

UNIVERZITET U BEOGRADU

FILOZOFSKI FAKULTET

Dragana S. Kovačić

**CRTEŽ KAO SREDSTVO VIZUELNOG
ISTRAŽIVANJA U
ZAPADNOEVROPSKOJ UMETNOSTI
OD 1871. DO 1900.**

doktorska disertacija

Beograd, 2015

UNIVERSITY IN BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY

Dragana S. Kovačić

**THE DRAWING AS THE MEANS OF
VISUAL EXPLORATION IN WESTERN
EUROPEAN ART FROM 1871 TO 1900**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2015

KOMISIJA

Mentor, dr Slobodan Mijušković, vanredni profesor, Filozofski fakultet u Beogradu (u penziji)

dr Simona Čupić, vanredni profesor, Filozofski fakultet u Beogradu

dr Irina Subotić, profesor emeritus

Ključne reči:

Crtež, Moderna, posmatranje, impresionizam, vizuelna kultura, medijski transferi, konzumerizam, struktura, jezik.

Istorija umetnosti, Moderna umetnost

UDK 74(44) „1871/1900“ (043.3)

Rezime

Središnja tema rada je crtež kao sredstvo vizuelnog istraživanja u umetnosti Zapadne Evrope u poslednje tri decenije devetnaestog veka. Rad je podeljen na sedam nezavisnih oglada kojima se nastoji da dokaže polazna pretpostavka da je crtež postao referentna tačka moderne umetnosti i vizuelne kulture u datom periodu i da je tu poziciju zadržao do danas. Preduslov za promenu značenja bila je nezavisna pozicija crteža u odnosu na impresionizam kao središnji umetnički pravac vremena. Više nego slikarstvo ili skulptura, crtež je bio uslovljen zahtevima, pa i duhom vremena, zbog čega je postao osnov vizuelne matrice modernog doba. Crtež se posmatra intradisciplinarno, odnosno kao unutrašnje polje rada u kome je intenziviran problemski pristup formativnim elementima medija, liniji i tački koji je rezultovao nastankom novih struktura i značenja. Na osnovu toga, dolazi do redefinisivanja njegove interdisciplinarnosti, kako prema slikarstvu i skulpturi, tako i u odnosu na nove vizuelne umetnosti, pre svega film, o čemu govori ogled o Degaovim crtežima i u kome je naglašen kauzalitet između likovnog prizora koji je generički povezan sa fragmentarnim doživljajem modernog grada – metropole i kadra koji će postati jedan od obrazaca u vizuelnoj komunikaciji dvadesetog veka. Interdisciplinarnost podrazumeva i relaciju prema novim naučnim disciplinama, pre svega antropologiji. Sa ovog stanovišta se pristupa Gogenovim linearnim strukturama koje pokazuju kako je shvatanje ljudskog bića određeno linearizmom kao znakovnim sistemom. Crtež je bio multifunkcionalan u društvu koje je postajalo moderno. Upravo, društveni fenomeni modernog doba, potrošnja i novi oblici masovne komunikacije i popularne kulture koristili su činjenicu da se linearni iskaz brzo i jednostavno uočava i pamti. Plakatom smeštenim u javni prostor, crtež je od ličnog zapisa, ili muzejsko-galerijskog primerka, postao dostupan svima. Na taj način je potisnut polaritet između visoke i masovne kulture, što se očituje u radovima Tuluz-Lotreka. Istovremeno, crtež je postao reprezent tamnijih strana moderniteta, sredstvo kojim se artikulišu reakcije iz unutrašnjih džepova društva, alternativnih grupa, kroz čije delovanje se aktivira potencijal crteža kao neposrednog i slobodnog iskaza koji preuzima ulogu u posredovanju i širenju ideja. To je moćno sredstvo kritike društva, bilo da se ispoljava kao Van Gogovo pojedinačno delovanje ili kao organizovana, grupna politička akcija Pisarova i anarhista sa Monmartra.

Poliperspektivan pristup temi uslovljen je potrebom da se ona sveobuhvatno sagleda, te da se objasne modaliteti funkcionisanja crteža kao predmeta istraživanja i izvrši rekonstrukcija njegovog značenja. Zbog toga je u radu najviše korišćen strukturalistički metod. Pored toga, određene teme su zahtevale i uključivanje socioloških teorija. Oba ova pristupa ili metoda saobražavaju se prema komunikativnom potencijalu crteža, odnosno njegovoj sposobnosti da prenese misao ili poruku i tako uspostavi kontakt među ljudima. Crtež ima značenje, intonaciju i sugestivnost ličnog i neposrednog obraćanja u čemu leži njegov stalni potencijal.

Key words:

Drawing, Modern Art, observation, impressionism, visual culture, media transfers, consumerism, structure, language.

Art History, Modern Art UDK 74(44) "1987/1900" (043.3)

Summary

The central topic of the paper is the drawing as the means of visual exploration in Western European art in the last three decades of the 19th century. The paper is divided into seven independent essays, the purpose of which is to prove the starting assumption that the drawing became the point of reference of modern art and visual culture in the mentioned period, and that it has kept that position to this day. The precondition for the change in meaning was the independent position of the drawing in relation to impressionism as the central art movement of that period. More than painting or sculpture, the drawing was conditioned by the demands, and even by the spirit of the period, because of which it became the basis of the visual matrix of the modern age. The drawing is observed in the intra-disciplinary context, i.e. as an internal field of work in which the problem approach to the formative elements of the mediums, lines and points, was intensified and which resulted in the creation of new structures and meanings. On this basis, its inter-disciplinary position, both towards painting and sculpture and towards new visual arts, primarily film, was redefined, which is proven by the experiment on Degas' drawings, which emphasised the causality between the visual image which is generically connected with the fragmentary experience of a modern city - metropolis, and the film frame, which would become one of the forms of visual communication of the 20th century. Inter-disciplinary also means the relation towards new scholarly disciplines, primarily anthropology. Gauguin's linear structures, which show how the comprehension of human beings is determined by linearism as the sign system, are approached from this standpoint. The drawing was multi-functional in the society that was becoming modern. Actually - the social phenomena of the modern age, consumption and new forms of mass communication and popular culture utilised the fact that a lineal expression is memorised quickly and simply. A poster displayed in a public space transformed the drawing from a personal recording, or a museum or gallery specimen, into something that was accessible to everyone. This suppressed the polarity between high culture and mass culture, which is reflected in the works by Toulouse-Lautrec. At the same time, the drawing became representative of the darker sides of modernity, the means for articulating reactions from inside pockets of society, alternative groups, whose actions awakened the potential of the drawing as a direct and free expression which assumed a role in mediating and disseminating ideas. It is a powerful means of the critique of society, whether it emerges from Van Gogh's individual action or from the organised, group political action of Pissarro and the anarchists from Montmartre. The poly-perspective approach to the subject relies upon the need for it to be observed comprehensively, and to explain the modalities of the function of the drawing as the object of exploration and perform the reconstruction of its meaning. For this reason, the structuralist method was used in most cases in this paper. Besides, certain topics called for the inclusion of sociological theories. Both these methods conform with the communicative potential of the drawing, i.e. its ability to communicate a thought or a message and thereby establish contact among people. The drawing has a meaning, a tone and suggests a personal and direct message, and this is where its perpetual potential lies.

CRTEŽ KAO SREDSTVO VIZUELNOG ISTRAŽIVANJA U ZAPADNOEVROPSKOJ
UMETNOSTI OD 1870. DO 1900.

Sadržaj

Prolog. Tema i metod.	1
1. Crtež i moderno doba: linija ili boja?	16
1.1. Engrov postupak	17
1.2. Poštovanje ideala. Portreti klase.	21
1.3. Delakroa: crteži, strukture.	25
1.4. Afričke beležnice	27
1.5. <i>Dessinateurs vs. Couleuristes</i>	34
2. Od likovnog prizora prema kadru. Crtanje kao način posmatranja. Degaov primer	37
2.1. Modaliteti posmatranja	37
2.2. Opera. Granica pogleda.	39
2.3. Dega u Operi	41
2.4. Zbog čega crtež?	43
2.5. Na baletu. Oko ili kamera.	50
2.6. U kafe Ambasadoru. Dve sličice u sekundi.	58
3. Crtež na pozicijama društvene margine i političke akcije	63
3.1. Grad. Razdvajanje prostora.	63
3.2. Crtež kao roba i određenje klase: Van Gog.	65
3.3. Jedan među jednakima. Tipologija klase.	73
3.4. Tehnika kao označavalac klasnog. Crno-belo.	78
3.5. Crtež kao sredstvo političke akcije. Pisaroov anarhizam.	81
4. Arhetipske strukture Gogenovog linearizma	89
4.1. Umetnik na putu	89

4.2. „Noa Noa“ kao obrazac za tumačenje Gogenovog metoda. Opravdanost strukturalističkog pristupa.	92
4.3. Od dualizma prema prvobitnom	102
4.4. Linija. Jezik.	105
4.5. Linija. Sinteza.	110
5. Estetika crnog	115
5.1. Zrno, tačka.	116
5.2. Faktura i raster	119
5.3. Tačka i svetlost	122
5.4. Koncept i značenje: tačka i anarhizam.	125
5.5. Sera i Redon. Tišina.	127
5.6. Između tačke i površine	129
5.8. Redon. Materijali i postupak.	130
5.9. Crna svetlost	133
6. Crtež u prostoru masovne komunikacije	136
6.1. Urbane panorame. Posmatrački prostori dokoličara.	136
6.2. Konzumerizam, spektakl i popularna kultura.	143
6.3. Plakat. Glavna i sporedna scena.	148
6.4. Estetika ružnog	155
7. Crtež i slika. Medijski transferi.	163
7.1. Impresionistički <i>coup de grâce</i>	163
7.2. Akademija. Povratak odbačenog metoda.	172
7.3. Medijski transferi. Žorž Sera.	176
Epilog. Crtež i duh modernog vremena.	185
Ilustracije	199
Literatura	222

Prolog. Tema i metod.

Osnovnu ovoga rada čini shvatanje crteža kao posebnog, čak i nezavisnog likovnog iskaza u jednom periodu moderne umetnosti, periodu koji obuhvata poslednje decenije devetnaestog veka. Kada govorimo o vizuelnoj kulturi određenog vremena, a želeći da razjasnimo neka pitanja koje smatramo važnim, obično težimo da izdvojimo i pronađemo bitne pojave u vremenu prema kome se likovne umetnosti saobražavaju ili na koje svojim sredstvima reaguju. Pri tome imamo na umu da su likovne umetnosti povezane odnosom veće ili manje uzajamne zavisnosti, i da se u okviru epohe, pravca ili pokreta jedna prema drugoj modifikuju i uobličavaju. Sasvim je moguće da posmatranje i razumevanje vizuelne kulture jednoga vremena samo sa pozicije zadatog medija, koji se izdvaja i naglašava, pokazuje kako je ovakav pristup dogmatski.¹ Tumačenje koje se zasniva na isključivosti nosi u sebi opasnost da budu zanemareni mnogi aspekti koji bi mogli da ga relativizuju i uzdrmajaju, a zaključci koji proizilaze iz ovakvog pristupa mogu da budu rigidni. Imajući u vidu moguće nedostatke načina na koji sagledavam postavljeni problem, nastojacu da dokažem osnovnu pretpostavku: crtež je postao naglašena tačka vizuelnog identiteta modernog doba i to upravo zbog svoga istraživačkog potencijala koji se očitovao u periodu od 1871. do 1900. godine. Preduslov tome je bila nezavisna pozicija crteža u odnosu na impresionizam kao središnji umetnički pravac vremena. Više nego slikarstvo ili skulptura, crtež je bio uslovljen zahtevima, pa i duhom vremena, zbog čega je postao osnov vizuelne matrice modernog doba. Moglo bi se uočiti da je, izdvojen na ovaj način, crtež postavljen prema društvenom kontekstu vremena i da se smatra njegovim

¹Ovu sumnju razrešio mi je E. Said: „U humanističkim naukama metodološki je značajno naći i formulisati

integrativnim delom.² Predložena korelacija, koja podrazumeva razdvajanje crteža od slikarstva i skulpture i uspostavljanje druge vrste odnosa, prema sferama koje nisu umetničke i likovne, mogla bi da se smatra pre naglašenom. Međutim, kako bi se predmet, odnosno crtež iznova razumeo, ili da bi se ušlo u redefinisavanje njegovog postojećeg značenja, bilo je nužno da se otvore drugačiji uglovi posmatranja. Na taj način se u predmetu, odnosno crtežu, traži „opšta smislenost“, da bi se, eventualno, stvorilo „nešto novo“. (Bart 1971: 183)

1.

U samom nazivu teze pojavljuje se nekoliko pojmova i termina koji bi trebalo da budu obrazloženi. To je, pre svega, crtež kao središnji pojam oko koga je uobličen čitav tekst. Možemo da počemo od tehničkog objašnjenja koje podrazumeva upotrebu materijala i metode izvođenja koje materijali uslovljavaju. Crtež se izdvaja u odnosu na druge likovne discipline materijalom i postupkom. U tom smislu on podrazumeva rezultat radnje, odnosno manuelnog izvođenja prizora/prikaza na podlozi, tokom kojeg se upotrebljavaju posve specifični materijali: olovka/grafit, ugljen, krejon, pastel, kreda, ili tuš i pero, tuš i četka, itd. Različite podloge, papir, karton, pergament, koža, zid, i dr, moraju da budu primerene hemijskom sastavu materijala i obezbede njegovu postojanost, jednako kao i stabilnost prikaza koji je njime izveden. Treba reći da materijali dosta striktno nalažu tehniku/metod izvođenja, te se materijal, podloga i način izvođenja poistovećuju ili slivaju u jedinstveni termin tehnike.³ Crtež je rezultat primene metoda crtanja, tako da se radnja i predmet izjednačavaju, s tim što je radnja izvedenica iz predmeta, ali su crtež i crtanje neodvojivi, oni jedno bez drugoga ne postoje.

²„Selekcija je proces u kojem se ogleda teoretičarev odabir ili početni stav, izveden iz bilo kojeg sustava vrijednosti; od osobnih do tradicionalnih, a selekcija određuje kasnije „fokusiranje“ ili „izoštavanje“ točno određenih vidova društvene stvarnosti.“ Jenks 2002a: 21.

³Prilikom muzeloške obrade cteža kao tehnika se navodi npr: tuš i pero na položenom papiru, ugljen na kartonu, olovka na predenom papiru, itd.

Etimologija reči crtež dovešće nas do same suštine značenja ovoga pojma, ali i do njegove dvojnosti. U srpsko-hrvatskom jeziku osnova reči crtež je *crt*, što je ujedno i osnova reči crta koja je sinonim za liniju. Prema tome, crtež je rezultat postupka korišćenja linije, to je linearni prikaz. I u drugim evropskim jezicima ova reč u savremenoj upotrebi ima slično značenje i odnosi se na crtanje ili izražavanje linijom. Međutim, u francuskom (*dessin*) italijanskom (*disegno*), zajednička osnova je latinskog porekla, a u njoj je sadržan drugi pojam –*signum* (*signe, segno*) odnosno *znak* koji sa prefiksom, *de, di*, pokazuje da se neki sadržaj uobličava, da dobija formu. Zbog toga reči *disegno* ili *dessin*, označavaju i unapred zamišljenu sliku/predstavu, projekat ili nameru u glavnim crtama. Ista je situacija i u nemačkom jeziku u kome su reči crtati (*zeichnen*) i crtež (*Die Zeichnung*) izvedene iz reči (*Das Zeichen*) koja znači karakter, lik ili znak. Dakle, u evropskim jezicima značenje je dvostruko. Zapravo, kada spojimo oba značenja, odnosno kada povežemo etimološko sa značenjem koje je u savremenoj upotrebi, dolazimo do toga da se pod crtežom podrazumeva označavanje predmeta linijom. Engleski jezik pravi razliku između reči *nacrt* (*desing*; osn. *sign*) i crtež (*drawing*).

U prenosnom smislu, koji nastoji da prodre i rasvetli mehanizme likovne, umetničke kreacije, umeće crtanja bi podrazumevalo rezultat procesa koji se odigrava između duha i materije, odnosno između mentalnog procesa spoznaje i ruke koja deluje u saglasju sa tim procesom i koja ideji daje formu. Prema tome, crtež može da se razume i kao prvo viđenje, vizuelizacija ili materijalizacija ideje. Crtanje predstavlja i najneposredniji način izražavanja, posmatranja i mišljenja ili osećanja. Kao rezultat postupka crtanja, crtež znači sublimaciju, transpoziciju i otelovljenje osnovne zamisli, pa i nadahnuća. Ekonomični postupak izvođenja, koji ne zahteva prethodnu pripremu materijala i podloge omogućava crtežu svojstvo najneposrednijeg izraza ideje. Dakle, u pojmu crtež usaglašena su sva tri aspekta tumačenja: tehnički, etimološki i idejni. Sposobnost izražavanja crtanjem je svestremenska, crtanje ne zavisi od stupnja civilizacijskog i kulturnog razvoja.

2.

Sedamdesetih godina devetnaestog veka revidirano je značenje pojma crtež koje je do tada bilo utemeljeno na principima akademskog i klasičnog pristupa likovnim disciplinama koje se zasnivaju na crtežu kao polazištu u građenju likovnog dela. Pozicija crteža je do polovine devetnaestog veka bila određena drugim medijima, pre svega slikarstvom i skulpturom. On se u akademskom sistemu produkcije umetničkog dela podrazumevao, ali nije bio često izlagan i postojao je kao sasvim lični iskaz umetnika. Takav crtež uglavnom nije bio vrednovan kao samostalno delo, a još manje je mogao da bude predmet istraživanja. Akademije su kanonizovale radni proces po kome je crtež imao funkciju pripreme ili predloška za konačno delo. Izučavao se u okviru programa koji je davao prednost savladavanju crtačke veštine kroz klasične forme, što nije ostavljalo previše prostora za istraživanja i inovacije. Ovako uspostavljeni poredak menja se polovinom devetnaestog veka, pre svega zbog pojačanog interesovanja umetnika za spoljašnje okruženje.

Valter Benjamin (Walter Benjamin) zapaža kako je moderno doba dalo prednost vizuelnom u odnosu na narativno. Pozitivizam je, kao vodeće ili prevladavajuće filozofsko mišljenje buržoaskog i kapitalističkog društva, bio „poduprt ideologijom čiste percepcije“.⁴ Uslov za nesputano kretanje i posmatranje okoline bio je na ovaj način ideološki obezbeđen. Kris Dženks (Chris Jenks) naglašava da je vizuelno iskustvo istaklo ulogu posmatrača.⁵ U trećoj četvrtini devetnaestog veka buržoazija je bila uglavnom liberalna, verovala je u kapitalizam, nauku, razum, tehnologiju, konkurenciju, građanska prava i slobode. (Hobsbawm 1989:195) Ova razmišljanja tri autora koji su, među mnogima, istraživali moderno doba devetnaestog veka sa stanovišta filozofije, sociologije i istorije, mogla bi da se usmere na zaključak da je, u uslovima slobode i aktivnog posmatranja, umetnička praksa uključila stalni i delatni pristup svemu što je okom moglo da se spozna.

⁴Ovu sintagmu N. Brajsona (N. Bryson) koristi K. Dženks. On ističe da je Kont (Comte) došao do pozitivističkog otkrića da se „u ono što se vidi može i vjerovati“. Jenks 2002a: 17, 18.

⁵Dženks zapaža kako je Kont najavio ulogu „posmatrača“ u zapadnoevropskom društvu i kulturi, jer „usmeravanjem pažnje čovječanstva prema sebi samima i neposrednoj okolini, sve više predmeta ulazi u vidno polje“. Jenks 2002a: 17.

Novi odnos prema okolini ispoljavao se kao vizuelno istraživanje kojim se markiraju različite situacije i stanja u kojima su se očitovale promene unutar modernog doba i koje su se kroz crtež neposredno vraćale u likovni prizor i dobijale estetsko opravdanje. Serije Domijeovih (Honoré Daumier) crteža koji su litografisani za novinska izdanja, kao i radovi drugih ilustratora, pokazuju iskustvo odnosa posmatrača i okoline. Upravo se tu sagledava nova pozicija crteža koji ulazi u središte života modernog društva: na ulicu, u sudnicu, u gradsku periferiju, ili transport. Na taj način ovaj medij postaje funkcionalan u društvenom prostoru koji postepeno osvaja i u kome se svakodnevno regeneriše. Pol Virilio (Paul Virilio) u ovakvoj vrsti posmatranja i posmatrača, koji prati moderni život u stopu i predočava ga građanima, prepoznaje islednika, i čitavu modernu kulturu određuje kao inkvizitorsku.⁶

Na isti način Virilio tumači i onaj deo kulture koji se oslanja na objektivizam⁷ koji je sâmo središte nauke, i pretpostavlja intenzivno, precizno i fokusirano posmatranje.⁸ Naučno istraživanje podrazumeva uočavanje problema i njegovo razrešenje određenim metodama, uz imperativ otkrića novoga. Sa istim namerama, umetnici koji su bili bliski krugu naturalista, usvajaju i uvode naučni vokabular i slede savremenu naučnu metodologiju. Kao ilustracija može da se pomene kako je Dega (Edgar Degas) pomno pratio Lombrozove (Cesare Lombroso) teorije, ali za odnos prema nauci mnogo je simptomatičniji trenutak u kome Dega sebe 1876. proglašava za inovatora monotipije. Naučni, pozitivistički karakter umetničkoj praksi dali su naturalisti i realisti, krug oko E. Zole (Émile Zola) i braće Gonkur (Goncourt). Naučni realizam posebno je obeležio Degaov početak bavljenja crtežom, motivišući ga da se neprekidno i dinamično posveti eksperimentima u crtežu i grafici. Dvadesetak godina kasnije Sera (Georges Seurat) pod uticajem istraživanja percepcije i psiho fiziologije, na isti način shvata i u crtežima primenjuje svoj metod tačkaka. Gogen (Paul Gauguin) će takođe sebe u javnosti predstaviti

⁶Virilio zapravo smatra da je zapadna civilizacija i kultura postala veoma islednička, „inkvizitorska“, zbog potrebe da sazna, da se *obavesti* (podv. P.V) ili istraži. To se posebno odnosi na period posle 1830, kada se povećava tiraž novina i uvode oglasi i reklame: „[...] sa revolucijom se pojavio spoj između pisca, umetnika i novinara, istraživača i doušnika.“ Virilio 1993: 57.

⁷Virilio je svoju kritiku izveo na primeru Flobera i Balzaka, smatrajući da je njegova literatura „inkvizitorska“, ali se, smatram, ona može da primeni na kulturu ovoga vremena uopšte, jer se u istom smislu razmatra ipojava fotografije. Virilio 1993: 58.

⁸U delu „Kurs pozitivne filozofije“, Kont određuje stupnjeve u razvoju ljudskog društva kaoteološki, metafizički i naučni, kome odgovara institucija liberalizma u najširem smislu.

kao inovatora, a njegov metod će biti primeren novoj disciplini – antropologiji. Tada crtež posreduje u saznanjima o poreklu čoveka jednako kao i u odnosu među ljudima. Zato se istraživanje značenja crteža u modernom dobu može posmatrati sa druge strane, (iz drugih društvenih disciplina, sociologije pre svega,) i fenomena koji se tiču urbanizacije, masovne psihologije i novih društvenih tipova i profila, čak mnogo više nego sa pozicija egzaktnih, prirodnih nauka.

Dega, Sera ili Gogen nikada nisu govorili o laboratoriji, eksperimentu (nisu upotrebljavali striktan naučni vokabular), njihovo posmatranje i istraživanje nije bilo izolovano niti sterilno, već samo senzibilizirano saznanjima o naučnim i tehničkim inovacijama, ali ne i doslovno usvojeno. Nešto bližim istraživanju u egzaktnom smislu bi se mogao smatrati eksperiment unutar medija; rad sa materijalima ili ispitivanje kombinovanja tehnika.

Umetnik intenzivno istražuje, ulazi u postupak dešifrovanja⁹, jer su stanja i situacije koje su nastajale velikom brzinom, kao i količina novih informacija predstavljale neku vrstu zagonetke, problema koji je trebalo da se razreši. U tim okolnostima crtež više nije predstavljao samo brzu transpoziciju osnovne ideje, nego je postao proces. Na taj način se povećavao vizuelni kapacitet Moderne, a mesto i uloga crteža se sve više komplikovala. Posle 1871. crtež više nije imao isto značenje.

3.

Ekonomске, socijalne i političke promene u zapadnoevropskom društvu u doba Moderne izmenile su značenje crteža i rekontekstualizovale njegovu poziciju. Glavni deo narativa koji slede odigrava se u Francuskoj. To bi moglo da dovede do izvesne zabune, jer je u naslovu rada upotrebljen izraz zapadnoevropska umetnost. On se ne odnosi prvenstveno na geografsko određenje teritorije koja obuhvata zemlje od Engleske do

⁹ Burdijeovo (Pierre Bourdieu) zapažanje je da „svaka percepcija umetnosti uključuje svesno i nesvesno dešifrovanje“, cit. u Jenks 2002a: 16.

istočnih granica Nemačke i od Holandije do Italije, nego ima politički, društveni i kulturološki smisao. Namera je bila da se pokažu osobenosti koje nisu striktno nacionalne, nego se tiču modernog društva po sebi. U svojoj knjizi „Moderna društva“ Talcott Parsons (Talcott Parsons) ne sagledava moderna društva izolovano, odnosno prema granicama država-nacija, nego kao sistem društava severozapadne Evrope koja su nastala na tradiciji srednjeg veka.¹⁰ Sistem modernih društava stvoren je na principima diferencijacije i prilagođavanja novim uslovima – povećanju obima tržišta, razvoju tržišnog sistema, tržišta kapitala i radne snage, vrednosnih hartija i banaka, kao i na novom institucionalnom razvoju, što je dovelo do strukturne diferencijacije društva.(Parsons 1992: 62, 92, 97) Iako, prema Parsonsu, Moderna u sebi sadrži različite kulture (Parsons 1992: 44 i dalje), s obzirom na to da sve one potiču iz hrišćanstva, kulture Moderne su u osnovi srodne, te se u uslovima diferencijacije i prilagođavanja, mogu da sagledavaju celovito. Na isti način, svaki deo predstavlja deo te celine.

U tom smislu je Pariz, kao urbano mesto, a urbanizacija je ključni uslov za stvaranje moderne kulture, bio jedan od generatora opštih principa. Modernizam se u Francuskoj utemeljio na „snažnom svetovnom klerikalizmu“ koji je vodio prema prosvetiteljstvu i razvoju svetovne kulture sa naglaskom na racionalnosti u filozofiji i nauci. Rusoove (Jean-Jacques Rousseau) ideje koje ističu slobodu društvene zajednice – naroda u odnosu na vlast – državu, bile su utkane u „bratstvo“ – moto Francuske revolucije, i to kao prvobitni simbol zajednice jednakih pojedinaca sa jednakim mogućnostima.(Parsons 1992: 54) Ove zamisli brzo su prešle granice Francuske: „Postojala je istinska, uzvišena strast za širenjem liberalnih ideja u drugim zemljama Evrope“.(Hobsbawm 1987: 71) Uz sve lokalne posebnosti, društveno-politički uslovi su u zapadnoj Evropi između 1830-1870. bili srodni; odredio ih je kapitalizam i buržoazija koja je na idejama političke i građanske jednakosti sve više zauzimala i politički

¹⁰Teorija modernih društava kakvu predlaže Parsons zapravo je evolutivna i podrazumeva Hegelovu teoriju opšte društvene evolucije koja je dostigla svoj vrhunac u modernom Zapadu. Parsons takođe navodi Marksovu tezu da je pojava kapitala omogućila Zapadnoj Evropi da preuzme vodeću ulogu u opštem društvenom razvoju, zbog čega je i završna faza kapitalizma – socijalizam kao i komunizam, morao ovde da nastane. Ipak, kako sam Parsons ističe, njegova knjiga je u najvećoj meri nastala u duhu Vebera (Max Weber) Parsons 1992: 7-10.

prostor.(Parsons 1992: 105-107) Sve revolucije koje su tokom devetnaestog veka vodile modernizaciji društva, bile su generisane iz Francuske. (Hobsbawm 1987: 63)

Pariz i Francuska su baštinili ideje liberalizma koje su bile važne za stvaranje moderne kulture.¹¹ Započet buržoaskom revolucijom „dramatični dijalektički ples vladat će budućim generacijama.“ (Hobsbawm 1987: 66, 68) Tokom veka kroz grad su prošle tri revolucije 1830,1848. i 1871, industrijalizacija od 1853-1871, štrajkovi i demonstracije.

Pariz je bio sinonim za napredne društvene ideje, centar levice i marksizma čiji je Manifest objavljen 1848, kao i utočište za političke emigrante.¹² Na taj način grad je dobio internacionalni karakter. Zapravo je Pariz bio paradigma modernog društva, jednako kao i kultura koja je u njemu stvorena tokom devetnaestog veka.

Kao administrativno-upravni i trgovački centri veliki gradovi predstavljaju pravi znak novoga vremena. (Hobsbawm 1989: 170) Urbanizovani prostori, oličenje novoga društva i jedan od ključnih fenomena modernoga doba, bili su rasprostranjeni po čitavoj teritoriji Zapadne Evrope. Ali, nisu svi gradovi bili metropole.¹³ Gradski prostori su bili preoblikovani, kako kaže Debor (Guy Debord) koji nastavlja Mamfordovu (Lewis Mamford) kritiku, jer je trebalo uspostaviti okvir, uslove, za različite aspekte koje je donela urbanizacija. Osmanovo preuređenje grada jeste bio čin državne i nacionalne strategije i svakako je imalo za cilj da od grada stvori i metropolu kulture (gradnja opere Garnije npr), ali moderna kultura koju je ovaj urbani prostor iznedrio nije počivala na državnoj politici. Moderna kultura je obuhvatala nusprodukte grozničavih poremećaja koje je donela urbanizacija i u tom smislu je državna politika svakako imala uticaja, jer je stvorila situaciju za njen nastanak, ali u tome nije imala afirmativnu ulogu. Moderna, urbana kultura se uobličavala kao protivteža zvaničnom diskursu. U ovim uslovima ona nema prvenstveno nacionalna obeležja, mada se sloboda govora, polemički duh i kritičko-

¹¹Hobsawm ističe razliku između industrijske (engleske) i političke (francuske) revolucije; za prvu je bilo bitno preduzetništvo i imperativ profita, dok je za drugu bilo potrebno obrazovanje, a Francuska je imala razvijeniji obrazovni sistem, što je bio temelj kulture. Hobsbawm 1987: 53.

¹²„Komunizam je privlačio ljude u Pariz“. Hobsbawm 1987: 120.

¹³Iako je gradsko stanovništvo bilo u manjini, gradovi sa više od 100000 stanovnika postojali su u Francuskoj, Britaniji i Rurskoj i Saskoj, dok su metropole (preko 1000000) stanovnika bili Pariz, London i Berlin, kao i Beč krajem veka. Hobsawm 1989:139.

teorijski aparat mogu smatrati delom francuskog kulturnog identiteta. Krajnje tačke moderniteta predstavljali su „Nezavisni“, „Odbačeni“, „Inkoherentni“ i razne druge grupe koje su delovale kao alternativa zvaničnim institucijama i održavale stanje stalne napetosti koje je simptomatično za Modernu. Ove grupe su reagovala na reprezentante zvanične kulture, preuzimale su novitete da bi sabotirale institucije, konzumerizam, popularnu kulturu i industriju (zabave). Drugim rečima, koristile su modele i mehanizme koje je uvodila Država da bi ih obesmislili ili reinterpretili.

Pariz je za Benjamina metafora modernog doba i primer na kome se preispituje (Šopenhauerovo) shvatanje istorije civilizacije. Izdvajajući isturene tačke urbanog modernizma u Parizu – arkade, panorame, sajmove, ulicu – Benjamin ukazuje da „postvarene predstave“ o civilizaciji, predstave koja uzimaju i beleže „sve oblike života i kreacije čovečanstva“ i utvrđuju ih „za sva vremena“, upravo zahvaljujući tehničkim dostignućima i novim oblicima ponašanja u devetnaestom veku stupaju u „univerzum fantazmagorije“. (Benjamin 2011:3) Drugim rečima, sve blagodeti komodifikacije postaju subjektivni doživljaj i iskustvo. (Benjamin 2011:3) Time je naglašena uloga sopstvenog, opipljivog prisustva koje se ostvaruje u arkadama – pasažima, jednom od staništa *flâneur*-a čiji je posao posmatranje, a cilj stvaranje panoramskog uvida u život grada. U pasažima se reprezentovala Imperija novih gvozdenih konstrukcija i luksuza, u izlozima su stvarane, „slike želje“, ali je isto tako pod arkadama „bez suvišne odgovornosti“ vođena zamršena igra strasti, tu je vladala „amoralnost poslovnog sveta i lažni moral onih koji stupaju u njihovu službu“. ¹⁴ Sa panoramama, grad se otvara i postaje pejzaž, široki plan koji objedinjuje i povezuje različite fragmente. Ulica je oličenje gradske fantazmagorije, „svet u vlasti sopstvenih opsena“ svet koga obavija sumornost moderne metropole.

4.

¹⁴ Benjamin u arkadama koje postaju mesto stanovanja prepoznaje skriveno značenje Furijeove (Charles Fourier) falansterije. Benjamin 2011: 8.

Istorijski okvir rada je uslovno određen. Kao granične godine predložene su 1871. i 1900. koje se odnose na Parisku komunu i Svetsku izložbu. U jednom simboličkom smislu ova dva događaja trebalo bi da obezbede okvir za niz radnji koje su se unutar njega odigravale. Moglo bi se takođe reći da je revolucionarna godina pogodovala angažovanom crtežu. U Komuni su učestvovali ili sa njom bili povezani umetnici koji se pominju u radu. Učešće u Komuni je na izvestan način pokretalo i dinamizovalo Dega, dok je Pissaro (Camille Pissarro) i zauvek odredilo u političkom smislu. Naučna i umetnička dostignuća koja su promovisana na Svetskoj izložbi mogla bi da se sagledaju sa stanovišta aktuelnog *art nouveau* dizajna na kome se on zasnivao, ali ovaj pravac, iako se temelji na crtežu, nije uključen u temu rada. (Benjamin smatra da je industrija parirala umetnosti.) Fenomen svetskih izložbi problematizovan je sa stanovišta popularne kulture i konzumerizma. Ove dve godine omeđuju početak i kraj velikih Degaovih istraživanja u oblasti grafičkih medija i posebno crteža: 1871. Dega je prvi put ušao u parisku Operu i započeo svoje veliko istraživanje koje je, najvećim delom u crtežu, trajalo do oko 1900. kada je taj proces u njegovom radu manje-više bio doveden do kraja. Ovim se na izgled tema gradi u odnosu prema jednom umetniku, a zapravo u istom periodu crtež postaje nezavisno polje istraživanja i u radovima drugih umetnika: Pissaroa, Van Goga (Van Gogh), Seraan, Gogena, Tuluz-Lotreka (Toulouse-Lautrec).

Promena značenja pojma crteža, odnosno redefinisanje njegovog mesta i uloge u vizuelnoj kulturi zapadne Evrope podrazumeva tok u kome ne postoje prelomni, revolucionarni trenuci. Sam proces koji se intenzivirao i kulminirao u poslednje tri decenije, započeo je u trećoj deceniji devetnaestog veka, kada se pojavljuju prvi društveni simptomi, koji su omogućili umetnicima da se problemski bave crtežom kao vizuelnim sredstvom modernog doba.

U radu su izdvojeni ključni problemi koji odgovaraju određenim fenomenima modernog doba i koji se prepoznaju, pronalaze ili očitavaju u radu pojedinih umetnika. Svaki ogled se bavi izdvojenim problemom, ali oni ne postoje sami za sebe, zbog toga što jedan problem otvara nekoliko drugih, koji se razrešavaju u sledećim poglavljima. Time je uspostavljena nit unutrašnjeg dijaloga između posebnih ogleda.

Rasprava o odnosu Engra (J-L.D. Ingres) i Delakroaa (Eugène Delacroix), kao najslavnijih predstavnika slikarstva, odnosno, vizuelnih umetnosti prve polovine devetnaestog veka, postavlja pitanje odnosa likovnih elementa – linije i boje – koji predstavljaju dominante u radu ovih umetnika. To je problemska okosnica ogleda preko koje se denotira niz drugih dihotomija koje proizilaze iz početnog odnosa. To su (suštinska) pitanja vremena izražena kroz polarizaciju zvaničnog i nezvaničnog školovanja (Akademije i nezavisnih), autokratije i demokratije, države i pojedinca, metropole i kolonija, odnosno kulturnog imperijalizma, pojedinca i mase, da bi se konačno postavilo pitanje statusa crteža i slike kao referentnih vrednosti vizuelne kulture modernog doba.

Dilema o odnosu linije i boje okončava se u drugom delu rada. Ona tu dobija sporednu ulogu, jer je pastel, sa kojim je problem odnosa dva elementa završen, bio jedno od sredstava kojim je Dega beležio nove mogućnosti posmatranja. To je središnji problem ovoga teksta, a on otvara pitanje doživljaja urbanog prostora, odnosa tela i prostora u situaciji ubrzanja i dinamične izmene vizuelnog okruženja/informacija. Novo iskustvo vizuelne percepcije razbija postojeće modalitete posmatranja prostora i stvara sintaksu koja će pokazati promene u mentalitetu građana. Isto tako, iskustvo posmatranja postaće integrativni činilac novih, modernih vizuelnih medija, pre svih filmske umetnosti, ali tek u narednom veku. Zbog toga je ovim ogledom naglašen kauzalitet između likovnog prizora koji je generički povezan sa fragmentarnim doživljajem modernog grada – metropole i kadra koji će postati jedan od obrazaca u vizuelnoj komunikaciji dvadesetog veka. Ovaj tekst otvara i pitanja popularne kulture i konzumerizma.

