti i ograničenja ponavljanja ili deformisanja, okružena beskonačnom prazninom belog polja, naime prostorom koji više ne poznaje zemaljske koordinate i relacije.

14) C. Douglas, n.d. str. 59.

15) "Les Realisations picturales actuelles"; navedeno prema F. Léger, *Functions of Painting*, Thames and Hudson, London 1973, str. 14.

16) Prema Maljeviču, kao što je rečeno, umetnik treba da preuzme od prirode sâm model stvaranja, tj. suštinu stvaralačkog procesa (a ne njegove rezultate) kao permanentnog "proizvođenja" novog, jer priroda ne podražava, kao što ne podražava ni čovek stvarajući predmete za svoj svakodnevni život. S druge strane, stvaralaštvo prirode shvaćeno je kao bespredmetno, tj. besciljno i nesvrhovito, njene forme, tvrdi Maljevič, ne nastaju zato da bi zadovoljile čovekove utilitarne zahteve niti da bi bile predmet slikarskog podražavanja, što bi umetnik takođe trebalo da usvoji i svoj rad zasnuje na konceptu neutilitarnosti i samodovoljnosti slikarstva kako bi sačuvao i predočio samu njegovu suštinu, tj. realnost.

17) S pravom se smatra da je Maljevičevo specifično shvatanje intuicije veoma blisko kubofuturističkom konceptu *zauma*, te posredno tumačenjima Uspenskog u vezi sa pojmom intuitivne/više kosmičke svesti. Kao stvaralački princip intuicija (ili intuitivni razum) kod Maljeviča uključuje funkcionisanje određenih zakona i aktivno sudelovanje svesti u stvaralačkom procesu: "Intuitivno osećanje prelazi sada u svest, ono više nije podsvesno."; "Intuicija je novi razum koji svesno stvara forme". On zagovara neku vrstu kultivisanja, hlađenja, disciplinovanja, samoosvešćenja intuitivnog (osećanja) u umetniku, kretanje ili napredovanje od podsvesnog ili nesvesnog ka svesti, ka jasnom govoru koji će biti u stanju da vlada svojim materijalom. To insistiranje na važnosti samosvesti implicira da umetnik "danas treba da zna šta se i zašto dešava u njegovim slikama", i da istovremeno to objasni, za šta je neophodno da svoju intuiciju dovede do svesti.

18) Obiman tekst pod naslovom "O novim sistemima u umetnosti" /Vitebsk 1919/ predstavlja završnu, proširenu i u pojedinim elementima produbljenu verziju njegove interpretacije suprematizma (u kontekstu razvoja novih slikarskih pojava) koja je u osnovi postavljena 1915. godine u "Od kubizma i futurizma..."

19) Kod Kandinskog je sačuvano (nevidljivo) prisustvo predmetnog (naravno u okolnostima izostajanja mimetičke referencijalnosti) i ono se naslućuje već iz njegovog temeljnog pitanja: čime zameniti predmet u slici? On bi hteo da mesto predmeta, koga, dakle, treba zameniti, ne ostane prazno već da se ispuni nečim što će učiniti da se njegovo odsustvo ne oseća, jer to je odsustvo gubitak koji valja nadomestiti, tj. treba nastojati da se ono što bi bilo tu da je predmet prisutan ostvari bez predmeta. Iz Maljevičeve pozicije, s druge strane, ovakvo pitanje ne bi imalo smisla pošto on želi da potencira upravo stanje odsutnosti predmeta, tu "prazninu" koja je zapravo punoća. Nema se šta zamenjivati, ispunjavati i nadomeštati, odsustvo predmeta ne stvara već, obrnuto, rešava problem oslobađajući prostor čistom, apsolutnom, "slobodnom stvaranju", koje je moguće jedino u praznom, beskonačnom polju bespredmetnosti.

"Bespredmetno stvaralaštvo i suprematizam"

1) Kljun je, na primer, ponovio ranije Burljukove i Kručonihove sentence premeštajući ih u polje skulpture: "Pre nas skulptura je bila sredstvo reprodukovanja predmeta. Skulpturalna umetnost nije postojala, postojala je jedino umetnost skulpture. Tek smo mi u potpunosti osmislili princip: Umetnost kao samosvrha ... Naša skulptura je čista umetnost, oslobođena svih surogata, u njoj nema sadržaja, postoji samo forma." U zajedničkoj izjavi Punji i Boguslavska govore o uništenju utilitarnosti i svrhovitosti (u značenju funkcije predstavljanja), te o oslobađanju od smisla kao osnovama nove umetnosti, dok Menjkov takođe ponavlja kako do sada nije bilo čistog slikarstva i traži da boja živi za sebe.

2) N. Punin, "O novyh gruppirovkah", *Iskusstvo Komunny*, 10, 1919.

- 3) I. Puni, "Sovremennye gruppirovki v russkom levom iskusstve", *Iskusstvo Komunny*, 19, 1919; uz niz relevantnih analiza autor iznosi uverenje da suprematizam još nije rekao svoju poslednju reč.
- 4) I. Kljun, "Iskusstvo cveta", *10-ja Gos. vystavka "Bespredmetnoe tvorčestvo i suprematizm"*, Katalog izložbe, Moskva 1919.
- 5) El Lissitzky, "Proun" (1920-21), u: *El Lissitzky*, katalog izložbe u galeriji Gmurzynska, Köln 1976, str. 59-73.
- 6) V. Šklovskij, "Prostranstvo živopisi i suprematizm", *Iskusstvo*, 8, 1919.
- 7) V. Šklovskij, "O fature i kontrrel'efah", *Žizn' Iskusstva*, 587, 20.10.1920.
- 8) "Sistema Rodčenko", *10-ja Gos. vystavka "Bespredmetnoe tvorčestvo i suprematizm"*, Katalog izložbe, Moskva 1919.
- 9) *O novyh sistemah v iskusstve*, Vitebsk 1919.
- 10) "I/42 Non-Objectivity", u: K. S. Malevich, *The World as Non-Objectivity. Unpublished writings 1922-25*, Vol. III, Copenhagen 1976, str. 78.
- 11) W. Strzemynski, *Unizm w malarstwie*, Praesens, Warszawa 1928.
- 12) "In Nature there Exists..." (oko 1916-17), u: K. S. Malevich, *The Artist, Infinity, Suprematism. Unpublished writings 1913-33*, Vol. IV, Copenhagen 1978, str. 34.
- 13) *Suprematizm. 34 risunka*, Unovis, Vitebsk 1920.
- 14) "Suprematismus als Gegenstandslosigkeit" (1922), u: K. Malewitsch, *Suprematismus - Die gegenstandslose Welt*, DuMont Schauberg, Köln 1962.
- 15) "I/42 Non-Objectivity", str. 112
- 16) Up. poglavlje "Samosvrhovitost/samodovoljnost slikarstva".
- 17) B. H. D. Buchloh, "From Faktura to Factography", *October*, 30, 1984, str. 82-119.
- 18) V. Stepanova, "Notes from the Diary on the Preparation and Management of the 10th and 19th State Exhibitions", u: *Rodchenko - Stepanova. The Future Is Our Only Goal*, Katalog izložbe u Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1991, str. 124-129.
- 19) B. H. D. Buchloh, n.d.
- 20) H. Gassner, "The Constructivists: Modernism on the Way to Modernisation", u: *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*, Guggenheim Museum, New York 1992, str. 298-320.
- 21) Vidi G. Karginov, *Rodchenko*, Thames and Hudson, London 1979, str. 118.
- 22) N. Tarabukin, *Ot mol'berta k mašine*, Moskva 1923.
- 23) A. B. Nakov, "The 'Laboratory' Period of Russian Constructivism", u: *2 Stenberg 2*, Katalog izložbe u galeriji Jean Chauvelin, Paris 1975.
- 24) A. Rodchenko - V. Stepanova, "From the Manifesto of the Suprematists and Nonobjectivists", u: *Rodchenko - Stepanova*, str. 22.
- 25) V. Stepanova, "Notes from the Diary...", str. 126.
- 26) V. Stepanova, "Bespredmetnoe tvorčestvo", *10-ja Gos. vystavka "Bespredmetnoe tvorčestvo i*

suprematizam", Katalog izložbe, Moskva 1919 (tekst je potpisan pseudonimom V. Agraryh).

27) Pojam *konstruktivno-bespredmetna umetnost* koristi A.N. Lavrent'jev kao suprotnost Maljevičevom sistemu suprematizma, tj. suprematističkoj bespredmetnosti. Vidi: A. N. Lavrent'jev, "The Future Is Our Only Goal", u: *Rodchenko - Stepanova*, str. 9-23.

Suprematizam / Bespredmetnost

1) Navedeno prema: A .S. Šatskih, "Filosofskij arhitekton Maleviča", *De Visu*, 11(12), 1993, str. 39-46.

2) "Revolucija u umetnosti se odigrala do 1917. godine", Razgovor sa Nikolajem Hardžijevim, *Moment*, 9, 1988, str. 34-38.

3) Između brojnih Maljevičevih spisa nastalih posle 1920/21. godine, kao onaj koji predstavlja njegov glavni filozofski tekst najčešće se izdvaja obiman traktat pod naslovom "Suprematizam. Svet kao bespredmetnost ili Večni mir" (1922; 152 strane rukom pisanog teksta), koji sadrži dva poglavlja: "Suprematizam kao čisto saznanje" i "Suprematizam kao bespredmetnost". Potom, tu se uključuje niz drugih spisa u kojima preovlađuju ili se prožimaju osobine filozofsko-teorijskog i umetničko/slikarsko-teorijskog diskursa: "Proizvodnja kao bezumlje" (1920), "Suprematizam kao bespredmetnost ili Slikarska suština" (1921), "Lenjost - prava istina čovečanstva" (1921), "O subjektivnom i objektivnom u umetnosti ili uopšte" (1922), "I/41 Filozofija kaleidoskopa" (1922), "I/42 Bespredmetnost", "I/45 Uvod u teoriju dodatnog elementa u slikarstvu", "I/46 Savremena umetnost" (1923), "I/47 Nova umetnost" (1924), "I/48 Svet kao bespredmetnost" (1924), "Dodatak: Iz knjige o bespredmetnosti" (1924), itd. U Sovjetskoj Rusiji Maljevičevog vremena iz ove skupine tekstova objavljen je samo jedan fragment (iz prvog navedenog teksta) kao zasebna brošura pod naslovom *Bog nije zbačen. Umetnost, crkva, fabrika* (Vitebsk /Unovis/, 1922).

4) Posebno o značenju pojma *uzbuđenje* (kao i niza drugih važnih termina Maljevičevog teorijskog diskursa) vidi u: M. Lamač - J. Padrta, "Ideja suprematizma", u: *Maljevič. Suprematizam/Bespredmetnost*, Beograd 1980, str. 125-139.

5) *Bog ne skinut. Iskusstvo, cerkov', fabrika*, Vitebsk (Unovis), 1922; navedeno prema srpskom prevodu: K. Maljevič, *Bog nije zbačen. Umetnost, crkva, fabrika*, Beograd 1983, str. 1-30.

6) Prema Maljeviču predmet je rezultat saznanja a ne stvaranja, on se ne može stvoriti već jedino saznati. No, pošto je i sâm saznanje zapravo fikcija, predmet/predmetni svet postoji jedino u sferi nestvarnog.

7) *Bog nije zbačen*, str. 11.

8) Mondrian takođe teži određenoj formi jedinstva, no neoplastički koncept jedinstva pretpostavlja postojanje razlika koje se dovode do stanja ravnoteže, to je jedinstvo uravnoteženih (krajnjih i ekvivalentnih) suprotnosti, dakle jedinstvo različitosti. Suprematističko *Ništa* (bespredmetnost) isključuje, međutim, već i sâm koncept ravnoteže, jer u *Ničemu* nema ničeg što bi moglo biti u ravnoteži.

9) Tako je, na primer, prema Maljevičevim analizama, u impresionizmu osnovno *osećanje svetlosti*, kod Cézanna čisto *slikarsko osećanje*, u kubizmu *osećanje kontrasta*, a u futurizmu *dinamičko osećanje*. Ovim pojmovima se označavaju preovlađujući ili glavni elementi odgovarajućih tipova ili modela umetničke percepcije. Kod Cézanna Maljevič nalazi dominaciju *slikarskog osećanja sveta* (živopisnoe mirooščuščenje), te bi njegove slike trebalo posmatrati prevashodno sa tog stanovišta, dok bi, shodno ovakvoj relaciji, bilo pogrešno da se futurizam posmatra sa stanovišta slikarstva, pošto njegova percepcija sveta nije slikarska. Pri tom, Maljevič pravi razliku između *forme za izražavanje osećanja* (što je u slučaju Cézanna još uvek predmet) i *forme samog osećanja*, iz čega sledi da je Cézannova izražajna forma predmetna, ali je osećanje slikarsko (ne predmetno).

10) Up. M. Lamač - J. Padrta, n.d.

11) "Suprematism", u: K.S. Malevich, *The Artist, Infinity, Suprematism*, Copenhagen 1978, str. 152.

12) Često pominjana bliskost Maljevičeve misli (u pojedinim njenim aspektima) sa filozofijom neoplatonizma ovde nalazi jednu od svojih možda najneposrednijih potvrda. Način na koji Maljevič određuje kategoriju bespredmetnosti potpuno korespondira sa metodom neoplatonske tzv. apofatičke ili negativne teologije. Radi se o odričnom ili *negativnom metodu* prema kojem je Bog/Jedno dostižan jedino kroz negiranje njegovih atributa, kroz *poricanje, uklanjanje* i *oduzimanje* afirmativnih/pozitivnih određenja za koja se smatra da su bez ikakvog sadržaja:

"Uspinjući se još više mi možemo utvrditi da On nije ni duša ni um; niti On ima imaginaciju, mišljenje, razum, moć shvatanja, niti može biti uzet kao pojam ili izražen, jer nije ni broj ni red veličina, niti nešto veliko, pa ni malo, niti jednakost niti nejednakost, niti je sličnost, niti različitost; niti stoji, niti se kreće, niti počiva, niti ima moći niti je on sâm moć, nije ni lak; niti živi, niti je On život; nije suština, ni večnost nije, niti vreme; (...) Razum Ga ne može dostići, niti Ga imenovati, niti poznati; On nije ni tama ni svetlost, nije ni lažan, niti istinit..." (Pseudo Dionisije Areopagit, "O mističnoj teologiji", *Istočnik*, 7/8, 1993, str. 91-92)

Prilaženje Bogu kroz negaciju, odricanje, oduzimanje, u stvari je uklanjanje prepreka na putu ka istini, skidanje velova koji tu istinu pokrivaju. Pseudo Dionisije upoređuje ovakav metod sa radom skulptorâ koji "odvajaju i udaljavaju sav okolni materijal koji sprečava viziju koju mramor skriva u sebi". U vizantijskom shvatanju umetnosti (ikone) stvaralački proces je tumačen kao otkrivanje/raskrivanje nevidljivog i neizrecivog prvotika/pralika (Boga), tj. kao uklanjanje pokrova sa lika. Pavle Florenski kaže da "umetnik ne *nabacuje* boje na platno, nego kao da raščičava njemu tuđe slojeve" (Up.: "Molitvene ikone prepodobnoga Sergija", u: P. Florenski, *Ikona - Pogled u večnost*, Beograd 1979, str. 14-35).

Moglo bi se reći da Maljevič primenjuje negativnu metodu neoplatoničara ne samo u svom (negativnom) označavanju bespredmetnosti, već na određeni način i u svom slikarstvu. Naime, evolucija njegovog plastičkog idioma sa stanovišta boje/obojenosti može se posmatrati kao proces uklanjanja ili oduzimanja u kojem se iz stadijuma "bojene smeše" (predisuprematistička faza) prelazi u stadijum pojedinačne, čiste boje (raznobojni suprematizam), a potom u stadijum belog/bezbojnog (beli suprematizam) koji je tumačen kao dostizanje apsolutne bespredmetnosti, tj. oslobođenog, razotkrivenog, ogoljenog *Ništa* (Bog/Jedno).

13) Svemir je, primerice, po Maljeviču, "ne-razuman", u njemu nema nikakvih misli, on se ni o čemu ne pita, ničemu ne teži i ništa ne preduzima.

14) Već sâm pojam odnosa, koji je najopštija pretpostavka Mondrianove koncepcije, isključuje kategoriju *Jednog/Jednosti*. Mondrian želi da beskrajno mnoštvo promenljivih odnosa svede na dualističku formulu ekvivalentnih suprotnosti (individualno-univerzalno, subjektivno-objektivno, relativno-apsolutno, materija-duh, muško-žensko, itd.), tj. na jedan konstantan, nepromenljiv odnos krajnjih oponentata, što se u neoplastičkoj slici ostvaruje kroz opoziciju horizontalnih i vertikalnih linija.

15) "Suprematismus als reine Erkenntnis", u: Kasimir Malewitsch, *Suprematismus - Die gegenstandslose Welt*, Köln 1962, str. 57.

16) U tekstu pod naslovom "Suprematističko ogledalo" (*Žizn' Iskusstva*, 20, 1923) Maljevič pravi jednu vrstu grafičkog prikaza svoje formule poništenja svih razlika. Sa jedne strane znaka jednakosti (=) on stavlja 0 (nulu) a sa druge skup pojmova/pojava (Bog, Duša, Duh, Život, Religija, Tehnologija, Umetnost, Nauka, Intelkt, Weltanschauung, Rad, Kretanje, Prostor, Vreme) obuhvaćenih oznakom "Svet kao ljudske razlike".

17) "Suprematismus als reine Erkenntnis", str. 194.

18) Posebno o značenju pojmova (zemljine) *teže, težine, bestežinskosti* i sl. u umetničkim teorijama avangarde vidi u: J. Kovtun, "Borba sa silom teže", *Pojmovnik ruske avangarde*, 7, 1990, str. 85-93.

19) "Ništa što je lično i usko individualno ne može opstati u 'opštem pojedincu'; "Svaka ličnost mora prihvatiti cilj opšteg razvoja" i "mora se lišiti svog ličnog programa"; "Komunistički grad ne nastaje iz haosa privatnih zgrada, već prema opštem planu".

20) "I/47 Novoe iskusstvo"; Navedeno prema originalnom rukopisu koji se čuva u muzeju Stedelijk (Amsterdam).

- 21) "Suprematizam", *Izraz*, 10, 1971, str. 351.
- 22) "Suprematism", u: *The Artist, Infinity, Suprematism*, str. 155.
- 23) "Suprematismus als reine Erkenntnis", str. 172.
- 24) Isto, str. 98-99.