I mada Domijeju nije posvećeno posebno poglavlje, što bi se dalo očekivati, njegov rad je podrazumevana osnova za ogled koji se bavi značajem crteža za formiranje kritičkog odnosa prema modernom društvu kao i mogućnostima širenja političkih ideja i

stavova. Već u Domijeovom opusu (kao pandan pomenuću engleskog ilustratora Liča [John Leech] koji je radio za *Punch* i druge časopise) postaje vidljiv sistem i praksa da se svakodnevno, brzo reaguje na društvene događaje. Na taj način crtež postaje neposredni reper i sastavni deo svakodnevnog života, dok je dinamizam produkcije linearnih zapisa odgovarao tempu života modernih vremena. U ilustracijama se stvara ikonografija savremenih likova, epizoda i situacija. Na osnovu ličnog iskustva života na margini Van Gog tokom haškog perioda započinje opsežno socio-psihološko istraživanje urbane populacije. Njegovi radovi više nisu ilustracije, već autonomna umetnička dela, koja su imanentna ideološkom i klasnom opredeljenju, neka vrsta tihog proglasa ličnih stavova. Ovo poglavlje zatim ukazuje na razliku u doživljaju i tumačenju društvenog i klasnog okruženja, razliku između lične empatije i političkog aktivizma, organizovanog delovanja, odnosno strategije urbane gerile koju su promovisali anarhistički časopisi sa Monmartra krajem devetnaestog veka, a u kojima su saradivali Pisaro, Lis (Maximilien Luce), Feneon (Félix Fénéon) i dr. Grafička ilustracija je u tehničkom smislu omogućila crtežu tiražnost čime je osnažila dalju produkciju i uticala na njegovu evoluciju. Ali, pre svega crtež je time dobio društveno angažovani smisao i ulogu.

U poglavlju o Polu Gogenu biće ponovo otvoreno pitanje odnosa prema drugima i preispitan problem kulturnog prisvajanja kao jednog od načina na koji se ispoljava imperijalizam. Prateći Gogenov dnevnik kao dokument o neposrednom iskustvu, dolazimo do saznanja da je kroz putovanja ovaj umetnik težio da dostigne opšte razumevanje sveta. To je odraz težnje za *pensée sauvage* kao potpunim, sveobuhvatnim „totalitarnim“ saznanjem. (Levi-Stros) Upravo je to pravo značenje Gogenovih linearnih struktura koje se smatraju esencijalnim kvalitetom njegovog celokupnog rada. Shvatanje ljudskog bića određeno je linearizmom kao znakovnim sistemom. (Guérin ed. 1974: 138) To je bio konačni smisao i cilj Gogenovih putovanja; krajnje iskustvo se pojavljuje u Polineziji kao autonomni linearni iskaz. Gogenovo istraživanje koincidira sa razvojem antropologije.

Upotreba novih materijala i različitih izuma bila je deo atmosfere vremena kojoj su doprinosili i kritičari, kao Diranti (Edmond Duranty), i to stavom da su „umetniku potrebni novi materijali kako bi se njegove ideje oslobodile tradicije.“ Pronalazak novih aparata za analizu spektra, kao i tehnički razvoj fotografije takođe su posledično uticali na

crtež. Za razliku od slikarstva, koje je bilo na neki način ograničeno uplivom fotografije na tržište, te se kao određena reakcija pojavio impresionizam, fotografija se u crtežu javlja kao agens za analitički pristup i preispitivanje funkcije tačke i rastera. Peti deo rada vraća se na problematizaciju osnovnih grafičkih elemenata, tačke i linije, i prati istraživanja Seraa i Redona. Proizvodnja novih vrsta ugljena i grafita bila je podsticajna za umetnička istraživanja, jer su time bile naglašene grafičke vrednosti i materijalnost crteža.

Crtež je bio multifunkcionalan u društvu koje je postajalo moderno. Upravo, potrošnja i novi oblici komunikacije, koristili su činjenicu da se linearni iskaz brzo i jednostavno uočava i pamti. Linearni prizor je osnova plakata - reprezentata masovne potrošnje, tj. populističke kulture. Isto tako, plakat je moćno sredstvo za subverzivne oblike delovanja društvene alternative. Ulica je donela drugačije oblike saopštavanja, pre svega neverbalno, koje je bilo najpodesnije za razmenu informacija sa masovnom publikom. U tim, novim oblicima komunikacije, crtež je imao važno mesto. Putem plakata smeštenog u javni prostor, crtež je od ličnog zapisa, ili muzejsko-galerijskog primerka, bio izložen drugačijoj vrsti prikazivanja i dostupan svima. Linearni zapis se, budući da je sveden, koncizan, sintetički, lako i brzo zapaža i pamti. U situaciji modernog ubrzanja, on je veoma efikasno sredstvo za prenošenje likovnog zapisa i masovnu komunikaciju. Njime je, takođe, „prvi put potisnut polaritet između „visoke“ i „masovne“ kulture“. (Jenks 2002a: 32)

Razmišljanja i problematizacija medija crteža generisana su u odnosu prema slikarstvu. Crtež postepeno zauzima mesto slike u receptivnom i značenjskom smislu. Dok je realizam u slikarstvu aktuelizovao sadržaj i time uticao na angažovani crtež, sa impresionizmom je uloga crteža dovedena u pitanje. Iako su ga izlagali od prve do poslednje izložbe, za glavni tok impresionizma on nije bio bitan. Za novu sliku više nije bio nužan predložak ove vrste, s obzirom na to da je nastajala za kratko vreme na licu mesta. Ovakva tehnologija kao i činjenica da impresionisti, Mone (Claude Monet) ili Sinjak (Paul Signac) nisu ili su veoma malo crtali, ostavila je veliki prostor i slobodu da se crtež pojavi kao interesna sfera upravo kod onih umetnika koji su zadržali neke klasične principe u svome radu, tj. koji su se formirali pod uticajem Engra. U odnosu na ranije periode, odnos crteža i slikarstva dvosmeran je i dinamičan; nekada su rešenja iz slikarstva transponovana u grafičke tehnike, kao kod divizionista i Seraa, dok su drugi autori, kao

Tuluz-Lotrek, Van Gog ili Gogen, svoje slikane kompozicije zasnivali na naglašenom grafizmu. Tu se može govoriti o medijskim transferima i o relativnosti hijerarhijskog odnosa između likovnih disciplina.

U periodu koji prati ovaj rad crtež se ne može određivati prema pravcima. Nijedan pravac nije stvoren programski u odnosu na crtež, već prema slikarstvu. Impresionizam ga zanemaruje i isključuje. Zbog toga se crtež posmatra prvenstveno kao nezavisna disciplina, ali ne i kao predmet koji može da postoji izvan iskustva bilo kog umetničkog pravca. Na mogućnost da crtež postane sredstvo istraživanja uticala je pojava medija masovne komunikacije, tehnološko-industrijski noviteti isto kao i estetički principi formirani u teorijsko-polemičkom okruženju od naturalista do simbolista. Odnos između crteža i drugih umetničkih disciplina ili sfera društva bio je polivalentan; na razmeđi ideološkog i klasnog, tehnološkog i naučnog, likovnog i estetskog. Crtežom se neposrednije, slobodnije i brže moglo da odgovori na dinamične spoljne impulse. Specifična pozicija u modernom društvu, između moderne tehnologije i urbanih sadržaja sa jedne i aktuelne likovne problematike sa druge strane, odredila je crtež, više nego druge umetničke grane, kao samosvojni medij kulture Moderne.

U pozadini oglada o crtežu pojavljuje se termin *japanizam*. Snažan podsticaj opštoj likovnoj problematici Zapadne Evrope došao je iz japanskih grafika. One su bile suštinski modernističke i tom smislu koincidirale su sa onim što su moderni umetnici tražili; stalnu izmenu tačke posmatranja, naglasak na dinamizmu i prolaznosti, fragmentaciju i upotrebu novih planova, serijnost. Japanska grafika je kompoziciono-strukturalnim rešenjima obeležila slikarstvo ovoga vremena, no ona je pre svega bila važna za crtež. Pod tim podrazumevam grafizam koji je imanentan japanskoj tradiciji, filozofiji i jeziku, i crtežu kao brzom i celovitoj zabeleški koja ih dovodi u potpunu sintezu.

Na osnovu ovoga se pokazuje kako je pozicija crteža višeperspektivna. Zbog toga je struktura rada koncipirana i vidu ogleđa koji problematizuju određena pitanja.

Struktura rada najpribližnije bi se mogla odrediti značenjem termina *omnibus* koji podrazumeva dramaturšku celinu sastavljenu od nezavisnih delova. Ovakva kompozicija podrazumeva različita stanovišta, koja su zahtevala i promenu metodološkog obrasca kojim se pojedinačni problem razrešava. Drugim rečima, sam način na koji se crtež posmatra je nalagao različite pristupe. Formuli omnibusa pripadaju uvodni i zaključni tekstovi, koji bi trebalo da ukažu na vezu između delova. Ova, u izvesnom smislu razlomljenost celokupne teze, mogla bi da izgleda kao imitacija fragmentarnosti koja je jedan od osnovnih principa Moderne, a kojom se daje prednost parcijalnom vidu. (Jenks 2002a: 20) Strukturalno udvajanje, odnosno teorijsko istraživanje koje primenjuje isti model koji je imanentan predmetu istraživanja, moglo bi da se tumači kao pomanjkanje kritičke distance. Sa druge strane, fragmentarnost je omogućila da se temi pristupi na poli perspektivan, a time i sveobuhvatan način. Razlomljenost teksta bila je uslovljena potrebom da se objasne pravila funkcionisanja predmeta istraživanja, da se on rekonstruiše.¹⁵ Zbog toga je u radu najviše zastupljen strukturalistički metod. Opravdanje i podsticaj pronalazim u rečima Levi-Strosa (Cl. Lévi-Strauss): „strukturalistički metod nije ništa drugo do potraga za invarijantnim elementima u pojavama koje, gledano površno, deluju različito“ (Levi-Stros 2009: 12) Ovaj rad treba da da odgovor na pitanje: šta crtež znači u modernom dobu.¹⁶ Ako se složimo sa mišljenjem da je crtež zapravo jedna vrsta linearnog jezika i da se time može utvrditi njegova „prevodljivost“, zapazićemo da je Moderna otvorila prostor za njegove različite komunikativne mogućnosti ili „diskurzivne nivoe“.

¹⁵ Termin „rekonstrukcija“ koristi Bart (Roland Barthes) kada daje definiciju strukturalizma: „... svaka strukturalistička delatnost ima za cilj da rekonstruiše kakav „objekat“ tako da putem rekonstrukcije izrazi pravila funkcionisanja („funkcije“) tog obejka.“ Bart 1971:182.

¹⁶ Levi-Stros pita: „Šta znači „značiti“?“ i odgovora: „Značenje je prevodljivost bilo koje činjenice sa jednog jezika na drugi“. Levi-Stros 2009:

1. CRTEŽ I MODERNO DOBA. LINIJA ILI BOJA?

U vremenu čiji je sadržaj bio određen i profilisan rezultatima dve revolucije, Francuske buržoaske i industrijske, mesto umetnika bilo je znatno izmenjeno. Upravo je Francuska revolucija, prema rečima Erika Hobsbauma (Eric Hobsbawm), osnažila individualnost i dala novo značenje terminu sloboda, dok je industrijska proizvela s jedne strane užas gole egzistencije, a s druge jačanje odnosno bogaćenje buržoaske klase i društvo koje je otkrivalo lagodnosti života u trošenju i izobilju. U ovim okolnostima umetnička produkcija je sve više usmerena prema privatnim naručiocima i tržištu umetničkih dela. Liberalni kapitalizam je otvorio mogućnost za uspostavljanje relacija na osnovama ponude i potražnje, ali isto tako i za neposrednu i otvorenu komunikaciju između umetnika i političkih i društvenih okolnosti na koje su umetnici bili pobuđeni da reaguju, i to ne samo neposredno i agilno nego i posredno, uspostavljanjem odnosa prema klasi, naručiocima, pojedincima i privatnim licima.

U ovim novim okolnostima crtež sve više preuzima mesto slikarstva, njegovo značenje, sadržaj i obim, što znači da on napušta mesto koje mu je odredila Akademija i pravila u hijerarhiji lepih veština. Crtež su radili svi umetnici, on se podrazumevao, ali je pitanje u kojoj meri je bio vidljiv u javnosti.

Tri umetnika su obeležila produkciju crteža pre 1870. Njihovi crteži predstavljaju tačku na osnovu koje se uspostavlja odnos prema društvenom aktualitetu, prema određenim vidovima kapitalističkog društva: klasnom uzdizanju, u radovima Engra, imperijalističkom odnosu modernog društva prema drugim kulturama/civilizacijama, u radovima Delakroa, kapitalističkom ustrojstvu kao sistemu punom mana i birokratije, u radovima Domijea. Svaki od ovih umetnika pokazuje drugačiji pristup – percepciju realnosti, način rada, jezik, rukopis, stil – u okviru društvenog i političkog okruženja i

okolnosti kao i relevantnih estetičkih i stilskih principa. Idejno i ideološko transponovano je u crtež, te se zbog toga ovaj medij pojavljuje kao način tumačenja realnog okruženja.

1.1. Engrov postupak

Disciplini koja se, zahvaljujući pedagoškom metodu na akademijama, podrazumevala kao obavezni deo, Engr je dao širi konceptijski okvir: on je crtežu dao novo usmerenje u pogledu namene i svrhe, u pogledu njegovih komunikativnih i receptivnih mogućnosti. Engrovo shvatanje likovnosti i slike kao finalnog likovnog dela bilo je generisano iz crteža. Kada se govori o Engrovom slikarstvu, uvek se ima u vidu njegov crtački kvalitet, što znači da je crtež osnov njegove likovne prakse. U slikama crtež predstavlja osnovu, on je ključna tačka kompozicije i izvedbe, estetike i stila. Time je Engr neminovno aktualizovao pitanje crteža (njegov status) i deklarirao se kao slikar istorijskih kompozicija, ali je pre svega bio crtač.

Engr je postavio pitanje šta je crtež i šta sve on može da bude. Njegovo shvatanje ovog medija bilo je kompleksno i temeljito, razloženo i definisano. On je crtežu pristupao s različitih pozicija, u zavisnosti od specifičnih interesnih stajališta. Pored skica i studija, radio je crtež kao autohtono/autonomno delo, kao i crteže koji su prethodili slici ili su bili rađeni po uzoru na sliku. Ova vrsta radova nije bila funkcionalno povezana sa slikom, oni joj nisu prethodili u smislu geneze ili konstrukcije. Tada je primenjivao drugačiji postupak: za velike istorijske scene radio je delimično, ali ne i potpuno završene crteže cele kompozicije, uljane skice i detaljne studije pojedinačnih figura u ulju. Tako je „Zlatnom dobu“ (1862) prethodilo preko pet stotina pripremnih crteža. Nezavisno od toga do kog su stepena bili dovršeni crteži rađeni u fazama priprema za sliku, oni nisu bili tretirani kao konačni, a time ni kao samostalno delo. Za autohtone crteže morao je da postoji drugačiji razlog. Razmatrajući poreklo Engrovog stila u kontekstu društvenih i istorijskih okolnosti koje su odredile njegovu karijeru, A. Bojm (Boime) uvodi poseban kritički odnos prema „idealnom“ i „savršenom“, osobenostima koje se konvencionalno povezuju sa Engrom.

Kategorija „bezvremenosti“ (koju impliciraju prethodne dve) u Bojmovom tumačenju dobija novo značenje. Imajući u vidu upravo crteže, kao i slike koje su nastajale pre ili posle kompozicija koje su bile glavni cilj, Bojm ukazuje da je ovde reč o ponavljanju koje se javlja kao svojevrsni konzervativizam koji je imanentan Engru, a posledica je straha od promena i njegove potrebe da sačuva vreme.¹⁷ Bojmovo tumačenje je neupitno s obzirom na to da je postavljeno u ravni problematike odnosa između individualnog i opšteg, tj. zadatih okolnosti vremena. Pitanje koje se ovde otvara, oslanja se na Bojmovu tezu i nema nameru da je osporava. Ono se odnosi na svrsishodnost korišćenja određenog sredstva, u ovom slučaju crteža. Poći ću od Bojmove pretpostavke da je Engr imao potrebu da očuva vreme u kojem nastaje delo. To bi značilo rekreaciju ili reanimaciju onoga „sada i ovde“, koje obezbeđuje vremensku i prostornu autentičnost. U tom slučaju, trebalo bi da sva likovna i tehnička rešenja budu ponovljena. Identičan tehnički i tehnološki postupak ovakve radove najpribližnije bi odredio kao kopije i, konačno, bile bi to dve iste slike. Ovde se, međutim, radi o prenošenju kompozicije iz slike u crtež, zbog čega mi se čini da ne može da bude reči o kopiji. Iako srodne, slika i crtež se ipak razlikuju po sredstvima koja koriste, odnosno po tehnološkom postupku. Kada se radi transpozicija iz jednog medija u drugi, ne samo da se koriste druga sredstva, u ovom slučaju grafička umesto slikarskih, već se time jedan sistem znakova prevodi u drugi, što ima za rezultat novo delo. Zbog toga bi se za Engrove crteže koji su nastali posle ili pre slike moglo reći da su prevodi. Pod pretpostavkom da je termin prikladan, ovi radovi bi po načinu izvedbe bili najpribližniji tzv. prevodnoj grafici, a postupak je srodan prevodu poezije sa originalnog jezika, kada nastaje nova pesma ili prepev. To pokazuje da Engrova namera nije bilo mehaničko umnožavanje, tj. kopiranje, već novo delo.

Postupak ponavljanja koji je Engr koristio može da ima još jedno objašnjenje: ovakav metod je bio deo akademskog učenja slikarstva i podrazumevao je korišćenje štampane grafike (bakroreza i bakropisa) i gipsanih odlivaka kao uzora za vežbe crtanja na prvim godinama studija. Ponavljanje je bilo bitan pedagoški metod i bio je cenjen kao preduslov za postizanje veštine. Svi umetnici do polovine devetnaestog veka, bilo da su

¹⁷ Ovo se takođe odnosi i na Engrov manir da decenijama koriguje isti rad i odlaže njegovu finalizaciju. Boime 1985: 52.

učili na Akademiji ili u privatnim ateljeima, savladali su ovaj postupak. Dok je na Akademiji ovako tretiran crtež bio restriktivan u smislu izvornosti i autentičnosti, a sam individualni rukopis shematizovan i u suštini kontrolisan i cenzurisan, kod Engra se, međutim, on u zreloom periodu na posredan način očuvao i dobio novu dimenziju. Pored značaja za samu disciplinu, ovaj primer upućuje na odnos Engra prema Akademiji, kao i tradiciji uopšte. Njegov pristup ne pokazuje samo duboko poštovanje tradicije već i postupka ponavljanja kao načina razumevanja predmeta, u čemu ga je odredila tradicija „École des Beaux-Arts“-a. Poštujući konvencije, on je činio iskorake koji su u suštini bili jedan vid odstupanja od uspostavljenih pravila. U svojim izjavama bio je veoma kritičan prema ovoj zvaničnoj školi, neko vreme i u sukobu s njenom upravom. Njegova kritika se delimično odnosila i na status crteža, zbog čega je svoj atelje nazivao „École de dessin“. Razilazeći se s Akademijom, on je dao prednost crtežu kao autonomnom umetničkom izrazu. Na taj način je crtež bio izdvojen iz zvaničnog sistema, u kome se podrazumevalo kao potvrda talenta ili veštine, ali nije bio sam sebi cilj. Uspostavljanjem vrste *pre i poste*, crtež je u svom značenju bio izjednačen sa slikom. Time se pokazalo da crtež po svojim formalnim likovnim i estetskim osobenostima može da bude podjednako slojevito problematizovan u samom autorskom pristupu i reprezentativan u pogledu javne prezentacije, kao i da ima potencijal za široku komunikaciju s publikom (primer: „Trijumf Romula nad Akronom“, 1812, sl.1/01).

Engr je uveo svojevrsni naučni kvalitet u postupak crtanja: „Izraz u slikarstvu zahteva veliku nauku crtanja; za izraz nije dobro ako nije formulisan sa apsolutnom tačnošću.“ (cit. prema: Harrison ed. 1988: 184). Pri tome, nije bilo u pitanju uključivanje umetnosti u postojeći naučni korpus. Engr nije dozvolio mogućnost dijaloga ili međusobnih veza sa egzaktnom naukom, što bi odgovaralo scijentističkim tendencijama. Kod njega se naučno manifestuje u temeljnom, postupnom i racionalnom pristupu disciplini crtanja. Njegova škola bila je mesto na kome su studenti dobijali savete, gde su mogli da dožive atmosferu sklada i nauče kako je priroda nadređeni i objedinjujući činilac, što je samo po sebi isključivalo mogućnost bilo kakvog istraživanja koje predstavlja jedan

od naučnih metoda.¹⁸ Postupak priprema i način upotrebe materijala pokazuju da se Engr držao utvrđenog redosleda. Počinjao je brzom zabeleškom, skicom osnovne ideje u tušu i peru, a zatim tragao za mogućim kompozicionim rešenjima. Sledeća faza podrazumevala je kombinaciju rada prema živom modelu i detaljnih studija antičkih motiva, koje je radio prema grafikama. Koristio je sav dostupan crtački materijal, ugljen za svetle i tamne studije, tuš i pero ili oštar grafit za crtanje kontura. Tokom priprema za slikane kompozicije, posebno je bio sklon radu na providnom papiru za precrtavanje. Neki od ovih crteža načinjeni su od slojeva različitih vrsta papira koji su postavljeni jedan preko drugog kao ispravak preko ispravka, dok su drugi crteži spontano završeni sa nekoliko kontura. Engru je bio stran metod eksperimenta. On se uglavnom zadržao na uobičajenoj upotrebi sredstava, bez interesovanja da ih problematizuje.¹⁹

Istorijske kompozicije ukazuju na Engrove moralne stavove. Oni su sublimirani u dominantnoj čistoj, neprekinutoj liniji, koja je generisana iz osnovnog akademskog obrazovanja, u kome je ponavljanjima i kopiranjem s bakroreza ili bakropisa postizana sigurnost u linearnom izvođenju. Linijom su bile rađene šrafure odnosno tonski prelazi, glavne konture i cela kompozicija. Za Engra je crtež pre svega bio plod umnog procesa, a kontrolisana, racionalizovana linija značila je harmoniju i uzvišenost duha. Ovakav način crtanja u osnovi je sintetičan i njime se postiže „plastična autonomija“.²⁰ Pored antičkih uzora, podsticaj za primenu svedenog linearizma Engr je pronašao u radovima engleskog bakropisca Džona Flaksmana (John Flaxman, 1755–1826). Njegove ilustracije „Ilijade“ (1795) i „Odiseje“ (1805) bile su u prvoj polovini devetnaestog veka veoma popularne

¹⁸ „Ali priroda nauke sasvim je drugačija od prirode umetnosti. Područje nauka povećava se posredstvom efekta vremena; otkrića se događaju zbog strpljivog posmatranja određenog fenomena, zbog usavršavanja određenih instrumenata, nekada i slučajno. Šta nam slučaj može obelodaniti u oblasti koja je stvorena imitacijom oblika? Da li je ostao i jedan deo crteža da se otkrije? Hoćemo li, zbog strpljivosti ili boljih naočara, opaziti u prirodi neku novu konturu, boju, novi način modelovanja?“ Cit. prema: Harrison et al. ed. 1988: 184.

¹⁹ „Šta ti takozvani umetnici misle kada propovedaju otkrivanje „novoga“? Postoji li išta novo? Sve je već urađeno, sve je već otkriveno. Naš zadatak nije da pronalazimo nego da nastavljamo, imamo dosta da učinimo, sledeći primere majstora, koristimo nebrojene tipove koje nam priroda neprekidno nudi, i mi ih interpretiramo sa potpunom iskrenošću i oplemenjujemo ih čistim i čvrstim stilom bez koga nijedno delo nije lepo.“ Cit. prema: Harrison et al. ed. 1988: 184.

²⁰ „Crtež nije samo reprodukovanje kontura, to nije samo linija; crtež je takođe izraz (ekspresija), unutrašnja forma, kompozicija, modelovanje. Pogledajte šta preostaje iza toga. Crtež je sedam osmina od onoga što čini sliku.“ Cit. prema: Harrison et al. ed. 1988: 184.

među evropskim umetnicima. On im je bio uzor u linearnoj čistoći kojom je prikazivao klasične priče. Rađene na način čistih, pojednostavljenih kontura, u izvesnom smislu shematizovane, ove grafike evociraju stil grčkog vaznog slikarstva.²¹

1.2. Poštovanje ideala. Portreti klase.

Monolitna i nepromenljiva umetnost koja konzervira nasleđeno pripada opštem sistemu vrednosti, koji je Engr poštovao. Utemeljen na odnosu prema antici i idealizmu, ovaj sistem je podrazumevao poštovanje autoriteta države i vlasti, što se, kao projekcija vlastitih uverenja i ideala, pojavljuje u vladarskom portretu Napoleona.²² Napoleon je bio simbol svih Francuza, on je ujedinio staro i novo, s njim je mogao da se identifikuje svako ko je raskinuo s tradicijom, dok je kao car imponovao onima koji su bili skloni očuvanju nekih vrednosti „starog režima“ (Hobsbawm 1987: 78). Engr je bio bonapartista, imponovala mu je autokratija, red i disciplina. Rođen u kraljevini, za života je bio savremenik dva carstva, monarhije i republike, i bio je svedok kompleksnih političkih promena. U vreme Napoleonovog pada, kao stipendista „Prix de Rome“, bio je na Francuskoj akademiji u Rimu. U vremenu prevrata održao se zahvaljujući zaštiti francuskog ambasadora grofa Blakaa (Blacas). Pretpostavimo da je tada postao svestan važnosti društvene podrške i da su takve okolnosti uticale da počne da stvara vlastiti socijalni kapital. Započeo je to u Rimu upravo crtanjem portreta prijatelja i njihovih poznanika. Posle rehabilitacije i povratka u Pariz, društveni krug se širio, da bi Engr konačno, zahvaljujući prvenstveno crtežima, a i slikama, postao najproduktivniji portretista svoga doba. Ovaj skup radova čini grupni portret koji predstavlja opštu sliku ne samo

²¹ U ogledu koji se bavi ovim odnosom Engra prema Flaksmanu, S. Sajmon daje uporednu analizu kompozicije „Jupiter i Tezis“ i ilustracije IV pevanja Danteovog „Pakla“ od Flaksmana. Symonne 1979: 721–731.

²² S. Zigfrid tematizuje kompoziciju „Napoleon I na tronu“ (1806) u kontekstu stanja nacije u vremenu pre i posle revolucije. Ona uočava da Engr ne pokazuje telo već simbole i ukrase, vladarske oznake premešta sa tela vladara na njegovu odeću i insignije vlasti, čime prikazuje imaginativni idealni univerzum, a ne realistički portret. Siegfried 2006.

francuskog nego i zapadnoevropskog društva. To nije jedinstvena celina, ima među njima starih francuskih aristokrata i pripadnika nove vladajuće klase, intelektualaca, diplomata i umetnika. Većinu, međutim, čini buržoazija, mešavina stare i nove klase, koja je Revolucijom dobila društvenu potvrdu i nezavisnost, te postala toliko samosvesna da je naručivala i kupovala umetnička dela kao svoje statusne simbole.

Do polovine devetnaestog veka smenjivala su se različita politička opredeljenja, ali je društvenu konstantu činila klasa koja je prošla revolucije i buržoaske reforme. Zalog te konstante bio je novac jer ova klasa nije imala političku vlast, nego materijalnu moć. Bila je naklonjena monarhiji, koja je garantovala njenu vlasničku oligarhiju i liberalno-buržoaski sistem, u kome se kapital uvećavao. U čitavom svom rasponu, od sitnih sopstvenika do veleposednika, buržoazija je bila ona snaga koja je preuzela proizvodnju i sprovela industrijalizaciju i koja je, pre svega, imala kapital. Novac stečen na ulici (napolju), gde se odigravala svakodnevna borba za prestiž i sticanje, preveden je na privatni plan, gde je, preko predmeta i odeće, trebalo prikazati duhovne vrednosti, kulturu i obrazovanje, odnegovani ukus i fine manire. Engr je osećao prirodnu bliskost prema toj društvenoj klasi, tim pre što je ona podržavala monarhiju i time čuvala stare vrednosti. U prostoru privatnog života, u atmosferi blagostanja i spokoja, konzervirana je solidnost i postojanost *ancien regime*-a. Idealizacija porodičnog života bila je druga tačka materijalno-duhovnog dvojstva tipičnog za zapadnoevropsko društvo polovine devetnaestog veka (Hobsbawm 1989: 185). Ovo veliko društvo imalo je potrebu da se prikazuje, a na reprezentativnim slikama i na pet stotina crteža urađenih u tehnici grafitne olovke na papiru ono je u Engru pronašlo svoga najprimerenijeg predstavljača. Engr je u njima prepoznao klasične, idealističke uzore koje je usvojio još pre nego što je ova klasa postala vidljiva, njoj je prisajedinio svoje vrednosne sisteme. Engrovi argumenti su bili estetički, i u tom smislu portreti dele istovrsni idealizam njegovih istorijskih kompozicija. Verovatno su mu bile bliske i građanske manifestacije konzervativizma, samodopadljivosti i samozadovoljstva, te je u ovo društvo ušao kao njegov omiljeni umetnik.

Koncepcija portretnih kompozicija je jednostavna. Porodica Forestje (Forestier) (1806, sl. 1/02) solidna je i puna vrline, svaki njen član je na svom mestu, žene su supruge,

majke ili kćerke, muškarci su oni koji obezbeđuju taj sklad i spokoj. Odnosi među njima su zasnovani na autokratiji muških članova porodice i bez težnje ili potrebe da se menjaju. Predstavu idealnog doma upotpunjuje lik služavke, predstavnika društvene kategorije koja se više neće pojavljivati na Engrovim slikama. To su bile vrednosti i odnosi u koje je Engr verovao i prema kojima je živeo. Njegov učenik Amori-Dival (Amaury-Duval) svedoči da je i sam Engr izgledao kao solidni buržuj. Konstruišući ovakve scene unutrašnjeg prostora, bez ijedne disonance ili spoljašnjih zvukova, Engr je stvarao rajski vrt za sebe, svoje pristalice i klijente, koji zajedno pripadaju idealnoj harmoniji. (Tinterow 2000: 5) Portreti u eksterijerima – kakav je npr. „Portret gđe Letje i njenog sina Lisijena“ (1808, sl. 1/03), u prepoznatljivom ambijentu Rima, s fasadom Vile Mediči i Crkvom Sv. Trojstva – u suštini deluju kao da su postavljeni u imaginarni dekor iz prošlosti, scenografiju iz repertoara Engrove biblioteke. Na taj način se zapravo produžava kućni ambijent i tek naznačava ono zadovoljstvo u konzumiranju spoljašnjeg prostora koje će buržoazija pronaći u narednim decenijama.

Nasuprot slikama, koje su zbog reprezentativnosti više dekorisane, crteži imaju određenu dokumentarnu vrednost, pre svega zahvaljujući upotrebi grafitne olovke, kojom se postiže faktografska preciznost i tačnost. Najviše mu je odgovarala tehnika grafitne olovke (ponekad s dodacima), što je takođe tradicionalna, akademska praksa kao i upotreba glatkog papira, koji je omogućavao da linija bude neprekinuta i ravna. U prostornoj karakterizaciji i definisanju likova ima izvesne malograđanske romantičnosti, koja je u širem smislu postala sinonim za evropsko buržoasko društvo u devetnaestom veku. (Hobsbawm 1987: 217) Zbog toga ovi portreti nisu realistični. To su izabrani delovi stvarnosti, a njihov realizam ima reference u holandskom žanr-slikarstvu sedamnaestog veka, kakav je lik služavke na portretu „Porodice Forestje“. Engr je svoje nazore formirao na dva koda: antičkom i holandskom, tj. klasičnom i realističnom, koje je ugradio u svoju crtačku praksu. Njegov učenik Robert Balze opisao je njegov rad na portretnim crtežima kao rutinu. Svaki crtež je zahtevao četiri sata, „sat i po ujutru, dva i po popodne i veoma retko retuširanje sledećeg dana. Često mi je govorio da suštinu portreta dobija dok ručava s modelom koji, oslobođen posmatranja, postaje prirodniji.“ (cit. prema Arikha 1986: 15). Pri tome se uvek držao principa koji je uključivao posmatranje, pamćenje i sintetisanje da

bi se dostigao ideal. Engr je uveo načelo odložene percepcije, koja se fermentira u mentalnom procesu pamćenja i rezultira preciznom konturom. Ovaj metod isključuje bilo kakvu slučajnost ili preslikavanje realnog. Uostalom, isti ovi građani koji su se družili i ručavali s njim da bi dobili svoje portrete u crtežu, već su od 1837. satima sedeli ispred objektiva Dagerove (Louis Daguerre) mašine kao ispred slikarskog štafelaja da bi dobili tačnu sliku sebe, svoj odraz u foto senzitivnoj ploči, a ipak su i tada poručivali portrete od Engra.

U veoma oštroj kritici portretnog rada Bojm tvrdi da se Engr trudio da zadovolji potrebe klijentele, klasne, statusne vrednosti i ideologiju naručilaca, koji su, naravno, bili različitih materijalnih mogućnosti, zbog čega su crteži stilski neujednačeni (Boime 1985: 50-65). To bi značilo da je Engr bio mnogo više praktičan nego posvećen svojim idealima. Bio je sklon kompromisu jer ga je, pre svega, motivisala potreba da u tom društvu opstane. Činjenica je da su rimski portreti bili rađeni za prodaju, ali kada se vratio u Pariz i stekao društveno priznanje i poštovanje, on je nastavio da portretiše svoje prijatelje, i to *pro bono*. U zrelim godinama Engr je postao istaknuta društvena ličnost, autoritet koji je simbolizovao tradiciju u najboljem smislu.

S priličnom sigurnošću može se konstatovati da je od svih portreta koje je Engr realizovao najviše vrednovan bio portret Bertena (Jean-Louis Bertin, 1832, sl. 1/04). Razlog verovatno leži u činjenici što je, za razliku od likova iz odvojenog, zaštićenog, u stvari zatvorenog prostora, Berten bio jedina ličnost koja je pripadala spoljašnjem okruženju. Direktor ekonomskog časopisa *Journal des débats*, organa vlade Luja Filipa (Louis Philippe), Bertanje bio eksponent Julske monarhije i „Buda buržoazije“, kako ga je nazvao Mane (Édouard Manet). U Engrovom radu on demonstrira svoju nadmoć u poslovnom svetu, u kome se vodi stalna borba i kojim jedino vlada novac. (Hobsbawm 1987: 185) Pored toga što je tumačen kao primer nove vladajuće klase, ovaj portret je primer dramatičnosti vremena, konflikata, kompleksnosti i dinamizma. Za razliku od drugih, rađen je ugljenom. Gari Tinterou zapaža da se na slikama i na crtežima pokazuje u kojoj meri je Engr bio inovativan i virtuozan, te kako su njegove tehničke veštine i snaga posmatranja bili perfektno usklađeni s političkim, socijalnim i ekonomskim smislom vremena. On je briljantno opisao svoje savremenike u Parizu i Rimu postižući s

preciznošću složen šifrovani izgled svojih modela. (Tinterow 2000) Pitanje je, međutim, da li je to znak njegovog razvoja u portretnom crtežu, kako je ocenjeno, tj. da li napuštanje formalne preciznosti, koja se izjednačava sa idealizacijom, znači i evoluciju likovnog jezika?

U portretnim crtežima Engr je potvrdio vrednost crteža kao slike u receptivnom i tržišnom smislu. Uveo je crtež u kapitalistički sistem ponude i potražnje i tako dao novi vid njegovoj komunikativnosti. Engr je izvukao crtež izvan okvira akademskog učenja i namene, s njim je na pragu Moderne ovaj medij postao bitan kao samostalno delo i kao označilac estetskih i idejnih vrednosti društva. Stvarao je u skladu sa intelektualnim procesima i došao do linije kao idealnog sredstva.

1.3. Delakroa: crteži, strukture

Umetnik i društvo se, kako je zapazio Hauzer, višestruko i zamršeno prožimaju. Delakroa je bio primer ličnosti u kojoj je istovremeno opstajalo ono zvanično, tj. državno, i ono nezvanično, čime se bavila slobodna kritika smatrajući ga genijem koji ruši konvencije i osvaja slobodu. Izvesna protivrečnost se zapaža između značenja koje je pridavano njegovoj umetnosti i društvenog statusa koji je on kao ličnost uživao.

Delakroa je učio kod Gerena (Guerin) na „École des Beaux-Arts“. Bio je akademski slikar, što znači da je prošao čitavu mukotrpnu obuku, od kopiranja do slikanja. Crtanje mu je bio blizak postupak. Duboko svestan značaja crteža, neprekidno ga je koristio kao pomoćno sredstvo za slikanje, ali je uporedo istraživao mogućnosti različitih tehnika, tuša perom, pastela, itd.²³ Međutim, nikada nije crtež tretirao kao samostalno delo na način na koji je to činio Engr.

²³ „Prva i najvažnija stvar na slici je crtež. Ostalo se u velikoj meri zanemaruje on postoji; onda je slika čvrsta i završena. Ja više od drugih osećam potrebu da sebe u pogledu toga posmatram: ja na to stalno mislim i odatle uvek počinjem.“ (sreda, 7. april 1824), Делакроа 2010: 12.

Takođe, u zreloom periodu njegov metod razlikovao se od akademskog. S obzirom na to da crtež „[...] mora da proistekne iz dobrog rasporeda bitnih delova“ (Делакроа 2010: 57), ispostavlja se da linija nema konstruktivnu ulogu, već se pojavljuje kao rezultat odnosa slikanih površina. Ovakav pristup temelji se na orijentaciji prema unutrašnjem značenju predmeta. Tako se crtež formuliše od unutrašnjeg ka spoljašnjem, što je, u odnosu na Engra, obrnut postupak. To je imalo određene posledice po shvatanje i formalni kvalitet pojedinačne linije odnosno za grafizam uopšte. Ovaj način pretpostavlja slobodan način formiranja linije, što je značilo da je ona bliska organskoj i stoga nije mogla da bude prava niti da ima vrednosti konture. Linija je promenljiva, što se postiže interakcijom s drugim linijama. Suština Delakroaovog pristupa postaje sasvim izvesna ako se ima u vidu zapis u *Journal*-u, da „sama linija nema značenja: potrebna je druga da bi ova dobila izraz.“ (Делакроа 2010: 24) Ovim se pokazuje da je Delakroa imao precizno koncipiranu i razrađenu grafičku sintaksu. Polazeći od stanovišta koje se suštinski razlikuje u odnosu na sintetički grafizam, Delakroa je opovrgavao mišljenje da linija sama po sebi može da ima značenje; ona se skraćuje i dovodi do poteza, a zatim se multiplikacijom ulazi u proces građenja novih, slojevitih i otvorenih linearnih struktura. Time se predmet definiše u procesualnosti, u otvorenom sistemu znakova.²⁴ Crtački postupak tako postaje ekspanzivan i analogan slikarskom u onom smislu u kome se grafički materijal pojavljuje kao alternativa slikarskoj četki. S obzirom na to da ovakva koncepcija izlazi iz okvira racionalno kontrolisanog, Delakroa je u formulisanju otvorio mogućnost dejstva unutrašnjih sila, kao i momenat slučajnosti. Ovakav pristup, koji uključuje momenat nevoljnog i nekontrolisanog, dolazi iz povišene emocionalnosti i romantičarske introspekcije, dok grafička sintaksa postavljena na ovaj način ukazuje na senzibilitet umetnika modernog doba (sl. 1/05).