Proun

- 1) Bez eksplicitnih referenci na odnos prema PROUN-u, Lisicki posebno razmatra suprematizam i njegova dostignuća u eseju "Suprematizam izgradnje sveta" (1920); nemački prevod u: Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky. Maler, Architekt, Tipograf, Fotograf*, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1967.
- 2) "Proun", *De Stijl*, V/6, 1922; "Tezisy k Prounu", *Mastera arhitektury ob arhitekture*, Moskva 1975, tom 2, str. 133-135; "Proun", *El Lissitzky*, Katalog izložbe u galeriji Gmyrzinska, Köln 1976, str. 59-73 (nemački prevod ruskog rukopisa iz 1920-21. godine).
- 3) El Lissitzky, "K. und Pangeometrie", *Europa Almanach*, Potsdam 1925, str. 103-113.
- 4) Prema napomeni Lisickog, u staroj/antičkoj matematici broj je uvek bio konkretan, tj. vezan za definiciju kvantiteta.
- 5) "Proun" (Köln 1976), str. 64.
- 6) Pod ovim pojmom se podrazumeva "celokupnost svih mogućih brojeva", što se u geometrijskom prikazu može uporediti sa neprekidnom pravom linijom na kojoj svaka tačka odgovara jednom broju.
- 7) "K. und Pangeometrie"; navedeno prema preštampanom nemačkom izdanju u: L.A. Shadova, *Suche und Experiment*, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1978, str. 336-342.
- 8) "Proun" (Köln 1976) str. 65.
- 9) Yve-Alain Bois, "El Lissitzky: Radical Reversibility", *Art in America*, April 1988, str. 161-180.
- 10) To se pre svega odnosi na "Crni kvadrat", ali čini se da bi i neke druge slike dopustile mogućnost rotacije, na primer "Četiri kvadrata" (1915), "Beli kvadrat na belom", "Crni krst", "Crni krug", itd..
- 11) Na primer fotografija snimljena na banketu koji su Poljski umetnici priredili u čast Maljevičevog boravka u Varšavi (1927) prikazuje postavku dela na zidu, u dnu sale, sa slikom "Supremus br. 50" (1915) okačenom u horizontalnom položaju. Takođe, sačuvane fotografije pokazuju da je više slika (na primer "Suprematizam: Autoportret u 2. dimenzije" (1915), "Suprematizam: Slikarski realizam fudbalera - bojene mase u 4. dimenziji" /1915/ i još neke druge) na nekoliko izložbi (Maljevičeva retrospektiva u Moskvi 1919. godine; Velika Berlinska umetnička izložba /1927/) bilo postavljeno u različitim položajima. Najzad, u publikacijama iz starije i novije literature pojedine slike bile su reprodukovane takođe u različitim položajima.
- 12) Y-A. Bois, n.d., str. 174.
- 13) "Proun" (Köln 1976) str. 66.
- 14) El Lissitzky, "Demonstrationsräume", u: S. Lissitzky-Kuppers, *El Lissitzky*, str. 362.
- 15) Y-A. Bois, n.d., str. 174; Bois veruje da je prelaz sa *fakture* na *faktografiju* (kako je Benjamin Buchloh formulisao svoju tezu pomoću koje interpretira i sažima proces napuštanja modernističke paradigme u krugu avangarde dvadesetih i tridesetih godina - vidi: B.H.D. Buchloh, "From Faktura to Factography", *October*, no. 30, 1984, str. 82-119) samo spoljašnji efekat prelaza sa vertikalnosti slike na horizontalnost dokumentna, te

istovremeno nalazi da je ista promena imala suštinsku važnost u radu Rauschenberga, Mondriana ili Polocka.

16) "Proun" (Köln 1976) str. 70.

17) El Lissitzky - Ilja Erenburg, "Blokada Rossii končaetsja", *Vešč-Gegenstand-Objet* (Berlin), 1-2, 1922; navedeno prema engleskom prevodu u: S. Bann ed., *The Tradition of Constructivism*, Thames and Hudson, London 1974. str. 54-57.

Konstruktivizam / Produktivizam

1) K. Malevič, *O novyh sistemah v iskusstve*, Vitebsk 1919, str. 28.

2) Isto, str. 18.

3) Up. poglavlje "Simbolistički pristupi".

4) P. Wood, "The Politics of the Avant-Garde", u: *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*, str. 9.

5) U kratkom tekstu "Mi hoćemo" (*Anarhija*, 38, 7.4.1918) Nadežda Udalcova u nekoliko rečenica plastično prikazuje položaj avangarde pre revolucije:

"Ako nisu imali novac i bogate zaštitnike, umetnike novatore rođene u starom društvu zatvarali su u podrum i gonili na tavane, oni su živeli u bedi i nemaštini, okruženi zidom žandarma i kritičara koji su stare, priznate, udobne rutinske forme štitili od novih ideja.

Kada bi se talenat i pored svega probio, pokrenula bi se baražna vatra pogrda, salve kreštanja i grohotnog smeha, artiljerija nepristojnih psovki i dobro naoštrena pera opet bi novatora bacili u podrum i oterali na tavan." (...)

No, umetnica smatra da ni revolucija nije ništa bitno promenila:

"Tako je bilo.

Srušio se stari svet... i tako jeste.

Kao i ranije mi smo bačeni u podrum i oterani na tavane."

6) U tom pogledu karakterističan je nastup Ilje Zdaneviča na mitingu umetnika održanom 12. marta 1917. (dva dana nakon što je izabran organizacioni komitet *Saveza umetnika*), na kojem je usvojena rezolucija o stvaranju *Saveza*:

"Drugovi, neka živi ruska revolucija. Zahvaljujući njoj mi danas rešavamo sudbinu umetnosti. I zbog toga, drugovi, ja sam danas izašao za govornicu sa svešču o našoj velikoj odgovornosti. Ta misao me uzbuđuje, biću glasan i žestok. U ime saveza umetnika, pesnika, glumaca i muzičara 'Sloboda umetnosti', nastalog juče radi zaštite našeg jedinog vlasništva, ja futurista govorim: da, revolucija se završila, domovina je slobodna, ali umetnost - umetnost je u opasnosti.

Drugovi, Maksim Gorki je rekao da je ruskoj revoluciji pripala čast da ide uporedo sa umetnošču. Ne, više: francuska revolucija proglasila je odvajanje crkve od države, mi proglašavamo odvajanje umetnosti od države. Drugovi, ujedinite se, recite, na kraju, da je umetnost slobodna, slobodna od politike, da smo mi slobodni i nezavisni...

Drugovi, vi znate da mi imamo samo dva umetnička grada - Moskvu i Petrograd - da su prestoničke akademije učinile provinciju sterilnom. Borite se protiv monopola države u umetnosti i, istovremeno, protiv umetnika imperijalista, protiv pokušaja oživljavanja 18. veka, protiv osnivanja ustanova za vršenje pritisaka na Rusiju, borite se za samoupravu oblasti i za umetnički demokratizam..., borite se za pravo umetnika na samoopredeljenje i samoupravljanje, protestujte protiv ministarstva umetnosti i zauzimanja vlasti.

Sloboda umetnosti!"

7) K. Malevič, "K novoj grani", *Anarhija*, 31, Moskva 1918.

8) Povodom ove pesničko-slikarske futurističke manifestacije A. A. Strigaljev je primetio da je u pitanju bio

pokušaj stvaranja novog tipa izložbe, pri tom naglašavajući komponente objedinjavanja vizuelnih i verbalnih informacija, naime radova koji su po svojim tipološkim svojstvima umetnički (slike) i neumetnički/utilitarni (novine), kao i korišćenje postupka višekratnog ponavljanja istih eksponata. Vidi: A.A. Strigalev, "Iskusstvo konstruktivistov: ot vystavki - k vystavke (1914-1932)", *Sovetskoe iskusstvoznanie*, 27, Moskva 1991, str. 121-156.

9) *Konstruktivisti K.K. Medunecki, V.A. Stenberg, G.A. Stenberg, Katalog vystavki*, Moskva 1922.

10) C. Lodder, *Russian Constructivism*, Yale University Press, New Haven and London, 1983, str. 2

11) Sintagmu "neutilitarne konstrukcije" koristi Christina Lodder u navedenoj obimnoj studiji insistirajući na potrebi da se u terminološkoj ravni iskažu određene bitne razlike između predrevolucionarne i postrevolucionarne prakse korišćenja konstruktivnih postupaka građenja trodimenzionalne forme. U istom kontekstu autorka s pravom ukazuje da termin *konstruktivizam* ne bi trebalo koristiti u vezi sa radovima (nastalim pre Revolucije) koji su bili koncipirani nezavisno od ideja socijalne, ideološke i utilitarne funkcionalizacije. Termin "Laboratorijski period" takođe je tretiran kao neadekvatan za označavanje apstraktnih trodimenzionalnih radova predrevolucionarnog perioda jer je, prema shvatanju Lodderove, tesno vezan za specifični istorijski period i za određeni tip rada.

12) Druga referenca koju je svakako moguće uvesti kada je reč o komponentama materijala i fature u Tatlinovom radu tiče se ikonopisa, naime ikone kao specifične slikovne forme kod koje elementi materijalne građe/strukture (osobine podloge /na primer tvrdoća daske/, faktura bojenog sloja, drveni ili metalni okvir, itd.) imaju veoma važnu ulogu. Pojedini autori nagoveštavaju da bi upravo naglašena trodimenzionalnost/reljefnost karakterističnih ramova ikona mogla predstavljati jedan od impulsa u Tatlinovom prelasku sa plošnog slikarstva na formu trodimenzionalnih konstrukcija. Up. npr. J. Milner, *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde*, Yale University Press, New Haven and London, 1983.

13) J. Milner, n.d., str. 97.

14) N. Tarabukin, *Ot mol'berta k mašine*, Moskva 1923. Navedeno prema prevodu u časopisu *Moment*, 5,6-7,8, Beograd, 1986-87.

15) M. Rowell, "Vladimir Tatlin: Form/Faktura", *October*, 7, 1978, str. 86.

16) N. Tarabukin, n.d.

17) Isto.

18) N. Gabo - A. Pevsner, *Realističeskij manifest*, Moskva, avgust 1920.

19) Isto.

20) Isto.

21) J. E. Bowlton ed., *Russian Art of the Avant-Garde...*, str. 209.

22) N. Gabo, "On Constrictive Realism", u: *Gabo: Constrictions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings*, London 1957.

23) M. Rowell, "New Insights into Soviet Constructivism: Painting, Constructions, Production Art", u: *Art of the Avant-Garde in Russia: Selections from the George Costakis Collection*, The Salomon R. Guggenheim Foundation, New York 1981, str. 23.

24) Fragment iz Rodčenkove radne beležnice; navedeno prema G. Karginov, *Rodchenko*, London 1979, str. 62.

25) Postoji više prevoda različitih verzija ovog teksta. Fragment je naveden prema engleskom prevodu verzije koja nosi datum 23. maj 1921; u: *Rodchenko - Stepanova. The Future is Our Only Goal*, München 1991.

26) O tome kakav je značaj Rodčenko pridavao svojoj invenciji linearizma uverljivo svedoči zanimljiv pasus iz kasnijeg teksta "Ko smo mi?" (1922), gde je linija stavljena u istu ravan sa Maljevičevim kvadratom kao jedan od simbola najradikalnijih inovacija u umetničkom iskustvu koje prethodi konstruktivizmu:

"Ko je video ZID...

Ko je JEDNOSTAVNO video PLOHU -

SVAKO... I NIKO.

Došao je jedan koji je zaista video i jednostavno POKAZAO

kvadrat.

To znači otvaranje očiju za plohu.

Ko je video UGAO,

Ko je video OKVIR, DIJAGRAM?

SVAKO... I NIKO.

Došao je jedan koji je zaista video i jednostavno POKAZAO

LINIJU. (...)

I kada je jedan čovek u svojoj laboratoriji uspostavio

kvadrat,

njegov radio ga je preneo svima kojima je dolikovao i kojima nije dolikovao, i uskoro se na svim 'lađama leve umetnosti' plovilo pod belim, crnim i crvenim zastavama ... sve bez izuzetka, sve je bilo prekriveno *kvadratima.*

I kada je juče jedan čovek u svojoj laboratoriji uspostavio *liniju, mrežu i tačku,*

njegov radio ih je preneo svima kojima je dolikovalo i kojima nije dolikovalo, i uskoro se, i naročito na svim 'lađama leve umetnosti', sada nazvanim 'konstruktivnim', plovilo pod drugačijim zastavama... sve bez izuzetka, sve se konstruisalo od *linija i mreža.*

Naravno, kvadrat je postojao ranije, linija i mreža postojale su ranije.

U čemu je stvar?

Sasvim jednostavno - ONI SU POKAZANI

ONI SU PROKLAMOVALI.

Kvadrat - 1915. Maljevičeva laboratorija.

Linija, mreža, tačka - 1919. Rodčenkova laboratorija.

ALI - posle toga

Prva radna grupa KONSTRUKTIVISTA (ALEKSEJ GAN, RODČENKO, STEPANOVA) proklamovala je:

KOMUNISTIČKI IZRAZ MATERIJALNIH

STRUKTURA

I

BESKOMPROMISNI RAT UMETNOSTI..."

("Who are we?". Manifesto of the Group of Constructivists, u: *Rodchenko - Stepanova...*, str. 170- 171)

27) U drugačijem problemskom kontekstu neoplastičkih teorija slično se značenje pridaje pravoj liniji, pomoću koje je "dekonstruisana" kubistička formula. Theo van Doesburg, na primer, vidi u pravoj liniji "svest o jednoj novoj kulturi", dok Mondrian piše da "prava linija govori istinu". U neoplasticizmu prava linija postaje znak, simbol novog ustrojstva, novog pogleda na svet.

28) Navedeno prema engleskom prevodu verzije teksta iz decembra 1921. godine; u: S. O. Khan-Mogamedov, *Rodchenko. The Complete Work*, Thames and Hudson, London 1986, str. 292-294.

29) V. Stepanova, "Constructivism", u: *Rodchenko - Stepanova...*, str. 174-178.

30) H. Gassner, "The Constructivists: Modernism on the Way to Modernisation", u: *The Great Utopia...*, str. 298-320.

31) U tom su smislu karakteristični sami nazivi pojedinih radova (navedeni u katalogu X Državne izložbe) kojima se njihova semantika svodi na prezentaciju i evidenciju određenih slikarskih postupaka izvedenih na platnu: "Različitost fakture i boje na istim plohama", "Koncentracija boje - bojeno slikarstvo" (*cvetopis*), "Slobodno razlivajuća boja postaje samocij", "Sijanje boje", "(O)bojena faktura", "Apstrakcija boje", "Faktura", "Stroga, nepokretna konstrukcija (*postroenie*) bojjenih ploha", "Kretanje boje od forme (po prvi put boja se udaljava od forme", itd.

- 32) Navedeno prema H. Gassner, "The Constructivists...", str. 313.
- 33) Isto, str. 313.
- 34) Vidi: B. Kušner, "Božestvenoe proizvedenie", *Iskusstvo Komunny*, 9, 1919, str. 1.
- 35) Vidi: M. L-in, "Miting ob iskusstve", *Iskusstvo Komunny*, 1, 1918; u tekstu su preneti fragmenti iz govora N. Punjina na konferenciji koju je 24. novembra 1918. godine organizovao IZO Narkompros sa namerom da se odgovori na pitanje da li je umetnost hram ili fabrika. Među učesnicima debate bili su i Brik, Lunačarski i Majakovski.
- 36) Vidi: A. Bogdanov, "Puti proletarskogo tvorčestva", *Proletarskaja kul'tura*, 15/16, 1920, str. 50-52.
- 37) A. A. Hansen-Löve, "Faktura, fakturnost", *Pojmovnik ruske avangarde*, 1, 1984, str. 15-33; "Predmet - stvar - bez-predmetnost - postvarenje", *Pojmovnik ruske avangarde*, 8, 1990, str. 9-55.
- 38) V. Šklovskij, *Hod konja*, Sbornik statej, Moskva/Berlin 1923; "Iskusstvo kak priem" (1916), u: *Texte der Russischen Formalisten*, I, München 1969.
- 39) O. Brik, "V proizvodstvo!", *Lef*, 1, 1923, str. 105-108.
- 40) H. Günther, "Stvar (vešč)", *Pojmovnik ruske avangarde*, 6, 1989, str. 85-94.
- 41) H. Gassner, n.d.
- 42) Svi navodi iz brojnih debata, programa i izveštaja vezanih za delatnost INHUK-a, njegovih različitih grupa i komisija, preneti su iz knjige S. O. Khan-Mogamedova, *Rodchenko. The Complete Work*, Thames and Hudson, London 1986.
- 43) C. Lodder, n.d., str. 79.
- 44) N. Tarabukin, "Položenie o gruppe ob'ektivnogo analiza"; navedeno prema C. Lodder, n.d., str. 82.
- 45) Drugačije mišljenje imao je Tarabukin koji se suprotstavio apsolutizaciji invencije/pronalazaštva na planu profesionalnih/zanatsko-tehničkih aspekata umetničkog dela. Za nastanak potpunog, pravog dela nije, po njemu, dovoljno samo otkriće; elemenat umetničke vrednosti, kvaliteta, isto je tako neophodan, smatrao je Tarabukin, ne prihvatajući da se sama invencija promoviše u kategoriju umetničkog kvaliteta, ili pak da se ta kategorija jednostavno eliminiše kao faktor u prosuđivanju i izboru dela za muzej.
- 46) Evo sažetaka iz Rodčenkovih teza:
- Afirmacija principa prezentacije "stupnjeva razvoja umetničke forme", nasuprot "istorijskom principu".
 - Pridavanje muzeju uloge **pravljenja kulture**, nasuprot modelu istorijskog muzeja kao arhiva, institucije koja samo čuva umetnička dela.
 - Novi muzej pre svega treba da bude **muzej dela a ne umetnika**.
 - Afirmacija kriterija inventivnosti/pronalazaštva i inovacije u izboru dela.
 - Muzej treba da bude sastavljen od **živih dela koja još nemaju "istorijsku vrednost"**.
 - Umetničko delo treba posmatrati sa profesionalnog i naučnog nivoa, sa čim će prestati "orgija subjektivnih kvalitativnih sudova".
 - Insistiranje na potrebi radikalne promene načina izlaganja, tj. postavljanja i raspoređivanja slika: delo ne treba da bude podređeno zidu jer je ono, a ne zid, "stvarni protagonist"; neophodno je da svako delo dobije prostor koji mu je potreban kako u prezentaciji ne bi dolazilo do uzajamnih ometanja.
 - "Slike bi trebalo da budu postavljene prema kriteriju izbora koji odražava **stadijume razvoja umetničke forme i metoda, nezavisno od hronološkog redosleda.**" (podvukao S.M.)
- 47) Evo karakterističnih stavova većine učesnika iz obe faze debate, pre i posle uvođenja pojma tehničke konstrukcije:

K. Medunecki: Ne mogu se brkati tehnička i umetnička konstrukcija / Ono što je konstrukcija u tehnici to je

kompozicija u slikarstvu / U slikarskoj konstrukciji ostvaruju se vizuelni efekti, a u tehničkoj sama sila.

A. Drevin: U slikarstvu konstrukcija je samo stvaranje odvojenih, zasebnih formi, dok je kompozicija njihovo povezivanje, raspoređivanje delova / Ne može postojati konstrukcija boje, već samo konstrukcija formi.

N. Udalcova: Pojam konstrukcije označava unutrašnju silu, dok je svrha sekundarni pojam, spoljašnje svojstvo / Inženjerskoj konstrukciji ne može se ništa dodati.

I. Kljun: Konstrukcija može postojati i u boji, čija snaga doprinosi konstrukciji / Svrha nekog predmeta određuje njegov tip, a konstrukcija pruža utisak sila.

L.J. Popova: Slikarska i tehnička konstrukcija razlikuju se po tome što imaju različite svrhe, slikarsku odnosno tehničku, ali ni u jednoj ne bi trebalo da bude suvišnih elemenata ili materijala / Konstrukcija je svrha i nužnost, korisnost organizacije, dok je kompozicija pravilno raspoređivanje materijala u skladu sa ukusom / U kompoziciji nedostaje organizacija.

G. Stenberg: Konstrukcija u slikarstvu nije čista konstrukcija pošto je kod nje odlučujući faktor ukus prema kojem se sprovodi raspoređivanje formi / Sistem tehničke konstrukcije određen je utilitarnim zadatkom.