Samim tim što je proistekla iz preseka kolorističkih površina, linija je dovedena u generičku vezu s koloritom, što je potom impliciralo još jedan formalni pomak i udaljavanje od akademske prakse. Delakroaov pristup crtanju bio je slikarski, njegove

²⁴ „Postoje linije koje su čudovišne: desna, obična vijugava, naročito dve paralelne. Kada ih čovek povuče, elementi ih krnje. Mahovina, nezgode prekidaju prave linije njihovih spomenika.“ Делакроа 2010: 26.

linije sublimirale su kolorističke kvalitete. Na tragu ovakvog problematizovanja, posledično se u crtežu pojavljuje kolorit.

1.4. Afričke beležnice

Najveći deo produkcije Delakroaa čine skice i pripremne studije izvedene u različitim tehnikama, manji deo su nezavisni crteži. Način rada pokazuje neposrednost i brzinu, bez velikih priprema. Time se Delakroa udaljivao od svog učitelja Gerena i približivao privatnim ateljeima/školama. Učitelji kao Kutir (Thomas Couture) ili Gler (Marc-Charles-Gabriel Gleyre) preporučivali su rad u prirodi. Cilj ovog postupka bilo je proširenje tematike, uvođenje pejzaža, kao i novi odnos prema ljudskom telu oslobođenom veštačkih stavova koji su bili posledica svesti modela o tome da poziraju. Ujedno, na ovaj način je trebalo da se razvija individualna tačka posmatranja i originalnost. Majstori su preporučivali da se koristi džepna beležnica, *carnet en poche*, za lapidarne i brze zapise kojima bi se postigla neposrednost. Beležnica je bila svojevrsni podsetnik jer je podrazumevala i verbalne zapise. Njena najvažnija funkcija je bilo uspostavljanje relacije prema realnom, okruženju; džepna knjižica je bila neka vrsta dokumentarnog zapisa.

Carnet en poche je odigrao u jednom trenutku bitnu ulogu u radu Delakroaa. Pri tome želim da ukažem na svojevrsan vizuelni dnevnik koji je nastao tokom njegovog puta po severnoj Africi. Sedam beležnica i pojedinačne skice ostaju kao svedočanstvo neposrednog doživljaja novih prostora. Njihov obim pokazuje koliko je Delakroa bio podstaknut i imao potrebu da zabeleži iskustva novih prostora. Potreba da doživi drugačiji, egzotični svet, Mediteran s druge strane, njegovu svetlost, boju i ritmove – sve ono što je posredno saznavao – bila je u skladu sa aktuelnim idejama privatnih ateljea i romantičarskim pogledom na svet. Tokom prethodne decenije Delakroa se potvrdio velikim kompozicijama savremene ili literarne tematike, kakva su „Pokolj na Hiosu“, „Grčka na ruševinama Misolongija“ ili „Smrt Sardanapalusa“, kao i delima manjeg formata. Putovanje po severnoj Africi je trajalo od januara do jula 1832. godine. Delakroa

je bio u pratnji grofa De Monreja (De Monray), ambasadora kralja Luja Filipa u Maroku. Bila je to zvanična državna poseta Sultanu od Maroka i diplomatska misija koja je usledila posle upada Francuza u Alžir 1830. godine.²⁵

Hobsbaum smatra da je potreba za izgubljenim rajem, rusoovska utopija ili romantičarska idealistička projekcija o otkrivanju neiskvarenog sveta koji živi u jedinstvenom skladu čoveka i prirode vodila Delakroa u severnu Afriku (Hobsbaum 1987: 223). Postavlja se pitanje u kojoj meri je Delakroa u ovim okolnostima zvanične posete mogao da uspostavi neposredniji kontakt s realnim okruženjem, kontakt koji bi vodio ka većem stepenu istraživačkog. I da li je, shodno tome, njegov *carnet en poche* poslužio svojoj nameni?

Delakroaove beleške pokazuju da je njegov doživljaj severne Afrike bio prvenstveno likovni. Nova sredina percipira se na nivou vizuelnih senzacija, kolorita, ritma, kompozicije i svetla. Alžir ili Orijent je za njega značio ispunjenje i osnaženje kolorističkih afiniteta i upravo je beležnica poslužila u potvrđivanju tema koje je postavio u slikama iz prethodne decenije. To pokazuje da je pristup novoj sredini bio zasnovan na unapred utvrđenim estetičkim principima, što je u izvesnoj meri predstavljalo ograničenje u otkrivanju nepoznatoga.²⁶ Verbalni opisi u beležnici ekvivalentni su skicama. Osnovnim likovnim elementima, linijom i bojom, severna Afrika se dekodira kao klasična, iskonska, uravnotežena; ona imponuje jer nije iskvarena civilizacijom i naukom, jer predstavlja suprotnost zapadnoj civilizaciji.²⁷ Ovakvo mišljenje formirano je na osnovu aktuelne

²⁵ Godine 1831. osnovana je Legija stranaca, čija je misija bila osvajanje unutrašnjosti zemlje, kao i učesće u međunarodnim sukobima. Stanovništvo je pružalo žestok otpor, posebno Abd-el-Kader, koji je ratovao s Francuzima od 1832 do 1847. Godine 1848. Alžir je proglašen francuskom teritorijom, izdvojen na departmane, ali otpor nije prestao i usledili su ustanci: 1849, 1852, 1854, 1864–1867, 1871–1872. Dve trećine alžirskih seljaka ostalo je bez zemlje. Misijom u Maroku Francuska je pretendovala da preuzme dominaciju u ovom delu Afrike. Godine 1844. Francuzi su sklopili Ugovor u Tangeru, koji je bio veoma nepovoljan za Marokance.

²⁶ E. Said ovakav fenomen obrazlaže kao „[...] bezlično zapadnjačko uverenje da je moguć opis opštih, kolektivnih fenomena i u njihovoj tendenciji da se realnosti manje stvaraju na osnovu Orijenta, a više na osnovu vlastitih opažanja.“ Said 2008: 238.

²⁷ „Ima nečeg republikanskog u tom neprotokolarnom držanju“, „Starinske navike i iskustvo sve regulišu“, Делакроа 2010: 23, 24.

zapadnoevropske kritike modernizacije i industrijalizacije, što pokazuje da se druga kultura ne posmatra samostalno, nego u zavisnosti od dominantne, koja se uzima kao model.²⁸

Postoji izvesna kontradiktornost u Delakroaovom poimanju afričkog sveta. Rečenica „Njihovo neznanje im stvara mir i sreću: da li smo mi sami na kraju nečega što jedna naprednija civilizacija može stvoriti?“ govori o pogledu s pozicije društva koje je u odnosu na druga superiorno. U pozadini ushićenja pojavljuje se tako razlika između „njih“ i „nas“, koja dalje vodi ka opozicijama neznanje – napredak ili niži stupanj civilizacije – viši stupanj civilizacije. Tako se ispostavlja da je rusooovski san ostao u Evropi kao neka vrsta stalne čežnje za izvornim, predcivilizacijskim, dok je u neposrednom doživljaju upravo taj civilizacijski nivo stajao kao neka vrsta paravana iza koga je posmatran drugi svet.

Delakroaova namera u Africi bila je umetnička, ali je njegova funkcija bila administrativna. S tog stanovišta, on je bio uključen u deo političkog projekta/koncepta širenja interesovanja za Istok, u kome je kultura imala potencijala da dinamički raznovrsnije pristupi ovom području (Said 2008: 23). Običaj da umetnik bude u sastavu ekspedicija ili raznih misija – da beleži, skicira, uprizoruje nove svetove – praksa je prethodnih vekova. To je deo širokog i kompleksnog odnosa koji su kolonizatori uspostavljali na teritorijama u kojima su imali političke, ekonomske i vojne pretenzije. Radi se, u stvari, o posebnoj vrsti osvajanja, jer su ovi sadržaji u formi albuma grafika ili slika dobijali novi vizuelni identitet.

U suštini, Delakroa je bio tradicionalista i bonapartist koji je pripadao klasičnoj i akademskoj kulturi.²⁹ On nije imao izvornu potrebu da razume ili zaista otkrije Orijent, iako ga je tematski često koristio. Linda Noklin (Linda Nochlin) je iz *Journale*-a izdvojila

²⁸ Jedna od tri definice orijentalizma koju predlaže Said podrazumeva „stil mišljenja zasnovan na ontološkoj i epistemološkoj distinkciji koja se povlači između ‚Orijenta‘ i ‚Okcidenta‘“, pri čemu se „kao polazna osnova za sve teorije i narative uzima razlika između Istoka i Zapada.“ Said 2008: 11.

²⁹ Ovu osobinu kod Delakroaa Said povezuje neposredno sa strategijom koju je Napoleon sproveo u Egiptu. U težnji da se ova zemlju potpuno otvori za istraživanje, a zapravo kolonizuje, Napoleon je osnovao Institut čija je uloga bila da izvrši sistematski i organizovan popis čitavog ekonomskog i kulturnog dobra. Said 2008: 114.

citat koji je znakovit i tačno pokazuje ovaj odnos. Govoreći o persijskim portretima i crtežima, ona kaže: „[...] pogled na njih [...] navodi me da ponovim ono što je Volter (Voltaire) negde rekao – da postoje ogromne zemlje u koje ukus nikada nije prodro [...] nema u tim crtežima ni perspektive niti bilo kakvog osećanja za ono što je istinsko slikarstvo [...] figure su nepokretne, stavovi kruti, itd.“ (cit. prema Nochlin 1983: 129).

Iako formalno i tehnički izvedeni kao brzo transponovanje činjenica, crtački zapisi iz Afrike zapravo pripadaju opštoj slici koja je bila stvorena pre nego što je Delakroa krenuo na putovanje. Na neki način ova slika je literarna, kao i većina njegovih radova. To se najviše očituje u tipovima afričkog stanovništva. Zahvaljujući visokom diplomatskom nivou, Delakroa je imao privilegiju da uđe u harem. Upitno je da li je on bio u situaciji da vidi lica žena, ali je svakako, na osnovu različitih etničkih i kulturnih grupa koje je sretao, mogao da stekne predstavu o ženama iz severne Afrike. Pretpostavka je da su žene u haremskim scenama očuvale određenu autentičnost na crtežima. One su, međutim, načinom uopštavanja dovedene do određenog tipa koji kod Delakroa postaje sinonim za ženu sa Orijenta. Tipološka stilizacija (ravan nos, puna mala usta, široki obrazi) ukazuje na klasičnu fiziognomiju i upućuje na idealizovanje, čime je dovedena u sumnju mogućnost da je lik žene formiran iz direktnog iskustva. To može da bude donekle iznenađujuće, ali je evidentno da je na crtežima nastalim u Alžiru i Maroku (sl. 1/06) korišćen isti model kao na slici „Sirotica na groblju“ iz 1824 (sl.1/07). Srodna je po tematici slika „Alžirke“ iz 1834. godine (sl.1/08). Iako postoje naznake o autentičnosti i lokalnim osobenostima, žene na njoj nisu istinite; lik levo preuzet je sa persijske minijature, dok onaj u sredini odgovara Jevrejki sa istoimene grafike (sl.1/09). Ovaj primer ukazuje na to da je Delakroa formirao sliku žene na osnovu svog literarno-kulturološkog shvatanja Mediterana i Istoka, te da je ona i u autentičnom okruženju ostala determinisana pretpredstavom, unapred stvorenim mišljenjem.³⁰ Ovakva rasna nivelacija jasno ukazuje na zanemarivanje specifičnog i utapanje u postojeći model. Delakroaova slika alžirske žene formirana je na osnovu evropskog, tačnije, francuskog modela. To je metod evropeizacije koji preuzima i preformuliše vizuelni (pojavni) nivo, a koji deluje u okviru kulturne politike i prethodi

³⁰ „Direktna opažanja ili detaljni opisi Orijenta su fikcije koji su prezentirali tekstovi o Orijentu.“ Said 2008: 240.

istinskom redefinisiranju i evropeizaciji gradova, tehnologije, okruženja, a preko koga se, u ime progresa i modernizacije, zapravo vrši kolonizovanje.

U radu „Jevrejska mlada iz Tangera“ (1832, sl.1/10) devojka je manekenka, a predmet posmatranja je njen kostim – materijalizacija likovnih kvaliteta odeće i ukrasa na njoj, s preciznom deskripcijom, što bi svakako bilo korisno za etnološki pristup. Delakroa nije u severnoj Africi video realnost, već je u gestovima i ljudima koji su ga okruživali prepoznao oživljenu antiku, koja mu je bila bliska. Žene iz severne Afrike, uprizorene na ovaj način pasivne su i usporene. Delakroa je uvek varirao nekoliko sedećih, opuštenih stavova u mizanscenu, koji treba da uvede u posebni ambijent i atmosferu ušuškane i zatvorene ženske kuće. Osim dekora, ima li ikakve suštinske razlike u odnosu na Engrove elegantne, srećne i pasivne žene u evropskim enterijerima?! S tim što Engrove ličnosti dolaze iz okruženja kome i sam pripada. Delakroaova slika je ulepšana predstava koju on konzumira; on joj ne pripada niti je razume na istinski način, on je preuzima u onom vidu koji mu je potreban, koji odgovara njegovoj pretpredstavi.

Vizuelna kolonizacija, zbog koje etnografski ili kulturni sadržaji nisu shvaćeni kao vrednosti po sebi, ima poreklo u ranim radovima u kojima je Delakroa postavio kliše. Litografija „Afrikanac na konju“ (sl.1/11) urađena 1823. pokazuje određeni vizuelni kod koji je delimično upotpunjen prikazima drugih etničkih grupa, Arapa i Jevreja, čime se stvara opšta tipologija *homo africanicus*. Na crtežima nastalim tokom i oko putovanja po severnoj Africi, nailazimo na iste ljude sa slika nastalih tokom prethodne decenije. Oni odgovaraju likovima sa platna „Smrt Sardanapala“. Kada je reč o celoj figuri, i tu je koristio postojeće modele (sl.1/12; sl.1/13). Bilo da je kao Afrikanac na konju mlad, jak, mišićav i crn, ili prepreden i nasilan, čovek sa Orijenta uvek je u akciji (sl.1/14). Shodno tome, muškarci iz severne Afrike su krajnje dinamizovani, na konjima, ponekad opasni i violentni, ali ponekada i lenji, u ženskim pozama (sl.1/15). Iskustvo iz 1832. samo je proširilo postojeći sadržaj gestovima, mimikom, ritmovima pokreta, zvucima, ambijentom, kao i svetlošću i bojama. To se očituje na crtežima-skicama, brzim zabeleškama koje su nastajale u ambijentu. Ove predstave sadrže određenu dokumentarnost, ali se ona zbog tipologije ne prepoznaje. Zahvaljujući brzini izvedbe, crteži iz afričke beležnice dobijaju

na autentičnosti i gube određeni sloj artificijelnosti, ali to je stvar rukopisa, a ne dublji interesovanja. Neki likovi su autentični, npr. na slici 1/16, na kojoj su identifikovani Abraham Benhimol i Said Mohamed ben Abon, koji su bili u oružanoj pratnji misije.

Zbog ovakvog načina uobličavanja slike Istoka, putem pretpredstave a manje putem ličnog ili kritičkog stava, kod Delakroa se, suprotno njegovim intelektualnim intencijama, nije pojavila potreba da suštastvenije prođe u temu kojom se bavi i proširi njen obim ili sadržaj. Pasivizirajući žene ili aktivizirajući muškarce Maroka i Alžira, on je od njih načinio objekte, koje, kako kaže Said, shvataju, definišu i simuliraju drugi (Said 2008: 131). Takve ih je, po povratku u Francusku, Delakroa decenijama koristio u imaginarnim slikanim kompozicijama.³¹

Za razliku od staromodnog Engra, Delakroa se družio sa savremenim naprednim intelektualcima. Bodler (Charles Budelaire) ga je proglasio za najmodernijeg slikara svoga vremena i predvodnika romantizma. Međutim, po društvenom poreklu, životu i karijeri, Delakroa se nije uklapao u opštu sliku ili predstavu romantičara. Naročito ne u pogledu kritike društva i onih stavova koji su bliski nezavisnoj boemiji kao jednom od uporišta romantizma. On nikada nije bio izvan sistema; štaviše, uglavnom je bio s njim u saglasju. Jedina epizoda, u vidu šesnaest karikatura iz doba restauracije 1814–1822, bio je mladalački eksces protiv državnog i kulturnog ustrojstva, kao i protiv Akademije. Delakroa je, ipak, bio umetnik restauracije. Njegov najaktivniji period bio je od 1820. do 1848. za vreme Šarla X (Charles X) i Luja Filipa, kada je i putovao u severnu Afriku. On nije imao ničeg zajedničkog s mitom o prokletom umetniku, boemu, koji pripada polusvetu, koji je izvan sistema. Za vreme Napoleona III, kao istinski bonapartista, bio je član Gradskog saveta Pariza.

Dakle, crteži u afričkoj beležnici, kao način da se neposredno uključi u okruženje, nisu poslužili svojoj osnovnoj nameni. Suprotno tome, ove sveske su, zarad udobnosti francuskog posmatrača, brisale znake lokalnog identiteta. Zbog toga se u izvesnom smislu

³¹„Orijent je reprezentacija kanonskog materijala rukovođena estetičkom i izvršnom voljom sposobnom da pobudi zanimanje kod čitaoca“ Saidova je primedba povodom literarnog štiva Flobera, Šatobrijana ili Lamartina, ali dobro odslikava Delakroaov postupak. Said 2008: 240.

mogu posmatrati kao pokazatelj/primer kulturnog prisvajanja, što je u narednim decenijama vodilo ka pravljenu francuskog Alžira. Jednostavno, Delakroa je bio „kolonijalni putnik koji uživa u plodovima dominacije svoje zemlje, estetizuje kolonijalizovani narod, tretirajući ga kao spektakl.“ (Benjamin 2003: 37)

S druge strane, u Delakroavom pristupu postoji problem dvostrukog odnosa prema kolonijalizovanim ili okupiranim zemljama. Ako je slavu stekao „Pokoljem na Hiosu“ i slikom „Grčka na ruševinama Misolongija“, u kojima je pokazao saosećanje s grčkim narodom, takvog odnosa prema Alžiru nema, kao ni bilo kakve slične vrste osećanja u iskustvu severne Afrike. Ta dva sasvim različita doživljaja posledica su toga što je Delakroa duhovno pripadao akademskoj tradiciji zapadnoga sveta. Za njega je Grčka bila simbol klasičnih vrednosti, na kojima se temeljio njegov svet. To nije bila Grčka kao savremeni istorijski činilac, zemlja i ljudi koji su u svakodnevnoj pojavnosti mogli da budu za zapadnog posmatrača isto tako egzotični kao i Afrikanci. Ovaj problem može se tumačiti i s pozicije evrocentrizma, koji je nagovestio Benjamin (Benjamin 2003: 10), ali moje je mišljenje da je stanovište Delakroaa i zapadnoevropskih intelektualaca bilo uslovljeno onim što je grčko klasično nasleđe značilo, tj. njegov civilizacijski značaj, a ne Grčka kao stvarni entitet koji postoji u stvarnom vremenu. Pri tome je to što su na slikama prikazani savremeni događaji upravo bio deo romantičarske težnje; ove slike predstavljaju neku vrstu amalgama savremenog događaja (ili vesti o njemu) i klasičnih duhovnih vrednosti.

Crteži s putovanja po severnoj Africi ukazuju na funkcionalni i utilitarni pristup mediju. To su brojne skice i zabeleške koje će decenijama posle toga Delakroa koristiti kao predloške za slike. Bio je strasno vezan za beleške, živeo je po principu *nulla dies sine linea*. Najčešće je crtao uveče, pored kamina. Imao je dobro pamćenje, radio je lica po sećanju, a imao je i sopstvene unutrašnje vizije (Bodler 1954: 29). On je pripadao onoj vrsti crtača koja radi u skladu sa svojim temperamentom, u kome je sadržan romantičarski potencijal. Budući takav, on teži krajnostima. Za Delakroaa skica predstavlja način na koji se beleži trenutak, ona je izvor ideje. Njegovom shvatanju crteža, sa stanovišta likovne problematike i ciljeva medija, najprimerenija je upravo skica. U dovršenim radovima gubi

se ili se znatno smanjuje početna energija jer linija više nema svoje izvorno značenje. Korišćenjem različitih tehnika i uvođenjem kolorita, Delakroa je proširio značenje crteža. Sam čin crtanja manifestuje se kao direktan odgovor na impuls, spoljašnji ili unutrašnji.

1.5. *Dessinateurs vs. Couleuristes*

Kao primer akademskog slikara, Engr je bio tema svoga vremena. Za studente i za tadašnju kulturu bio je simbol, institucija, značio je jedinstvo i solidnost nacionalne francuske umetničke tradicije. (Rifkin 1983: 153) On je obeležio devetnaesti vek, sa njim se očuvalo klasično i racionalno, kao i poštovanje sistema – dakle, sve ono što je na pragu novih, modernih vremena bilo glavni predmet kritike i napada, ono čega se svakako moralo odreći. To je podrazumevalo i Akademiju s njenim racionalnim i restriktivnim metodama. Posle 1830. romantizam se pozicionirao kao odgovor na sve ono što se smatralo konzervativnim i ograničavajućim. Romantizam, veoma širok pojam koji je teško definisati, u ovom pogledu značio je suprotnost, slobodu pojedinca u svoj njegovoj genijalnosti i neponovljivosti, nekonformizam – sve što je potencijalno moglo da ugrozi sistem.

Diskursi aktuelnog vremena, sukcesija događaja i kritika kao ključni ferment formiranja javnog mišljenja u Parizu tridesetih i četrdesetih godina devetnaestog veka, suprotstavili su Engru, kao sinonimu za tradicionalno i nepromenljivo, Delakroaa kao ličnost koju su odredili da simbolizuje sve ono što je drugačije. Delakroa je bio predstavnik „nove škole“ (*école nouvelle*), za koga je Bodler rekao da je najmoderniji od svih umetnika. Centralno pitanje koje povezuje Engra i Delakroaa je problem suštine likovnog dela: da li je njegov osnovni kvalitet boja ili linija, racionalno ili emotivno. Ova dilema je kulminirala kao otvoreni rivalitet dva umetnika, što je, ispostaviće se, velikim delom bila konstrukcija kritičara (Shelton 2000: 726–742).

Dualitet racionalnog i emotivnog je polovinom veka, u okolnostima modernizacije društva, političkih reformi i narastajuće kritike, postao okosnica polemika. Sukob Engr – Delakroa pojavio se u ovom trenutku i još zadugo određivao istorijske i kritičke stavove. Stara dvojnost, racionalno-emotivno, apolonijsko-dionizijsko, u savremenoj kritici dobila je obeležje homerovsko-šekspirovsko. Delakroa je važio za apologetu šekspirovskog.

Istinski sukob se odigravao na relaciji sistemskog i vansistemskog, odnosno institucionalnog i vaninstitucionalnog, a prenet na opšti plan značio je kritiku države i antagonizam prema državi. Pri tome je Engr identifikovan sa Akademijom odnosno državom, što nije odgovaralo stvarnom stanju stvari jer je on i načinom rada i umetničko-pedagoškim delovanjem pokazivao neslaganje i kritiku „École des Beaux-Arts“-a. Ako bi se uporedili biografski podaci dvojice umetnika u pogledu njihovog društvenog statusa, uočilo bi se da je Engr bio u nepovoljnijoj situaciji. Delakroa je taj koji je imao više javnih narudžbina, koji je sudelovao u vlasti i za vreme Julske monarhije i Drugog carstva. A upravo je on proglašen za „modernog genija“. Razlog za to bio je, po Bodleru, u njegovom stilu, u „vatrenom i živom naglašavanju sjaja kolorita nad čistotom linije koji [...] namerno žrtvuje strogost crtanja da bi dostigao dramu koju opisuje.“ To je značilo individualizam, slobodu samoiskazivanja, a to je metaforično preneto na odnos pojedinca prema državi. Uoči revolucije 1848, Delakroa su slavili najuticajniji kritičari vremena, Bodler, Tore (Théophile Thoré) u *Le Constitutionnel* i Gotje (Théophile Gautier) kao „neumornog inovatora“.

Treba imati u vidu da je psihološki profil umetnika takođe imao značajnu ulogu u ovom duelu. Engr je bio racionalista od reda, a Delakroa emotivac, sanjar, asocijalan – sve ono što je odlikovalo pravog romantičara. Ova polemika obeležila je karijeru i jednog i drugog umetnika. Oni su bili određeni kao glavni učesnici jedne opšte priče, koja je prenet na politički, kulturološki, društveni i civilizacijski plan. Engr i Delakroa personalizovali su dve krajnje suprotstavljene grupacije: umereni i ekstremni ili konzervativni i moderni. Situacija je kulminirala povodom samostalnih izložbi dvojice umetnika na Svetskoj izložbi u Parizu 1855. (Bodler 1979)

U karikaturi „République des arts“ u *Le Journal pour rire* u julu 1849. (sl.1/17) karikaturista Bertal (Charles Albert d'Arnoux Bertall) ovaj sukob prikazao je kao dvoboj konjanika koji se bore svojim oružjem, četkom i perom. Prenet na plan njihove umetnosti, sukob se tako opredmetio na relaciji linija – boja i doveo ove dve likovne komponente do nepomirljivosti. Tonovi u javnosti bili su ultimativni i isključivi. Ovakva podela uloga, u kojoj je Delakroa bio apologeta boje a Engr linije, sigurno je poslužila opštem društvenom cilju. Ali, ne mogu da se zanemare njene posledice. S vremenom je stvarana određena slika u kojoj se Delakroa prepoznaje pretežno, ili čak isključivo, kao kolorista i, shodno tome, on je postao sinonim za modernog, nekonvencionalnog umetnika, genija. Engr je značio konzervativnost i tradicionalizam. Drugim rečima, boja je označavala budućnost, a linija prošlost. A ipak, situacija nije bila tako jednosmerna niti isključiva. Izgleda da je između njih postojao izvestan afinitet jer se Delakroa divio Engru, posebno njegovim crtanim portretima, koje je kopirao.

U propratnom tekstu Bertal ironično govori o potencijalnoj pobedi boje ili linije i zaključuje da se neki „usuđuju da govore o fuziji linije i boje“, ali se taj projekat čini tako „smešnim i ekstravagantnim“. Odgovor na ovo zapažanje uslediće u narednim decenijama.

2. OD LIKOVNOG PRIZORA PREMA KADRU. CRTANJE KAO NAČIN POSMATRANJA. DEGAOV PRIMER

2.1. Modaliteti posmatranja

U političkoj strategiji tek uspostavljenog Drugog carstva u Francuskoj projekat rekonstrukcije Pariza imao je centralno mesto. Novi urbanistički nacrt bio je implementiran u postojeći model grada koji je od srednjeg veka prolazio kroz relativno miran tok razvoja i nije se bitnije menjao.

Osmanov (Georges Eugène Haussmann) projekat je korenito izmenio recepciju Pariza. Imperija je u tom smislu imala određene, praktične ciljeve i potrebe. Nije bilo u pitanju samo poboljšanje higijenskih uslova života, proširenje ulica čime je olakšana cirkulacija vozila i ljudi, onemogućeno postavljanje barikada i sprečene eventualne ulične borbe, nego je kroz građevinske i urbanističke promene bila povećana proizvodnja, a time podstaknuta i preoblikovana čitava ekonomija grada.

U procesu redefinisanja značenja Pariza, od starinskog grada prema naprednom, koji postaje prestižno mesto na svetskom planu i u kome je sama država centralizovana, bila je sadržana ideja Moderne. Sveobuhvatni program koji je obuhvatio građevinska i prostorna preuređenja, proširenje i modernizaciju komunikacija i transporta, administrativnu organizaciju, proizvodnju i trgovinu, formirao je novu demografsku sliku i gotovo u potpunosti izmenio način na koji je grad funkcionisao. Tokom dvadesetak godina rekonstrukcije Pariza (1853-1870), Moderna je kroz promenu strukture i sadržaja ovog urbanog prostora dosledno sprovedena kao ideja progresa. Bio je to jedan od najočitijih

istorijskih primera samoprogramiranja Moderne radi ostvarenja određenih, u ovom slučaju političkih i državnih ciljeva.³²

Urbanističko rešenje barona Osmana i Napoleona III podrazumevalo je preuređenje ulica, prosecanje bulevara, proširenje kejova i zamenu starih mostova novim, sa lakšim konstrukcijama. Namera je bila da se u grad uvede više vazduha i svetlosti, ali je ovim građevinskim i arhitektonskim inovacijama Imperija pre svega samu sebe reprezentovala na vizuelnom planu. Uvedena je ulična rasveta, čime je bilo omogućeno da se prostori gledaju i tokom noći. Priobalje reke, kvartovi, bulevari i trgovi stvarali su nove vizuelne celine, određenu vrstu scenografije u koju je bila ugrađena slava Carevine. Ovako definisani prostor poticao je empirijsku spoznaju u kojoj je grad postao predmet posmatranja. Tako je rekonstrukcija grada koja je sama po sebi bila modernistički čin, uključila i posmatranje kao metod koji je imanentan modernizmu.(Jenks 2002a:14) Posmatranje podrazumeva slojevito značenje; ono obuhvata selekciju raznorodnih objekata kojima se pristupa sa različitih interesnih pozicija. U Parizu je u vreme rekonstrukcije ono bilo naglašeno kao aktivnost velikih razmera, kao način ponašanja, zbog čega je postalo populistički fenomen. Raznolika struktura stanovništva, starosedelci i doseljenici, oni sa stalnim ili privremenim boravkom, stranci i turisti, učestvovali su u Osmanovoj vizuelnoj predstavi čiji su se klasični dramski principi tek naslućivali u upečatljivim panoramama i snažnim tačkama posmatranja.³³ U vreme pada Carevine, kome je prethodila smena Osmana, u njegovoj predstavi grada još uvek nije bilo uspostavljeno jedinstvo mesta, vremena i radnje, njena dramaturgija nije bila do kraja definisana. (Taj proces trajaće još nekoliko narednih decenija.) Gradski prostor je, i pored reprezentativno osmišljenih celina, bio heterogen i vizuelno haotičan. Kontrast između širokih pravih bulevara i uskih ulica činio je da slika grada izgleda nedovršena. Uporedo sa otvorenim prostorima, koji su opažanje vodili prema opštim planovima i kontinuiranom, panoramskom načinu gledanja, male ulice grada koji je nestajao bile su posmatrane bez distance i sagledavane trenutno, kroz niz detalja. Ovakva situacija destabilizovala je čitav vizuelni doživljaj grada. Shvatanje grada bilo je u mnogome određeno kontrastom ova dva pristupa fenomenu

³² S. Žunjić smatra sa da je samoprogramiranje radi ostvarenja određenih ciljeva u doba Moderne povezano sa njenom sposobnošću autorefleksije. Жуњић 2009: 166.

³³ Sintagmu „snažne tačke posmatranja“ koristi T.Dž. Klark. Clark 1984: 36.

posmatranja: smišljenog, usmerenog, režiranog posmatranja Osmanove nadmoćne scenografije opštih planova i slučajnih vizuelnih doživljaja uskih i krivih ulica starog Pariza, koji su podrazumevali i značili slobodu izbora. Razlika u načinu uspostavljanja veze sa vizuelnim sadržajem grada čija je forma tek nastajala, imala je dublje posledice. Naime, na ovaj način aktuelizovan, čin posmatranja/gledanja bio je osnova na kojoj su se uobličavala oprečna gledišta/stavovi o rekonstrukciji grada i zapravo o politici Napoleona III.³⁴ Ipak, do sedamdesetih godina devetnaestog veka rekonstrukcija je drastičnom promenom vizuelnog, kao i čitavog društvenog i duhovnog sadržaja koji se preoblikovao zahvaljujući situaciji u gradu, od Pariza stvorila ne samo simbol modernog mesta već i ključnu tačku svetskog modernizma.(Harvey 2003: 23-57)

2.2. Opera. Granica pogleda

Pariz je svakodnevno provocirao nove, namerne ili slučajne, utiske kod posmatrača. Sam po sebi bogat vizuelni repertoar proširen je i velikim predstavama na otvorenom koje su od vremena Napoleona III često bile priređivane u okviru novodefinisanih prostora, na širokim trgovima ili poljanama po obodu grada.(Clark 1984: 19, Harvey 2002: 102-110) U ovakvoj koncepciji zabavnih sadržaja očito je postojala težnja da se slobodno vreme i aktivnost stanovništva usmere prema javnom, spoljašnjem životu. U gradu su otvarane manje pozornice, teatri, kafei i kafe-koncerti, što je skupa sa neformalnim uličnim zabavnim predstavama, doprinelo tome da sistem ponude i potrošnje obuhvati i teatarske sadržaje koji su postajali bitan činilac urbanih životnih navika.

U sistemu vizuelne i predstavljačke produkcije Opera je u Parizu već imala svoj značaj koji je bio ustanovljen nekoliko vekova ranije. Sadržaji u postojećoj zgradi opere u

³⁴ U poduhvatima preuređenja, nestajali su čitavi delovi grada a stanovništvo je nasilno iseljavano. Samo je iz jednog centralnog kvarta 17.000 ljudi bilo premešteno na periferiju, a srušeni su i mnogi istorijski spomenici. Javne ličnosti, poput V. Igoa (Hugo), L. Veijoa (Veillot), Š. Valeta (Ch. Valette), i dr., optuživale su Osmana zbog vandalizma, prema: Herbert 1991: 2, 3; Clark 1984: 42.

ulici Le Peltje (rue Le Peletier) predstavljali su deo ustaljenih potrošačkih navika Parižana. Iako je samo zdanje bilo funkcionalno i u dobrom stanju, odlučeno je da kraj i vrhunac rekonstrukcije grada bude obeležen izgradnjom novog Trga Opere. Ovaj kompleks zamišljen je tako da zgrada Opere bude postavljena na čvorištu bulevara i ulica i da sa njima čini vizuelnu celinu. Bila je to jedna od glavnih vizuelnih tačaka Osmanovog plana. Zgrada u ulici Le Peletje bila je reprezentativna, ali ne na tako spektakularan način.³⁵ S obzirom na značenje koje je sama institucija Opere već imala, nova zgrada je uključujući i okolni prostor, koncipirana kao moćan reprezent Drugog carstva, ali je zbog sleda istorijskih okolnosti ona predstavljala i njegov kraj. Simboličko značenje Opere prepoznavalo se pre svega na spoljašnjem nivou, u širokoj vizuri čijim centrom je dominirala njena neobarokna fasada. Svojim spoljnim izgledom Opera je bila dostupna svima, a vizuelna komunikacija sa posmatračima i prenošenje značenja bilo je neograničeno. Iza fasade, međutim, bio je to zatvoreni prostor, u mnogome nedostupan za gledanje. Doživljaj unutrašnjeg ambijenta i sadržaja Opere predstavljao je klasnu privilegiju. Opera je u Parizu činila deo društvenih navika, ali i važno mesto za funkcionisanje viših klasa. Koncipiran na ovaj način, kompleks Trga Opere inicirao je dva modaliteta posmatranja, dva na izgled slična ali u suštini potpuno različita perceptivna pristupa koji su bili društveno uslovljeni: populistički i elitistički.

Unutrašnji prostor Opere podrazumevao je pozornicu i niz okolnih prostorija koje su imale različite funkcije. Dok je scena bila namenjena fiktivnom, u ovaj drugi prostor useljavao se realni život. On je omogućavao kretanje i komunikaciju, bio je mesto za društveno prikazivanje, kontakte i dogovaranje poslova. Ovaj prostor zaposedao je svet visokih finansijskih krugova, politike i diplomatije, čije aktivnosti nisu bile povezane sa samom predstavom, već sa sadržajima iz spoljnog okruženja. Ograničeni krug posetilaca činio je zatvorenu društvenu grupaciju, što je značilo da je doživljaj Opere predstavljao ekskluzivitet.³⁶

³⁵ Ova zgrada je potpuno izgorela 20. oktobra 1873. u požaru koji je trajao dvadeset sedam sati.

³⁶ O stukturi posetilaca Opere, uz arhivske podatke, analizu socijalnog statusa, učestalosti poseta, itd. videti u: Patureau 1991.

Time se nedvosmisleno ukazivalo na činjenicu da ova vrsta posmatranja nije bila namenjena svima. Ovakvo ograničavanje čina posmatranja stvaralo je radoznalost široke populacije (radoznalost je i inače preplavila zapadno društvo tokom devetnaestog veka) što je za posledicu imalo proizvodnju slika na kojima su interpretirani prizori iz Opere. Pored različitih suvenira, litografija, jeftinih ilustracija ili stereoskopskih fotografija u kojima su polovinom veka bili uspostavljeni određeni standardi u prikazivanju onoga što se dešavalo na pozornici i oko nje (Kendall 2003: 36), sadržaji iz operskog enterijera su i putem novinske ilustracije dopirali do široke publike. Ovi grafički prikazi ušli su u sistem šire produkcije industrije prikazivanja i popularizacije vizuelnih sadržaja.³⁷ Novinske ilustracije su pre svega omogućavale pogled iznutra i ostvarenje potrebe za povlašćenim gledanjem, a time i neposrednim doživljajem ambijenta. Često je i publika činila ključni vizuelni deo prizora, a uz satirični komentar značenje ilustracija je bilo prošireno u odnosu na početni linearni zapis i konačno društveno kontekstualizovano. Ilustracije su, sa druge strane, imale ugrađen dijegetički model; bile su rađene u serijama kratkih narativnih prikaza koji su se sukcesivno pojavljivali u dnevnoj ili periodičnoj štampi, kao prototip filmskih serijala (kao na pr. Domijeove ili Gavarnijeve [Gavarni] grafičke serije).