A. Babičev: Konstrukcija je organsko jedinstvo materijalnih formi ostvareno kroz očitovanje njihovih funkcija / Kompozicija je stalan međudnos formi / Organizacija je proces, dok je kompozicija rezultat.

K. Joganson: Konstrukcija je specifična upotreba specifičnih materijala i može postojati samo u realnom prostoru.

V. Stepanova: Ako se iz kompozicije odstrani jedan deo, ostatak ne gubi smisao i nije razoren, dok bi kod konstrukcije isti postupak izazvao destrukciju celine.

N. Aljtmán: Konstrukcija je uzajamno delovanje sila, kompozicija je njihov međusobni odnos.

A. Rodčenko: U konstrukciji postoje dva stadijuma, konstrukcija samih formi nezavisno od njihovog rasporeda na platnu, i konstrukcija čitave kompozicije na platnu preciznih dimenzija / Konstrukcija je glavni cilj, kompozicija je estetski izbor a ne cilj / Pre konstrukcije dolazi organizacija / Konstrukcija nije nešto fiksno, stalno, to je odgovarajuća upotreba specifičnih svojstava materijala, tj. cilj a ne samo sredstvo / Konstrukcija nije samo povezivanje različitih delova .

48) Zbog nemogućnosti potpunog usaglašavanja zaključaka iz prethodnih faza diskusije, *Grupa za objektivnu analizu* se raspala i unutar INHUK-a su osnovane tri nove grupe (*Prva radna grupa konstruktivista* /Rodčenko, Stepanova, Gan, Joganson, Medunecki, braća Stenberg/, *Radna grupa "Objektivista"* /Popova, Udalcova, Drevin.../ i *Radna grupa arhitekata* /Ladovski, Krinski.../), koje će nastaviti da rade odvojeno.

49) Up. H. Gassner, n.d.

50) Rodčenko i Joganson izlagali su po pozivu pošto nisu bili članovi Obmohu-a.

51) H. Gassner, n.d.

52) K. Joganson, "Ot konstrukcii k tehnike"; predavanje održano 9. marta 1922. godine u INHUK-u. Up. C. Lodder, n.d., str. 95. Na osnovu Jogansonovih stavova i tumačenja Gassner je izneo mišljenje da je ovaj ruski konstruktivista prvi koji formuliše princip konkretne ili minimalne umetnosti "da je umetničko delo strukturirana stvar, tj. materijalna implementacija sistemski projektovane strukture koja se može transformisati u okviru granica sopstvenog sistema". Gassner zaključuje da Jogansonove prostorne konstrukcije samo predočavaju, pokazuju svoju metodički organizovanu unutrašnju strukturu. Vidi: H. Gassner, n.d., str. 313.

53) K. Joganson, n.d.

54) O ovoj diskusiji vidi u: C. Lodder, n.d., str. 96-97.

55) Navedeno prema C. Lodder, n.d., str. 97.

56) B. Arvatov, "Oveščestvlenaja utopija", *Lef*, 1, 1923.

57) N. Tarabukin, n.d.

58) H. Gassner, n.d., str. 315.

59) V. Stepanova, "Constructivism. The General Theory of Constructivism", u: *Rodchenko - Stepanova*, str. 174-178.

Od samodovoljnosti do smrti slikarstva/umetnosti

- 1) Up. poglavlje "Kubofuturizam / zaum / alogizam".
- 2) Up. B. Groys, "The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-Garde", u: H. Günther (ed.), *The Culture of the Stalin Period*, London 1990, str. 122-148.
- 3) Vidi: V. Stepanova, "Program Seminar: 'The Basis of the New Consciousness in Art'" (1921), u: *Rodchenko - Stepanova*, str. 147- 148.
- 4) Na ovu relaciju skreće pažnju Benjamin H.D. Buchloh u svojoj studiji "From Faktura to Factography" (*October*, 30, 1984, str. 82-119). Prema ovom autoru Walter Benjamin opisuje i analizira u osnovi istu istorijsku pojavu (nestajanje aure jedinstvenosti/unikatnosti umetničkog dela i napuštanje kontemplativne refleksije u izmenjenim okolnostima industrijske i tehnološke revolucije i novih socijalnih odnosa) kao i Varvara Stepanova desetak godina ranije, pri tom dolazeći do sličnih osnovnih zaključaka.
- 5) B. H. D. Buchloh, n.d., str. 88.
- 6) B. Groys, "Sveukupna umetnička dela - Staljin" (I), *Književnost*, 3-4, 1992, str. 592.

Bibliografija

Izvori / primarni i sekundarni

- Apollonio, U., ed., *Futurist Manifestos*, London, 1973.
- Arvatov, B., "Proletarijat i levoe iskusstvo", *Vestnik iskusstva*, 1, 1922.
- Arvatov, B., *Iskusstvo i klassy*, Moskva/Petrograd 1923.
- Arvatov, B., "Oveščestvlennaja utopija", *LEF*, 1, 1923.
- Arvatov, B., *Iskusstvo i proizvodstvo*, *Gorn*, 8, 1923.
- Babičev, A., "O konstrukcii i kompozicii", *Dekorativnoe iskusstvo*, 3, 1967, 17-18.
- Bann, S., ed., *The Tradition of Constructivism*, London 1974.
- Belyj, A., *Simvolizm. Kniga statej*, Moskva 1910.
- Bogdanov, A., "Puti proletarskogo tvorčestva", *Proletarskaja kul'tura*, 15/16, 1920.
- Bowlt, J.E., ed., *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902-1934*, New York 1976.
- Brik, O., "V proizvodstvo!", *LEF*, 1923.
- Brik, O., "Ot kartiny k situ", *LEF*, 2, 1924.
- Brik, O., "Ot kartiny k foto", *Novyj LEF*, 3, 1928, 29-33.
- Bubnovyj valet. Stat'i po iskusstvu*, Vip. 1, Moskva 1913.
- Burljuk, D., "Faktura", *Poščečina obščestvennomu vkusu*, Moskva, 1912-13, 102-110.
- Burljuk, D., "Kubizm' (Poverhnost' - ploskost')", *Poščečina obščestvennomu vkusu*, Moskva 1912-13, 95-101.
- Chipp, H., ed., *Theories of Modern Art*, Berkeley, Los Angeles and London, 1968.
- Demosfenova, G.L., "Dnevnik formal'no-teoretičeskogo otdela Ginhuk-a", *Sovetskoe iskusstvoznanie*, 27, 1991, 472-486.
- 10-ja Gos. vystavka "Bespredmetnoe tvorčestvo i suprematizm"* (Katalog vystavki), Moskva 1919.
- "Đavo i rečetrovci", *Polja*, 309, 1984, 431-436.
- Ekster, A., "V konstruktivnoj odežde", *Atel'e*, 1, 1923, 4-5.
- Filonov, P., *Intimnaja masterskaja živopiscev i risoval'sčikov "Sdelannye kartiny"*, St. Petersburg 1914.
- Filonov, P., "Deklaracija 'Mirovogo Rascveta'", *Žizn' Iskusstva*, 20, 1923.
- Filonov, P., "Pis'mo Vere Šolpo" (1928), *Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1977 god.*, Leningrad 1979.
- Filonov, P., "Ideologija analitičeskogo iskusstva", *Filonov*, Katalog vystavki, Leningrad 1930.
- Fry, E., *Cubism*, New York 1966.
- Gabo, N. - Pevsner, A., *Realističeskij manifest*, Moskva 1920.
- Gan, A., *Konstruktivizm*, Moskva 1922.
- Goldwater R. and Treves M., eds., *Artists on Art*, New York 1945.
- Gončarova, N., *Predislovie k katalogu vystavki*, Moskva 1913.
- Han-Mogamedov, S.O., "Inhuk: vznikovenie, formirovanie i pervyj period raboty. 1920.", *Sovetskoe iskusstvoznanie '80*, Vyp. 2, 1982, 332-368.
- Harrison, C. & Wood, P., eds., *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford & Cambridge, 1992.
- Herbert, R.L., ed., *Modern Artists on Art*, New York 1964.
- Hess, W., *Dokumente zum Verständnis der Modernen Malerei*, Hamburg, 1956.
- Iskusstvo v proizvodstve*, Moskva 1921.
- Kandinskij, V., "Soderžanie i forma", *Salon 2*, *Meždunarodnaja hudožestvennaja vystavka org. V. Izdbeskim*, Odessa, 1910-11, 14-16.
- Kandinskij, V., "O točke", *Iskusstvo*, 3, 1913.
- Kandinskij, V., "O linii", *Iskusstvo*, 4, 1919.
- Kandinskij, V., "Muzei živopisnoj kul'tury", *Hudožestvennaja žizn'*, 2, 1920, 18-20.
- Kandinskij, V., "K reforme hudožestvennoj školy", *Iskusstvo*, 1, 1923.
- Kandinski, V., "O problemu oblika", *Život umjetnosti*, 7-8, 1968, 93-102.
- Kandinski, V., "O duhovnom u umetnosti", *Izraz*, 6,7,8-9, 1968.
- Kandinski, V., "Slikarstvo kao čista umetnost", *Treći program*, 29, 1976, 365-409.
- Kasimir Malevich Archive*, Stedelijk Museum, Amsterdam. Collection of microfiches of Malevich manuscripts (published by IDC), Zug. 1980.
- "K.S. Malevič. Pisma k M.V. Matjušinu", *Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1974 god.*, Leningrad, 1976, 177-195.

- Kazimir Malevič. Pis'ma i vospominanija", *Naše Nasledie*, Moskva 1990, 291-300.
- Kljun, I., "Primitivy XX veka", *Tajnye poroki akademikov*, Moskva. 1915, 29-30.
- Konstruktivisti. K.K. Medunecki, V.A. Stenberg, G.A. Stenberg, Katalog vystavki, Moskva 1922.
- Kručonih, A., "Novye puti slova", *Troe*, St. Petersburg 1913.
- Kručonih, A., *Deklaracija slova kak takovogo*, St. Petersburg 1913.
- Kručonih, A., Hlebnikov, V., *Slovo kak takovoe*, Moskva 1913.
- Kušner, B., "Božestvennoe proizvedenie", *Iskusstvo Komunny*, 9, 1919.
- Larionov, M. - Gončarova, N., "Lučisty i buduščniki. Manifest", *Oslinyj hvost i mišen'*, Moskva, 1913, 9-15.
- Larionov, M., "Lučistskaja živopis", *Oslinyj hvost i mišen'*, Moskva, 1913, 89-100.
- Larionov, M., *Lučizm*, Moskva 1913.
- Léger, F., *Functions of Painting*, London 1973.
- Lisicki, E., "Tezisy k Prounu", *Mastera arhitekture ob arhitekture*, Moskva 1975, 133-135.
- Lissitzky, E., "Proun" (1920-21), *El Lissitzky*, Galerie Gmurzynska, Köln 1976, 59-73.
- Lissitzky, E., "K und Pangeometrie", *Europa Almanach*, Potsdam 1925, 103-113.
- Lissitzky, E., *Proun und Wolkenbügel. Schriften, Briefe, Dokumente*, Dresden 1977.
- Malevič, K., *Ot' kubizma i futurizma k' suprematizmu. Novyj živopisnyj realizm*, Moskva 1916.
- Malevič, K., *O novyh sistemah v iskusstve*, Vitebsk 1919.
- Malevič, K., *Suprematizm. 34 risunka*, Vitebsk 1920.
- Malevič, K., *Bog ne skinut. Iskusstvo, cerkov', fabrika*, Vitebsk 1922.
- Malevič, K., "Suprematičeskoe zerkalo", *Žizn' Iskusstva*, 20, 1923.
- Malewitsch, K., *Die gegenstandslose Welt*. Bauhausbücher no. 11, München 1927.
- Malewitsch, K.S., *Suprematismus - Die gegenstandslose Welt*. Edited by Werner Haftmann, Köln 1962.
- Maljevič, K., "Suprematizam kao nepredmetnost", *Život umjetnosti*, 7-8, 1968, 102-121.
- Malevich, K.S., *Essays on Art 1915-1928*. Edited by Troels Andersen, 2 vols. Copenhagen 1968, London 1969.
- Malevich, K.S., *The World as Non-Objectivity. Unpublished Writings, 1922-25*, Copenhagen 1976.
- Malevich, K.S., *The Artist, Infinity, Suprematism. Unpublished Writings, 1913-33*, Copenhagen 1978.
- Maljevič. *Suprematizam/Bespredmetnost*, Beograd 1980.
- Markov, V., "Principy novogo iskusstva", *Sojuz molodeži*, 1, 2, 1912, 5-14, 5-18.
- Markov, V., *Principy tvorčestva v plastičeskijh iskusstvah. Faktura*, St. Petersburg 1914.
- Markov, V., Hgb., *Manifesty i programmy russkijh futuristov*, München 1967.
- Mastera iskusstva ob iskusstve*, kn. 7 (Iskusstvo narodov SSSR, XIX-XX vv.), Moskva 1970.
- Mastera sovetskoj arhitekture ob arhitekture*, Moskva 1975.
- Matjušin, M., "O knige Gleza i Metsanže 'O kubizme'", *Sojuz molodeži*, 3, 1913.
- Matjušin, M., "Ne iskusstvo a žizn'", *Žizn' iskusstva*, 20, 1923.
- Neizvestnyj Russkij Avangard* (avtor-sostavitel' A.D. Sarabjanov), Moskva 1992.
- Puni, I., "Sovremennye grupirovki v russkom levom iskusstve", *Iskusstvo Kommuny*, 19, 1919, 3.
- Puni, I., *Sovremennaja živopis'*, Berlin 1923.
- Punin, N., "V zaščitu živopisi", *Apollon*, 1, 1917.
- Punin, N., "O novyh grupirovkah", *Iskusstvo Komunny*, 10, 1919.
- Punin, N., *Tatlin (protiv kubizma)*, St. Petersburg 1921.
- Rozanova, O., "Osnovy novogo tvorčestva i pričiny ego neponimanija", *Sojuz molodeži*, mart 1913, 14-22.
- Sovetskoe iskusstvo za 15 let. Materialy i dokumentacija*, red. I. Maca, Moskva-Leningrad 1933.
- Ševčenko, A., *Neo-primitivizm. Ego teorija. Ego vozmožnosti. Ego dostiženija*, Moskva 1913.
- Šklovskij, V., "O fature i kontr-rel'efah", *Žizn' Iskusstva*, 587, 1923.
- Šklovskij, V., "Prostranstvo v živopisi i suprematizm", *Iskusstvo*, 8, 1919, 3-4.
- Šterenber, D., "Naša zadača", *Hudožestvennaja žizn'*, 2, 1920.
- Tarabukin, N.M., *Opyt teorii živopisi*, Moskva 1923.
- Tarabukin, N.M., *Ot mol'berta k mašine*, Moskva 1923.
- Tatlin, V., Šapiro, T., Meerzon, I., Vinogradov, P., "Naša predstojaščaja rabota", *UŠ S"ezd Sovetov*, 13, 1 janv. 1921.
- Tatlin, V., "Hudožnik - organizator byta", *Rabis*, 48, 1929.
- Tatlin, V., "Problema sootnošenija človeka i veščiči", *Rabis*, 15, 1930.
- Tatlin, V., "Iskusstvo v tehniku", *Brigada hudožnikov*, 6, 1932, 15-16.
- Trudy Vserossijskogo s"ezda hudožnikov v Petrograde. Dek. 1911-janv. 1012*, Petrograd, 1914-15.

Literatura

- Andersen, T., "Malevich on 'New Art'", *Studio International*, 892, 1967.
- Andersen, T., "Maljevič. Polemike i inspiracije tokom dvadesetih godina", *Maljevič. Suprematizam/Bespredmetnost*, Beograd 1980, 158-162.
- Andersen, T., "Pretpostavke suprematizma u ruskoj umetničkoj teoriji", *Maljevič. Suprematizam / Bespredmetnost*, Beograd 1980, 143-147.
- Art into Life: Russian Constructivism 1914-1932*, Henry Art Gallery / Walker Art Center, Seattle / Minneapolis, 1990.
- Barooshian, V.D., *Russian Cubo-Futurism 1910-1930*, The Hague 1974.
- Barta, P. (ed.), *The European Foundations of Russian Modernism*, Lewiston 1990.
- Berđajev, N., *Ruska ideja*, Beograd 1987.
- Berđajev, N., *Samospoznaja*, Novi Sad 1987.
- Berđajev, N., *Izvori i smisao ruskog komunizma*, Beograd 1989.
- Betz, M., "The Icon and Russian Modernism", *Artforum*, 10, 1977, 38-45.
- Bičkov, V.V., *Vizantijska estetika*, Beograd 1991.
- Bilington, Dž., *Ikona i sekira*, Beograd 1988.
- Birnholtz, A.C., "El Lissitzky's Writings on Art", *Studio International*, vol. 183, no. 942, 1972, 90-92.
- Birnholtz, A.C., "El Lissitzky and the Jewish Tradition", *Studio International*, 959, Oct. 1973.
- Birnholtz, A., "Forms, Angles and Corners: On Meaning in Russian Avant-Garde", *Arts Magazine*, July-August 1977.
- Birnholtz, A., "On the Meaning of Kasimir Malevich's White On White", *Art International*, 1, 1977.
- Birnholtz, A.C., "El Lissitzky and the Spectator: From Passivity to Participation", *The Avant-Garde in Russia 1910-1930. New Perspectives*, Los Angeles, 1980, 98-102.
- Bogdanović, N., *Futurizam Marinetija i Majakovskog*, Beograd 1963.
- Bois, Y-A., "Malevitch, le carré, le degré zéro", *Macula*, 1, 1978, 28-49.
- Bois, Y-A., "El Lissitzky: Radical Reversibility", *Art in America*, April 1988, 161-181.
- Bois, Y-A., "Material Utopias", *Art in America*, June 1991, 98-107.
- Bowlit, J.E., "Pavel Filonov", *Studio International*, 957 (July-August), 1973.
- Bowlit, John E., "Neo-primitivism and Russian Painting", *The Burlington Magazine*, vol. 116, no. 853, 1974, 133-140.
- Bowlit, J.E., "The Blue Rose: Russian Symbolism in Art", *The Burlington Magazine*, 118, August 1976.
- Bowlit, J.E., "Symbolism and Modernity in Russia", *Artforum*, November 1977, 40-46.
- Bowlit, J.E. - Douglas, C. (eds.), *Kazimir Malevich 1878-1935-1978*, Special issue of *Soviet Union* (Tempe) 5, pt. 2, 1978.
- Brejč, T., "Slikarji, ki pišejo", *Slikarji o slikarstvu*, Ljubljana 1984, 239-249.
- Briski-Uzelac, S., "Proun", *Pojmovnik ruske avangarde*, 2, 1984, 113-123.
- Briski-Uzelac, S., "Ihuk", *Pojmovnik ruske avangarde*, 3, 1985, 91-107.
- Briski-Uzelac, S., "Konstruktivizam / etička dimenzija", *Pojmovnik ruske avangarde*, 5, 1987, 23-35.
- Buchloh, B.H.D., "From Faktura to Factography", *October*, 30, 1984, 82-119.
- Compton, S., "Malevich and 'The Fourth Dimension'", *Studio International*, April 1974, 190-195.
- Compton, S., "Malevich's Suprematism. The Higher Intuition", *The Burlington Magazine*, 881, 1976.
- Compton, S., *The World Backwards: Russian Futurist Books 1912-1916*, London 1978.
- Crone, R., "Malevich and Khlebnikov: Suprematism Reinterpreted", *Artforum*, 4, 1978, 38-47.
- Crone, R., "Zum Suprematismus Kazimir Malevic, Velimir Khlebnikov und Nicolai Lobacevskij", *Walraf-Richartz Jahrbuch*, 40, 1978, 129-162.
- Crone, R. and Moos, D., "Subjectivity in Time: Kazimir Malevich", *Artforum*, April 1989, 119-125.
- Crone R. and Moos D., *Kazimir Malevich. The Climax of Disclosure*, Chicago 1991.
- Ćuković, P., "Odnos revolucije i avangarde (izmedju spiritualnosti i povijesne prakse)", *Ovdje*, 174, Titograd, novembar 1983, 20-21
- Ćuković, P., "O nekim spornim momentima povodom izložbe *Umetnost oktobarske epohe* u MSU u Beogradu (maj-jun 1983)", *Moment*, 1, Beograd 1984, 22-26.
- Ćuković, P., Pogovor za srpski prevod brošure K. Maljeviča *Bog nije zbačen*, Beograd 1984, 31-37
- Ćuković, P., "Avangarda i/ili revolucija", *Ideje*, 5-6, Beograd 1984, 144-157
- Dabrowski, M., "The Formation and Development of Rayonism", *Art Journal*, 3, 1974.
- Davies, I., "Primitivism in the First Wave of the Twentieth-Century Avant-Garde in Russia", *Studio International*, vol. 186, no. 958, 1973, 80-84.