2.3. Dega u Operi

Kada se u zimu 1874. Edgar Dega približavao ulazu u Operu Garnije, dolazeći sa Monmartra gde je živeo, prizor koji je imao pred sobom bio je znatno drugačiji od onoga iz ulice Le Peltje. Sužavajući širinu pogleda sa trga prema zgradi i konačno prolazeći kroz okvir ulaza, Dega je eliminisao društvene prepreke i ograničenja, da bi stupio u prostor koji mu je bio poznat i blizak – sličan onome u staroj zgradi Opere, koji je redovno posećivao od sredine šezdesetih godina. Model unutrašnjeg dela i stare i nove zgrade Opere

³⁷ Komercijalizovano uživanje, uslovljeno ekonomskim promenama postalo je imanentno novom načinu života. Clark 1984: 9.

podrazumevao je hodnike, prolaze oko scene, lože,³⁸ unutrašnje dvorište (*cour d'honneur*), galerije, radionice, sale za vežbanje. Zahvaljujući društvenim vezama i prijateljstvima Dega se kroz ovaj složeni prostor slobodno kretao, zalazeći iza kulisa i oko scene.³⁹ Sve do 1890. bilo je to okruženje u kome je Dega dosledno ispitivao mogućnosti posmatranja, pristupajući mu kao fenomenu modernog doba, da bi razvio kompleksan spoznajni i semantički sistem.

Unutrašnji, artificijelni prostor Opere u suštini je stvarao situaciju paralelnu onoj na ulicama Pariza. On nije bio atraktivan samo zbog pozornice koja je bila analogna trgovima i jakim tačkama Osmanovog Pariza i podrazumevala usmeren, režiran, dirigovan pogled iz gledališta. U kompleksnom prostoru van scene, u kome se publika slobodno kretala i komunicirala, bilo je mogućnosti za mnoštvo pogleda i vizura: odozgo, odozdo, sa strane, iz blizine ili daljine. Sve je više predmeta, naročito onih ih neposrednog okruženja, ulazilo u vidno polje.⁴⁰ Čitav ambijent podsticao je slobodno, nenamešteno, slučajno posmatranje, odražavajući situaciju koja se odvijala napolju, a koja je pre svega uticala na dinamizovanje percepcije, animirajući *yeux flâneur* visokog pariskog društva koje se okupljalo u Operi. Od prostora koji je pre svega bio namenjen audio-vizuelnom doživljaju tradicionalnih scenskih umetnosti, pariska Opera je zahvaljujući realnom životu koji se tu useljavao, pre samog grada, postala paradigma i jedno od ključnih mesta Moderne.

Ovako razloženi i kompleksan prostor Dega je koristio kao situaciju koja je pogodovala aktiviranju njegovog vlastitog *privilegovanog vida*.⁴¹ Iz te tačke je bila generisana čitava likovna problematika koju je tri decenije konsekventno razrađivao u scenama iz Opere. Najveći deo radova bio je izveden grafičkim sredstvima, od toga dve trećine u kombinaciji sa pastelom. U periodu od 1873. do 1881., kada je bio blizak realističko-naturalističkim tendencijama u književnosti i publicistici, posebno braći Gonkur

³⁸ Posebna vrsta lože pružala je najbolji pogled na scenu, a istovremeno je sam njen prostor bio manje izložen pogledima spolja i zato je bila najskuplja, 120fr. po sezoni, Herbert 1991: 103

³⁹ Ovaj društveni krug činili su D. Alvi (D. Halevy), L. Lepik (Lepic), Ž. Bize (G. Bizet), čelista Pije (Pillet), pevačice, učitelji baleta, i dr. Herbert, 1991: 104.

⁴⁰ Svet je počeo da biva posmatran sa stanovišta familijarnosti stvari-po-sebi. Tako se neumitno približavao, izoštrio i dobio realističke oblike empirijskog fenomena. Jenks 2002a: 17.

⁴¹ Ovaj termin koristim u smislu koji predlaže Dženks, mada ga u doslovnom smislu upotrebljava Herbert kada govori o aristokratskoj eliti. Herbert 1991: 103.

i E. Zoli, angažovano je pristupao temi, dajući mogućnost za različita tumačenja njegovoga rada, koja su bila započeta u tekstovima savremenika. Edmond de Goncourt je, imajući u vidu psihološku i sociološku studiju karaktera balerina i posetilaca Opere 1874. ocenio da je „on jedini u stanju da, opisujući moderan život, dosegne njegovu dušu.“ (prema: Druick, Zegers 1988: 202) Iako je bio blizak naturalistima, Dega je izašao van okvira programskih i ideoloških zadatosti, koje su se bazirale na objektivističkom pristupu temi. Nova formalna i likovna rešenja bila su zasnovana pre svega na drugačijem načinu posmatranja utemeljenom na subjektivnoj percepciji. Ovakav spoznajni nivo provocirao je ekstremne vizuelne momente i stvarao likovne situacije koje su rušile sve postojeće konvencije.⁴² U njegovim crtežima ne postoji jedinstvena, zatvorena scena, on je koristio metod komponovanja po kome se delovi ne usklađuju, što je bilo svojstveno zapadnoevropskoj tradiciji, već *pojavljuju*. Uvođenjem fragmenta umesto celine razbijen je u Degaovim crtežima unutrašnji okvir prizora. Na taj način su kompozicije postajale delovi spoljnih, otvorenih i promenljivih struktura. Savremenici su u ovim radovima prepoznali „novu sliku“ kojom je Dega započeo stvaranje „gramatike modernog posmatranja“ u zapadnoj umetnosti.⁴³

2.4. Zbog čega crtež?

„Rad, Crtež postali su kod njega strašću, disciplinom, predmetom jedne mistike i jedne etike ... uzrok vječitih preciznih problema koji ga je oslobađao od svih radoznalosti.“ (Valéry 1955: 74).

Brojni su ogledi koji se bave Degaovim radovima sa temom iz Opere. Međutim, retko se u ovim istraživanjima pažnja usmerava prema crtanju, bez obzira na to što se ovim postupkom Dega neprekidno bavio, a što svakako pokazuje da je u mediju crteža

⁴² „Želim da prikažem stvari onako kako do sada nisu bile viđene“, cit. prema: Reff 1965: 614

⁴³ Béliard, *Le Bien Public*, Edmond Duranty, *La nouvelle peinture*. Cit. prema: Druick, Zegers 1988: 198.

pronalazio neprekidne stvaralačke podsticaje. Pretpostavka je da postoje dva razloga zbog čega se crtež posmatra izdvojeno u odnosu na druga sredstva. Najpre, favorizovanje samo jedne vrste radova na osnovu njihovih tehničkih osobnosti činilo bi nepotpunim istraživanja čiji ciljevi referiraju prema širim celinama: društvenoj, kulturološkoj, rodnoj, psihološkoj, itd. Metodologija shodna ovakvoj kontekstualizaciji često isključuje formalistički pristup koji je više primeren problematici vezanoj za tehničke osobine dela. Sa druge strane, preteže stav ili shvatanje po kome crtež predstavljaju samo radovi izvedeni u grafitnom materijalu, olovci ili ugljenu, dakle koji su uglavnom crno-beli. Prva i najdetaljnija, studija Denija Ruara (Denis Roaurt), „Degas à la recherche de sa technique” (Paris, 1948) daje precizan uvid u novu tehnologiju pastela. Tiodor Ref (Theodore Reff) pastel smatra slikarskom tehnikom dok za crteže, koje svrstava u posebnu kategoriju i karakteriše kao lične zabeleške, konstatuje da nisu bili podsticajni za istraživanje.(Reff 1971: 141-166) Na isti način su bili tematizovani Degaovi skicen-blokovi (Boggs 1958/A,B,C), čime je takođe stvorena pretpostavka da svi drugi radovi na papiru izlaze izvan kategorije crteža. Mišljenje zasnovano na tekstovima Ruara, Refa ili Bogsove i dalje je ili jasno iskazano ili se podrazumeva u ogledima koji se bave ovom tematikom. Činjenica je, međutim, da je Dega od sedme do devete decenije devetnaestog veka skoro isključivo radio na papiru, najviše u pastelu. S obzirom na širinu i kompleksan problemski pristup likovnom i vizuelnom sadržaju koji se temeljio na Degaovoj privrženosti crtežu kao osnovnom sredstvu, kao i zbog načina na koji je pastel implementiran u njegove postupke, mišljenje da tehnika pastela nije grafička, a sam pastel nije crtež, postaje krajnje diskutabilno. Sedamdesetih godina, po povratku iz Amerike, ohrabren raznim naučnim otkrićima i saznanjima, Dega je izašao u javnost sa radikalno modernim stavom po kome žiri Salona treba da prihvati radove ostvarene u različitim (novim) medijima (Druick, Zegers 1988: 212), što pokazuje da njegov odnos prema tehnikama uopšte, a time i prema pastelu, nije nikako mogao da bude tradicionalan. Pored toga, činjenica je da je Dega upravo u ovom periodu intenzivirao eksperimentalni postupak u svome radu. Na bazi ove dve premise, crtežu kao njegovom stalnom sredstvu i eksperimentu kao metodu, može da se pretpostavi pa čak i utvrdi da je Dega, proširivši postupak crtanja, značajno pomerio i proširio okvire pojma crteža, koji je obuhvatio pastel kao i druge, kombinovane tehnike.

Zbog toga su crteži, iako predstavljaju samo jedan (ali veći) deo njegovog opusa, značenjski dovoljno slojeviti da mogu da budu posmatrani u širim problemskim celinama.

„Oni stalno ispituju mogućnosti boje. A ja ih stalno molim da ispituju mogućnosti linije. To je bogatije polje", Degaov je iskaz koji je zabeležio njegov savremenik V. Sickert (W. Sickert). (Prema: Tinterow 1988: 368) Međutim, Dega nikako nije bio usamljen u ovom mišljenju. Ono ukazuje na njegovo shvatanje aktuelne vizuelne produkcije u kojoj je crtačko-grafička reprezentacija sve više postajala referentna tačka modernosti.

Crtež je u vidu određenog linearnog koda, bio osnova grafičkih ilustracija sa pozorišnom tematikom Domijea, Gavranija, Šama (Cham) i dr. Zasnovane u suštini na samom fenomenu posmatranja, što se u izvesnoj meri može povezati sa pozitivističkom kategorijom neposrednog, ličnog iskustva, ove karikature rađene su sa naglašene autorske pozicije. Zahvaljujući tome, njihovo značenje je bilo prošireno ličnim stavom i komentarom čime su uticale na formiranje gledišta publike kojoj su se obraćale.⁴⁴ Dega je bila najbliža likovna vizura pozorišta u Domijeovim crtežima – litografijama.⁴⁵ U njemu je prepoznao modernog, dinamičnog posmatrača, koji u svome istraživanju grada neprekidno menja tačku posmatranja. Domijeove karikature nosile su intenzivno osećanje života i istine.(Reff 1998: 164) U Parizu koji je polovinom veka, u vreme njegovog aktivnog delovanja u novinama, bio nomadsko mesto i još uvek nedovoljno određen kao grad, Domije je bio društveno izolovan, što je bila savršena pozicija za njegovu objekciju.(Clark 1999: 147) Možda se može pronaći izvesna sličnost u osećanju društvene izdvojenosti koje je bitno odredilo i jednog i drugog umetnika. Kod Domijea se ono manifestovalo kao klasno određenje.⁴⁶ Dega je bio komunikativan i društveno-klasno dobro pozicioniran, ali istovremeno i veoma zatvoren. Domije je to bio u društvenom smislu, Dega kao ličnost – po svome mentalitetu, ali je izolovanost bitno odredila njihovu poziciju nezavisnih

⁴⁴ Štampane na jeftinom papiru, namenjene za jednokratnu dnevnu upotrebu, ilustracije i karikature su bile potrošne zbog čega su se nalazile izvan okvira estetičkog vrednovanja, a njihovi autori smatrani su zanatlijama. Uzak krug kritičara, kao Boder (Baudelaire) u tekstu „Slikar modernog doba“ ili braća Gonkur, nalazili su u ovoj formi umetničke i autorske vrednosti, uočavajući da je ona pogodno sredstvo vizualizacije i komunikacije u modernim vremenima.

⁴⁵ Uz Šamove i Gavarnijeve, u njegovoj kolekciji bilo je i sedam stotina karikatura Domijeovih litografija, Dumas et al. 1998: 139.

⁴⁶ Clark ga naziva proleterom među umenicima. Clark 1982: 99-124.

posmatrača. Za obojicu je crtež predstavljao sredstvo kojim se uspostavlja odnos prema okruženju i kojim se ono ispituje.

Kultura subjektivnog opažanja kroz uživanje u manifestacijama prirode i njena likovna estetizacija svojstvena je kulturi Japana.⁴⁷ Ova tradicija, koja u osnovi ima učenje zen-budizma, nalaže spontanost doživljaja i jednostavnost u njegovom vizuelnom predstavljanju. Svođenje čitavog spoznajnog procesa, vizuelnog ili čulnog, pretpostavlja upotrebu linije kao univerzalnog označioca. Deo istog sistema čini i ideografsko pismo. Značenje ideograma je vizuelno a ne verbalno, „kinesko pismo favorizuje vizuelno a ne verbalno pamćenje“.(Pajin 1998: 66) Određeni pojam se predstavlja slikom, slika se svodi na grafički znak, vizualizacija se vrši posredstvom linije, odnosno ideja prelazi u liniju.⁴⁸

Linearni genom je formirao vizuelnu kulturu Japana u čitavom njenom istorijskom rasponu. (U skladu sa time je i upotreba papira.) On je bio ugrađen i u japanske drvoreze *ukio-e* žanra. Ova posebna vrsta grafika bila je poznata na zapadnom tržištu, a Dega je bio jedan od njihovih posvećenih kolekcionara. Pregled njegove kolekcije *ukio-e* grafika može da pruži relativno dobar uvid u to šta ga je na njima interesovalo. U evidenciji prodaje Degaovog ateljea 1918. postoji spisak na kome je navedeno nekoliko stotina listova Utamaroa, Hokusaija, Hirošigea, Kunijošija, itd. (Ives 1998: 247). Njegov izbor iz ove inače ogromne produkcije koja je brojala na hiljade autora i milione štampanih listova, pokazuje afinitet prema onim autorima koji su ostvarili, bilo u zatvorenom ili otvorenom prostoru, neposredan odnos prema predmetu posmatranja. Ovi prizori su bili u skladu sa jednom tradicijom, ali je Dega u njima prepoznao određena strukturalno-linearna rešenja koja su odgovarala njegovom modernističkom pristupu.

Crtež predstavlja sredstvo koje povezuje posmatranje kao pozitivistički metod sa istraživanjem koje je aktuelizovano u društvenom sistemu perioda Moderne druge polovine

⁴⁷ Kult posmatranja punog meseca u junu i avgustu prešao je iz Kine u Japan u petnaestom veku. Pajin 1998: 103.

⁴⁸ „Duh prethodi četkici. Srce ima celu sliku bambusa (pre nego je slika izvedena). U tom slučaju će pokreti četke biti brzi i moćni. Kad je slika završena, ni jedan potez se više ne može dodati niti oduzeti. Svaki potez je celishodan i neophodan. A svaki od njih je prirodan“ (Chou I-kui, 1740) Cit prema: Pajin 1998: 67.

devetnaestog veka. Na ovaj način funkcionalizovan, crtež podrazumeva racionalan pristup koji je u suštinskoj vezi sa spoljnom pojavnošću, kao i tačnost i preciznost u beleženju podataka.⁴⁹ Dega se svojim shvatanjem crteža, naročito tokom osme decenije, uključio u komparativni korpus realističko-naturalističkih ideja. Tome je doprineo njegov prijatelj, Edmon Diranti (Edmond Duranty), koji je u „La nouvelle peinture“ ustvrdio da je novo slikarstvo u skladu sa realizmom preciznog posmatranja zasnovanog na čvrstim osnovama nauke.

Za Degaa je predmet imao značenje pre svega kao linearna formulacija. Bilo je u tome odraza racionalno-klasičnog engrovskeg učenja iz ranih godina, koje će tokom sedamdesetih godina predstavljati osnov za uvođenje eksperimentalnog metoda, posebno u tehnici crtanja i grafičkog reprodukovanja. Time se odvojio od impresionističkih slikara koji su percepciju vezivali za bojene strukture, utvrđujući da je slika dvodimenzionalna površina.⁵⁰ Linearna definicija obezbeđivala je očuvanje formalnih odlika, a njene konotativne vrednosti imale su referencu u realnoj pojavnosti predmeta. Oni se pojavljuju kao delovi stvarnosti, koji iz nje dolaze i koji joj pripadaju. Na taj način crtež kod Degaa postaje sredstvo za konstruisanje delova iz celine, što ga približava mediju fotografije pre nego aktuelnom slikarstvu. Takođe, sve slikarske elemente, veće površine, svetlost, itd., rešavao je linearnim formulacijama, varirajući ih od kratkih poteza do jakih kontura.

Crtež sam po sebi podrazumeva i pruža onu vrstu kamernog, ličnog i neposrednog pristupa koji potencijalno implikuje eksperimentalni metod rada. Od 1874. do 1879. Dega je strasno istraživao postojeće tehnike.⁵¹ Kroz crtež se ostvarivala njegova težnja ka aktuelnom tehnološkom napretku i potreba da on bude implementiran u likovno – estetičku sferu. Na IV izložbi impresionista, 1879. pokazao je svoj eksperimentalni postupak

⁴⁹ Pod ovim mislim na crteže koji se koriste kao pomoćno sredstvo u prirodno-naučnih disciplinama.

⁵⁰ Pri tome je markiranje prostora, tj. određivanje planova ostalo u konvencionlim okvirima, što je primetio Klark u vezi sa Pisaroom. Mone, Mane, Sesle, Sezan i Renoar u pretklasičnoj fazi, predložili su različite varijante, ali su u osnovi primenjivali model privlačenja drugog ili trećeg plana prema prvom, gubeći na taj način dimenziju dubine. Izuzetak predstavljaju urbani pejzaži G. Kajebota.

⁵¹ Verovao je da je 1876. pronašao monotipiju, koristio je razne tehničke novitete za kopiranje kao što je električna olovka. Takođe, inovirao je „peinture à l'essence“, postupak slikanja razmašćenim uljanim bojama na papiru sa većom moći upijanja, što mu je omogućilo da koristi četku kao olovku za crtanje. Prema: Fletcher, Desatris 1989: 256-265.

kombinovanja tehnika: tempere, pastela, esencije, monotipije. Oštriji kritičari su radove na kojima su primenjeni ovi postupci okarakterisali kao proizvod svesti opsednute „hemijom“, inovaciju koja brka tehničko značenje sa umetničkim likovnim ostvarenjem. (Druick, Zegers 1988: 201)

Pastel je zbog svoga još nerazjašnjenog statusa predstavljao otvorenu formu, pogodnu za istraživanje. Smatran je inferiornim u odnosu prema ulju, za tehniku koju preferiraju drugorazredni umetnici, dok je moderna upotreba pastela bila ograničena na crtanje portreta.⁵²

Postoje različita mišljenja o tome zbog čega je Dega toliko mnogo radio u pastel. Verovatno su u pitanju bili izvesni nedostaci u slikarskoj tehnologiji drugih impresionista, tačnije, manjkavosti koje su uslovile da slikana dela brzo tamne ili da im se menja osnovni ton (pr. Maneova „Olimpija“). Uzrok tome često je bilo nepoznavanje ili zanemarivanje klasične slikarske tehnologije. Hemijska svojstva pastela bila su različita, u zavisnosti od proizvođača, a umetnici su ga upotrebljavali na način shodan svome slikarskom postupku (na pr. Renoar). Za Degaov postupak on je bio pogodno sredstvo, jer mu je omogućavao da radi brzo, neposredno, bez većih priprema, uz mogućnost unošenja korekcija. Poznato je da je za Degaa bila osobena procesualnost u radu, da je dela više puta prerađivao ili korigovao. Njegov postupak je podrazumevao da radi više verzija osnovne zamisli u ugljenu, da bi konačno najbolju dočrtao pastelom. Za njega je *učena umetnost* značila *seriju operacija*. (Valèry 1955: 6) Koristio je masnije pasteles, pa su zato njegovi radovi izvedeni u ovoj tehnici više crtački, postojaniji i podesniji za dorađivanje.

U svojoj knjizi „The Art of Impressionism. Painiting techinque and Making of Modernity“ Antija Kalen (Anthea Callen) sa stanovišta stilske analize pristupa problemu tumačenja upotrebe novih tehnika u avangardi devetnaestog veka, među kojima i pastela. (Callen 2000: 1) Međutim, odabir i upotreba određene tehnike nije prvenstveno problem stila, nego jezika. Naime, tehničke inovacije neminovno utiču na promenu vokabulara

⁵² Poštovali su ga zagovornici starog režima i rokokoja. Pastel se na kratko vratio u upotrebu 1830-40, ali je napušten do šezdesetih godina. Njegovom povratku doprineli su braća Gonkur i T. Tore koji su pedestih godina ponovo skrenuli pažnju na njega. Prema: Callen 1995: 124.

vizuelnih umetnosti, što nije samo pitanje forme nego šireg, pa i izvan umetničkog značenja.⁵³

U prethodnom radu „The Spectacular Body. Science, Method and Meaning in the Work of Degas“ (Yale, New Haven & London, 1995), koji se sa pozicija feminizma bavi Degaovim pastelima, Kalen usvaja podelu koju je 1867. ustanovio Šarl Blan (Charles Blanc), po kojoj boja označava ženski, a linija, odnosno crtež – muški princip. Ovo mišljenje svakako predstavlja pomak u odnosu na ono devetanestovekovno stanovište prema kome su Degaovi pasteli bili okarakterisani kao tehnika koja svojom nestabilnošću odgovara efemernoj tematici iz Opere i kafe-koncerata, i poetično opisivani kao „prah leptirovih krila“. Kalen objašnjava da upotreba pastela predstavlja metaforu za Degaovo shvatanje „ženskog pitanja“, što se posebno odnosi na koloristički tretman ženske kože.⁵⁴ No, bez obzira koliko poticajno ili upitno bilo tumačenje koje Kalen izvodi na osnovu Blanovog teksta, ono može da bude korisno za razrešenje „dileme“ da li je pastel crtež. Jer, ako je u njega implementirana linija, pastel je od ženskog (kolorističkog), prešao u drugi, muški rod, zapravo je promenio pol i postao – crtež.⁵⁵

Treba ipak podsetiti da je Dega radio u atmosferi još uvek aktuelne polemike koja je datirala iz pedesetih godina veka i koja je bila sadržana u dilemi *dessinateurs ou couleuristes*? Čitav dihotomski niz koji se skrivao iza ovoga pitanja, tradicija ili savremeno, racionalno ili emotivno, objektivno ili subjektivno, restrikcija ili sloboda, više nije imao svoje polazište u suprotstavljanju dva likovna elementa. Inovativnim i otvorenim pristupom crtačkim tehnikama, obogaćivanjem i usložnjavanjem crtačkog postupka tj.

⁵³ Callen u stvari na veštački način gradi prostor za svoju diskusiju u okviru koje nastoji da dokaže kako su nove tehnike suštinski povezane sa društvom u okolnostima buržoaskog marketinškog ustrojstva umetničke produkcije i kulturnih modela vremena što je, prema njenom mišljenju, ranije bilo zanemarivano, dok je nova slika bila tumačena sa samoreferecijalnog i isključivo estetičkog stanovišta. Suprotno ovoj konstataciji, kritika druge polovine devetnaestog veka bila je dovoljno sposobna da tumači umetničku produkciju sa šireg problemskog stajališta, što se očituje u navedenim radovima Boderla, Dirantija kao i braće Gonkur, Uismana (Huismans), itd.

⁵⁴ Ovo pitanje je, međutim, bilo je pokrenuto u savremenoj kritici posle VIII izložbe impresionista na kojoj je izložio seriju „Žene pri toaleti“, kada je bio optužen da žene prikazuje kao da su trule. Prema: Tinterow 1988: 368.

⁵⁵ Sjedinjavanjem boje i linije u pastelu Degas ga je redefinisao i od ženskog medija načinio muški. I dalje, Kalen zapaža da linija kao glavna strukturalna komponenta koja razdvaja formu od prostora zapravo označava odvojenost, izolovanost žene u društvu. Callen 1995: 124,125.

uvođenjem procesulanosti, korišćenjem novih i redefinisanjem starih materijala, Degas je stvorio crtež nove generacije. Često je koristio pastel kao olovku. I tim u suštini ekonomičnim sredstvom, otvorio je pitanja koja će prevazići osnovni medij i pokrenuti nova iskustva kategorija vremena i prostora u okolnostima koje je stvaralo moderno doba.

2.5. Na baletu. Oko ili kamera.

„Umjetnik se približava, odmiče se, naginje se, žmirka očima, ponaša se cijelim svojim tijelom kao dodatkom svoga oka, postane čitav organom gledanja, namještanja, reguliranja, udešavanja.“(Valéry 1955: 42)

U osnovi pozitivističkog pristupa saznanju stoji ideologija „čiste percepcije“. (Jenks 2002a: 18) Ideja o čistoj percepciji pretpostavlja je neposredan odnos između posmatrača i posmatranog, što znači da je posmatranje pojedinačno, a time i subjektivno (mada je cilj bio da se podaci dokumentuju tačno i objektivno).

Pored toga što je individualizovan, ovim je čin posmatranja postao vidljiv jer je, na posredan ili neposredan način, u njega bio uveden i sam posmatrač. Njegov pogled se zavukao i dopreo svuda. Ako je ranije u svome totalitetu bio metafizički svemoćan, sada je pogled postao sveprisutan što je dovelo do njegovog razbijanja pa čak i dezorijentisanosti. Ali, pozitivizam je učio da se može verovati samo onome što je vidljivo.(Jenks 2002a:19) Bez obzira koliko to bilo zbunjujuće.

Dega je od sedamdesetih godina devetnaestoga veka tematizovao različite aspekte posmatranja. U radovima izvedenim uglavnom u kombinaciji crtačko-grafičkih tehnika, u prostoru slike pojavljuje se lik posmatrača koji postaje ključni činilac u definisanju novih formalnih i strukturalnih problema. Izvestan poticaj je došao iz Domijeovih grafika sa motivom publike koja gleda predstavu.(sl. 2/01) Na ovim scenama su prikazane situacije koje se odvijaju sada i ovde, tj. realno vreme u realnom prostoru, ali su koncipirane sa

određene distance koja ukazuje na neutralnu ili objektivnu poziciju naratora koji ih interpretira. Dega je uklonio rampu neutralnosti i počeo da menja i komplikuje poziciju onoga koji posmatra. Navešću nekoliko načina na koji se u scenu uvodi lik posmatrača i aktivizuje sama radnja. U „Baletu iz opere *Robert Le Diable*“ (1871, sl.2/02) pojavljuje se umnoženi posmatrač; dvojica su vidljiva dok treći nije fizički prisutan, ali je otkriven pogledom jednog od prve dvojice, čime on postaje posmatrani posmatrač. Tako čin posmatranja postaje individualizovan i subjektivan, a veza sa objektom uspostavljena je na neposredan način. U ovoj interakciji dolazi do posredne modifikacije prostora koji je u glavnom ostao konvencionalan (određen kombinacijom srednjeg i opšteg plana, na način blizak Maneu), ali pravci pogleda ukazuju na to da njegova koherentnost više nije stabilna. U radu „Baletska proba“ (oko 1876, sl.2/03) posmatranje je produženo kao radnja, na način da su pogledi međusobno povezani, od neidentifikovanog ljubitelja baleta prema učitelju koji prati balerinu. U pastelu izvedenom preko monotipije pod nazivom „Zvezda“ (1876-77, sl. 2/04) čovek koji posmatra balerinu sakriven je iza zavese. U sva tri primera pojavljuje se, delimično ili potpuno, prikriiveni posmatrač. On je u svakom slučaju tajanstven, a njegovo prisustvo je označeno samim činom gledanja. Ovaj lik može da se iščitava na različite načine, a najčešće je bio tumačen Degaovim voajerističkim potrebama (Callen 1995: 108-111). Iako ne može da se izbegne izvesna identifikacija između Edgara Degaa i lika posmatrača koji se sukcesivno pojavljuje u većini njegovih radova sa temom iz Opere, što ukazuje na sasvim lično interesno stajalište i vodi daljim psiho-socijalnim tumačenjima, mislim da pre svega treba da se ukaže na to da Dega izdvaja sebe u odnosu na publiku kao zbirni pojam, čime njegov doživljaj pozornice postaje privilegovan, kao što je gledanje za njega pre svega lična aktivnost i akcija, a ne interpretacija ili deo narativa. Ovako izolovana ili nezavisna pozicija omogućila je da, koristeći objekat operu/teatar kao ključno mesto i simbol klasične vizuelne i narativne dramaturgije, eksperimentalnim postupkom zapravo izvrši dekonstrukciju tradicionalno koncipirane slike.

Na nekoliko pastela sa istim motivom rađenim od 1877. do 1882. konsekventno je ispitivana prostorna relacija između posmatrača i objekta i to određivanjem širine vidnog polja. Tako je u radu izvedenom pastelom, gvašem i temperom, „Balerini koja se klanja sa

buketom“ (1877) povećavan dodacima papira i na taj način je polje gledanja prošireno.⁵⁶ Sa neutralne pozicije, na sledećem radu „Balet“ (1877-1878. sl.2/05) prizor je u stvari tematski i kompoziciono proširen: uveden je sam posmatrač a pogled udvostručen. U litografiji „U pozorištu. Žena sa lepezom“ (1880. sl.2/06) interesovanje je prebačeno na lik žene, kao i u crtežu „Na baletu“ (oko 1880. sl.2/07). Ova serija radova pokazuje sukcesiju i neznatno variranje tačke posmatranja, dinamizaciju i intenzivno fokusiranje na objekat.

Konačno, u pastelu „Na baletu“ (1880-81. sl.2/08) središnji motiv više nije pozornica ni publika, već se u fokusu kompozicije pojavljuje dvogled. Njegova simbolična funkcija je nedvosmislena, on predstavlja snaženje samoga čina gledanja. Sprava koja je od vremena „praskozorja modernizma“ omogućavala da se približi sve što je daleko u ovom radu označava posmatranje kao radnju koja se razvija između pravaca pogleda i tačaka iz kojih on potiču.

Postoje u ovom crtežu dva istovremena pogleda. Jedan pripada ženi koja je delimično prikazana. Prema položaju ruke i lepeze, kojima može da se rekonstruiše položaj njenog tela, izvesno je da žena posmatra scenu u drugom planu i da je okrenuta licem prema pozornici. Druga osoba nije prisutna, ali je u prizor uvedena svojim pogledom. Upravo ovaj pogled, odnosno mesto odakle on potiče, određuje celu likovnu kompoziciju kao rezultat subjektivne percepcije. Ona se očituje u destabilizaciji kompozicionih elemenata pomerenih u odnosu na osu/normalu: u nagnutoj ogradi lože, delu ruke i detalju lepeze koji se pojavljuju kao prepreka u vidnom polju.

Kretanje je dovelo do interakcije tela i prostora. Ova akcija obuhvata kako prostor u koje telo ulazi, tako i onaj odakle ono dolazi. Konceptija prostora u radu „Na baletu“ podrazumeva i onaj njegov deo koji se nalazi izvan vidnog polja a iz koga je gledanjem generisan prizor, čime konačno ova predstava dobija novu, spoljnu dimenziju. Katalizator čitavog ovog procesa je gledanje koje ukazuje na prisustvo i kretanje tela kroz prostor.⁵⁷

⁵⁶ Širenje plana je poseban vid eksperimenta koji je Degas primenjivao tokom radnog procesa na crtežu, a najpoznatiji primer je „Balerine u kulisama“ (1878., pastel i tempera, Norton Symon Coll, Pasadena).

⁵⁷ Bonice zapaža da je kretanje svaku tačku učinilo problematičnom i u slikarstvu i u književnosti, Bonitzer 1998: 65,66.

Neposredan odnos prema objektu ukazuje na pojačano interesovanje subjekta koji aktivnom radnjom, gledanjem, postaje deo scene u kojoj se lično ne pojavljuje. Štaviše, sugestivnost prvog plana i linija pogleda uvode i trećeg posmatrača, čiji je pogled pripojen onome iz koga je generisan prizor, a koji određujemo kao subjektivni. Drugim rečima, i sami smo, zahvaljujući naglašenoj subjektivizaciji koja postaje ključna tačka za razumevanje prizora, u njega neposredno uvedeni.

Na ovaj način spoljno okruženje, ono koje je izvan okvira, postaje bitan činilac likovnog prizora koji je proširen u prostornom smislu ali je ujedno aktuelizovana i vremenska dimenzija, jer je naglašenim prvim planom sugerisano kretanje prema objektu. Na ovom nivou Degaov crtež počinje da funkcioniše na način koji je poznat iz iskustva umetnosti filma, on pokazuje srodnost sa ontologijom filmske slike.⁵⁸ Mehanizam i logika razumevanja filmske radnje vodi ka potrebi za otkrivanjem, za dobijanjem informacije o onome čega u prizoru nema, ali je njegovo prisustvo naznačeno. U filmu se to razrešava nizom prizora (kadrova) u kome plan – tačku iz koje potiče pogled (A), smenjuje kontra plan – predmet(i) posmatranja (B), a njega opet, početni plan (A). Na ovaj način se zaokružuje jedan iskaz, rečenica.⁵⁹ Izvesno je da likovna predstava isključuje ovakvu sukcesiju prizora, ali izdvajanjem subjektivnog plana (kontra plana - B) u radu „Na baletu“ Dega se približava, možda čak i anticipira osnovni princip filmskog narativnog postupka.⁶⁰

Preko pripojenog pogleda se interesno stajalište prebacuje na onoga koga, sledom filmske terminologije, mogu da odredim kao *overshoulder* posmatrača. Kod njega se stvara potreba da jedna ili čak osobe koje se (ne)posredno nalaze u prizoru, budu identifikovane. Međutim, podaci koji se dobijaju iz kompozicije osmišljene na ovaj način su nezadovoljavajući. Ograničavanje informacija podstiče želju za potpunim saznanjem i s obzirom na to da nema drugih, povezanih prizora koji bi razrešili tu zagonetku (A-B-...-A),

⁵⁸ Ono što je izvan ali u neposrednoj blizini prizora važnije od onoga što se dešava u okviru slike, Bonitzer 1997: 77.

⁵⁹ Ovaj sintaksički sistem polazi od jednostavnog A-B-A i može da bude razrađen na A-B-C-D...-A, D. Stojanović, *Epistemološke strategije filmske naracije*, predavanja u okviru poslediplomskih studija na predmetu Filmologije, FDU, Beograd, semestar 1987-88.

⁶⁰ Istorija filma takođe poznaje, iako retke, slučajeve da je čitav film izveden kroz tačku posmatranja neidentifikovanog subjekta, a zapravo sa pozicije same kamere, kao na pr. američki *noir* „Lady in the Lake“, R. Montgomerya iz 1946. Ovaj postupak se koristi uglavnom za eksperimentalne filmske forme.

ona ne može da bude zadovoljena. Između stvaranja potrebe i nemogućnosti da se ona ostvari nastaje napetost i neizvesnost (*suspens*). Suspens takođe predstavlja bitan dramaturški elemenat koji se koristi u filmskoj umetnosti, a način na koji je on indukovao u radu „Na baletu“ nagoveštava kognitivni mehanizam primeren budućem mediju koji u vreme kada je Dega radio na ovom pastelu nije postojao ni kao tehnička mogućnost.⁶¹

Bez vremenske dimenzije koja bi kroz sukcesiju prizora zaokružila jednu radnju, jer likovna je predstava zadata svojim okvirom, ovaj prizor sveden je na trenutak zabeležen tokom kretanja subjekta, trenutak koji je izdvojen iz kontinuuma radnje. Nije ovde reč o trenutku koji sintetizuje celu radnju (što je do devetnaestog veka bilo uobičajeno za likovnu kompoziciju), nego je to trenutak koji označava tok radnje, on funkcioniše kao deo koji određuje celinu i na taj način postaje neka vrsta likovne sinegdohe.

Način da se ljudsko telo interpretira kroz detalj nije bio samo neuobičajen, nego je predstavljao kritičnu tačku u razbijanju aktuelne logike zapadnoevropske vizuelne kulture, naviknute na celoviti likovni iskaz. Istoj vrsti vizuelnog doživljaja pripadaju fotografije E. Dizderija (E. Disdéri) iz 1860. koje se kao neposredno Degaovo iskustvo pojavljuju u zadnjem planu kompozicije „Na baletu“. Vraćam se, međutim, prvom planu u kome su objekti, ruka i lepeza, redukovani do detalja. Povišena tačka posmatranja kao i način na koji su komponovani grafički elementi proširuju značenje ovog prizora.

Na sličan način rešen je prvi plan u Hirošigeovom drvorezu „Svetilište Bente i splav kod Hanedae, iz serije „Stotinu čuvenih pogleda na Edo“ (1858., Zbirka Narodnog muzeja u Beogradu, sl.2/09). Sa priličnom sigurnošću mogu da pretpostavim da je Dega poznao ovaj rad i da ga je on ohrabrio tokom formulisanja prostorne koncepcije. Sličnim kompozicionim rešenjima oba likovna priziva se nedvosmisleno približavaju strukturi budućeg umetničkog medija, tj. postaju filmični. Ali se između sebe bitno razlikuju, što se

⁶¹ Kao jedan od prvih primera upotrebe suspense navešću film „Birth of The Nation“ D.W. Griffitha iz 1915. uz napomenu da je suspens sve do danas aktuelan, i to u različitim varijantama konvencionalne filmske naracije, a posebno u okviru žanr filmova, trilera, akcionih ili kriminalističkih.

očituje na njihovom denotativnom nivou koji je uslovljen širim kulturološkim i društvenim kontekstom kome pripadaju.⁶²

Iako je prvi plan u osnovi ponovljen, konačni rezultat i značenje ova dva prizora je potpuno drugačiji. Kod Hirošigea izdvojen detalj (deo ruke i noge splavara) služi da usmeri pogled prema dubokom i prostranom zadnjem planu. Prvim planom je označena, dokumentovana jedna radnja, a mirna horizontala zadnjeg plana i normalni, iako nešto sniženi ugao posmatranja, isključuju bilo kakvu napetost. Scena sa reke sa jedne strane je samoreferentna i realistična, dok istovremeno dolazi iz idealizovanog, kontemplativnog ili meditativnog odnosa prema okruženju i prirodi u kojoj se odigrava, iz šintoističkog učenja o skladu čoveka sa prirodom na šta ukazuje svetište duboko u pozadini. Suprotno tome, očita tenzija u radu „Na baletu“, zasnovana je na postavljanju gornjeg rakursa kojim se, s obzirom na to da se radi o enterijeru, sabija prostorna dubina, što ima, u odnosu na Hirošigea, sasvim drugačije semantičke posledice. Degaov komprimovani unutrašnji prostor nije realističan već je proizvod individualne svesti, zbog čega je prizor nestabilan i dekomponovan, što je formalno postignuto naglašavanjem ugaonih delova, grupisanjem masa u njima.(Nochlin 2001:43) Iako je nastao u ambijentu teatra, ovaj pastel ima referentnu tačku u spoljašnjem okruženju. On zapravo pripada urbanom Parizu koji je prošao rekonstrukciju i rat i koji je svojom modernističkom nestabilnošću zadao/ponudio mnoštvo izdvojenih vizuelnih utisaka, koji su pokrenuli i ubrzali fizički habitus stanovnika. Kako zapaža Harvej, izgledalo je kao da su Parižani odjednom utonuli u zbunjujući svet ubrzanja i rapidnog sabijanja prostornih odnosa.(Harvey 2003:109) Upoređenje sa vizuelnim doživljajem starih, uskih ulica Pariza koje su izazivale trenutne opažaje, smanjenje prostorne distance i krupne planove, nagoveštava istinsko značenje ovoga rada. Neizvesnost i napetost koja je na ovaj način uvedena u delo Dega zapravo može da se posmatra u kontekstu egzistencijalnih pitanja koja su bila aktuelizovana u urbanom

⁶² Hirošigeov pogled na svetište Bente na sličan način anticipira stilsku formu filma. Pri tome Degaovo rešenje mogu da klasifikujem kao model koji će tokom istorije postati konvencija filmskog jezika (uporedni primeri bi bili brojni). Hirošigeovo je, međutim, doživelo svoju filmsku re-interpretaciju u ostvarenju „Ivan Grozni“ S. Ejzenštajna (1944).

okruženju modernog doba, u brojnim kontradiktornostima čije se pravo značenje krije u metafori suprotstavljenih vizuelnih doživljaja grada Pariza.

Oснаženo tehničkim inovacijama, ovo doba entuzijazma i radoznalosti je sa ekstremnih tačaka posmatralo svet oko sebe. Nadar je 1869. iz balona napravio fotografski snimak Pariza (sl.2/11). Fotografija je omogućavala da se sačuva neposredno iskustvo stvarnoga okruženja i realnih situacija i u tom smislu je bila superiorna u odnosu na druge medije. Većina fotografija iz ovoga perioda nastala je na tragu prirodnog gledanja. Na dokumentarnim snimcima iz sedme i osme decenije devetnaestog veka uočava se da su periferni delovi slike odsečeni, što je posledica tehničkog ograničenja objektiva. (Uporediti: Phillips 2002: 241-268) Toga nema u prirodnom posmatranju; ono se odvija pretežno ili uglavnom u srednjim ili opštim planovima i u kontinuitetu. Upravo je odsecanje bilo osnovni postupak u definisanju prizora „Na baletu“. Na osnovu toga se ustalilo mišljenje da je ova, kao i niz drugih Degaovih kompozicija srodna aktuelnim fotografijama, tim pre što je i sam koristio foto kameru.⁶³ I pored nekih elemenata svojstvenih fotografskom snimku, predstava „Na baletu“ nije ekvivalentna onoj koju stvara kamera, kao ni prirodni opažaj. Krupni plan – detalj u prvom planu ima funkciju naglašavanja spoznajnog procesa koji nije rezultat prirodnog posmatranja.⁶⁴ Posledica prodora u prostor sa ekstremne tačke – rakursa bilo je odsecanje prizora što pre vodi u pravcu razmišljanja kako je Dega crtanjem zapravo istraživao mogućnosti snimanja kamerom. Ovaj vid eksperimenta ima veze sa činjenicom da je Dega, prema Engrovom savetu, veoma često crtao prema sećanju, čime se oslobađao od svega suvišnog i usmeravao prema suštinskom značenju prikaza. Konzervirano sećanje, u svesti sačuvana slika/doživljaj, pojavljuje se kao rezultat upotrebe organa za percepciju i memorisanja na način kako to čini foto-aparat. Dakle, ako je ideja kamere/objektiva bila da zameni oko, kod Degaa se dešava suprotno, kod njega oko zamenjuje objektiv, što je krajnji rezultat

⁶³ Degas je uglavnom upotrebljavao kameru za snimanje scena u eneterijeru koje su manje-više ostale u okvirima konvencionalnih rešenja. Uporediti: Daniel: 1998.

⁶⁴ Ovako povećan, objekat u prvom planu dobija naglašenu izražajnu snagu, čime se imperativno utiče na spoznajni proces., u: Grupa autora 1988: 16-46; Bonitzer 1972: 342-356. Iako predstavlja „veliko slovo“ filmskog jezika vrlo kripan plan (VKP) vodi poreklo iz likovnog vizuelnog nasleđa. Slikarske elemente i likovnu sugestivnost krupnog plana zapazio je Jiri Plaževski, Plaževski, 1971: 49. Kao varijanta krupnog plana prvi put je korišćen u filmu G.A. Smitha „Grandsma’ Reading Glass“ (1900).

Engrovog principa. Likovnost i grafizam prizora sa baleta nije, međutim, utemeljen u iskustvu oka ili kamere, već u njihovoj sublimaciji: prizor je rezultat intenziviranog posmatranja kamere-oka.⁶⁵ Na taj način je prirodno posmatranje bilo tehnički osnaženo. Pri tome objektiv nije tehnički organ koje zamenjuje ljudsko oko. Kako sama reč kaže, njegova beleška je po sebi objektivna i time depersonalizovana; ali, on je sada uključen u proces ličnog i duhovnog poimanja realnog okruženja. Simulirajući foto snimak Degas je crtežom ostvario jednu vrstu estetičke percepcije. Koristeći mogućnost automatske gezeze foto-snimka kao jedno od polazišta on je iz korena poremetio koncepciju likovnog prizora i psihologiju slike.(Bazen 1967/I: 10)

Sa druge strane, fotografija je zaista bila podsticajna za njegov radni proces, ali ne toliko kao produkt, nego kao *mogućnost* snimanja aparatom. Sva rešenja, kao što su detaljem naglašeni prvi plan, ekstremni gornji rakurs i slepljivanje prvog i drugog plana, dobijaju fotogenično značenje tek na osnovu naknadnog, retrospektivnog istorijskog saznanja o fotografiji i filmu kao umetničkim medijima koji uključuju samosvojnu estetiku.⁶⁶ U drugoj polovini devetnaestog veka takva fotografija nije postojala; ona je bila ili eksperimentalna ili dokumentarna.⁶⁷ Zbog toga su Degaovi crteži mnogo više fotografski od fotografija svoje generacije.

Ričard Kendal (Richard Kendall) je zapazio Degaovu potrebu da kontroliše i disciplinuje radni postupak, što po njegovom mišljenju, pokazuje kako je on verovao da je umetnost u suštini neprirodna aktivnost.(Kendall 1988: 190) Degaov koncept redukovanja predstave na jedan segment, likovnu sinegdohu, podrazumevao je analitički pristup vizuelnom sadržaju. Može da se postavi pitanje da li fragmentovanje celine neprirodno ili je reč o suprotnom – postupku kojim se ukazuje da pojave koje se izdvajaju zapravo

⁶⁵ A. Kalen isti prizor tumači kao plod muškog šovinističkog voajerizma. Callen, 1995: 108-110.

⁶⁶ Bonitzer kao specifičnosti strukture fotografije navodi napuštanje prostornih ograničenja nametnutih okvirom, dubinsku razgradnju samog prostora i njegovog ustrojstva, zbog čega dolazi do dezorijentisanosti subjekta u prostoru, dok je čin sinteze ostavljen središtu svesti i posmatrača. Bonitzer 1998: 72.

⁶⁷ Rešenja drugih fotografa, Dezderija, E-Ž. Mareja (E-J. Marey) i I. Mejbridža (E. Maybredge) bitna su za likovnu problematiku razvijenu u Degaovom slikarstvu i skulpturi što je pokazala izložba i katalog Kendall-De Voynar „Degas and Ballet. Picturing Movement“, RAA, London 2011.

pripadaju celovitom, spoljašnjem sistemu.⁶⁸ Bilo da se pod pojmom kadra podrazumeva samo prostorna relacija, tj. plan ili on uključuje i vremensku dimenziju – svest o kontinuitetu, sukcesiji zbivanja i spoljnoj celini,⁶⁹ a koja je u radu „Na baletu“ tek posredno naznačena – to ne dovodi u pitanje njegovu srodnost sa filmskom slikom. Ona se očituje iz ugla odakle je Žan Mitri (Jean Mitry) kadar definisao kao niz trenutnih snimaka koji pokazuje istu radnju ili isti predmet pod istim uglom snimanja. (Mitri 1966/I: 105) Kasnije tumačenje uvodi pojam slike ili fotograma koji predstavljaju najmanju vizuelnu jedinicu filma (Bonitzer 1997: 12) čime postaje neosporna teza da se organizacija filmskog kadra temelji na iskustvu likovne kompozicije. S druge strane, likovni prizori („Na baletu“ je tek jedan primer) koji su nastali na iskustvu kretanja i posmatranja i strukturisani na principima odsecanja u sebi sadrže osobine kadra i pokretnih slika. Jedna od posledica Degaovog načina izdvajanja prizora je razbijanje koherentnosti kompozicije i prebacivanje težišta na periferne tačke, čime ona, kao i filmska slika, postaje centrifugalna. Trenutak percepcije u kome su svi kompozicioni elementi na ovaj način izbačeni iz ravnoteže, decentrirani i redukovani, doveo je do dekonstrukcije slike ili, filmskom terminologijom rečeno, do de-kadriranja prizora.⁷⁰

2.6. U kafe Ambasadoru. Dve sličice u sekundi

Pozornica se u Degaovom radu pojavljuje kao model klasične likovne kompozicije, ograđeni, izdvojeni euklidovski prostor, na kome se vrši eksperiment. Stalne promene tačaka posmatranja nisu imale za cilj samo prelazak i eliminisanje rampe koja deli publiku tj. svet realnosti od sveta fikcije. Drugačiji način gledanja operске scene

⁶⁸ Paralelu između Degaovih kadrova i kamere zapazio je prvi Gaetan Picon (Gaetan Picon). Bonitzer 1998: 70. Picon uspostavlja vezu između Degaovih i maneovih prizora – kadrova sa umetnošću Dalekog Istoka. Picon 1991: 132.

⁶⁹ Delez koristi i pojam „spoljnog horizonta“; svaki kadar je u međusobnom odnosu sa spoljnim horizontom, prostorom koga nema u kadru, a koji je posredno prisutan. On se poziva na Bergsonovo učenje o nedeljivosti koja podrazumeva da sve pripada jednom širem sistemu i da je svaki skup deo većeg skupa. Tako je svaki kadar povezan sa onim što je izvan njega. Делез 1998: 24,25.

⁷⁰ Delez je termin de-kadriranje povezo sa upotrebom ekstremnih rakursa na filmu čija je posledica – sabijanje/kompresovanje prostora i razbijanje kompozicije. Dekadriranjem se pojačava tenzija kompozicije slike, u težnji sabijenog prostora da se proširi izvan okvira. U filmu se ovo ograničavanje prevazilazi sukcesijom kadrova. Делез 1998: 19-33.

ukazuje da je Degaovo interesno stajalište zapravo bilo usmereno prema dekonstrukciji konvencionalne likovne predstave. U tom ključu nastali su „Na baletu“ kao i niz drugih radova do sredine osamdesetih godina devetnaestog veka.

U zatvorenom prostoru Opere, nedostupnom za širu populaciju, on je koristio mogućnosti svoga društvenog statusa i privilegovanog gledanja. Napolju, na ulicama, situacija je bila drugačija. Od 1867, kada je Napoleon III zvanično dozvolio otvaranje malih uličnih teatarskih scena, do osamdesetih godina njihov broj višestruko se uvećao. (Herbert 1991: 96) Na ovim neformalnim pozornicama, koje su bile deo kafea ili restorana, izvođene su kratke muzičko-dramske forme. Bila je to, često trivijalna, zabava za narod koji je mogao neograničeno i slobodno da uživa u vizuelno-scenskom sadržaju.

Dega je prostor kafe „Ambasadora“ („U kafe Ambasadoru“, 1885, sl.2/10) uprizorio sa unutrašnje tačke, premeštene za 180 stepeni u odnosu na uobičajeni pogled na pozornicu.⁷¹ Sličnu vizuru je ispitivao i u Operi gde je ulazio s druge strane i na taj način poništavao scenski zatvoreni prostor. U kafeu je, međutim, ta intervencija bila do kraja izvedena i dovršena. U enterijeru opere uvek postoji granica gledanja koja je uslovljena formom lože, zbog čega se ono odvija po dubini prostora. U neformalnom ambijentu kafea ne postoji rampa, scena je transparentna, što dozvoljava da se prostor posmatra po širini. Pri tome, pozicija posmatrača se ne menja, a on ostaje generator tog spoznajnog procesa, ali više nije centar interesnog stajališta na osnovu koga se gradi kompozicija, nego tu ulogu preuzima pravac i linija njegovog pogleda. Zbog toga prisustvo posmatrača nije naglašeno na dramatičan način kao u sceni sa baleta. Pogled pripada njemu, što se očituje u poznatom modelu sistema prepreka u vidnom polju (drvo, stub i deo konstrukcije enterijera). Time je markiran afinitet posmatrača prema objektu u drugom planu, (paradoksalno) izgleda kao da mu se približava.⁷²

⁷¹ Ovaj rad je deo procesa kome pripadaju: „Žene na terasi kafea, uveče“, 1877, pastel preko monotipije, Muzej Orsay, Boggs, i „U kafe Ambasadoru“, 1879-80. bakropis, meka prevlaka, suva igla, akvatinta.

⁷² Elementom stubova i njegovim značenjem u radovima evropskih slikara koji su poznavali japanske grafike bavio se J. Wichmann. Stubovi imaju tradiciju u japanskim enterijerima, religijski karakter. Jako simbolično značenje i na ukio-e, tj. u svakodnevnom životu, na grafkama i kao likovni elementi. Drvo, kao prirodni elemenat i simbol dugog života. Takođe, stubovi i debla često se pojavljuju kod impresionista kao elementi kojima su uvedene nove optičke koncepcije. Wichmann 2007: 255.

Elementi stuba, drveta i horizontalne pregrade, formulisani kao grafičke koordinate stvaraju unutrašnji okvir i ovom prizoru takođe daju osobine kadra.⁷³ Ujedno, deleći ga na dva nejednaka fragmenta, oni ga kao celinu, dekomponuju. Drugim rečima, stubovi prekidaju jedan prizor kako bi se on nastavio u sledećem, pri čemu se manji deo desno dekodira kao produžetak iste scene. Figura desno vertikalno je presečena. To stvara očekivanje da se prepreke eliminišu ili pomere u levo, kako bi se akteri i scena pojavili u celosti, čime bi se ukazala nova kompozicija. Posledično, prethodna bi nestala, što stvara utisak da su figure naslikane kao u prolazu. Na taj način prepreke, pored toga što učestvuju u dekonstrukciji prizora, postaju ključni činilac u konstrukciji ili formulisanju gledanja kao jedinstvene i kontinuirane radnje. Uvođenjem nove tačke/tačaka posmatranja koje sačinjavaju pravac pogleda, na ovom radu prikazano je jedno trajanje (*durée*). Zbog toga prostor ima tendenciju da se širi izvan okvira, čime se, iako je markiran pregradama, okvir u stvari poništava.

U sukcesiji dva prizora koji su grafički razdvojeni, anticipiran je model dve sličice filmske trake, ili dva kadra. Istovremeno, to je treća definicija filmskog kadra koji podrazumeva sličicu filmske trake i donekle odgovara Boniceovom pojmu fotograma. Čitav ovaj rad se ponaša kao filmska traka; zahvaljujući pregradama koje mogu da se shvate i kao vrsta tajlunga, u njemu se smenjuju dva prizora. U toj vizuelnoj rečenici stub nije tačka i ne znači kraj, nego je zarez i nastavak. Snimanjem analognom kamerom segmentiran je vizuelni kontinuitet i prevodi na sličice, trenutke/delove sekunde, a potom se u projekciji celina obnavlja. U prizoru kafe „Ambasadora“ to je postignuto čitanjem slike sa leva na desno, a rekonstrukcija/projekcija radnje deo je mentalnog procesa. Postupkom dekomponovanja, razbijanja, i svođenja na segmente ovaj prizor(i) funkcioniše(u) kao kadar koji predstavlja deo sistema, i povezujući se sa drugim, stvara celinu.⁷⁴

⁷³ Delez zaključuje kako je kadar neodvojiv od čvrstih geometrijskih distinkcija. Делез 1998: 21.

⁷⁴ Treba da se napomene kako je u filmu iznimna situacija u kojoj je jedna sličica/frame/kadar predstavlja jedan kadar; obično se kadar sastoji iz niz sličica, koje se u po sistemu analognog snimanja i projekcije pojavljuju kao dvadeset i četiri sličice u sekundi. Postoji mogućnost, koja je ispitana u eksperimentalnim filmovima, posebno animiranim, da jedna sličica bude jedan kadar/prizor.

Degaov model likovno formulisanog izdijeljenog/parcijalnog vida nastao je deset godina pre filmske (i fotografske) trake. On prenosi stvaran doživljaj okoline koja se kreće, što navodi na zaključak kako je njime bilo započeto iskustvo posmatranja na temelju koga će se pojaviti nova umetnost. To bi bila krajnja posledica Degaovog strukturalnog principa grafičke dekonstrukcije: komadanje kompozicije, tj. skraćivanje čina gledanja, a istovremeno i njegova rekonstrukcija uz uvođenje ekspanzije prostora i toka vremena.

U ova dva primera Degaovog crtačkog postupka na recipročan su način ponovljeni modaliteti posmatranja koje je provociralo moderno urbano okruženje Pariza. U prizoru iz Opere koja je simbolizovala jaku tačku, a time i opšti, sveobuhvatni pogled, korišćen je pokret napred što je za posledicu imalo krupni plan/detalj; dok je u sceni iz kafe „Ambasadora“ u ambijentu koji nalaže familijarnost i približavanje, uvedeno panoramsko gledanje (švenk) koje je bilo primereno širokim trgovima i reprezentativnim zdanjima.

Konačno, postavlja se pitanje šta su ovi radovi zapravo, likovna predstava (slika) ili kadar? Ako bi se išlo tragom Delezovog mišljenja prema kome kadar predstavlja pitanje odnosa prema prostoru (Делез 1998: 19) vrlo brzo bi se zaključilo da je u pitanju slika, jer i ona takođe podrazumeva određenu relaciju prema prostoru. Možda je u ovim radovima slika upravo kroz problematizovanje prostora izgubila svoje (konvencionalne) kvalitete i prešla u kadar/okvir (isečak), i to kao posledica subjektivne tačke posmatranja čime je posmatrač uveden u zbivanje. Degaova potreba da prenese neposredan izgled stvari bila je inicirana, a potom i stalno prisutna u najličnijem formatu crteža, njegovim skicen-blokovima. Subjektivna tačka posmatranja uvela je prisutnost u aktuelnom vremenu i prostoru, približavanje objektu, na osnovu čega je došlo do dekomponovanja, ili dekonstrukcije prizora. Aktivan i dinamičan odnos prema okruženju odakle se vrši selekcija, izdvajanje delova, imao je za posledicu razbijanje obmane o njegovoj likovnoj transpoziciji. Za razliku od drugih evropskih slikara koji su od polovine devetnaestog veka prošli iskustvo *ukio-e* grafike, Dega je istražio mogućnost da kroz novu strukturu likovno-grafičkog zapisa likovni prizor približi značenju kadra.

Paskal Bonice (Pasqual Bonitzer) razmatra odnos slike i kadra sa stanovišta filmskog kadra, odnosno od filmskog kadra prema slici. (Uporediti: Bonitzer 1988) Sledstveno tome, njegova analiza se odnosi na situacije kada se u filmu citira određena slika, tj. kada je filmski kadar ikonografski, kompoziciono prenet, preuzet iz slike, i kao takav učestvuje u narativnoj celini filma. Bonice uvodi pojam kadar-slika. Ovde je, međutim, u pitanju suprotna relacija, koja se uspostavlja od crteža kao likovnog prizora prema kadru. Posledica toga je bila je nova slika, prizor-kadar, te je tako crtež u krajnjem anticipirao film kao nesumnjivo moderni medij koji je pokazao novi način transpozicije vizuelnih sadržaja i koji je spoznajno odgovarao čoveku modernog doba. To se posebno odnosi na kategoriju vremena. Vreme kod Dega više nije bilo shvaćeno kao vrednost koja je trebalo da se čuva, nego kao tok u koji se trenutno ili kontinuirano, neposredno uključuje. Degaov stav da „crtež nije forma, on je način kako se forma vidi“⁷⁵ nedvosmisleno ukazuje na činjenicu da je to bilo najpogodnije sredstvo za istraživanje i stvaranje struktura sa novim značenjem. Osobine ove vrste crteža koji se u osnovi drže forme i određenih kompozicionih načela koje nalaže linija, u sebi sadrže elemente koji ih, na način kako je to učinio Dega, približavaju filmskom kadru. Uz napomenu da Degaovi grafički prizori od kojih su „Na baletu“ i „U kafe Ambasadoru“ samo dva primera, anticipiraju filmski kadar u njegovoj jezički razvijenoj formi i sa estetskim vrednostima koje će se pojaviti u evropskim avangardnim/konstruktivističkim filmovima tokom treće decenije dvadesetog veka.

⁷⁵ Odgovor Dega na Valerijevo pitanje: „Šta je to crtež“ Valéry 1955: 98.

3. CRTEŽ NA POZICIJAMA DRUŠTVENE MARGINE I POLITIČKE AKCIJE

3.1. Grad. Razdvajanje prostora.

„No, u celini, grad, a pogotovo novi industrijski grad, ostaje stravično mjesto [...]“ zaključuje Erik Hobsbawm jedno od poglavlja svoje knjige „Doba revolucije“ (Hobsbawm 1987: 230). U širokougaonom, panoramskom pogledu ovaj autor razotkriva horizonte složenih istorijskih okolnosti i događaja, pojava i fenomena, uzajamnosti i uslovljenosti ekonomskih, socijalnih i političkih tokova koji su određivali puteve i načine funkcionisanja svetskog društva u poslednja tri veka. U njihovoj osnovi su razvoj i divergencije kapitalizma, koji je generator svih procesa, dok su urbanizacija i industrijalizacija usko povezani pojmovi kojima se umnogome manifestovao razvoj modernog doba.⁷⁶

Izvesno je da razvojni procesi kapitalizma nisu tekli ravnomerno, kao i da njegov uspon nije bio neometan i stalan, ali je činjenica da ih je pokretala ideja progresa. Zbog čega je onda grad, koji bi trebalo da bude ambijent napretka i optimizma, stravičan? Osnovni razlog se nalazi u činjenici da je grad koji Hobsbawm ima na umu predstavljao neujednačen i nestabilan fizički i mentalni prostor, koji su takvim činili novi i drugačiji ekonomski, proizvodni i društveni odnosi. Luis Mamford (Lewis Mamford) ovakvu situaciju u novim urbanim sredinama naziva „sirovim neredom“.⁷⁷ Proces industrijalizacije

⁷⁶Ovim procesima su bili obuhvaćeni gradovi kao i provincijske oblasti u kojima su nastajale nove urbane celine, tako da se Hobsbawmov iskaz odnosi na sva mesta u kojima je bila koncentrisana industrijska proizvodnja. Novi gradovi formirani su od niza spojenih sela, naročito između 1850. i 1870, i to u Engleskoj i Holandiji. Hobsbawm 1989:168.

⁷⁷Razmatrajući probleme grada devetnaestog i dvadesetog veka koji su, prema njegovom mišljenju, nastali posle zamene barokne koncepcije industrijskom i premeštanja težišta ekonomije iz sela u grad, Mamford daje opštu društvenu analizu i kritiku novog urbanizma. Mamford 2006: 475.

umnogome je poremetio ustaljene egzistencijalne modele u starim gradskim sredinama, dok je u novim tek trebalo da oni budu uspostavljeni.

Jedna od posledica porasta industrijske proizvodnje bila je promena demografske slike jer je „moderni ekonomski raspored zahtevao novi raspored stanovništva“ (Hobsbawm 1989:155). Radno stanovništvo je od polovine veka napuštalo ruralna područja, gde je zbog mehanizacije poljoprivrede ostajalo bez posla i, nemajući drugog izbora, bilo prinuđeno da poveruje kako je u gradu život bolji. Obezbeđujući industrijsku proizvodnju u urbanim zonama, radnici su postali suštinski i vitalni činilac procesa modernizacije. Ova nova, radnička klasa, živela je na čitavoj teritoriji grada, uključujući i njegove centralne delove, kao što je, na primer, južna obala Temze u Londonu. Istovremeno, njena je egzistencija u zadatim uslovima vlasništva kapitala i rada bila krajnje neizvesna jer je svaka nezgoda vodila u oskudicu i bedu (Hobsbawm 1989:181).

U gradovima koji su bili rekonstruisani i modernizovani, Parizu, Londonu ili Beču, postojala je tendencija da se ovi, delimično ili potpuno osiromašeni stanovnici, čiji se broj s vremenom povećavao, izmeste iz centra prema periferiji. Na taj način im je bila uskraćena mogućnost da koriste dobrobiti progresa. Bili su potisnuti prema donjoj granici životnih uslova, istovremeno društveno i kulturološki izdvojeni i okarakterisani kao „opasni“. Raznolika populacija, koja je uključivala osiromašenu srednju klasu, radnike, proletere i marginalce, sklanjana je ili potiskivana u tamne, neosvetljene delove grada, delove do kojih nije dopirao sjaj novih bulevara. Na obodima grada ili u mračnim ulicama u centru ta populacija je predstavljala kritična područja modernog društva i bila je potencijalna opasnost za njegovo klasno ustrojstvo. Moderni gradovi su na taj način bili oštro podeljeni na svetle i tamne prostore, uobličene u skladu s ekonomskom i društvenom pozicijom stanovnika. Upravo ta situacija – da su oni koji su obezbeđivali progres istovremeno bili onemogućeni da u njemu žive – za veliki deo gradskog stanovništva život je činila nestabilnim i neizvesnim, a time i grad stravičnim mestom.

U isto vreme, radnička klasa je činila procentualnu većinu gradskog stanovništva. Stoga, iako potisnuta, ona nije mogla da ostane zanemarena. Uporedo s kritikom kapitalizma – koju su, sa stanovišta klasnih odnosa, promovisali socijalisti i marksisti –

marginalizovani slojevi, kao reper novih društvenih relacija, postali su jedna od centralnih tema književnosti i likovnih umetnosti. Zolin naučno eksperimentalni princip viviseciranja savremenog društva i teorija o uticaju sredine na pojedinca, s jedne strane, ili Dikensova mešavina satire i sentimentalnosti kojom su prožete njegove socijalne priče, s druge, u najvećoj meri su bili posvećeni gradskim sadržajima. Pri tome je osiromašena i marginalizovana populacija bila predmet objektivnog i pažljivog posmatranja. S obzirom na to da je egzistencija te populacije bila na krajnjoj donjoj ivici, tematizovanje ljudi kao predstavnika klase podrazumevalo je kritički stav koji je, u ime čovečnosti i istine, implicirao i određenu ideološku poziciju. Na njoj se temeljio široki diskurs realizma i naturalizma u teoriji i umetnosti.

Ali, isto tako, sam realizam je bio primeren buržoaskom poletu, kao što je i celokupna umetnička produkcija bila uslovljena kapitalizmom. Vlasništvo kapitala i rada je određivalo i diktiralo i druge odnose – ponude, potražnje i trgovine, koja je obuhvatala sve uključujući i umetnička dela čija je tema bilo isto to društvo i njegova mračna ili „stravična“ mesta.

3.2. Crtež kao roba i određenje klase: Van Gog

Posle žestoke svađe s roditeljima, u novembru 1881, Van Gog je napustio Eten i došao u Hag. Ova odluka nije bila rezultat slobodnog izbora, već rešenje uslovljeno porodičnim odnosima, od kojih je umnogome zavisio i njegov umetnički rad. Posle neuspešnog pokušaja da se pomiri sa ocem i vrati u Eten, decembra 1881, Hag je za Van Goga postao izvesnost⁷⁸ (T164). Izbor je mogao biti i drugačiji, možda neka od oblasti u provinciji, što bi bilo očekivano posle Brabanta, Etena i ruralnog socijalnog sadržaja serije portreta likova ili prizora ambijenta, čime je započeo proučavanje formalnih problema, što će i tokom sledećih godina ostati njegova preokupacija.

⁷⁸Svi citati iz pisama prema: <http://www.vggallery.com/letters/main.htm> i <http://vangoghletters.org/vg/> Sa R su označena pisma njegovom prijatelju slikaru Teu van Rapardu (Theo van Rappard), sa T pisma bratu Teu van Gogu (Theo Van Gogh).

Dolazak u Hag nije značio samo bekstvo od kuće i zamenu jedne adrese drugom već se, zbog novih okolnosti u porodici, Van Gog našao u urbanom okruženju koje je odredilo njegovu produkciju u naredne dve godine.

Kao rezidencijalno mesto kraljevske porodice i diplomatsko središte regiona, koje je posle industrijske revolucije, zahvaljujući ekonomskom kapitalu, ubrzano raslo, privlačilo doseljenike i sve više dobijalo internacionalni karakter – Hag je, pre svega, važio za moderno mesto, ugodno za život (Pollock 1983: 330-331). Kompleksna društvena i ekonomska struktura omogućavala je različite sadržaje i aktivnosti, među kojima je bila i trgovina umetničkim delima.⁷⁹ Osamdesetih godina su radovi na papiru, kao autentična umetnička forma, imali značajno mesto na ovom tržištu, što je doprinosilo osamostaljenju crteža u odnosu na druge likovne discipline.⁸⁰

Van Gog je verovao da će se ostvariti u ovom okruženju: „Hag je lep – postoji ogroman izbor scena. Nadam se da ću mnogo raditi ove godine“ (R30). Hrabrila ga je blizina umetničkih krugova i situacija u kojoj je crtež predstavljao estetsku i materijalnu vrednost. Sebe je smatrao pre svega crtačem. Crtež je za njega imao kompleksno značenje, bio je to način savlađivanja likovne veštine koju je počeo da osvaja u Briselu 1880. godine. Uporedo sa učenjem, koje je nastavio samostalno tokom narednih godina, crtež je postao sredstvo kojim se formirao njegov pogled na svet. Van Gog je imao veliku kolekciju novinskih ilustracija sa urbanim sadržajem, što je odredilo njegovo shvatanje pozicije umetnika u aktuelnom vremenu i uticalo na to da crtanje za njega postane način izražavanja sopstvenih teorijskih i kritičkih stavova. U Hagu se otvorila mogućnost da crtežom uđe na tržište i reši svoju egzistenciju. Dakle, crtež je za Van Goga u tom trenutku imao trostruki značaj: edukativni, ideološki i društveno egzistencijalni. To je bila pozicija iz koje je 1882. pokušao da uđe u umetničku sredinu Haga.

⁷⁹Nizozemska je bila prva zemlja u kojoj je od petnaestog veka postojalo tržište umetničkih dela. U drugoj polovini devetnaestog veka trgovinska mreža umetničkih dela proširila se i intenzivirala, u čemu su glavnu reč vodili dileri, koji su posredovali između umetnika i kupca. Više o tome u: Jensen 1996.

⁸⁰Strukovno povezani u udruženje crtača, „Hollandsche Teekenmaatschappij“, koje je 1876. osnovao H.W. Mesdag po ugledu na slična u Belgiji, haški crtači su bili aktivni i u organizovanju izložbi. Popularnosti crteža su doprinosile prihvatljive cene, za koje se dobijala lična beleška, neposredni iskaz umetnika, tako da su i skice imale svoje mesto na tržištu. Više o tome u: De Bodt 1995: 25.

U februaru iste godine je od C.M. van Goga iz Amsterdama, trgovca umetničkim radovima, dobio ponudu da uradi seriju od dvanaest prizora grada. (T174) Sa senzibilitetom došljaka, sledeća dva meseca je tragaio za novim sadržajima i beležio iskustva iz višesatnih, iscrpljujućih šetnji po gradu i okolini. Konačno, 24. marta 1882. napisao je Teu kako je C.M. poslao dvanaest crteža Haga.⁸¹ U njoj je stvorio sopstvenu ikonografiju grada. Njegovo iskustvo nije bilo vezano za onaj vid modernosti koji je podrazumevao socijalnu dinamiku i optimizam, kao i lakoću i bezbrižnost slobodnog vremena, što bi iziskivalo i određenu scenografiju.⁸² Radovi iz ove serije pokazuju kompozicionu konstantu koja se očituje u zatvorenom zadnjem planu, u tendenciji da se ograniči dubinska perspektiva. Na crtežu „Glavna železnička stanica“ (mart 1882, sl.3/01) tematizovana je jedna od ključnih tačaka modernizma, ali je nivo prepoznatljivosti ovakvim kompozicionim rešenjem znatno umanjen. Umesto sa čeone, reprezentativne i dominantne, koja bi ukazivala na nadmoć, sigurnost i prosperitet, Van Gog je posmatrao železničku stanicu s njene zadnje strane. Nedvosmislena distanca, naznačena postavkom zgrada stanice u dubinu, iza kanala i polja, otkriva da je njegov doživljaj ovoga „simbola modernosti i širenja kapitalističke privrede“ bio sasvim drugačiji. Ovaj rad otvara pitanje odnosa prema prostoru koji je uslovljen drugim prostorom, tj. način posmatranja prostora i značenje koje dobija nije određeno njim samim, nego prostorom iz koga se vrši posmatranje. Tako je Glavna stanica određena ambijentom Gesta, u kome je Van Gog živeo, kao i ruralnim ambijentom, kome je do tada pripadao. I pored izvesnog dinamizama koji se očituje u dijagonalnoj postavci, malo se od savremenog poleta, označenog putovanjem i kretanjem, prepoznaje u ovom prizoru.⁸³

Time je dovedeno u pitanje značenje železničke stanice kao simbola modernog doba. Pokazuje se kako glavni činilac života nije nesputani pojedinac već građansko, tj.

⁸¹Sačuvani iz ove serije su: „Ugao ulice Herren-Prinsses“(F1697); „Backyards“(F939a); „Fabrika“(F925); „Van Stolpark“(F922a); „Gastanks“(F924); „Kopači peska“(F922); „Kanal pored Šenkvega“(F921); „Put za Šenkveg“(F920); „Most blizu Šenkvega“(F917); „Kuće u Šenkvegu“(F915).

⁸²Mamford kritikuje urbanizam, tj.koncept industrijskog urbanizma zbog nehumanosti, profiterstva i eksploatacije. Mamford 2006.

⁸³„Železnica je donela u srce grada ne samo buku i čađ nego i industrijske pogone i bedne stambene prilike – jedino što je moglo da cveta u sredini koju je ona stvorila.Jedino je hipnotička snaga novog pronalaska, u vreme koje je bilo nekritički zaljubljeno u nove izume, mogla da opravda ovu besmisleni žrtvu pod točkovima zahuktalog zmaja“. Mamford 2006: 489.

buržoasko društvo.⁸⁴ Železnica je, time što je bila namenjena svima, donela klasni kontakt, pa tako i privid društvene slobode.⁸⁵ Upravo se ovaj crtež bavi pitanjem tog privida. Posredno, on razotkriva modalitete funkcionisanja istog tog društva, i to sa stanovišta slobode pojedinca, njegovog fizičkog i klasnog kretanja, što je jedna od ideja liberalnog kapitalizma. Ovako koncipiran prizor ukazuje na individualno osećanje nesigurnosti i neslobode u industrijskom društvu, osećanje koje je obeležilo Van Gogov život u sirotinjskom Gestu, pored koga je prolazila pruga za mondensku plažu u Sheveningenu. Doživljaj čitavog Haga u ovoj seriji projektovan je iz njegovog neposrednog okruženja. To je bila predstava grada sa druge strane, iz nedefinisanog, neurbanizovanog, nesređenog ambijenta njegovih rubnih delova, čime su železnička stanica i sirotinjsko predgrađe kao antipodi modernog doba dovedeni u vezu uzroka i posledice.⁸⁶

Pitanje odnosa modernog društva prema pojedincu u ovoj seriji pokazuje razmera velikih praznih prostora u kojima su ljudi svedeni na zanemarljive detalje. Razlog tome može da bude samo delom u činjenici da u haškom periodu Van Gog nije bio siguran prilikom komponovanja figure u prostoru. Naime, prostori su inicijalno koncipirani tako da funkcionišu bez ljudi, i pored toga što su stanice javna mesta namenjena velikom broju ljudi i što predstavljaju neku vrstu modernih katedrala. Druge tačke modernizma iz Haške serije – velike zgrade za masovni život, fabrika, plinara – formalno su izdvojene, otuđene i u suštini nehumane.⁸⁷

Strategija trećeg plana konsekventno je izvedena. U crtežima „Kuće na Shenkvegu“ (sl.3/03), „Plinara“ (sl.3/04), veliki nekomunikativni i mračni građevinski objekti primer su kako se „po prvi put u istoriji pojavljuje arhitektura posebno dizajnirana za siromašne“ (Debor 2004: teza 174). U radu „Ugao Herengraht i Prinsesgraht“ (sl.3/02) čovek i otmene fasade pored kojih prolazi otuđeni su i sukobljeni, čime je dovedena u pitanje sloboda i egzistencijalno mesto pojedinca u modernom društvu. Zapravo je to pravo značenje

⁸⁴ „One predstavljaju kolektivni projekat radi individualne koristi.“ Džad 2011: 157.

⁸⁵ Mamford ukazuje da je železnica kao novi oblik prevoza „omogućila slabije plaćenim radnicima kretanje, kojim su se izjednačavali sa onima koji su sebi mogli da priušte privatna vozila.“ Mamford 2006: 458.

⁸⁶ „Čim su prihvaćeni principi kapitalističkog poslovanja, bez ikakvog osećanja društvene odgovornosti, legalizovani su „slamovi“ – sirotinjski smeštaj i sirotinjski stanovi.“ Mamford 2006: 444.