- Demosfenova, G.L., "Dnevnik formal'no-teoretičkog otdela GINHUK-a", *Sovetskoe iskusstvoznanie*, 27, 1991, 472-486.
- Denegri, J., "K. Maljevič - jedinstvo teorije i umjetničke prakse", *Dometi*, 1/2/3, 1982, 169-173.
- Deppermann, M., "A. Bjeli / estetička teorija", *Pojmovnik ruske avangarde*, 5, 1987, 63-85.
- Die 20er Jahre in Osteuropa*, Galerie Gmurzynska, Köln 1975.
- Die Kunstismen in Russland. 1907-1930*, Galerie Gmurzynska, Köln 1977.
- Douglas, C., "Birth of a 'Royal Infant': Malevich and 'Victory Over the Sun'", *Art in America*, March/April 1974, 45-52.
- Douglas, C., *Swans of other Worlds. Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia*, Michigan 1976.
- Douglas, C., "0.10 Exhibition", *The Avant-Garde in Russia 1910-1930*, Los Angeles, 1980, 34-42.
- Douglas, C., "Beyond Reason: Malevich, Matiushin and Their Circles", *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles County Museum of Art, 1986/87.
- Douglas, C., "Behind the Suprematist Mirror", *Art in America*, Sept. 1989.
- Duglas, Š., "K voprosu filozofskih istokah bespredmetnogo iskusstva", *Malevič. Hudožnik i teoretik*, Moskva 1990, 56-60.
- Elderfield, J., "Constructivism and the Objective World: An Essay on Production Art and Proletarian Culture", *Studio International*, vol. 180, no. 923, 1970, 73-80.
- Flaker, A., *Poetika osporavanja*, Zagreb 1982.
- Flaker, A., "Optimalna projekcija", *Pojmovnik ruske avangarde*, 1, 1984, 107-117.
- Flaker, A., *Ruska avangarda*, Zagreb 1984.
- Flaker, A., "Književnost/slikarstvo", *Pojmovnik ruske avangarde*, 4, 1985, 69-83.
- Flaker, A., *Nomadi ljepote*, Zagreb 1988.
- Florenski, P., *Ikona - Pogled u večnost*, Beograd 1979.
- Florenski, P., *Ikonostas*, Nikšić 1990.
- From Painting to Design: Russian Constructivist Art of the Twenties*, Galerie Gmurzynska, Köln 1981.
- Gan, A., *Konstruktivizm*, Moskva 1922.
- Gassner, H., "The Constructivists: Modernism on the Way to Modernization", *The Great Utopia*, Guggenheim Museum, New York 1992, 298-320.
- Gibian, G. - Tjalsma, H.W., (eds.), *Russian Modernism. Culture and the Avant-Garde. 1910-1930*, Ithaca 1976.
- Grej, K., *Ruski umetnički eksperiment. 1863-1922*, Beograd 1978.
- Groys, B., "The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-Garde", *The Culture of the Stalin Period*, London 1990, 122-148.
- Grois, B., "V poiskah utračennoj estetičkoj vlasti", *Sovetskoe iskusstvoznanie*, 27, 1991, 58-75.
- Grois, B., "Sveukupna umetnička dela - Staljin", *Književnost*, 3/4, 5/6/7, 8/9/10, 11/12, 1992.
- Grübel, R., "Konstruktivizam", *Pojmovnik ruske avangarde*, 1, 1984, 167-181.
- Grygar, M., "'Dodatni elemenat' / Kazimir Maljevič", *Pojmovnik ruske avangarde*, 8, 1990, 141-159.
- Günther, H., "'Žiznestroenie'", *Pojmovnik ruske avangarde*, 4, 1985, 95-107.
- Günther, H., "Stvar / Vešč", *Pojmovnik ruske avangarde*, 6, 1989, 85-95.
- Hahl-Koch, J., "Kandinsky's Role in the Russian Avant-Garde", *The Avant-Garde in Russia 1910-1930. New Perspectives*, Los Angeles County Museum of Art, 1980, 84-92.
- Hansen-Löve, A.A., "Faktura, fakturnost", *Pojmovnik ruske avangarde*, 1, 1984, 15-49.
- Hansen-Löve, A.A., "'Pomak' (sdvig)", *Pojmovnik ruske avangarde*, 3, 1985, 61-79.
- Hansen-Löve, A.A., "Intermedijalnost i intertekstualnost. Problemi korelacije verbalne i slikovne umjetnosti na primjeru ruske moderne", *Intermedijalnost & intertekstualnost*, Zagreb, 1988, 31-75.
- Hansen-Löve, A.A., "Predmet - stvar - bespredmetnost - postvarenje", *Pojmovnik ruske avangarde*, 8, 1990, 9-57.
- Hardžijev, N.I. (intervju), "Revolucija u umetnosti se odigrala do 1917. godine", *Moment*, 9, 1988, 34-39.
- Hardžijev, N.I., "Polemika u pjesmama (Maljevič protiv Kručoniha i Kljuna)", *Pojmovnik ruske avangarde*, 6, 1989, 293-301.
- Harrison Roman, G., "Art After the Last Picture: Rodchenko", *Art in America*, June 1980, 120-131.
- Higgins, A., "Art and Politics in the Russian Revolution", *Studio International*, vol. 180, no. 927, 929, 1970, 164-167, 224-227.
- Hofman, W., "Studije o teoriji umetnosti XX veka", *Delo*, 10, 1978, 3-40.
- Honish, D., "Die innere Verfassung des Bildes. Komposition-Konstruktion-Struktur", *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, Berlin 1977, 1/3-1/12.
- Karginov, G., *Rodchenko*, London 1975.
- Kasimir Malewitsch. Zum 100 Geburtstag*, Galerie Gmurzynska, Köln 1978.
- Kasimir Malewitsch (1878-1935). Werke aus sowjetischen Sammlungen*, Kunsthalle Düsseldorf, 1980.
- Kazimir Malevich, 1878-1935*, GRM, Leningrad; Stedelijk Museum, Amsterdam; GTG, Moskva, 1988/89.