⁸⁷ Tako se potvrđuje da „različiti dijelovi bilo kojega grada sa sobom nose različita i višestruka značenja, iako se ta značenja grupiraju na isti način na koji se i oblikuju prepoznatljiva urbana „područja“. Jenks 2002: 206.

ovakvog prostornog i formalnog rešenja, odstupanja od jedinstvene tačke posmatranja i korišćenje različitih uglova posmatranja, izvesne nepravilnosti u geometrijskoj perspektivi i uvođenje širokougaone perspektive. Možda je model kompozicije sa naglašenim trećim planom Van Gogu bio poznat iz radova holandskih autora sedamnaestog veka, pre svega Rolanta Rogmana (Roelant Roghman, 1627–1692), te se može tumačiti kao oslanjanje na tradiciju, mada ne treba zanemariti mogućnost da je u pitanju nasleđe specifičnog vizuelnog koda koji je ukorenjen u nacionalnoj kulturi. Ipak, neposrednog uzora, naročito u kombinovanju više različitih tačaka sa kojih određuje dubinu prostora, kao u radovima „Vanstolkpark“ (sl.3/05) i „Stolarsko dvorište“ (sl.3/06), izgleda da nema. To vodi ka zaključku da je njegovo iskustvo Haga uslovalo prostorne divergencije i odredilo konačno značenje crteža, koji postaje ne samo iskaz ličnog emotivnog doživljaja nego i kritički sud o situaciji u gradu.

Analizirajući ovu problematiku haške serije, Grizelda Polok (Griselda Pollock) iznosi mišljenje kako Van Gog nije uistinu prihvatio gradsko okruženje, da ga je zbunjivala buka i zbrka, što se očituje u teškoći da se postigne koherentna kompozicija (Pollock 1983: 336). Međutim, pitanje je da li nepovezanost u kompoziciji ukazuje na njegovo odbijanje sredine ili je to uistinu takva sredina, konfuzna i nesređena. Drugim rečima, da li afinitet prema određenoj temi podrazumeva formalnu korektnost i vizuelnu ugladenost ili se u odstupanju od pravila krije određena vrsta komentara, pa i kritike, lični stav? Ako je tako, ovakve kompozicije imaju značenje šireg kritičkog i objektivnijeg posmatranja i ulaze u opšti društveni kontekst, nisu samo emotivni doživljaj jednog ambijenta. Van Gog je sigurno dobro znao za mogućnost ovakve strategije. Iako o tome ne piše, može da se pretpostavi kako je ohrabrenje dobijao iz novinskih ilustracija, iz onoga što je u njima iščitavao, a to bilo ono što je on doživljavao kao istinu o savremenom životu.⁸⁸ Činjenice koje je posredno spoznao bile su upotpunjene ili materijalizovane ličnim iskustvom. Suprotno mišljenju Polokove – da je na taj način Van Gog odbio grad – čini mi se da nije u pitanju odbijanje, nego drugačije viđenje. S pozicije grada kao „strašnog“ mesta nastali su njegovi prizori Haga. Ovakvo shvatanje je bilo, u krajnjem slučaju, i klasno određeno. Pri tome Van Gog nije eksplicitno izražavao antikapitalističke stavove. Linda Noklin ovakav

⁸⁸Na ovu relaciju upućuje i Noklin u: Nochlin 2002: 343.

vid njegovih komentara naziva „romantični antikapitalizam“ (Nochlin 2002: 348). Nasuprot konvencijama haške škole, koja predstavlja ravnotežu religioznog, ruralnog i urbanog u buržoaskom društvu (Nochlin, 2002: 348), Van Gog je sopstvenom grafičkom koncepcijom otvorio mogućnost pogleda s druge strane i ukazao na svoju alternativnu poziciju. Ona je bila drugačija od poetične, romantizovane ikonografije grada, kakva mu je bila naručena.

Pitanje Van Gogovog shvatanja urbane sredine nužno se povezuje s njegovim odnosom prema ruralnom okruženju, u kome je bilo reminiscencija na rusooovski poklonički odnos prema prirodi, a i mileovske heroike. Haška serija tematizuje rubove gradskog područja preko kojih se Hag širio, spojeve urbanog i ruralnog, pri čemu su simboličke tačke modernizma pomerene u dubinu, odvojene od prirode. To su momenti u kojima urbano zaposeda ruralno, industrija osvaja prirodu, kada kapital, prema Marksu (Karl Marx), po prvi put omogućava ljudima „univerzalno prisvajanje prirode“, koja je postala običan predmet iskorišćavanja, a ne predmet idolopokloničkog kulta. Mislim da je u tome suštinsko značenje ovih radova i da ono pokazuje Van Gogovo odvajanje od Milea (Jean-François Millet) i Rusoa.

Van Gogovo shvatanje haških prostora može se posmatrati i sa stanovišta Klarkove analize njegove slike „Predgrađa Pariza“ (1886), koja se bavi temom urbano-ruralnih granica, gde „atmosfera rastvaranja i zloupotrebe izgleda da je nepogrešiva, kao i snažna sugestija o tome koliko moderno može da se svede na maglovito izneveravanje predmeta“ (Clark 1984: 30). Ako uočimo paralelu između pariskog i haškog ambijenta, doći ćemo do saznanja da pariski rad ima isto značenje iako je formalno sasvim drugačije rešen. Naime, umesto metode nedefinisanja, kojom se predmet zamagljuje, on je na crtežima potpuno uobličen. Sam predmet nije „izneveren“, ali je u divergentnoj perspektivi pomeren iz normale, čime je izmenjeno ili iznevereno ono što on treba da predstavlja. Iako je potpuno svestan da „postoje tačna pravila perspektive, koja omogućavaju da prostor bude tačno i pravilno viđen“, a što omogućava bolju prodaju (T184), on ne želi da se ulaguje publici, da bude „šik“ i juri za trgovcima, već da u radovima izrazi svoju ličnost. (T180) S druge strane, upravo jasni oblici koji su rezultat čvrstog linearnog ustrojstva ukazuju da se crtež shvata i upotrebljava kao najpodesnije sredstvo kojim se uspostavlja odnos prema

stvarnosti. Ovakav način posmatranja grada Van Gog je preneo u Pariz. Upravo haški crteži su predistorija njegove slike „Predgrađa Pariza“, o kojoj govori Klark. Parisko predgrađe je srodno Shenkvegu, njemu poznatom miljeu i ambijentu. Takva mesta, sumorna mesta moderne urbanizacije, Van Gog bira kao svoje tačke u metropolama. Praznina koju Klark zapaža upravo je ista ona koja se pojavljuje u „Kućama na Shenkvegu“: „Postoji nešto zlokobno u njoj [...] atmosfera zloupotrebe“, kaže Klark. Van Gog nije odbio već predočio drugu stranu modernosti.

Nezadovoljan ovakvim rešenjima u haškoj seriji veduta, C.M. mu nije isplatio dogovorenu cenu. Obrazloženje je bilo da ovi prizori nemaju tržišnu vrednost i da su previše grubi.⁸⁹ Način na koji je Van Gog video grad nije odgovarao kriterijumima koji su bili uspostavljeni u prodajnoj mreži trgovaca i kolekcionara. U svojoj kolekciji on je imao albume najtraženijih umetnika: Mesdaga (Hendrik Willem Mesdag), Marisa (Jacob Maris), Izraela (Josef Izraëls), Mova (Anton Mauve), De Boka (Théophile De Bock), Vajsenbruha (J.H. Weissenbruch). Iako se družio s Terstegom (Tersteeg) i Movom i bio svestan onoga što želi tržište, atmosfera Gesta, društveni milje i prostorni ambijent stvorio je barijeru prema akvarelisanim prizorima pripadnika haške škole. Afinitet haškog građanstva prema crtežu pokazuje da su građani uspostavili sistem vrednosti po kome su samo određeni tipovi crteža smatrani umetnošću. Iako slične po tematici, Van Gogove vedute nisu bile generisane iz građanskog okruženja, u kome je želja za posedovanjem rariteta, jedinstvenog rada, predstavljala klasnu odrednicu. Kod Van Goga su to označioc i nereprezentativnog modernizma, onoga koji sabotira potrošačku komponentu uglađenog građanstva i pravila modernog društva, a potrošače, tj. kupce lišava identifikacije i prepoznavanja ambijenta kao svoga, pa konačno i želje za posedovanjem vlastitih društvenih označilaca. Na taj način se njegovi crteži pojavljuju kao subverzija na dominantnom tržištu. To je situacija kada, prema Klarku, umetnik od opšteprihvaćenih predstava stvara nove forme, a upravo su nova formalna rešenja od Van Gogovih crteža načinila neželjenu robu.

U sarkastičnom komentaru na kritike C.M., Van Gog ukazuje na kulturološku razliku između naručilaca i umetnika: „[...] oni, bogati trgovci su odmereni, pošteni,

⁸⁹Uz obećanje o doplati, C.M. je naručio još šest „posebno detaljnih pogleda na grad“. T184.

pravedni, osećajni momci, a mi siromašni đavoli koji sede i crtaju, u polju, na ulici ili u ateljeu, u zoru ili u gluvo doba noći, po suncu i snegu, mi smo momci bez finih osećanja, lišeni praktičnog razmišljanja i, povrh svega, ne ističemo se manirima.“ (R9) Istinsko razgraničenje je uspostavljeno ekonomskim odnosima između ove dve društvene grupe, u kojima jedni angažuju stvaralački rad drugih. Ovim se Van Gog uključuje u širu problematiku koja se bavi pitanjem gde spadaju umetnici, koji su već neko vreme slobodni i na tržištu, u situaciji kada se fizionomija slojeva diferencirala na buržoaziju, sa industrijskim preduzetnicima kao udarnom snagom, i na radništvo u proizvodnji. Sredinom devetnaestog veka umetnik je bio nazvan radnikom, a slikarstvo demokratskim i socijalnim. (U otvorenom pismu „Umetnici Pariza“ 6. aprila.1871, objavljenom u *Journal Officiel de la Commune*, Kurbe [Gustave Courbet] je identifikovao umetnike s radnicima, a Prudona [Pierre Joseph Prudhon] nazvao njihovim Hristom.) Van Gog ipak nije pripadao toj vrsti organizovanih radnika. Mada se zalagao za bratstvo grafičara, što se ne može smatrati radničkom inicijativom u pravom smislu, on je bio usamljenik sa hrišćanskim zaleđem i idejama realizma. S druge strane, radnička klasa je u ekonomskom i materijalnom pogledu bila heterogena, te tako ni svi umetnici-radnici nisu bili u istoj poziciji. Van Gog je, slično kao i Domije, pripadao najsiromašnijima, on je bio proleter. Razlika „bogati“ – „siromašni“, koju Van Gog naglašava u pismu Rapardu, ukazuje na klasnu diferencijaciju u kojoj se crtanje pojavljuje kao najamni rad, a crtež kao klasno obeležje. Ako forma robe kao univerzalna forma buržoaskog društva određuje način egzistencije ljudi i način njihovog delovanja (Жуњић 2009: 139) i ako se crtež pojavljuje kao roba, onda Van Gog sebe klasno određuje upravo preko crteža. Njegova izjava da se „crtačkom pesnicom“ sigurno nešto može zaraditi (T160), pokazuje da je crtež potencijalno snažno sredstvo u društvenoj komunikaciji i ekonomsko-klasnim odnosima. Van Gog se nije uklopio u tržišne konvencije u kojima će njegov rad biti postvaren, vlasništvo naručioca, a crtež postati željeni ali otuđeni predmet. U ovoj situaciji crtež je kao roba odredio egzistenciju Van Goga i njegov društveni status. Upravo tako se može posmatrati zapažanje Polokove da je Hag za njega bio negativno iskustvo, te da je zbog toga on odbio urbani modernizam u sledećem periodu, parisku avangardu, kao i kulturu metropole uopšte (Pollock 1983: 332). Što se tiče crteža, jasno je da Van Gog nije pristao da bude „kao radnik, otuđen od svoje ljudske suštine [...] sveden samo na sredstvo

proizvodnje, robu ili kapital.⁹⁰ Svoj rad na crtežu Van Gog je izjednačio s teškim manuelnim poslom, što je bio neposredni vid identifikacije s radničkom klasom. Za njega je crtež ozbiljan i težak, „rudarski“ posao, koji „zahteva strpljenje i veru“ (T274) i koji podrazumeva dugotrajan i stalan proces.

3.3. Jedan među jednakima. Tipologija klase.

Tehničke nekorektnosti u crtežu haškog perioda, a to se posebno odnosi na postavku figure u prostoru, Polokova tumači kao stilsku osobenost, neku vrstu koda koji je odgovor na proces socijalnih urbanih promena. Analizirajući značenje rada „Siromašni i novac“ (1882, sl.3/07), Polokova postavlja pitanje u kojoj meri je Van Gog razumeo društvenu uslovljenost između siromaštva i novca, ekonomske nesigurnosti i položaja najamnog rada, s jedne, i raznih spekulacija, potrošnje i ugodnosti građanskog života, s druge strane. Njeno mišljenje bazirano je na pismu Teu od 1. 10. 1882. (T235), u kome Van Gog grupu siromašnih ispred lutrije naziva *luidjes* (lenjivac) i govori u tonu „oni“ i „mi“. Ona zaključuje da je Van Gogov odnos prema siromašnima bio klasno određen i da on nije mogao da bude drugačiji jer ne samo što je poreklom bio iz buržoaske porodice, on je zaista bio buržuj. I to prikriveni buržuj koji se nikada nije oslobodio svoga porekla. (Pollock 1983:350) Iz toga proizilazi da je ovo za njega bila samo fiktivna scena, grupa ljudi na pozornici teatra. Svoju pretpostavku Polokova argumentuje time da je Van Gog u pismima, pored izraza „model“, koristio i izraz „scena“. Ova analiza razložno je i ubedljivo vođena i njen zaključak možda i ne bi trebalo da bude doveden u sumnju. Ipak, polazna pretpostavka bi trebalo da bude razmotrena. Da li se pravo značenje ovog crteža nalazi u njemu samom ili u pismu? Svakako da prepiska može na dosta toga da ukaže i može da usmeri ili pojašni, ali ne i da bude ključni parametar na osnovu koga se iščitava značenje rada. Pogotovo što se time dovodi u pitanje autentičnost odnosa prema haškoj sredini i

⁹⁰Tu negativnu stranu Moderne razotkrio je Marks u kritici političke ekonomije i Hegelove filozofije prava. Жуњић 2009: 142.

značenje čitavog opusa iz 1882–1883. godine. To bi, konačno, vodilo pretpostavci da Van Gogov doživljaj grada nije bio neposredan i ličan, već izveden iz literarne fikcije, samim tim veštački i na određeni način lažan.

Scena „Siromašni i novac“, ipak, nije bila fiktivna, skicirana je na licu mesta i kao beleška se nalazila u pismu Teu. Način na koji se izrazio o siromašnima („oni“, „lenjivci“) može da bude tumačen i kao neka vrsta konvencije u komunikaciji s bratom jer se, očito, odnosi na njihove ranije razgovore o lutriji. Konačno, saosećanje sa siromašnima, koji su široka i iznutra divergentna grupa, ne bi trebalo da isključuje kritički odnos. Komentar uz skicu – da mu je jasno kako zbog bede, jada i izgubljenih pokušaja ljudi kupuju sreće – ne pokazuje poziciju buržuja, nema podteksta ili skrivenog značenja. Prodaja iluzije gradskoj sirotinji stvara lažnu nadu i privid učešća u cirkulisanju novca, to je jedan od trikova liberalnog kapitalizma sa kojim se Van Gog sreo na ulici Haga. I sam je živeo u sličnim okolnostima. Polokova zanemaruje jedan bitan momenat u kapitalizmu koji dovodi u sumnju njenu primedbu o prikrivenom buržuju. U periodu liberalnog kapitalizma zamagljena je jasna podela između klasa, zbog čega dolazi do prelaženja iz jedne u drugu klasu, a pri tome „naročito je krhka bila barijera između srednjeg i nižeg sloja“ (Hobsbawm 1989:181). Njegova porodica je bila *bourgeois*, ali ga je odbacila. Kako je porodica osnova buržoaskog društva i predstavnik klase, Van Gog, odvojen od nje, bio je klasno redefinisano.⁹¹ Polokova zapaža kako Van Gog „pokazuje duboku teškoću da živi izvan navika sopstvene, buržoaske, klase“. (Pollock 1983: 350) Nisu, međutim, u pitanju buržoaske navike ili komoditet, već surova borba za opstanak, imanentna životu proletera. Klasu definišu odnosi, a ne poreklo. Van Gog je u Hagu postao proleter koji prodaje svoj rad. Njegova društvena pozicija bila je određena materijalnom situacijom i tržištem, a ne poreklom, ono više nije bilo bitno za njegov klasni status.

⁹¹Koliko je bio svestan odvajanja i otuđenja od porodice i klasnog razdvajanja, kao i društvenih okolnosti koje do toga dovode, vidi se iz pisma Teu dve godine kasnije: „Zamisli da smo živeli 1848 [...] mogli smo biti direktni protivnici, ti ispred barikada kao vojnici vlade ja iza njih kao revolucionar ili pobunjenik. Ni ti ni ja ne mešamo se u politiku, ali živimo u svetu i društvu i, nevoljno, kategorije ljudi se grupišu [...] Svaki pojedinac je deo čitavog čovečanstva. Čovečanstvo je podeljeno na delove. Koliko je to nečija lična slobodna volja a koliko su sudbinske okolnosti koje određuju da neko pripadne jednoj ili suprotnoj strani. Pa, to je bila '48.sada je '84, mlin više nije tamo, ali vetar i dalje duva. Ali, pokušaj da spoznaš gde stvarno pripadaš, kao što ja pokušavam za sebe“. Cit. prema Nochlin 2002: 343.

S druge strane, Marks je pokazao da u određenim uslovima umetnik ne samo da može nego i mora da usvoji poziciju koja je suprotna interesima njegove sopstvene klase i pokroviteljske klase kako bi zaštitio sopstveni integritet (prema Herbert E. 1971: 13). Van Gog je gradski prostor doživljavao i percipirao s pozicije stanovnika Gesta. U haškim prizorima rađenim 1882. za C.M. ljudi se pojavljuju u daljini ili su posmatrani s leđa. Tako ostaju anonimni, ali učestvuju u određivanju interesnog stajališta s koga je koncipirana ova serija. On je prihvatio okruženje gradske margine i bio je u njega neposredno uključen na način o kome govori Klark: da se umetnik sam susreće sa specifičnim istorijskim određenjima (Clark 1999:13). Nalazio je lepotu u stovarištima, napuštenim dvorištima, a pre svega u ljudima: „Da ne moram ovih dana da crtam gradske prizore da bih opstao, ništa drugo ne bih radio nego crtao figure ljudi.“ (R8)

Van Gogova potreba da formira određenu tipologiju ljudi sa haške margine dolazi iz ličnog iskustva življenja među njima. Iste okolnosti odredile su i seriju tipova koju je započeo u Brabantu. (T169) Njegova namera je bila da na osnovu prethodnog iskustva istražuje odlike društvene klase.⁹² Polazna je u tome metoda identifikacije: kako bi postigao što verniju predstavu radnika, stajao je u blatu do kolena, na kiši. Tokom priprema za crtež „Žene nose džakove sa ugljem“ ispitivao je tehniku nošenja na železničkoj stanici Rijnspor. Na taj način je crtanje, koje je izjednačio s teškim fizičkim poslom, postalo ključni momenat u poistovećivanju s radničkom klasom. Isto tako, potvrdu je našao u ilustracijama, „veličanstvenoj celine“ jedne društvene grupacije.⁹³

Van Rapard je primetio kako sejač na njegovom crtežu-replici Mileove slike „Sejač“ iz 1881. nije pravi, već čovek koji pozira. (R2) Naizgled je slična situacija i s ljudima koje portretiše u Hagu. Van Gog je uglavnom koristio izraz “model” zbog sopstvene nesigurnosti, jer je sebe stalno doživljavao kao učenika i u tom smislu je njegov atelje bio zamena za klasu na akademiji. Pitanje društvene klase, kako zapaža Polokova, ne ulazi u sliku na osnovu toga što buržoaski slikar uzima radnika kao model.⁹⁴ Ona smatra da

⁹²„Radije bih bio u najprljavijem komšiluku i tamo našao nešto za crtanje nego na čajanki sa lepim damama.“ T190.

⁹³Nochlin nalazi vezu između ove teme i Renouardovog drvoreza „Bez posla“, Nochlin 1989: 105.

⁹⁴Klasno-rodnom eksploatacijom kod Van Gogha Pollock se bavi u eseju *The Ambivalence of the Maternal Body*. Re/drawing Van Gogh u Pollock 1999: 41-63.

Van Gog nije prepoznao otuđenje kao posledicu prinudnog rada, tj. prinudnih odnosa koji ljude dele na obespravljene i povlašćene i nije u tom kontekstu sagledao egzistenciju haških tipova.⁹⁵ Ali je upravo to bilo Van Gogovo iskustvo. U ono što je Van Gog smatrao savladavanjem veštine bio je ugrađen njegov odnos prema sredini iz koje modeli dolaze, što ih čini osobenim i društveno tipološki određenim, a njegove crteže više zrelim nego učeničkim ostvarenjima. Od toga je napravio tipologiju marginalizovanih: ovi ljudi čine jedinstvo s prostorom iz serije dvanaest haških prizora, pri čemu prostor nije eksplicitan, već je ugrađen u tipološke osobine ljudi koji pripadaju tamnim prostorima grada, njegovim stravičnim delovima. Van Gog nikada nije radio po sećanju, delom zato što je bio nesiguran, ali mnogo više zbog toga što je imao potrebu da uspostavi i održi fizički i emotivni kontakt s modelom: „da budem pred modelom i da zadržim emociju“. (R37) To nikako nije onaj odnos koji u liberalnom kapitalizmu određuje ljude kao objekte ljudima, već je pre u pitanju jedan osoben vid socijalizacije, za kojom je Van Gog imao stalnu potrebu. Ovakav pristup portretisanima blizak je nezavisnim ateljeima koji nalažu crtanje po živom modelu i prirodi, kao i Kurbeovim realističkim težnjama: „Bilo bi nemoguće da slikarstvo sadrži bilo koji drugi stav osim predstave objekata koje umetnik može da vidi i dodirne“ (Kurbe, „Manifest realizma“, 1855).

„Moj je ideal da radim sa što više modela, sa siromašnim ljudima za koje je atelje sklonište, pribežište u hladnim danima. Oni znaju da je tu toplo, da ima hrane i pića i nekoliko novčića.“ (cit. prema Wolk 1990: 64). Uvek je imao problem da namesti model na odgovarajući način, zbog čega ga je scenski postavljao i koncipirao, oblačio u odela/kostime koji imaju funkciju likovno-vizuelnog pojačanja, jer je verovao da na taj način model postaje živopisniji i izražajniji („Pisac za stolom“, 1882, Narodni muzej u Beogradu, sl.3/08). Cilindri i redengoti iz fundusa njegovog ateljea svakako nisu bili sastavni deo društvenog statusa marginalaca. Obučeni u polovna odela koja im ne pripadaju, oni pokazuju duboke društvene pukotine. Portretisani uglavnom gledaju na dole, u stranu, ili su slepi. To ih nedvosmisleno određuje kao društveno izolovane i introvertne, što su osobine grupe kojoj pripadaju. U njima postoji unutrašnja priča, hermetična naracija,

⁹⁵Pollock takođe zapaža da tipski portret kao takav pokazuje deo društvenih odnosa u urbanom kapitalizmu devetnaestog veka, Pollock 1983:353.

koja se razvija iz simboličkog značenja oborenog pogleda ili opuštene vilice. Polokova smatra da je Van Gogov odnos prema siromašnima sentimentaln, jer su to likovi koji hodaju iz njegovog *musée imaginaire*, iz novinskih ilustracija koje su, u stvari, bile namenjene srednjoj gradskoj klasi. Odnos prema realnom okruženju generisan je iz literature i žanrovskog određenja novinske ilustracije. (Pollock 1983: 333) Možda se Van Gog i nije bavio uzrocima i analizama, možda nije ni bilo nužno da shvati relacije liberalnokapitalističkih odnosa, jer on nije bio politički aktivan i organizovan, ali je izvesno da je njihove posledice uočavao kao likovnu tematiku, kao potencijalni estetski kvalitet. U tome postoji veoma mnogo stava i kritike koja proističe iz literarnog obrazovanja kao i njegovog *musée imaginaire*. Možda, kako kaže Polokova, on nije bio svestan klasnih odnosa, tokova novca i moći, ali je doživeo posledice tih odnosa. Podižući predstavu likova iz svoga okruženja na nivo tipa, on je prevazišao eksplicitnu narativnost koja je svojstvena ilustracijama. U odnosu na ilustraciju, on je nacrtanome ugradio višu univerzalnu vrednost. Težio je da stvori tipove kako bi izbegao ilustrativnost u efemernom, predstavljачkom smislu. Van Gogovi portreti primer su kako od trivijalnog nastaje estetsko. Kod njega je u pitanju entuzijazam i instinktivni pristup koncipiranju crteža, koji, ohrabren primerima iz ilustracije i literature, dobija karakter psihosocioloških studija. Još su hermetičniji likovi pokrivenog lica, u osobenoj pozi glave među rukama („Na kapiji večnosti“, 1882, sl.3/09), koji sublimiraju društvenu patnju sa hrišćanskim motivom patnje, stradanja i žrtve. (više o tome Kōdera 1990). Ako se izuzme njihovo religiozno značenje, koje je jasno sadržano u naslovu, i posmatraju u kontekstu savremenog okruženja, ovi pognuti ljudi bez lica postaju pravi predstavnici stanovnika koji su iskusili sav užas modernog grada, ljudi kojima su životna očekivanja bila žalosno mala (B. Webb cit. prema Hobsbawm 1989: 183). U portretima nastalim tokom sledećih godina, pogled rudara će biti usmeren direktno ka posmatraču, radnička klasa će postati samosvesna na isti način na koji su samosvesni predstavnici buržoazije na Engrovim portretima.

3.4. Tehnika kao označavalac klasnog. Crno-belo.

U haškim crtežima Van Gog je uspostavio jedinstvo materijala i motiva, povezao je značenje teme s materijalom, i taj princip je zadržao i u Arlu. Svakako, izbor tehnike i inače je uslovljen motivom i predstavlja način da se uobličiti vizuelna zamisao. Kod Van Goga, međutim, to nije bilo pitanje tehnike ili stila nego ideologije. Kao što je odnos prema modelima gradio na emocijama i saživljavanju, tako je postepeno usvajao određene tehnike crtanja. Ne samo u smislu tehnološkog savladavanja i ispitivanja mogućnosti upotrebe pojedinih medijuma, on ih je proživljavao na sličan način kao i svoje društveno okruženje. Ovaj odnos je započinjao s nesigurnošću i skepsom, zatim je sledilo potpuno usvajanje i, konačno, oslobađanje od konvencionalnog načina upotrebe, što je bila pozicija za dalje istraživanje. Susret sa svakim za njega novim materijalom bio je obeležen nestrpljenjem i nadom, da bi, kada ga je usvojio, bivao „potpuno utučen“ (T163). Ovako buran emotivni pristup ukazuje na unutrašnju borbu, ali ona nije bila samo lična. U terminu „borba“ bila je projektovana Mileova ideja o umetnosti kao borbi, a ona je, prema Van Gogu, mogla da se vodi jedino „grubom tesarskom olovkom i perom, umesto mekom četkicom“. (T180)

Uglavnom je izbegavao skupe materijale, ne samo zbog siromaštva. U pitanju je bila i klasna solidarnost, koja se manifestovala na ovaj način: „I s parčetom krejona ili običnom olovkom, jedini su troškovi za papir i model – a ja, uveravam te, više volim da platim za model nego za slikarski materijal“ (R30). Koristeći jeftine materijale za prikaz siromašnih, proširio je značenje toga: pored jedinstva s motivom, ostvareno je jedinstvo s društvenim stavom i klasnim odnosima. Tako je tesarska olovka sa širokim grafitom postala zamena za finu „Faber“ vrstu, koja ostavlja tanku liniju.⁹⁶ Grubu liniju dobijao je tupim, polovnim perima ili perima od trske. Njihovom upotrebom postizao je likovnost koja je odgovarala društvenoj istini. Na kritike zbog upotrebe „sirovih“ materijala odgovarao je da postoje ljudi koji idu po jakom vetru ili kiši i ne plaše se te grubosti. Za njega je materijal imao simboličku vrednost realnih društvenih okolnosti. Da bi se dostigla istina u prikazu ljudi iz predgrađa, ne može da se radi finim, oštrim olovkama, kakve je

⁹⁶ Posle 1883. našao je meki „Faber“, kojim je dobijao duboke tamne efekte. O analizi materijala više u: Wolk 1990.

koristio Engr za portrete ljudi iz viših klasa: „Fina pera, kao i veoma elegantni ljudi (podv.V.G.), ponekad su iznenađujuće beskorisna i, koliko ja shvatam, često im nedostaje elastičnost koju sasvim obična pera prirodno imaju do izvesne mere“ (R30). Materijale određuju ljudske vrednosti, a crteže ambijentalne: „kada moji crteži postaju teški, gusti, blatnjavi, crni i suvoparni“ (T173), kaže Van Gog, oni postaju sredstvo za označavanje njegovog egzistencijalnog okruženja. Na ovaj način Van Gog je bio na poziciji u kojoj, kako kaže Klark, „umetničko delo može da preuzme ideologiju (ideje, predstave, vrednosti koje su opšteprihvaćene i dominantne) kao svoj materijal i prerađujući taj materijal ono stvara nove forme koje u određenom trenutku vrše subverziju ideologije“. (Clark 1999: 13) Zanemarujući sredstva koja označavaju ideologiju vladajuće klase, Van Gog ne podriva poredak na način na koji to čini Kurbe, već uspostavlja direktnu relaciju između sredstava, koje precizno odabira, i forme, izjednačavajući ih po značenju. U određenom smislu ovakva strategija je anarhistička u odnosu na akademski metod, isto kao što je alternativna u odnosu na druge umetnike koji su izašli izvan okvira Akademije.

U haškom periodu je smatrao crno-beli linearni crtež za prioritet, za moćnu, glavnu tehniku. Koristio je crnu litografsku kredu za rad na papiru jer je ona omogućavala duboke tonove i široke konture. Zahvaljujući mešavini sastojaka: sapuna, voska, ulja i gara, bila je dovoljno meka i više crna od ugljena koji su u to vreme koristili drugi umetnici. Posebnu vrstu, italijansku crnu kredu, nanosio je u debelim slojevima, kao i crni planinski krejon.⁹⁷ Da bi dobio još bogatije crne, kombinovao je planinski i litografski krejon. Van Gog se zalagao za crno-belo, smatrao da je zapostavljeno, omalovaženo.⁹⁸ Ovakvo shvatanje proisteklo je iz literature i novinskih ilustracija.⁹⁹ Crteži i grafike su u tolikoj meri prisutni u njegovim razmišljanjima, da u pismima skoro uopšte i ne pominje slike. Količina i žanrovska raznolikost publikacija koje je Van Gog neprekidno sakupljao, razmenjivao i upotpunjavao tokom ovih godina ukazuju na njegovu preokupaciju savremenim životom i egzistencijalnim problemima ljudi; drugih sadržaja osim društvenih u njegovoj kolekciji i razmišljanjima nema. I sam je insistirao na istinitom, na posmatranju, što je u saglasnosti s

⁹⁷ „Voleo bih da ga nazovem 'ciganski krejon' [...] ima boju uzorane zemlje u letnje veče.“ R30.

⁹⁸ „Skoncentrisaću se sve više na crno i belo.“ R30.

⁹⁹ „Nema pisca koji je više slikar i umetnik crno-belog nego što je Dickens.“ R30.

naturalizmom u literaturi.¹⁰⁰ Za njega su razne teme, od scena iz cirkusa, preko ulica, do političkih događaja, iako osrednjeg likovnog kvaliteta, bile važne kao dokument, kao zamena za neposredno viđenje, koje mu je davalo impuls u početnoj fazi rada.¹⁰¹ Kada mu ponestane inspiracije, u sopstvenoj zbirci drvoreza, kaže on, „[...] u svim tim ljudima vidim energiju i volju i slobodnu, zdravu, živu misao koja me inspiriše. U tim radovima postoji nešto uzvišeno i plemenito čak iako su gomila đubreta.“ (R16). Zbirka engleskih ilustracija za njega je predstavljala enciklopediju modernog života, izvor likovnog obrazovanja i način da postigne crtačku veštinu.¹⁰² Smatrao ih je istinitim i moralnim, pre svega zbog toga što su rađene u sirovoj i snažnoj, crno-belom tehnici. (Pita se da li bi crno-bele engleske ilustracije izgubile spontanost kada bi se od njih uradile slike. R20.) Ovakvim grafičkim rešenjima on daje značenje određenoj temi (Pollock 1983:342), a time se pokazuje da značaj linije dobijene određenim materijalom prevazilazi pitanja likovnosti i da se formira prema ideološkom planu. Zato se postavlja pitanje da li je za Van Goga fiktivno i literarno iskustvo bilo značajnije od neposrednog doživljaja gradskih sadržaja. „Stotinu remek-dela savremenog drvoreza“, kako je nazivao svoju zbirku engleskih ilustracija, smatrao je zadivljujućom po snazi crteža, u kojima su predstavljeni najobičniji svakodnevnici ljudi nađeni na ulici, pijaci, u bolnici, sirotištu.¹⁰³ Vođen sadržajima iz engleskih ilustracija, on je krenuo u istraživanje života. U pismu Van Rapardu kaže da je život među kopačima oko Gesta težak i prljav, pogađanje za poziranje naporno, ali da mora to da radi jer je i to bolje nego dogovaranje s bogatom gospodom oko prodaje slika (T190). On želi da crta kopače oko Gesta svim materijalima koji odgovaraju njihovom radu.

Naklonost Van Goga prema ovakvom vizuelnom transferu savremene tematike zasnovana je na principu literarnog prepoznavanja, a modifikuje se u neposrednom iskustvu. On je na društvenim temama iz ilustracija učio crtanje. Inovativan i eksperimentalan pristup tehnologiji i postupku očituje se u mešanju materijala, posebno u upotrebi kvašene krede. Crno na način kako ga je Van Gog koristio – u jakim, odsečnim,

¹⁰⁰Pratio je ilustratore iz Engleske, Belgije, Nemačke, Francuske; *The Graphic, Illustrated London News, Poor Mans's Guardian*, itd, razmenjivao ih je sa Van Rapardom. Više o engleskoj ilustraciji devetnaestog veka u Fox 1977.

¹⁰¹Kao, na primer, Lasonove (Laçon) socijalne scene ili Renuarove (Renouard) scene iz zatvora. T229, R12.

¹⁰²„Takve stranice u mojoj svesti stvaraju neku vrstu Biblije koju umetnik stalno čita da bi dopro do njene melodije. Ne samo da zna za njih, umetnik treba da ih stalno ima u svom ateljeu.“ R25.

¹⁰³„*Graphic* je načinio nešto da sačuva saosećanje za žive siromahe.“ T240.

neuglađenim konturama ili za senčenje i površine, uz nerafinisane crne litografske/štamparske boje i meke materijale (krejon, „Faber“, ređe ugljen) – jasan je znak rada i siromaštva, koji su najčešće jedno od drugog neodvojivi u vreme liberalnog kapitalizma. Jeftini materijali za crtanje siromašnih, tj. materijal kojim crta papuerizovani umetnik, to je ono što ga u potpunosti odvaja od engleskih uzora.

Van Gog nije programski pripadao umetničkoj socijali, pre bi se moglo reći da je kod njega u pitanju saosećanje nego ideološka namera. Dakle, on nije bio politizovan, ali jeste bio radnik koji prodaje svoj rad i koji se preko crteža klasno pozicionira. Crtanje je bio način za ispoljavanje ličnih osećanja, saosećanja sa siromašnim radnicima kao žrtvama, a ne kao klasno ujedinjenim aktivistima koji se na revolucionaran način bore za svoja prava. Poduprto empirizmom, ono je pre *savesno* nego klasno *svesno* (Nochlin 1989: 110). Van Gogovi crteži su ostali na margini društva; sa anarhistima se oni uključuju u društvena zbivanja kao jasno izražen i opredeljen politički stav.

3.5. Crtež kao sredstvo političke akcije. Pisaroov anarhizam.

Za Van Goga je crtež bio proizvod rada.¹⁰⁴ Marks utvrđuje kako se društveni odnos ne uspostavlja prema ljudima nego prema proizvodima rada, zbog čega oni postaju roba, a vrednost robe je određena novcem. Samim tim što su u Van Gogove crteže iz Haga bile inkorporirane kategorije rada i novca, čime je ujedno bio proširen opseg osnovnog značenja pojma, crtež je bio uključen u projekciju političke ekonomije kao i u mrežu društvenih odnosa koji pretpostavljaju fantastičnu formu odnosa između stvari, što, po Marksu, predstavlja fetišizam robe.¹⁰⁵ S obzirom na to da su bili predmet, roba, u njih su

¹⁰⁴ „Istina je da u životu ima mnogo više rada nego uživanja.“ Cit. prema Kōdera 1990: 1.66.

¹⁰⁵ „Postoji određeni društveni odnos među ljudima koji pretpostavlja, u njihovim očima, zamišljenu formu odnosa između stvari.“ Novac kao određenje vrednosti robe, tj. „novčani oblik sveta robe koji zapravo

bile ugrađene osobenosti vremena liberalnog kapitalizma. Haška serija je, s druge strane, otvorila mogućnost da crtež bude aktivni činilac u građenju društvenih odnosa i da ih istovremeno i koriguje. Van Gog je bio svestan moguće društvene uloge crteža, i to ne samo kao objekata preko kojih bi umetnost ušla u narod, među zemljoradnike i radnike, što se podudarilo s povećanjem produkcije „narodskih izdanja“ u Holandiji osamdesetih godina – on je verovao u prosvetiteljsku ulogu crteža. Kako je delovao samostalno, njegova razmišljanja manifestuju se kao projekcija individualnog i egzistencijalnog saosećanja, ona nisu programski artikulisana i nemaju (ili imaju mali) aktivni društveni potencijal. Van Gogova ideja o stvaranju bratstva grafičara sadrži naznake organizovanog delovanja putem profesionalnog udruživanja. U nekom smislu ona je bliska anarhistima, ali im je isto tako i daleka. Dok je Žan Grav (Jean Grave) umetnika odredio kao radnika i izjednačio s proleterima, Kropotkin je ukazivao na neophodnost grupnog delovanja, okupljanja u „organizme“, u saveze povezane na principima vrste rada, uključujući i intelektualni i umetnički (Kropotkin 1984: 224). Svrha ovakvog povezivanja umetnika nadilazi strukovno srodstvo, oni se udružuju kako bi intervenisali u društvu. Grupno delovanje u skladu je s Marksovim mišljenjem prema kome umetnik mora da se bori protiv društva i deluje u savezu s revolucionarnim pokretom radničke klase (Herbert E. 1971: 13). Van Gog nije bio revolucionar.