- Kazimir Malevič. *Hudožnik i teoretik*, Moskva 1990.
- Khan-Mogamedov, S.O., *Rodchenko: The Complete Work*, London 1986.
- Kovačević, N., "Semiotika i sintaksa ikone - 'govor' ikone i tišina neizrecivog", *Filozofske studije XXIV*, Beograd 1992, 31-83.
- Kovtun, J., "Nastanak suprematizma", *Ideje*, 5-6, 1984, 116-126.
- Kovtun, E., "Malevič o teoriji pribavočnog elementa v živopisi", *Dekorativnoe iskusstvo*, 11, 1988, 33-37.
- Kovtun, J., "'Oko koje vidi' i 'Oko koje zna' / Filonov", *Pojmovnik ruske avangarde*, 8, 1990, 159-171.
- Kovtun, J., "Borba sa silom teže", *Pojmovnik ruske avangarde*, 7, 1990, 85-95.
- Kowtun, E., "The Third Path to Non-Objectivity", *The Great Utopia*, Guggenheim Museum, New York 1992, 320-327.
- Krauss, R., "The Originality of the Avant-Garde: A Post-Modernist Repetition", *October*, 18, 1981, 47-66.
- Künstlerinnen der russischen Avantgarde. 1910-1930*, Galerie Gmurzynska, Köln 1979/80.
- Lamač, M. - Padrta, J., "Ideja suprematizma", *Maljevič. Suprematizam/Bespredmetnost*, Beograd 1980, 125-139.
- Lapšin, V.P., *Hudožestvennaja žizn' Moskvy i Petrograda v 1917 godu*, Moskva 1983.
- Lavrent'ev, A., "What is Linearism?", *The Great Utopia*, Guggenheim Museum, New York 1992, 294-298.
- Lissitzky-Küppers, Sophie., *El Lissitzky - Maler, Architekt, Typograf, Fotograf*, Dresden 1967.
- Lista, G., "Futurizam i konstruktivizam", *Moment*, 1, 1984, 8-9.
- Lodder, C., *Russian Constructivism*, New Haven and London, 1983.
- Lodder, C., "The Transition to Constructivism", *The Great Utopia*, Guggenheim Museum, New York 1992, 266-282.
- Malevich. Catalogue Raisonné of the Berlin Exhibition, 1927, including the Collection in the Stedelijk Museum, Amsterdam*, Amsterdam (Stedelijk Museum), 1970.
- Malévitch. Colloque international Kazimir Malévitch*, Lousanne, 1979.
- Marcadé, J.C., "K.S. Malevich: From *Black Quadrilateral* (1913) to *White on White* (1917): from the Eclipse of Objects to the Liberation of Space", *The Avant-Garde in Russia 1910-1930*, Los Angeles, 1980, 20-25.
- Markade, Ž.-K., "Šta je suprematizam?", *Maljevič. Suprematizam/Bespredmetnost*, Beograd 1980, 140-143.
- Markade, Ž.-K., "Pobeda nad suncem, ili čudesni futurista kao nova osećajnost", *Savremenik*, 10-11-12, 1987, 158-176.
- Markov, V., *Russian Futurism: A History*, Berkeley 1968.
- Martineau, E., *Malevitch et la Philosophie*, Lausanne 1977.
- Matsa, I., "Constructivism: an Historical and Artistic Appraisal", *Studio International*, vol. 183, no. 943, 1972, 142-144.
- Milner, J., *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde*, New Haven and London, 1983.
- Misler, N. and Bowlt, J.E., *Pavel Filonov: A Hero and His Fate*, Austin 1983.
- Moravski, S., "Revolucija i avangarda (od 10-ih do 30-ih godina)", *Književnost*, 11-12, 1979.
- Nakov, A.B., "Alexander Rodchenko. Beyond the Problematics of Pictorialism", *Arts Magazine*, vol. 47, no. 6, 26-33.
- Nakov, A.B., "The Iconoclastic Fury", *Studio International*, June 1974, no. 967, 281-288.
- Nakov, A.B., *2 Stenberg 2, The "Laboratory" Period (1912-1921) of Russian Constructivism*, Galerie Jean Chauvelin, Paris 1975.
- Nakov, A.B., "Back To the Material. Rodchenko's Photographic Ideology", *Artforum*, October 1977, 38-43.
- Nakov, A.B., "To Be or To Act: On the Problem of Content in Nonobjective Art", *Artforum*, February 1978, 40-46.
- Nakov, A.B., "Stylistic Changes - Painting Without a Referent", *Alexander Rodchenko*, Museum of Modern Art, Oxford, 1979.
- Nakov, A.B., "The Language of Forms and Colors", *Artforum*, April 1979, 30-36.
- Nakov, A.B., "Painting = Colored Space", *Artforum*, February 1979, 54-59.
- Nakov, A.B., "Suprematizam posle 1919.", *Maljevič. Suprematizam/Bespredmetnost*, Beograd 1980, 150-158.
- Nilsson, N.A., "Prvobitnost - Primitivizam", *Pojmovnik ruske avangarde*, 1, 1984, 131-139.
- Padrta, J., "Stylistics in Malevich's Manuscripts", *Flash Art*, 94-95, 1980, 44-45.
- Pavel Filonov. Živopis, grafika*, GRM Leningrad, 1988.
- Pawel Filonow und seine Schule / Pavel Filonov i ego škola*, Städtische Kunsthalle Düsseldorf / GRM Leningrad, Köln 1990.
- Pjotr Demijanovič Uspenski*, tematski broj časopisa *Delo*, 8-9-10, 1990.
- Poggioli, R., *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd 1975.
- Pospelov, G.G., *Bubnovyj valet. Primitiv i gorodskoi fol'klor v moskovskoj živopisi 1910-h godov*, Moskva 1990.
- Povelikina, A., "Matjušinov prostorni sistem", *Ideje*, 5-6, 1984, 128-137.
- Primitiv i ego mesto v hudožestvennoj kul'ture Novogo i Novejšego vremeni*, Moskva 1983.

- Rakitin, V., "The Artisan and the Prophet: Marginal Notes on two artistic Careers", *The Great Utopia*, Guggenheim Museum, New York, 1992, 25-38.
- Rakitina, E., "Ljubov Popova. Iskustvo i manifesty", *Hudožnik, scena, ekran*, Moskva 1975, 152-163.
- Rappaport, A.G., "El Lisickij i ego 'Pangeometrija'", *Sovetskoe Iskustvoznanie*, 25, 1989, 113-131.
- Ringbom, S., "Art in the Epoch of the Great Spiritual. Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29, 1966, 386-418.
- Ringbom, S., "Kandinsky und das Okkulte", *Kandinsky und München*, München 1982.
- Rodchenko / Stepanova. *The Future is Our Only Goal*, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1991.
- Rowell, M., "Vladimir Tatlin: Form / Faktura", *October*, 7, 1978.
- Rowell, M., "New Insights into Soviet Constructivism: Painting, Constructions, Production Art", *Art of the Avant-Garde in Russia: Selections from the George Costacis Collection*, The Salomon R. Guggenheim Foundation, New York 1981.
- Sarabianov, D.V. - Adaskina, N.L., *Popova*, New York 1990.
- Schaumann, G., "Proizvodna umjetnost", *Pojmovnik ruske avangarde*, 1, 1984, 121-131.
- Shadowa, L.A., *Suche und Experiment. Russische und sowjetische Kunst 1910 bis 1930*, Dresden 1978.
- Shadova, L., *Tatlin*, London 1988.
- Shatskikh, A., "A Brief History of Obmokhu", *The Great Utopia*, Guggenheim Museum, New York 1992, 257-266.
- Sola, A., "Likovna apstrakcija i ruski formalizam", *Treći program*, 29, 1976, 409-441.
- Sola, A., "Ruski futurizam i revolucija", *Treći program*, 36, 1978, 243-259.
- Sovetskoe iskustvo 20 - 30-h godov*. Katalog vystavki, Leningrad 1988.
- Stojnić-Caričić, M., *Simbolistička doktrina Andreja Bjelog*, Beograd 1971.
- Strigalev, A.A., "Iskustvo konstruktivistov: ot vystavki - k vystavke (1914-1932)", *Sovetskoe iskustvoznanie*, 27, 1991, 121-155.
- Suprematisme*, Galerie Jean Chauvelin, Paris 1977.
- Šatskih, A.S., "Filosofskij arhitekton Maleviča", *De Visu*, 11, 1993, 39-46.
- The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1980.
- The Suprematist Straight Line. Malevich, Suetin, Chashnik, Lissitzky*, Annely Juda Fine Art, London 1977.
- The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1986/87.
- Tomše, I., "Teorija i praksa lučizma", *Dometi*, 1/2/3, 1982, 163-169.
- Traeger, J., "Duchamp, Malewitsch und die Tradition des Bildes", *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVII/1, 1972, 131-139.
- Tupitsyn, M., "Gustav Klutss: Between Art and Politics", *Art in America*, January 1991, 41-47.
- Turowski, A., "Na granici jezika", *Moment*, 1, 1983, 9-12.
- Turowski, A., "Sveopšti i zajednički jezik", *Polja*, 299, 1984, 1-4.
- Uspenski, P., *Tertium Organum*, Zagreb 1990.
- Vladimir Tatlinj*. Compiles by Troels Andersen, Stockholm: Moderna Museet, 1968.
- Vladimir Tatlin. Retrospektive*, Hgb. A. Strigalev und J. Harten, Köln 1993.
- Von der Fläche zum Raum. Russland 1916-1924*, Galerie Gmurzynska, Köln 1974.
- Washton Long, R-C., "Kandinsky and Abstraction: The Role of the Hidden Image", *Artforum*, 10, June 1972.
- Washton Long, R-C., *Kandinsky. The Development of Abstract Style*, Oxford 1980.
- Williams, R., *Artists of the Revolution: Portraits of the Russian Avant-Garde, 1905-1925*, London 1977.
- Wood, P., "The Politics of the Avant-Garde", *The Great Utopia*, Guggenheim Museum, New York 1991, 1-25.
- Yablonskaya, M.N., *Women Artists of Russia's New Age. 1910-1935*, London 1990.

Knjiga Slubodana Mijuškovića *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva* tematizuje umetnost ruske avangarde, jedno od najvažnijih poglavlja umetničkog iskustva 20. veka. Prvi put, međutim, ruska avangarda je posmatrana iz posebnog ugla uspostavljenog koncentracijom autorana misaonu, idejnu i konceptualnu građu sadržanu u umetničkim teorijama — teorijskim i poetičkim tekstovima samih umetnika. Pri tom u vidnom polju ovakvog ugla posmatranja zadržava se likovna, plastička produkcija kao polazište i pretpostavka svih teorijskih racionalizacija. Središnji termin Mijuškovićeve interpretacije, koja se odvija u registrima određene istorijske sheme, jeste koncept samodovoljnosti/samosvrhovitosti slikarstva (i umetnosti uopšte), koji istovremeno povezuje i razdvaja početne i završne stadijume evolucije ruske avangarde. Na početku, i u čitavom predoktobarskom razdoblju, taj koncept označava primarni zahtev avangarde, kako u smislu lingvističke kodifikacije tako i u odnosu na njeno ideološko i društveno pozicioniranje. No ubrzo, početkom dvadesetih godina, u izmenjenom sociopolitičkom okruženju i u određenom stadijumu razvoja internih umetničkih problema, isti ovaj koncept postaće predmet radikalnog osporavanja i militantne negacije. Upravo u rasponu između bezuslovne afirmacije i negacije ideje samodovoljnosti slikarstva/umetnosti odigravaju se sve ključne invencije i inovacije ruske avangarde. Tako je u jednom istom umetničkom korpusu modernistička paradigma najpre dovedena do svoje najčistije i najkonzistentnije plastičke i teorijske formulacije, da bi potom, sa jednako vrednim stvaralačkim i teorijskim argumentima, bila osporena i odbačena. To je jedan od osnovnih zaključaka do kojeg autor ove knjige dolazi prolazeći kroz mrežu gusto isprepletenih pojava, pokreta i ideja na umetničkoj sceni ruske avangarde.

**НИ К НОВОМУ, НИ К СТАРОМУ,
А К НУЖНОМУ.**