Kakvo je i gde je uopšte mesto pravog umetnika u društvu sa užasnim navikama i gangrenoznim poznavaoocima umetnosti, pita Prudon. U vremenu društvene laži, nepravde, perversija i dekadencije, umetnik treba da deluje sa ideoloških pozicija, kao što to čini Kurbe. Svrha umetnosti je da pokaže zlo i pobedi hipokriziju društva u kome je došlo do raspada vrednosti.¹⁰⁶

Prema anarhistima, osnovna polazišta umetnosti su nauka i moral odnosno poverenje u progres, razum i obrazovanje.¹⁰⁷ Kropotkin je prihvatao industrijalizaciju, ali ne i kapitalistički način zloupotrebe masovne proizvodnje i velikih preduzeća, u kojima se

prikriva umesto da razotkriva društveni karakter privatnog rada i društvene odnose između pojedinačnih proizvođača. Cit. prema Harrison et al. ed. 2005: 350.

¹⁰⁶Prudhon, „Du principe de l'art et de sa destination sociale“ (1865). Ovaj tekst je napisan povodom odbijanja Kurbeove slike „Les Cures“ („Sveštenici“) na Salonu 1863. Cit. prema: Salaün ed. 2011: 26.

¹⁰⁷Anarhizam je bio istovremeno pobuna preindustrijske prošlosti protiv sadašnjosti i dete sadašnjosti. Hobsbawm 1989: 130.

radnici otuđuju od rada. Zahvaljujući određenom pragmatizmu, pre svega prihvatanju progresivnih naučnih metoda, anarhistički pogled na svet je prevazilazio ograničenja koja su se krila u utopističkom odbijanju postojeće društvene situacije. Na taj način on se pokazao kao potencijalno relevantan u političkoj praksi i modernističkim kretanjima. Ipak, anarhisti nisu uspeali da privuku kritičnu masu populacije, te tako i njihovo delovanje nije imalo veći politički značaj.¹⁰⁸ Ali, s druge strane, oni su pružili ideološko uporište za malu inteligentnu grupu umetnika (Antliff 2007: 44), koja je proklamovala individualnost i slobodu mišljenja kao osnovu za političke promene, ukidanje kapitalizma, decentralizaciju države i, konačno, stvaranje slobodnog društva. Okupljeni oko ovih ideja, Feliks Feneon, Maksimilijan Lis, Kamij i Lisijen Pisaro, Teo van Riselberge (Théo van Rysselberghe) i drugi organizovali su se s ciljem da društveno deluju, što je podrazumevalo programski artikulisane političke stavove i prema njima usmerenu umetničku aktivnost. Iako delom proističe iz Rusoovog mišljenja, koje je u osnovi hrišćansko-utopističko, mišljenje Prudona, marksista i anarhista teži da se uključi u aktuelan društveni sistem, koji podrazumeva instituciju države, kao i crkve. Oni ne zanemaruju postojeći sistem, već sa njim grade aktivan odnos i prema njemu definišu svoje kritičke stavove. Razlika između anarhista i Van Goga u stvari je razlika između dva načina delovanja: individualnog intuitivnog i grupnog programskog.

Umetnost ima društvenu odgovornost i zbog toga snaga koja njome upravlja treba da bude pravda i istina, a umetničko delo treba da sadrži sud umetnika koji je pre svega moralni. (Salaün ed. 2011: 17) Umetnik ima zadatak da ulije snagu i volju radnicima i probudi njihove ideje, da im ukazuje na znakove novoga doba koji nagoveštavaju dolazeća vremena. (Kropotkin 1984: 225) Da bi se izmenila država, osnovni razlog nejednakosti i nasilja, neophodno je prevaspitati i izmeniti ljude. Anarhisti su svoj aktivizam usmerili na preobrazovanje publike i njeno oslobađanje od buržoaskog, malograđanskog ukusa. Umetnici sa stavom, „advokati savesti“, kako ih je nazvao Cvajg (Stefan Zweig), učestvuju u stvaranju novog društva slobodnih pojedinaca, za razliku od larpurlartista ili onih umetnika koji su na izgled moderni, ali određeni formalističkom estetikom, kojom

¹⁰⁸Sa anarhizmom su bili povezivani bombšaki napadi i politički atentati devedestih. Posle atentata na predsednika Sadi-Carnota 1894, Pissarro, Mirbeau i Steinlein morali su da emigriraju. Hobsbaum zapaža da je anarhizam bio iskrivljeno ogledalo vremena. Hobsbaum 1989: 131.

uspavljaju svoju savest. Širinu recepcije i mogućeg uticaja anarhista pokazuju tiraži njihovih časopisa. Nedeljnik *Père Peinard*, pisan u žargonu, s nedvosmisleno propagandnim ilustracijama na naslovnoj strani, izlazio je u tiražu od pet hiljada primeraka.¹⁰⁹ Najveći nedeljni tiraž anarhističkih časopisa nije prelazio osam hiljada, sto ne može da se uporedi s drugim novinskim izdanjima, koja su imala petocifrene tiraže. Ipak, za crteže koji su bili umnožavani putem litografija i distribuirani preko ovih izdanja, bila je to velika mogućnost, ostvarenje one ideje veličanstvenog mnoštva o kojoj je razmišljao Van Gog, mnoštva koje je podrazumevalo skup istoga i koje na metaforičan način koincidira s Kropotkinovim mišljenjem da je umetnik pojedinac, kao list iz tiraža, isti među mnogima. Litografija je dobila potpuni smisao s obzirom na to da moderna umetnost ne podrazumeva samo stvaranje nego i angažovanje čitavog društvenog materijala modernizma, pre svega postprodukciju i komunikaciju. Svojim komunikativnim potencijalom ona je ušla u mehanizme društvenih odnosa postavši sredstvo za izražavanje političkog mišljenja: „Sav posao oslobođenja koji je postignut u ovom veku ima svoj odraz u litografiji.“¹¹⁰ Ove mogućnosti su bile ispitane i potvrđene sa Gavranijem, Domijeom, engleskim i svim drugim ilustratorima koji su bili profesionalno angažovani u novinskoj produkciji, tj. u državnoj industriji štampe. Sa izuzetkom Domijeja, ove ilustracije su stilski ujednačene; linearizam i grafička rešenja proizilaze iz konvencionalnog, klasičnog načina crtanja, u kome linija ima deskriptivnu funkciju. Time pozicija autora ostaje neutralna, jer način koncipiranja linije i kompozicije nije uključivao njegovu ideološku poziciju ili komentar. Engleske ilustracije su u tom smislu paradigmatične, građanski korektne i ulepšane ili jednostavno dokumentarno-deskriptivne. To nisu autorski već tipski crteži u kojima se samo konstatuju određene situacije u društvu. Kako crtež ne izlazi iz konvencija, ni kritika nije izvedena do kraja, tako da je opravdano pitanje Polokove kome su ove ilustracije bile namenjene, kao i njen odgovor da je njihova publika srednja klasa koja na ovaj način samo koketira sa ozbiljnim socijalnim problemima, bez obaveze da ih koriguje. Međutim, u anarhističkim časopisima ilustracije su imale aktivnu društvenu ulogu.

¹⁰⁹Urednik *Père Peinarda* bio je Emil Puže (Émile Pouget), a izlazio je u Parizu (1889–1894. i 1896–1902) i Londonu (1895–1896). Drugi anarhistički časopisi: *Le revolté* (ur. Kropotkin) je kao glasilo Jurske federacije objavljivao u Ženevi od 1879, zatim od 1885. u Francuskoj, gde je za vreme Mak Mahona bio zabranjen. Od 1887. Žan Grav ga preimenuje u *La Révolte*, od 1895. Postaje *Les Temps Nouveaux*, izlazi do 1914. i od 1916. do 1921.

¹¹⁰Georges Lacomte u: *Société Nouvelle*, Nov 1895, p.685, cit. prema Herbert E. 1971: 192.

Funkcionalizovane u poruci, one su bile slika za društvo međusobno jednakih (Kropotkin 1984: 224). Za anarhiste je rad na crtežima/litografijama bio dobrovoljan i društveno koristan.¹¹¹ Iako saradnja sa časopisima nije podrazumevala striktna načela u smislu estetskog programa, već je sam sadržaj određivao stil crteža, koji je imao produženo značenje, sa ovim crtežima je formirana vrsta grafičkog koda u kome je došlo do transfera strukturalnih rešenja iz divizionizma.

Kamij Pisaro je srazmerno malo radio za anarhističke časopise. Principijelno je bio protiv litografije kao načina manipulacije likovnim prizorom, protiv industrijalizacije slika njihovom masovnom produkcijom i distribucijom. (Melot: 1980) To se odnosi samo na velike tiraže, ali ne i na obradu ploče u kojoj je bitan neposredan dodir s materijalom.¹¹² U pismu Šanfleriju (Champflery) iz 1884. odbio je da svoje crteže ustupi za njegov časopis *La Vie Moderne* napominjući da ih litografski postupak reprodukovanja giljotinira. (Melot 1980: 40, 42) Industrijska proizvodnja štampanog lista bila je u suprotnosti s njegovom iskrenom posvećenošću prirodi i idealizacijom predindustrijskog društva, zbog čega je veći deo života proveo s porodicom u provinciji. (Rewald ed. 2002: 195) Međutim, Pisaro je cenio Domijeove crteže/litografije, koji sublimiraju likovne kvalitete, „umetnost u najdubljem smislu“ i političke stavove „umetnika koji maršira prema svome cilju“. (Rewald ed. 2002: 57)

Devedesetih godina je objavio nekoliko litografija u *Les Temps Nouveaux* i *Le Révolté*. Blizak prijatelj Žana Grava, prihvatio je poziv da za naslovnu stranu specijalnog broja *Les Temps Nouveaux*, u kome je objavljen Kropotkinov tekst, uradi crtež/litografiju „Orač“, a zatim u albumu „Les Temps Neuveaux“, 22. januara.1898. rad „Beskućnici“ (Narodni muzej u Beogradu, sl. 11), u kome je glavni lik skitnica (*chemineaux*, *trimardeur*), kvazimitski anarhistički agitator slobodnog duha, „nekonformistički heroj i prototip društvene žrtve“, koja se oslobađa od građanskog društva, tj. onog odnosa u kome je čovek čoveku određen kao buržuj (Kovačić 2002: 164-166). Za razliku od građanina koji je ograničen svojim pripadanjem državi, skitnica je čovek na putu, simbolu slobode.

¹¹¹Prodajom pojedinačnih listova ili albuma, central *Les Temps Nouveaux*-a je ostvarivala sredstva za izdavanje.

¹¹²Tokom sedamdesetih godina Pisaro je eksperimentisao u bakropisu, akvatinti i mekoj prevlaci. Radio je male tiraže, a 1874. objavio je seriju od dvanaest litografija.

Ovaj lik ima dobro ideološko poreklo u romantičarskom mitu o heroju kao što je Vijon (François Villon) ili priči o Jevrejinu lualici, koji se pojavljuje u radovima Flore Tristan (Flora Tristan) i Žana Žurnea (Jean Journet). On deluje kao izolovani pojedinac koji može da ugrozi kapitalistički sistem upravo zbog toga što je slobodan, za razliku od radnika koga su anarhisti smatrali robom. Skitnica je vrsta intelektualne i umetničke tvorevine, romantizovani lik čije je stvarno poreklo u žrtvama industrijskog društva. Od njega je stvoren simbol otpora državi koja počiva na otetom vlasništvu i nasilju; lik skitnice projektuje etički stav umetnika. Od 1873. do 1896. Francuska je bila u stalnoj privrednoj depresiji, koja je došla uporedo sa industrijalizacijom i delimično njome bila uslovljena; zanatlije i seljaci bili su primoravani da rade u fabrikama i rudnicima i često su ostajali bez posla. Na hiljade porodica je izgubilo dom i živelo je na drumovima. (Antliff 2007: 40) Njihov broj se višestruko uvećao i pored zakona kojima su u Trećoj republici bili zabranjeni skitničenje i prosjačenje.

Pisaro je verovao da je ljudska priroda u osnovi dobra, ali iskvarena represivnim i varljivim društvenim poretom, predrasudama i mračnjaštvom. (Nochlin 1989 :62) Njegovi crteži iz Pontoaza mogu se smatrati odrazom takve humanističke privrženosti, neposrednog osećanja bliskosti s narodom koji se javlja kao grafička varijacija impresionističkog načela („Pijaca u Pontoazu“ oko 1890, Narodni muzej u Beogradu, sl.3/10). Pisaro je insistirao na tome da je umetnost istina trenutne percepcije, „efekata tako prolaznih i tako divno prirodnih“, što je u skladu s njegovim poštenim i otvorenim karakterom. U crtežima iz Pontoaza Noklin uočava društvenu kritiku jer oni veličaju povezanost čoveka s prirodom. Za razliku od nje, Melo (Melot) zapaža da u njima nema eksplicitne društvene kritike, nisu angažovani ni propagandni. Pijaca jeste jedan od znakova kapitalizma, smatra Melo, ali to je pijaca u provinciji, daleko od prestoničkog zla. Pisaro je bio klasično obrazovan slikar i crtež je, u skladu s tim, za njega bio osnova vizuelnih umetnosti. Temeljno poznavanje medija otvorilo je mogućnost za izmenu stila shodno nameni crteža. Drugim rečima, on je bio svestan koliko promena rukopisa može da utiče na značenje crteža. U Pontoazu su, prema principima impresionističkog slikarstva, pokreti ljudi transponovani u linearne ritmove. Ove zabeleške, u kojima je pre svega problematizovan likovno-formalni nivo, korišćene su potom za slikane kompozicije. S

druge strane, Pisarovi ideološki stavovi bili su nedvosmisleni i nesumnjivo je da je njegovo bratsko osećanje za ljude, za zajednicu jednakih, ugrađeno u ove crteže, koji su, kao i većina (izuzetak su slike pariskih trgova namenjeni prodaji), rađeni po sopstvenoj savesti. Njegova savest je ono „skromno oko“ o kome piše Noklinova a ono je vezano za ruralno. (Nochlin 1989)

Seriya „Turpitudes Sociales“ („Pokvarenosti društva“, 1889–1890, privatna kolekcija, Švajcarska) pokazuje dramatičnu promenu u načinu crtanja. Dvadeset osam pojedinačnih crteža u albumu, uključujući sopstvene komentare i citate iz *La Revolte*, rađeni su kao ideološko uputstvo za sestričinu Ester Isakson (Esther Isaacson). To više nije pitoma vizura skromnoga oka, već oštar, prekorni pogled, koji munjevito zapaža simptome društvene bolesti. Alkoholizam i siromaštvo razlog su nesreća na radu, prosjačenja, nasilja u porodici, samoubistava. Radnici su moderni robovi, a žene zaposlene u industrijskoj proizvodnji daleko su od bilo kakve emancipacije; jeftine zabave nisu nikakva uteha u društvu lažnog morala. Ova serija crteža predstavlja otvorenu kritiku društva. Grad kao strašno mesto nije više mogao da bude tumačen mekim olovkama ili ugljenom. Akcija i borba, osuda, zahtevali su oštro pero i tuš, kratke poteze koji ciljaju na bolne tačke i bolesna mesta. To su tendenciozno naivni i ponešto trapavi, nedorađeni i brzo izvedeni anarhistički crteži, u kojima se linearnom strukturom vrši subverzija, potkopava sistem zasnovan na vlasništvu i nasilju. Pisaro prelazi na kodirani jezik; odnos svetlo-tamnog, značenje linije (koja je delom analogna njegovom potezu na divizionističkim slikama) pokazuje da se ova serija uključuje u njegov estetički diskurs. Na crtežu u radu „Beskućnici“ primenjen je kratak potez kao pandan divizionističkoj tehnici u slikarstvu, u kojoj su sadržane ideje jedinke i mnoštva (koje će kod Seraa biti prevedene u tačku). Ovde crtež ima političku svrhu, čime se uključuje u moralnodruštvenu dimenziju, što Pisaroa čini etičkim i estetičkim revolucionarom. Time je do krajnosti izvedena Domijeova opšta društvena dijagnostika, koja je postala laserski precizna, usmerena samo na radnike i buržoaziju. Time se projektuje jasan politički stav, a crtež ima funkciju aktiviranja društva. U njega je pretočena Prudonova misao da je umetnost snaga ljudskog uma, a svakoj ljudskoj snazi je dozvoljeno da se pita koja je njena funkcija i koje je njeno usmerenje.

Zasluguje da se uporedi „Vekna hleba“ (sl.3/11) s Van Gogovom „Lutrijom” – izgleda kao da su ponovljeni likovi i situacija u kojoj siromašni nešto očekuju ispred zatvorenih vrata.

Moderna država se ne zasniva na bratstvu, nego na ideji moći; industrijsko društvo, koje služi povećavanju vlasništva, štiti se nasiljem. Simbolička predstava državne moći je Ajfelova kula (sl.3/12). Tako naslovni rad serije „Turpitudes sociales“ pokazuje jukstapoziciju anarhizma i simbola novog doba, Ajfelove kule koja predstavlja „poslednji talas društva na samrti, vapaj civilizacije u agoniji“.¹¹³

¹¹³Mirbeau povodom Svetske izložbe 1889. Cit prema: Hutton 1990.

4. ARHETIPSKU STRUKTURE GOGENOVOG LINEARIZMA

4.1. Umetnik na putu

Fenomen putovanja neodvojiv je od čina posmatranja koji se pojavljuje kao inicijalna i bitna faza u postupku vizuelnog tumačenja, a čija je krajnja posledica formiranje gledišta o novom sadržaju. Zbog toga se putovanja umetnika najčešće povezuju sa estetičkim pomeranjima u njihovom radu, koja se manifestuju kao proširenje početnih pozicija ili zauzimanje sasvim drugačijih stavova. Na ovaj ili onaj način, putovanje se u umetničkoj praksi pojavljuje kao veoma važan činilac koji ukazuje ili upozorava da, u okviru određenog umetničkog postupka, dolazi do odstupanja od uobičajenog, prepoznatljivog načina rada. Tako se putovanja smatraju i nekom vrstom otkrovenja, ne samo novih prostora, nego upravo ti novi prostori, metaforično ili doslovno, znače i svojevrsnu inicijaciju, početak, kroz pronalazak novih izvora ideja i inspiraciju nepoznatim i drugačijim.

Sa druge strane, individualna iskustva umetnika ulaze u šire okvire vremena i prostora u kome on stvara. Zbog toga se kao referentna tačka u tumačenju problematike putovanja u umetničkoj praksi uzima opšta slika određene kulture kojoj umetnik pripada kao i njegova pozicija u tom matičnom prostoru. Drugim rečima, otkrivanje novog uslovljeno je prostorom iz koga ono započinje, a namere ili očekivanja umetnika-putnika su, više ili manje, uvek predodređene duhovnim, kulturološkim, tehnološkim, ali isto tako i političkim zadatostima njegovog vremena.¹¹⁴ Na taj su način putovanja, koliko god bila individualno iskustvo, deo opšteg sadržaja vremena.

Daleka putovanja, koja se povezuju sa geografskim otkrivanjima i početkom Novog veka i koja su bila jedan od glavnih činilaca koji je uslovio promene i evoluciju

¹¹⁴ O ovoj temi pisao je italijanski antropolog Gvaltijero Harison. Harrison 2008: 17-29.

Zapadnog sveta u narednim vekovima, pratili su crtači i slikari. Najčešće u sastavu pomorsko-trgovačkih ili misionarskih pomorskih kompanija, kao i državnih misija, oni su dokumentovali novi svet, njegovu topografiju, floru, faunu i stanovništvo.¹¹⁵ Sve do devetnaestog veka crtanje je, kao način kojim su beleženi podaci, prvenstveno imalo ulogu u širenju saznanja o novim svetovima. Vizuelni zapisi sa dalekih putovanja uglavnom su bili naručeni i tako prilagođeni tržištu. Postepeno je čitav crtački korpus koji je obuhvatao albume, pojedinačne listove, knjige, postajao neka vrsta herbarijuma u kome su se daleki svetovi našli pod lupom evropskog posmatrača. Iako je namera bila da se pokaže kako je pristup novom vizuelnom sadržaju, izbor motiva i tema, bio neuslovljen, jednako kao što i samo putovanje znači slobodu, on je bio u velikoj meri restriktivan. Egzotični sadržaji uzbuđivali su maštu evropskog posmatrača, a njegove potrebe su usmeravane prema potrošnji koja je doprinosila strateškim ciljevima, odnosno opravdavala imperijalistički odnos Zapada prema udaljenim zemljama.¹¹⁶

Umetnik-putnik iz prethodnih i onaj iz devetnaestog veka se razlikuju. Određena distinkcija odvađa dokumentaristu koji je beležio nove sadržaje od autora koji je hodočastio dalekim mestima na bazi uspostavljene predstave koja je u međuvremenu dobila dodatno značenje i čije je izvoriste bilo u estetičkim tokovima vremena.¹¹⁷ Faktograf na početku modernog doba ili romantičar koga je pokretala ideja duhovnog otkrića i koja je koincidirala sa periodom kolonijalnog ekspanzionizma, umetnik-putnik bio je uvek deo sistema i njegova funkcija bila je uslovljena opštim ciljem. Crteži, albumi štampanih grafika ili slike, gradili su vizuelni identitet vremena i pokazivali da Zapadni svet više nije bio sam sebi dovoljan, ne samo u pogledu sirovina, začina ili robe, nego i slika, temata i narativa. Novi vizuelni sadržaji su učestvovali u konstruisanju predstave o drugim civilizacijama. Metodom redefinisanja izvornog značenja i njihovom

¹¹⁵Kao što su npr. slikar Albet Ekout (Albert Eckhout), naturalista i ihtiolog Šarl Lezijer (Charles Lesueur, 1778-1846), Žak Argo (Jacques Argo, 1790-1855), autor knjige „Put oko sveta“, holandski umetnik i botaničar Nikolas Piron (Nicolas Piron). Delatnost ovih autora tematizovana je u katalozima izložbi Den Haag 2004. i Paris 2006.

¹¹⁶Strategija se tokom vekova menjala. Ovde treba uzeti u obzir specifičnosti svake pojedinačne oblasti kao i istorijske okolnosti, pod čim se misli na međusobne interese kolonijalističkih država i situaciju u lokalnim oblastima. O tome više u: Edmond 2005.

¹¹⁷Mitska aura koja okružuje putnička iskustva, priče/narativi, ponovno stvaranje reči; sve to gradi jednu mitografiju. Sparagni 2008: 31.

rekontekstualizacijom primerenom potrebama Zapada, oni su korišćeni kao metod za uspostavljanje kulturne dominacije nad udaljenim teritorijama.

Umetnik je bio deo strategije kolonizacije na isti način na koji je u svome domicilu, od akademskog školovanja do profesionalne produkcije koja je zavisila od zvaničnih narudžbina, bio deo državnog sistema. Tako je putovanje Delakroaa bilo zvanično i institucionalno, što se odrazilo na njegovu percepciju Alžira i severne Afrike. Iako je sa stanovišta romantizma njegov put u Afriku bio mitologizovan, Delakroa se može uzeti kao primer za ovu vrstu, u suštini uslovljenih putovanja. Ograničenje ovoga pristupa novim prostorima nalazim u činjenici da Delakroa nikada nije pokazao interesovanje da izađe izvan okvira zadatka, da pređe granicu, krene u dubinu kontinenta i otkrije crnu Afriku. Zbog toga je njegov doživljaj ostao na nivou mentalne projekcije, a samo putovanje, shodno romantičarskoj predstavi, bilo je imaginarno.

Kolonijalističkim strategijama koje podrazumevaju eksploataciju sveukupnog, prirodnog i kulturnog nasleđa, ostvarivan je prestiž među evropskim silama. U tom cilju su istraživane domorodačke civilizacije i to je tema koja je ušla u intelektualne krugove Zapada. Pod motom „putovanje je osnova znanja“ pisali su Dima (Dumas) ili Gotje (Gautier). Od predmeta donetih sa indokineskih lokaliteta u Parizu je 1878. otvoren muzej etnologije. Jačanju interesovanja evropske publike za udaljene kulture doprinele su fotografije (Borobudur Isidora van Kinsbergena) i specijalizovani časopisi kao *Le Tour du Mond*, *Nouveau Journal des Voyages* (od 1860) ili *Revue des deux Monds* (od 1829). Vrhunac samoprezentacije kolonijalnih uspeha u cilju geopolitičke dominacije predstavljale su Svetske izložbe na kojima su paviljoni egzotičnih zemalja prikazivani kao trofeji. U Parizu 1899. Holandija je imala javanski hram Borobudur, Francuska Angkor Vat iz Kambodže, a Engleska Indiju.

Bilo da je državni zadatak ili lična namera bila da dokumentuje ili pronade inspiraciju, umetnik je neminovno bio uključen u mehanizam kojim je Evropa pokazivala svoju nadmoć, isto kao što je time gradila svoj novi moderni identitet. U svom krajnjem

značenju, zapisi umetnika ulazili su u korpus kojim se postizala geopolitička moć i jasna prostorna i svaka druga podela na bazi kontrasta između „nas“ i „njih“.¹¹⁸

4.2. „Noa Noa“ kao obrazac za tumačenje Gogenovog metoda. Opravdanost strukturalističkog pristupa.

Krajem devetnaestog veka društvena pozicija umetnika se promenila. Pri tome se odnos prema Akademiji može uzeti kao primer. Ako Akademija predstavlja instituciju koja oličava državu, onda je antagonizam prema njoj podrazumevao i protivljenje ustanovljenom sistemu. Napuštajući institucije, odnosno Akademije, umetnici su ušli u prostor iz koga su kritički delovali prema društvenim modelima kakve je projektovala država. Ovakva situacija se posledično odrazila i na fenomen putovanja. Naklonost prema dalekim prostorima u kojima se pronalazi kreativno nadahnuće temeljila se na osudi evropskog društva, na rusooovsko-romantičarskom preziru. (Levi-Stros prema Marić 1971: 45) Novi svetovi su doživljavani kao životna alternativa u kojoj se umetnik oseća bolje i tolerantnije, što ukazuje na činjenicu da je on determinisan ekonomskim, društvenim, kulturnim okolnostima i zadatostima vladajućeg sistema, bilo da je u njemu ili izvan njega.

Na poslednjoj strani putničkog dnevnika „Noa Noa“ Pola Gogena nalazi se umanjena replika Delakroaove „Vaze sa cvećem“. Za ovo vreme uobičajeni način korespondencije među slikarima (Бошњак 1998: 7), zapravo može da se proširi i sagleda kao vrsta dijaloga između dve vrste umetničkih dnevnika koja, pored razlika u formi i sadržaju, svedoči i o različitim iskustvima putovanja, pre svega o pristupima drugim kulturama.

Dnevnik „Noa Noa“ nastao je na osnovu dvadesetak stranica rukopisa zabeleženih na Tahitiju 1892. godine. Pored početne, koja je pisana novinarskim stilom,

¹¹⁸Za ovu problematiku uputna je analiza koju je izveo E. Said. Said razotkriva mehanizam koji je paradigmatičan za odnos Evrope prema ne-evropskim kulturama u vreme kolonijalizma i imperijalizma, Said 2008: 23 i dalje.

postoje još dve verzije teksta. (Cahn 2004: 94,95) Prvi rukopis je zamišljen kao prozno-pesničko štivo, u kome je poeziju pisao Šarl Moris (Charles Maurice), koji je trebalo da pronade izdavača i ostvari distribuciju knjige. Tekst je u ovom obliku ostao kod Morisa kada je Gogen otišao drugi put na Tahiti. Moris je sve više u knjigu uključivao svoju poeziju, zbog čega je Gogen predložio da razdvoje izdanja.¹¹⁹ Posle povratka u Francusku, za vreme imobilizacije zbog povrede u Le Puldu 1893. on je nastavio da proširuje početnu verziju koju je poneo na Tahiti dve godine kasnije. U ovom obimnom rukopisu „Noa Noa“ pripadaju prve dvesta i četiri strane, zatim sledi tekst „Diverses Choses“, rađen na isti način na Tahitiju od 1896-1898. godine.¹²⁰

Prilično komplikovana priča o nastanku „Noa Noa“ omogućila je široku kritičku recepciju ovoga dnevnika, pozicioniranu na različitim gledištima. Činjenica da isprva nije bio zamišljen kao isključivo lični zapis, uslovlila je dileme oko autorstva teksta. S obzirom na to da je namera bila da se dnevnik kao privatni zapis predstavi u javnosti, i da se na taj način provocira konzumerizam publike, otvorilo se pitanje da li je Gogen zapravo manipulirao ličnim doživljajem tahićanske tematike kako bi povećao interesovanje za svoj rad. Posebno osmišljavana postprodukcija pogodovala je ovakvim sumnjama. Ona je uključila i seriju od deset drvoreza koji prikazuju agrarne, religijske, običajne scene iz života Tahitija, objavljenu kao „Noa Noa Suite“ u izdanju Luja Roja (Louis Roy) 1894. Celokupna negativna kritika zasniva se na korišćenju činjenica kojima se implicira sumnja u autentičnost Gogenovog doživljaja dalekog putovanja, da bi se konačno dovela u pitanje originalnost pristupa i inovativnost njegovog umetničkog metoda. Jedan od ključnih argumenta predstavlja knjiga Ž-A Merenuta (J.-A. Moerenhout) „Putovanje po ostrvima

¹¹⁹Moris je delove objavio u *La Revue Blanche* 15. 10. 1897. i 1.11. 1897. bez Gogenove saglasnosti i saznanja o tome, pri tome je i dosta izmenio Gogenov tekst. Namera mu je bila da tako animira izdavače da objave celu knjigu, ali ona je bila bez ilustracija što Gogenu nije odgovaralo, jer je hteo da se preko toga reklamira da bi osnažio prodaju slika. Posvađali su se i raskinuli saradnju. Moris je svoju verziju objavio 1901. u Luvenu u Belgiji, a u Parizu je distribuciju preuzela izdavačka kuća „Editions la Plume“. Prema: Cahn 2004: 96 i dalje.

¹²⁰Rukopis „Noa Noa“ pronađen je na tavanu njegove kolibe i popisan sa ostalim stvarima. Jedan od prvih kojima je bio u rukama bio je Viktor Segalan (Victor Segalen). Rukopis je prenet je u Francusku i predat Danijelu de Monfredu (D. de Montfraise) koji se sporio sa naslednicima sa namerom da ostane u Francuskoj. Konačno, 1923. je primljen u zbirku crteža u Luvru.(Cahn 2004: 108-111) Prvi put je objavljen u izdanju *Crès* u Pariz 1924., a zatim u Berlinu 1926., sa uvodnim tekstom Julijusa Majer-Grefa (Julius Maier-Graefe). Na Markižanskim ostrvima 1903. nastao je i poseban rukopis „Avant et après“.

Tihog okeana“ („Voyage aux îles du Grand Océan“, 1837), za koju se tvrdi da je bila neposredna inspiracija Gogenovog dnevnika, isto kao i geografsko-etnografski časopisi, dok se pojedine epizode dnevnika „Noa Noa“, kao ona sa mladom konkubinom Tehurom, povezuju sa romanom Pjera Lotija (Pierre Lotti) „Venčanje“ („Le Mariage de Loti/Rarahu“, 1880).¹²¹ Pored toga, postoji mišljenje kako Gogen nije bio u stanju da sam napiše dnevnik i da je zbog toga pozvao Morisa.¹²² Tako dnevnik kao potencijalno najautentičnije svedočanstvo postaje neka vrsta falsifikata. Pitanje autentičnosti se, preko „Noa Noa“ i čina putovanja, odnosno pravih razloga koji su ga naveli na tu akciju, proširuje i na čitavu njegovu umetnost. U osnovi ovakvih tumačenja, mada ne uvek eksplicitno iskazano, stoji mišljenje da Gogen nije bio dovoljno obrazovan i da je bio slikarski analfabeta, te da mu je uvek trebao podsticaj, novi i sveži izvor u kome su se ogledali njegovi radovi, a kojima se na taj način oduzima autohtonost i originalnost, da bi bili svedeni na pandane.

Tokom druge polovine devetnaestog veka putovanje u daleke kolonije bila je često korišćena tema u javnosti kao i u intelektualnim krugovima (Peltier 2003: 60) te se Gogen povezuje sa trendovima unutar kulturne klime vremena. Širi plan i okvir za ovakva tumačenja određuje kolonijalna politika koja je kulminirala Svetskom izložbom 1889. godine. Povezivanje Gogenovog putovanja sa Svetskom izložbom, odnosno njegovom posetom egzotičnim paviljonima, postavlja se kao ključno u novijim istraživanjima. Time se negira autonomnost njegovih stavova i implicira da su oni bili uslovljeni aktuelnom državnom i političkom promocijom, čime se dovodi u sumnju nezavisnost njegovih namera.(Boston 2004, Copenhagen 2012) Kako je u vreme trajanja Svetske izložbe, na ulazu u sajamski prostor bila organizovana grupna izložba kod Volpinija u „Café des Arts“, na kojoj je i sam učestvovao, nesporno je da je Gogen više puta posetio sajamski

¹²¹Kan pominje i moguć uticaj članka poručnika De Bovija (De Bovis) iz 1892, Cahn 2004: 316.

¹²²Kan smatra da je Moris veoma mnogo stilski sređivao Gogenov tekst, i da tako je postignuta literarnost,. Na isti način se tretiraju „Drevni kult Maora“ i drugi tekstovi, uključujući čak i pisma. Cahn 2004: 316. Međutim, Gogenovi tekstovi i neposredna kazivanja u intervjuima za francuske novine pokazuju da je ovakva primedba prilično proizvoljna, jer je Gogen bio veoma pismen. (videti: Guerin ed. 1974)

prostor, odnosno egzotične paviljone.¹²³ To bi ukazivalo na mogućnost da je Gogen svest i predstavu o Polineziji stekao posredno, na osnovu literature i sadržaja koji su bili popularni u Francuskoj. Pretpostavka je da je, svestan interesovanja publike koje se pojačavalo kampanjom tokom Svetske izložbe, imao potrebu da bude aktuelan i to u trenutku kada egzotizam opada, a egzotika postaje predmet prepisivanja, ideja bez budućnosti, s obzirom na to da se krajem veka smanjuje interesovanje frankofonskih putnika-pisaca za urođenike koji su do tog vremena uglavnom bili evropeizirani.

U ovako postavljeni okvir tumačenja ušao je i dnevnik „Noa Noa“ i to kao obrazac na kome se ispituje i dokazuje poreklo i smisao Gogenove umetnosti, kao i pitanje njegovog odnosa prema civilizaciji, način na koji se pozicionirao među umetnicima i u društvenom miljeu svoga doba i na koji je gradio sopstvenu predstavu u zapadnom društvu. Na osnovu toga ili uporedo sa tim, Gogen postaje primer na kome se pokazuju načini prisvajanja, usvajanja, ili u boljem slučaju redefinisavanja postojećih formalnih, ikonografskih ili stilskih, literarnih i likovnih rešenja. Stavovi o Gogenu formulisani u poslednje dve decenije proizašli su iz metodologije utemeljene tokom pedesetih godina dvadesetog veka. Bilo sa stanovišta simboličkih vrednosti ili ikonografskih tumačenja baziranih na uporednim analizama, naglasak je na sinkretičkom metodu koji postaje vrsta eufemizma za „pozajmice“ kojima se Gogen koristio, pri čemu se zaključuje da, što je izvor bio udaljeniji od evropske kulture, to je više bivala zamagljena činjenica kako je bio neoriginalan.

Tradiciju ovakvog pristupa započeli su njegovi savremenici. U pismu sinu Lisijenu, povodom izložbe kod Diran-Rijela (Durand-Ruela) 1893. Pisaro kaže: „Video sam Gogena, ispričao mi je svoje teorije o umetnosti i uverio me da bi mladi trebalo da pronadu spas u sopstvenom obnavljanju u udaljenim i divljim izvorima. Rekao sam mu da ta umetnost ne pripada njemu, da je on civilizovan čovek i otuda je njegova uloga da nam pokaže harmonične stvari. Rastali smo se, obojica neuvereni. Sigurno da Gogen nije bez

¹²³Neki podaci pokazuju da je tom prilikom prikupljao dokumente, fotografije, kao i odlivke skulptura. Gogenovo putovanje na Tahiti je u izvesnoj meri slučajno. Bio je zainteresovan i za Kambodžu. O tome u: Copenhagen 2012.

talenta, ali kako mu je teško da pronade sopstveni put! On se uvek bavi krivolovom na nečijoj zemlji; sada pljačka divljake u Okeaniji.“(Rewald ed. 2002: 221)

Vezivanje Gogena isključivo za repertoar drugih kultura, za Borobudur, Partenon ili Egipat, korisno je za početno prepoznavanje ili identifikaciju radova. Ali isto tako, sinkretizam nalaže uporednu analogiju koja samu sebe u izvesnom smislu ograničava. Naime, ako se polazi od pretpostavke da je Gogen tražio inspiraciju u formalnim modelima (kompozicijama, predstavama, ikonografiji) drugih umetnosti, onda jedino preostaje da se metodom prepoznavanja utvrdi „poreklo“, rođak ili blizanac svakog njegovog motiva ili rada. Tako se uvećava količina podataka, ali ne proširuje obim istraživanja koje je blokirano polaznom pretpostavkom, jer se ispostavlja kako je imperativ ovoga metoda pronalaženje dodirnih tačaka, tj. sličnosti.(Dorival: 1951) Takođe, novija tumačenja koja se nadovezuju na prethodna, i koja se zasnivaju na rekonstrukciji njegovih kretanja tokom 1891. i 1892. uključuju Gogena u kontekst aktuelnih teorija kolonijalizma i feminizma kao i antropoloških studija Zapadnog Pacifika.(Copenhagen 2012) Iako problematizuju Gogena sa etnografskih kao i antropoloških pozicija, ovi naslovi, u principu ostaju na istoj premisi – da je Gogen pozajmljivao, a razlog tome je bio eksploatizam, manipulacija vizuelnim materijalom kao prikriivanje ili pokušaj da se prevaziđu sopstvena ograničenja. Time se konačno dovodi u pitanje svrha i značenje samoga putovanja. Ako se uzme kao pretpostavka da je putovanje prostor koji dopunjuje psihološki kontekst sećanja i da dnevnik predstavlja materijalizaciju duhovnog doživljaja novog prostora, (Harrison 2008: 21) onda se moramo zapitati da li je analiza i tumačenje Gogenove tahićanske umetnosti, a u čijoj osnovi je dnevnik „Noa Noa“, sa stanovišta uporedne analize koja je implementirana u kolonijalistički i feministički pristup, jedini validni metod. Naime, od Dorivala koji se pedesetih godina bavio ikonografijom, do teoretičara kolonijalizma i feminizma, radi se o istom ključu, a on za osnovno polazište ima *uzimanje*, odnosno *iskorišćavanje*, kako u likovnom tako i u fizičkom smislu. Odnos Gogena prema Tahitiju sa feminističkih pozicija razmatra Solomon-Godo (Solomon-Gaudeau), koja insistira na erotskom iskorišćavanju Tahitija, na osnovu čega izvodi zaključak kako je on bio uključen u „kolonijalističku apropijaciju“.(Solomon-Gaudeau 2005: 304-320) Nešto je umereniji Bruks koji ističe njegovu smelu inventivnost. (Edmond 2005: 256) Peltje smatra da je

Gogen zadržavao distancu posmatrača. (Peltier 2004: 53) Jedna od krajnjih implikacija ukazuje na Gogenovu manipulaciju arhetipskim sadržajima na osnovu koje je sebe predstavljao kao Hrista paćenika (uputna je u tom smislu njegova ranija slika „Autoportret sa žutim Hristom“), dok je od svoje lične istorije i putovanja svesno načinio mit. (Thomson ed. 2010) Ajzenman, sa druge strane ukazuje na to da je Gogenovo slikarstvo u suštini bilo utemeljeno u tradiciji fantastičnih predstava evropskog Zlatnog doba (baroka) i da mu je prava namera bila da ih revitalizuje. (Eisenman 2008).

Ovakve pozicije mogu da se shvate ili opravdaju ako imaju za cilj demistifikaciju mita o prognanom umetniku. Naime, posle mnogih pokušaja, propalih dogovora sa drugim umetnicima i konačno kampanje koju su u novinama napravili Šarl Moris i Oktav Mirbo (Octave Mirbeau), Gogen je postao javna tema i to kao umetnik koji okreće leđa zapadnoj civilizaciji. Ova predstava je ubrzo dovedena do trivijalnosti. U tome je ključnu ulogu odigrao potrošački eho koji se u narednim decenijama širio kroz malograđansku potrebu da uzbuđuje svoju maštu ponašanjem koje je suprotno njenim pravilima i navikama. Dakle, ako je samo u pitanju razaranje potrošačkog mita, onda se mogu razumeti razlozi da se iskorišćavanje postavi kao polazna pretpostavka. Međutim, u svojoj argumentaciji nova teorija se kao i prethodno ikonografsko čitanje oslanja na metod analogije koji, smatram, dovodi do pogrešnih zaključaka, jer eliminiše, tj. gubi iz vida suštinu Gogenove misije.

Kao moguću kritiku ili polazište za preispitivanje ovakvih pristupa Gogenovoj umetnosti predložiću Fukoovo (Michel Foucault) tumačenje analogije. U knjizi „Riječi i stvari“ M. Fuko analogiju svrstava u jednu od četiri *figure*¹²⁴ na kojima se temelji znanje do kraja šesnaestog veka i ukazuje na ograničenja ovakve episteme koja je imanentna periodu renesanse. Iako se radi o izjednačavanju reči i predmeta, odnosno modelu u kome reč i predmet znače isto, on se zasniva na sličnostima i njihovom nagomilavanju, u čemu nalazim paralelu sa pristupom Gogenovoj umetnosti. Značenje se, kako kaže Fuko, naizgled traži u drugome, ali s obzirom da to drugo predstavlja udvojenje, onda je to značenje autoreferentno i zbog toga je analiza/tumačenje neproduktivno: „To je pre svega prezasićenje (zbog čega je ovaj vid znanja siromašan)“, jer „sličnost nije stabilna u sebi“ a

¹²⁴Podvukla D. Kovačić. To su *convenientia*, *aemulatio*, analogija i *antipatija*. Fuko 1971: 85-97.

stabilnost stiže kada upućuje na drugu podudarnost koja izaziva nove „na način da svaka sličnost vrijedi prema broju drugih nagomilanih sličnosti. „To je, dakle, znanje koje treba i mora da proizilazi iz beskrajnog gomilanja dokaza lančano povezanih. Takvo znanje je od početka na nesigurnim temeljima. Jedini oblik vezivanja elemenata je sabiranje.¹²⁵ S obzirom na to da se zasniva na ideji o iskorišćavanju, polnom, društvenom, ili kom drugom, koliko god se sa stanovišta društvene kritike ili društvene kontekstualizacije činilo aktuelnim, novo čitanje se upravo oslanja na tumačenje ikonografskih analogija. Zbog toga su zaključci upitni, ma kako se u okviru novijih pristupa činili opravdanim. Analogni pristup odgovara, kako kaže Fuko, kulturi u kojoj značenja znakova nije postojalo, jer je ono bilo apsorbovano u vrhunskoj kategoriji Sličnog [...]“¹²⁶

Analogno-ikonografskim metodom dolazi se do zaključka da je motiv Gogenovog putovanja bilo uzimanje. Drugi način čitanja zasniva se na tumačenju simboličkog značenja Gogenovog likovnog jezika u odnosu na mitološki narativ Tahitija i primitivne kulture. (Бессонова et al. 1989) On uključuje analizu njegovih postupaka kao i načine i svrhu primene različitih medija i materijala. Analitičkim pristupom otvara se prostor za uspostavljanje odnosa koji počivaju na unutrašnjim sadržajima i slojevima likovnih iskaza. Na ovaj način se dolazi do zaključka da je svrha Gogenovog putovanja bilo *istraživanje*.

Ako se uzmu u obzir faktografski podaci, mislim da svi razlozi za putovanje ipak, mogu da se svedu na dve činjenice. Očajna materijalna situacija iz koje je proistekla kritika društva i potreba za nezavisnošću u odnosu na zapadni novčano-ekonomski sistem. Materijalna sloboda je trebalo da omogući neometano bavljenje umetnošću, odnosno pronalazak novih podsticaja na osnovu kojih bi se potvrdila vodeća pozicija među avangardnim umetnicima. Potreba za oslobođenjem bila je konkretizovana i u ideji „ateljea na jugu“, za koji Polokova smatra da je predstavljala scenu na kojoj su njegove fantazije i

¹²⁵ „Stavljajući sličnost kao vezu između znaka i onoga što on označava, znanje XVI veka osudilo je sebe da uvijek saznaje istu stvar i da je sazna na nedokučivom stepenu beskrajnog procesa.“ Fuko 1971: 97.

¹²⁶ „[...] Postavlja se pitanje kako raspoznati da neki znak označava upravo ono što on znači; počev od XVII vijeka, postavlja se pitanje kako znak može biti vezan za ono što znači. Na to pitanje klasicizam će odgovoriti analizom predstave, a moderno doba – analizom smisla i značenja.“ Fuko 1971: 109.

misija mogle da se projektuju, pri čemu je manje bilo važno konkretno odredište.¹²⁷ Sa druge strane, Gogenova predstava o putovanju kao oslobođenju verovatno potiče iz ranog detinjstva kada je zbog političkog učešća njegovog oca u revoluciji 1848. porodica napustila Francusku i otplovila kod majčine familije u Peru. Daleko putovanje je zahtevalo određenu sumu novca, a nju je mogla da obezbedi jedino država. Suština je bila u tome da Gogen u Francuskoj nije mogao da preživi i da je tražio način da dobije bilo kakvo redovno primanje, što je „zvanična misija“ omogućavala iseljenicima u kolonije. Tako je u martu 1891. Ministarstvo obrazovanja i umetnosti odobrilo stipendiju sa zadatkom da „proučava i konačno naslika običaje i predele na Tahitiju“.

Iako je prve svega reminiscencija na njegov prvi boravak na Tahitiju rukopis „Noa Noa“ (Luvr) posvećen je svim drugim mestima Pacifičkog područja i Gogenovom celokupnom iskustvu sa primitivnim kulturama. To nije dnevnik u pravom smislu. On ne sadrži dnevne zapise koji nastaju u aktuelnom vremenu, što bi bila potvrda neposrednosti, istinitosti, autentičnosti, nego su događaji sintetisani i razvijaju se kroz vreme boravka na Ostrvu. Naracija koja prati njegov život u Polineziji ima progresiju udaljavanja od civilizacije kao polazišta i kretanje prema cilju, odnosno ishodištu. To je put kojim su prolazili etnografi, zbog čega je i dramaturgija „Noa Noa“ srodna beleškama istraživača. Gogen pri tome nije bio naučno objektivn, on pokazuje individualni i lični doživljaj ili projekciju sebe u novoj sredini. Trebalo bi ukazati na još jedan nivo kojim se može čitati ovo štivo. Započet u Francuskoj, posle povratka sa Tahitija, on predstavlja vrstu mentalne re-kreacije prostora koja ujedno otvara problem odnosa tamo – ovde, a oba prostora su u dnevniku paralelno prisutna, što pokazuje kako Gogen nikada nije napustio Zapad. Uspostavljanjem distinkcije tamo – ovde, doživljaj se kontekstualizuje; to nije impresija nego razmišljanje u kome neposredno iskustvo, za vreme fizičkog i vremenskog odvajanja, dobija produženi smisao i značenje. Zapisi u dnevniku „Noa Noa“ su sintetizovana retrospekcija u kojoj je kroz određeni vremenski pomak postignut smisao celine.

¹²⁷Ova ideja povezuje ga sa Van Gogom. Pollock 1988: 81-118.

„Noa Noa“ počinje citatom „Recite, šta ste videli?“ („Dites, qu’avez-vous vu?“) iz Bodlerove pesme „Le Voyage“, što pokazuje nameru da koncepcija bude vizuelno – verbalna, kao smela mešavina predstava koje formiraju semantički kontrapunkt tekstu.(Cahn 2004: 100) To nije prevođenje iz vizuelnog u verbalno jer „umetnost nije ni ilustracija niti prevod teksta u formu“.¹²⁸ Vizuelni deo obuhvata akvarelisane crteže, kolažirane drvoreze, fotografije i foto reprodukcije, isečke iz novina, dakle, sva vizuelna sredstva vremena. U njihovoj montaži primenjena su dva postupka. Prvi ukazuje na usklađivanje srodnih motiva (fotografije i crteža) kojima se izlaže određeni sadržaj. (sl. 4/01,4/02,4/03). Drugi način je montaža detalja koji pripadaju različitim prostornim i kulturnim izvorima, uključujući i reprodukcije-citate.(sl.4/04) Vizuelno rešenje „Noa Noa“ na prvi pogled pokazuje dispresivnost sadržaja i formalno dekomponovanje. Ono je, međutim, konzistentno na idejnom nivou. Gogen je sakupljao dokumente o artefaktima različitog geografskog ili istorijskog porekla i u njima ispitivao značenje opštih sistema. To nije samo skup vizuelnih sekvenci, nego saznanje o civilizacijama. Na taj način se Tahiti pojavljuje u njegovoj biografiji kao metafora i ključno mesto u kome je izvršena sinteza različitih kulturnih i vizuelnih modela. Oni ne služe za formalno prepisivanje, sličnost je sasvim perifernog značaja, već se u njima pronalazi zajednička ideja. Drugim rečima, nije u pitanju stav određene figure sa Partenonskog friza, Borobudra ili sa egipatskih slika, jer je bio protivnik perceptivne transmisije formi.¹²⁹ Sabiranje uzoraka, naprotiv, potvrđuje tezu da su oni delovi istog ustrojstva na kojima se temelje različite kulture. Ovakva koncepcija „Noa Noa“ ukazuje da je Gogen istraživao vizuelno značenje kako bi konačno došao do „totaliteta“. (Levi-Stros prema Marić 1971: 15) Ideja dnevnika „Noa Noa“ je da se kroz pojedinačne, često dekomponovane sekvence načini sinteza kojom se ukazuje na postojanje jedinstvenog sistema značenja vizuelnih predstava. Ovaj sistem je, prema Levi-Strosu (Cl. Lévi-Strauss) nepromenljiv i očuvan u primitivnim kulturama. Delovi ili citati koje je Gogen koristio nisu odraz sinkretizma kao naknade za nedostatak podsticaja, nego se pojavljuju kao delovi opšte strukture koja funkcioniše u smislu De Sosirovog (De Saussure) *language*. Solomon-Godo i Bruks zaključuju kako je Gogen bio u obavezi da stvori nešto što u stvari nije postojalo, što je nestalo. Međutim, on je pokazao da postoji

¹²⁸Iz pisma Monfredu (Montfird), avgust 1901. Cit. prema Cahn 2004: 105.

¹²⁹„[...] Bolje je da se sećanje iskoristi u slici“. Cit. prema Danielsson 1966: 96.

zajedničko i to kao unutrašnja struktura koja je konstantna i nepromenljiva. To je „zahtev za redom koji se nalazi u samoj osnovi misli koju nazivamo primitivnom, ali samo zato što se on nalazi u osnovi svake misli: jer oblike mišljenja koji nam izgledaju veoma daleki lakše poimamo polazeći od svojstava koja su zajednička njima i našem načinu mišljenja.“ (Levi-Stros 1978: 49)

Gogen je putovao kao „istinsko ja“ ili „putnik – znalac“ (Said 2008: 232), njegovo putovanje bilo je višeznačenjsko i višeperspektivno.¹³⁰ Od Martinika, Paname i Pont Avana, između Južne Amerike i Evrope, do Polinezije, on je tragao za vizuelnim i narativnim sadržajima predcivilizacije. Njegova artikulacija primitivnog bila je pokrenuta rusovskom glorifikacijom prvobitnog kao čistog, neiskvarenog i iskrenog, kroz koju se vraćao prosvetiteljskoj tradiciji, Bigenvilu i Didrou.¹³¹ I pored toga, Gogenova predstava drugoga, za razliku od Delakroaa, nije bila romantična ili imaginarna već se, uslovljena egzistencijalnom potrebom, razvila u traganje sa zajedničkim smislom postojanja.

¹³⁰Razmatrajući problem feminizacije i erotizacije polinežanske kulture krajem devetnaestog veka, Solomon-Godeautvrđi kako se Gogen nikada nije pomerio iz Club Meda, vrste *all inclusive* odmarališta koji ga je prvobitno privukao i da je ostao sex-turista, dok je od sebe licemerno stvarao lik divljaka, Solomon-Godeau 2005: 320.

¹³¹Pacifičko područje je najpre posmatrano kao začetak civilizacije, a zatim je u projekciji darvinističke teorije evolucije i prirodne istorije (natural history) proučavano kao primitivni stadijum u razvitku društva, što je bila osnova za konstruisanje pojma drugosti. Moreplovac Ž-L. Bigenvil (J-L. Bougainville 1729-1811) Tahiti je promovisao kao Novu Kiteru. Njegova iskustva je nastavio Didro (Diderot) sa „Supplement au Voyage de Bougainville“ iz 1773. Edmond 2005: 226.

4.3. Od dualizma prema prvobitnom

Dnevnik „Noa Noa“ zamišljen je kao dijalog ili interakcija između civilizovanog i divljaka.¹³² Posle odlaska Morisa, Gogen je preuzeo oba lika da bi se divljak, prisutan u tekstu kao latentni alter ego civilizovanog, materijalizovao u obličju skulpture „Oviri“ („Divlji“). Ona je predstavljena u Parizu posle povratka sa prvog boravka na Tahitiju 1893. Zapravo je „Oviri“ inaugurisan kroz određenu vrstu performansa (koji je uključivao majmuna, odeću i gestove) i bila je to provokacija zapadnom shvatanju i upotrebi reči „divlji“ kojom se označava kultura nižeg reda. (sl. 4/05) Od udvojenog identiteta u dnevniku, sa „Ovirijem“ Gogen preuzima oblik, poništavajući tako mehanizam koji Said naziva kolonijalističkim davanjem oblika. Analizirajući kroz tekst „Noa Noa“ značenje divljaka kao sopstvene predstave, Edmond ukazuje na Gogenovo osećanje kako postaje drugi čovek, Maor, uz teškoće koje mu u tome predstavlja njegova civilizovanost kao i da je osećao „uznemirujuću drugost kulture koju je pokušavao da prigri“. (Edmond 2005: 249-251) Peltje smatra kako Gogen nikada nije izgubio vlastiti identitet, jer „nije prošao na drugu stranu ogledala“, te da svesno nije postao „divljak“. (Peletier 2004:48) Da li je neophodno (nužno) da se izgubi vlastita ličnost kako bi se razumeo ili prihvatio drugi, što bi opet bila podela, i produžetak greha naše civilizacije, koja, prema Rusou „namerno podstiče antagonizam između ja i drugog“? Osećanje za druge je preduslov za uspostavljanje civilizacijskog i kulturološkog mosta. Zapravo, Gogenov cilj nije bio da menja identitet nego da objedini različito.¹³³ Kao što se cela njegova umetnost bavila oblicima kojima je ishodište u zajedničkom, onom koje poništava kulturne i civilizacijske razlike.

¹³² „Palo mi je na pamet da bih mogao da jasnije iznesem lik „divljaka“ upoređujući ga sa našim sopstvenim. Činila mi se originalnom ideja da pišem sa primitivnom jednostavnošću, uporedo sa načinom kultivisanog čoveka – Morise [...] budući da sam nisam profesionalni pisac, mislio sam da nam to može ponešto reći o relativnoj vrednosti ta dva – naivnoj nespretnosti divljaka ili iskvarenom proizvodu civilizacije.“ Cit. iz „Noa Noa“ cit. prema Wadley 1991: 8,97.

¹³³ Na taj način se može razumeti i androgini karakter „Ovirija“. To je u biti ženska figura koju je u pismu Mallarmeu 1895. opisao kao „čudnu figuru, okrutnu enigmu“. Šapiro (Shapiro) smatra kako ona očito predstavlja celokupan strah i jad koji koji je Gogen iskusio kada se vratio u Francusku. Shapiro 2004: 128.

Pozicija „ovde i tamo“ , „mi i oni“ konstantno je prisutna u njegovim zapisima, u njoj se odigravaju sve njegove opservacije. To je ključni momenat koji određuje dvojnost odnosa, koji ukazuje na dualizam koji će se proširiti i na odnos divlji-civilizovani. Iako je došao sa jedne strane, kao državni stipendista, on je od početka bio gurnut na suprotnu poziciju. Papete je bio skup, zbog čega su siromašni došljaci odlazili u sela, gde su takođe bedno živeli. Pripadajući ovom delu došljaka, on je jednako bio prezren i odbačen od strane viših slojeva kolonizatora iz Papetea.¹³⁴ U toj situaciji, Gogen je težio da bude deo lokalne sredine, da postane deo njihovog društvenog čina.

Gogenovo kretanje po Ostrvu poredi se sa istraživačkom praksom etnografa (Peletier 2004), ali prema Levi-Strosu, on bi pre bio etnolog, jer je težio da razume, formuliše i objedini simbole domorodačke kulture, a ne samo da beleži podatke, koji više i nisu mogli da budu verodostojni. Pripovedačka strategija u „Noa Noa“ i „Drevnom kultu Maora“ srodna je dramaturškoj formi antropoloških dnevnika; udaljavanje od civilizovanog i kretanje prema prvobitnom, koje se pojavljuje kao pravo značenje i smisao primitivnog. Ovaj model se najčešće poredi sa „Srcem tame“, ali je takav i „Tužni tropi“. Do cilja Gogen ne dolazi u stvarnosti, niti u fikciji, već u umetnosti.

Posebno je pitanje da li se kultura Maora može da odredi kao primitivna. Ovu temu je obradio Franc Boas (Franz Boas) osam godina posle Gogenove smrti, 1911. kada je objavio delo „Um primitivnog čoveka“. Prema njemu, ako se primitivno posmatra kao stupanj u razvitku društva, koje ide od jednostavnog ka složenom, ne postoje parametri prema kojima se ono može u potpunosti odrediti kao nešto što je nižega ranga u odnosu na savremeno. Drugim rečima, Boas smatra da ne postoji pravilan ili uopšte ne postoji hronološki red u razvoju, jer su primitivna društva često u segmentima složenija od civilizovanih.(Boas 1982:194, i dalje) Boas iznosi pretpostavku za definiciju primitivne kulture, prema kojoj su to one kulture čije su sadržine i forme oskudne i nedosledne, a društveni poredak, intelektualni i čulni život slabo razvijeni. Međutim, on odmah navodi primer australijskih društava, kojima pripadaju i Maori, gde je društveni poredak, za razliku od materijalne kulture i umetnosti, razvijen. (Boas 1982: 220, 221) Gogenov odnos

¹³⁴Na Markižanskim ostrvima je domaća populacija bila više očuvana, francusku vlast je predstavljalo samo nekoliko belih policajaca. Peltier 2004: 50.

prema primitivnom pokazuje da je on potpuno svestan činjenice da se vrednovanje druge kulture i njeno klasifikovanje u kategoriju primitivnog vrši na osnovu druge koja se uzima kao merilo, u ovom slučaju to merilo je moderno zapadno društvo i njegova kultura. Afirmaciju ovoga stava nalazimo kod Boasa: u proceni stanja razvitka određenog društva/civilizacije izjednačava se ili nalazi uzročna veza između uvećanja i napretka, dok temeljne ideje na kojima ono počiva nisu morale da prođu ni kroz kakvu promenu, čime se relativizuje klasifikacija prema kojoj primitivno znači nižerazredno.(Boas 1982: 229)

Upoznavanje primitivnog podrazumeva otkriće nepoznatog, prvi kontakt, prvo viđenje. Ali, Gogen je potpuno svestan da kultura sa kojom se 1892. sreće nije intaktna, zbog čega će njegovo istraživanje biti u određenom smislu lažno.(Gauguin 1985: 1-10) On neće ostvariti antropološki san da prvi dođe u dodir sa „netaknutom“ kulturom.¹³⁵ Pretpostavka je da i samo prisustvo pripadnika druge kulture, čak i kao posmatrača, obeležava onu drugu, kvari je i deformiše. Levi-Stros postavlja slično pitanje: koji je taj istorijski trenutak koji donosi najizvornije ili najneposrednije iskustvo i saznanje o određenoj kulturi; konkretnije, kada je trebalo videti Indiju, kada Brazil, ili primitivne kulture Amazonije. (Levi-Stros 1999) Gogen je bio potpuno svestan ove situacije, pronalazeći među Maorima delove zapadnog kulturnog fundusa. Činjenicu da je njegov prvi dan u Papeteu obeležila sahrana poslednjeg domorodačkog kralja, Gogen smatra simboličnom i određujućom za čitav njegov boravak na ostrvu. On nije našao izvornu civilizaciju. Suočenje sa novim generacijama meleza i drastičnim posledicama pokrštavanja stanovništva dovešće Gogena do saznanja o izvesnoj dvojnosti u karakteru Maora koja će u mnogome ohrabriti razloge za njegov dalji život u toj sredini. Naime, iako su od Engleza primili protestantizam a od Francuza katoličanstvo, Maori su u običajima zadržali tragove sopstvenih verovanja koja su i dalje određivala njihov svakodnevni život. Dakle, maorska kultura nije u potpunosti nestala.¹³⁶ Budući da je skrivena, zatvorena, tahićanska kultura se otkriva postepeno. Ona se simbolično pojavljuje u osmehu. (Gauguin

¹³⁵Nijedna kultura, kako smatra Boas, nije ostala bez uticaja drugih.Društva i kulture se prožimaju, naročito one koje se prostorno graniče, što on naziva rasejavanjem kulturnih vrednosti. Takođe, društvene zajednice su uzajamno zavisne. Boas 1982: 221. Ipak, ovde je reč o nasilnom, agresivnom, ciljanom uzimanju, a ne postepenoj asimilaciji.Kolonizacija Tahitija započela je 1606. Španija, a intenzivirala Engleska od 1767.

¹³⁶„[...] Njihova verovanja, legende, nestale. Kako sam mogao sam da pronađem tragove njihove prošlosti, da li su ostali neki tragovi? Kako sam mogao da ih prepoznam bez vođenja?“ Cit. prema: Gauguin 1985: 12.

1985: 31) Tako će, pored fizičkog približavanja izvorištu, koje se nije ostvarilo, Gogen otkrivati i metafizičku suštinu Maora. Tu su se nalazili tragovi njihove kulture, tu je ona, iako tektonski dinamizovana prisustvom kolonizatora, bila nepromjenjena i statična. Maori nisu imali pismo. Levi-Stros zapaža da je pismo onaj činilac koji je uslovio ubrzanje velikog broja civilizacija koje on naziva istorijskim, one koje ga nisu koristile bile su vanvremenske. (Lič 1982: 19)

Pošto je sebe u Parizu 1893. predstavio kao čoveka bez civilizacije, Gogen je tragao za vanvremenskim, statičnim, tj. univerzalnim značenjima transponovanim u likovne elemente i njihove odnose. U zapisima „Noa Noa“ (kao i drugim: „Drevni kult Maora“, „Za Alin“) nema eksplicitnih razmišljanja o likovnoj problematici. Ono što nije našao u likovnom izrazu Maora, našao je u narativnom, koji je manifestovao divlju misao kao prirodnu ljudsku i univerzalnu misao. (Marić 1971: 18)

4.4. Linija. Jezik.

„Svijet je prekriven znakovima koje treba dešifrovati, a ti znaci – koji otkrivaju podudarnosti i veze – predstavljaju samo oblike sličnosti. Saznati, prema tome, znači interpretirati: krenuti od vidljivog obilježja ka onome što je iskazano u tom obilježju i što bi bez njega ostala nijema riječ, uspravna u mraku stvari.“ (Fuko 1971: 99)

Jedino što je na Tahitiju ostalo netaknuto bio je jezik. Prve mesece Gogen je proveo u proučavanju knjige „Voyages aux îles du Grand Océan“, ispunjavanju skicen-blokova i učenju jezika. U novije vreme je sa priličnom pouzdanošću utvrđeno da nikada nije u potpunosti savladao jezik Tahićana, ali je nesporno da ga je poznavao i razumeo.¹³⁷

¹³⁷Pravio je fonetske greške, pogotovo sa „h“, što je uobičajeno za Evropljane. Od 1887. je koristio „Grammaire et dictionnaire tahitiens“ od Tepano Žosena (Tepano Jaussen), usvajajući greške koje se u njemu pojavljuju. Zbog toga su naslovi često dvosmisleni; koristio je igre reči na tahićanskom, oslanjao se na sopstvene prevode, kao na pr. u katalogu izložbe kod Diran-Rijela iz 1893. koji su neodrživi sa lingvističkog i gramatičkog stanovišta. O tome u Danielsson 1966:108; Daneilsson 1967: 228-233.

Drugim rečima, on nije koristio *parole*, govorni jezik, ali je upoznao *langue*, kao sistem znakova društvene zajednice. Na taj način je njegovo posmatranje bilo neposrednije i konačno shvatanje nove sredine tačnije u odnosu na ono koje je u početku, bilo određeno samo vizuelnom percepcijom.¹³⁸ Njegova upotreba maorskog bila je oskudna, ali ga samo učenje približava antropološkoj praksi.¹³⁹ U pismu Strindbergu Gogen kaže kako je to ekstremno „primitivan jezik, bez ikakvih čvrstih pravila.“ Mislim da u ovoj izjavi može da se pronađe izvesna paralela sa njegovim umetničkim postupkom. Naime, on će na Tahitiju dalje razvijati način rada van svih školskih ili akademskih propisa prema kojima, uostalom, i nije imao nikakvu obavezu. U tom smislu je bio sasvim primitivan, odnosno necivilizovan, ali ga je izostanak formalnog obrazovanja oslobodio za istraživanje. Dakle, Gogenu nije bilo neophodno potpuno znanje maorskog za prevode ili relaciju sa francuskim, ali je iskustvo novog jezika i razmišljanje o njegovoj strukturi uključeno u vizuelnu koncepciju. Ona je bila započeta u Bretanji radom u prirodnim, arhaičnim materijalima, drvetu i glini, odakle su se eksperimenti dalje razvijali kroz kombinovanje ili ukrštanje medija; od drvorezbarstva prema drvorezu, od drvoreza prema monotipiji i transfer crtežima. Kroz grubu obradu drvene ploče-matrice različitim sečivima, dletima, noževima, iglama¹⁴⁰ i atavistički potez u materijalu, nastajale su linije različite strukture i debljine. Linearizam je zatim ispitivan i razvijan kroz monotipije koje su uključile potez četkom. Zbog ovakvog načina radovi imaju kvalitet nedovršenosti, nejasnoće i nagoveštaja vizuelne predstave, što se očituje u postepenom definisanju linije u „Tahićaninu sa čunom“ (sl. 4/06) Osnovu ovoga rada čini drvorez, prvo stanje ploče, preko koga je urađen otisak u tehnici monopitije sa retušima crvenom kredom (Ковачић 1998: 13). Rad je u završnoj fazi drvoreza odštampan u „Noa Noa“ (sl.4/07) Variranjem iz medija u medij postepeno se definiše linearni sistem kao ključni unutrašnji činilac koji ih povezuje i određuje. Radom u drvetu objedinjen je skulptorski i crtačko/slikarski postupak. Vajarsko iskustvo Gogen je nosio još od rane mladosti i susreta sa keramikom Inka. U konturama

¹³⁸ „Kada slušamo neki jezik koji ne poznajemo, mi sasvim dobro opažamo zvuke, ali ipak, zbog svog nerazumevanja, ostajemo van društvenog čina.“ Društvena organizacija i celokupno ljudsko ponašanje rezultat su ograničenog broja mentalnih kategorija koje su sadržane u strukturi jezika. De Sosir 1989: 22.

¹³⁹ O značaju poznavanja lokalnog jezika za istraživače. Lič 1982: 22.

¹⁴⁰ Nije sam pravio ni alat ni boje. Od gotovih fabrikata koristio je Conte crayon, kompresovani ugljen, voštani krejon, prirodni ugljen, pastel, gvaš, *peinture a l'essence*, kao i Ingres i japanske papire. Shelley 2002: 197, 198.

ovih keramičkih posuda, kao i onih koje je kasnije sam radio¹⁴¹, pronalazio je i gradio specifičan linearizam koji proizilazi iz elementarnog čovekovog čula dodira i potrebe za davanjem oblika. Forma dobijena na ovaj način asocira na proces samonastanka (Filed 1968: 502) Linija se pojavljuje tokom rada u arhaičnim materijalima na srodan način kao što su ideje izražene ili strukturisane glasovima, jer bi inače predstavljale samo „jednu amorfnu neodređenu masu“ (Levi-Stros 1978: 15)

Jezik Maora, jednako kao i drugi sadržaji ove kulture suštinski su odredili strukturu i značenje njegovih radova. Tragajući za elementarnim, Gogen je prepoznao veze između jezika i linearnih struktura: „Jezici Okeanije su očuvali suštinske elemente, izolovane ili spojene, bez ikakvog obzira na ugladenost, sve je ogoljeno i suštinsko.“ (Guérin ed. 1974: 135) Ovo tumačenje, naravno, nije naučno lingvističko, ali sadrži nagoveštaje definicije po kojoj je struktura celine sastavljena od delova, fenomena, na način da svaki od njih zavisi od drugih, a svi uzajamno uspostavljaju „autonomni entitet internih zavisnosti“. (Marić 1989: XIV) Povezan sa verbalnim, linearizam ne postaje vizuelni obrazac neke određene društvene zajednice, već se „otkrivanjem dubinskih, nepromenljivih formi“ koje su slične za sve kulture, približava De Sosirovom pojmu *language*. Gogen direktno povezuje jezik i linearizam u pismu Strindbergu: „To je jedan savršeni mozaik u kome prestajemo da gledamo veze između kamenčića, koji su više ili manje grubo povezani i koji cenimo kao lepu lapidarnu sliku. Praksa oka može samo da iznenadi metod konstrukcije. Izvinite na dugačkom filološkom objašnjenju; verujem da je ono neophodno da bi se objasnio divljački crtež koji sam upotrebio da bih ukrasio zemlju i narod turanski.“ (Guérin ed. 1974: 135) Izvesno je da je pod divljačkim Gogen podrazumevao arhetipsko i da ovaj iskaz pokazuje kako je crtež shvatao kao arhetipsku sliku/predstavu. Naime, jezik je, kako je to (intuitivno) spoznao Gogen, sistem elemenata, „kamenčića“, u uzajamnim odnosima, jer oni su „više ili manje grubo povezani“, čime je ukazao na paralele između jezičke strukture primitivaca i svoga crteža.¹⁴² Ako između rasporeda linija, boja i mišljenja postoji „misteriozna naklonost“ koja nije povezana ni sa kakvim prethodnim iskustvom nego se tiče nesvesnog (Guérin ed. 1974:138), to pokazuje

¹⁴¹Tokom 1887. uradio je pedeset i pet keramičkih skulptura i posuda. Prema: Shapiro 2004: 117.

¹⁴²Levi-Stros je, međutim, ustvrdio da je sistem znakova umetničkog dela manje, ili da uopšte nije proizvoljan, za razliku od jezika koji je proizvoljan.

kako linearne strukture stoje u osnovi arhetipskog modela kao čiste forme. Strukture su, prema Levi-Strosu, očuvane u hladnim društvima kakvo je bilo tahićansko.

Do grafičke materijalizacije linije Gogen dolazi postepeno ostavljajući vidljivim postupak i način njenog nastanka.(sl. 4/08, sl. 4/09) Ona je gruba i neprerađena, fragmentirana, a zatim definisana naglašavanjem konture. Međusobni odnosi linija generisanih iz različitih postupaka (preklapanje u transfer crtežima, transpozicija iz materijala u materijal, kolažiranje), imaju poetsko osećanje jukstapoziranja, kao što je tahićanska mitološka poezija zasnovana na usklađivanju božanskih predstava sa narativom.¹⁴³

Gogen je označio linearizam kao suštinsku osobenost imanentnu svim kulturama i pokazao da je čoveku u prirodi linearni način vizuelnog iskazivanja, odnosno da linearizam – linearne strukture, kao u jeziku, predstavljaju ekvivalent idejama i pojmovima. Kako je čoveku u prirodi da ustanovi jezik, tj. jedan sistem određenih znakova koji odgovaraju određenim idejama (De Sosir 1989:20), tako je i u prirodi njegovog vizuelnog izražavanja da formuliše sistem linearnih znakova koji takođe odgovaraju određenim idejama, što bi bilo primereno ideogramima.¹⁴⁴ Ovde nisu u pitanju grafičke vrednosti reči ili foneme, jer Maori nisu imali pismo. Reč je o strukturi jezika, načinu na koji se ideje u njega transponuju, i o narativu koji se prenosi usmenim putem, kazivanjem.

Pretpostavljam da je Gogen crtanje, a ne crtež smatrao kao početni korak u svojoj praksi odakle su se ideje i rešenja širila i kombinovala u druge medije (grafike, slike, skulpturu, keramiku) da bih ukazala na to da je za Gogena linearizam kao imanentan crtežu bio ne samo početni korak, već je u njemu bila sadržana ili predisponirana univerzalna, arhetipska slika/estetika, vizuelna matrica. Ovakav linearizam ili grafizam je

¹⁴³„Ovaj jezik i njegovi različiti dijalekti imaju naivan i detinji karakter koji se nalazi u svim poznatim dijalektima, u njihovoj snazi i njihovoj preciznosti. I pored toga, izgleda da oni izražavaju najjednostavnije apstrakcije samo zbog velike teškoće, a da bi to postigli, oni moraju da koriste psihičke slike. Ali, ova prepreka ulepšava te slike, obogaćuje ih figurama i amblemima čak i u njihovoj minimalnoj upotrebi. U svakom trenutku postoje alegorije i metafore [...] uvek su crtane prema uobičajenim, svakodnevnim predmetima, to znači iz izraza koji je ipak sasvim poetski.“ Cit. prema: Peltier 2003: 57,58.

¹⁴⁴Na Uskršnjim ostrvima koristi se rongorongo sistem pisma u kome znakovi ne pokazuju misli nego se odnose na određenu ideju ili pojam.

ontološkog karaktera. Njegovo je traganje bilo za opštim (koje je uostalom, sadržano u ključnom pitanju „Ko smo? Odakle smo? Kuda idemo?“). Ali je u tom istraživanju neminovno došao do elementarnog kao činioca univerzalnog; ili: ono do čega je došao uključeno je u čitavu koncepciju, nikako se u njegovom radu ne izdvaja kao samo po sebi dovoljno i zaključeno. Linearizam se izdvaja kao jedan od ključnih označilaca univerzalnog koje povezuje sve primitivne kulture u kojima je arhetipsko očuvano. Takođe, linija je u osnovi arhetipske slike/predstave i kako je linearizam imanentan ljudskom mišljenju i to na nivou mentalnih procesa koji su u neposrednoj vezi sa (tradicionalnim) idejama. Kako kaže Boas, razlika u odnosu na primitivno je u drugačijem karakteru tradicionalne građe sa kojom se novo opažanje združuje. Primitivno mišljenje je oslobođeno logičke sistematizacije (koja odlikuje zapadno), tako da su u njemu očuvane sirove, automatski nastale kategorije. (Boas 1982: 243, 244) Upravo se time Gogen uistinu oslobodio od Zapada, njegove civilizacije i kulture, i došao do univerzalnog. Krećući se kroz prostore kojima je pripadao i jezik Maora, koji su imali kvalitet prvobitnog, necivilizovanog, on je u tom okruženju našao liniju.

Činjenica da u primitivnim kulturama crtež ima veoma važno mesto mogla je da bude neka vrsta oslonca. Na Tahitiju su ostale samo ruine domorodačkih spomenika.¹⁴⁵ Na Markižanskim ostrvima otkrio je ritualne predmete i crteže na telu. Levi-Stros je pojasnio značaj i funkciju crteža u plemenima Amazonije. Apstraktne geometrijske dekoracije koje su Kaduevo Indijanci nanosili na kožu imale su veliki značaj u njihovoj kulturi i nisu se menjale kroz vreme. Ipak, on nije uspeo da protumači značenje crteža i pretpostavio je da se zasnivaju na empirijskoj veštini koja se prenosi kroz generacije, mada nije isključio mogućnost da su urođenici čuvali tajne svoje umetnosti. U svakom slučaju, crteži imaju veliku važnost, u izvesnom smislu su sami sebi svrha. U primitivnim kulturama oni određuju čoveka kao takvog, razlikuju ga od životinje, ali isto tako i od božanstva, božanskog lika, ili ga čine erotski privlačnim. (Levi-Stros 1999: 143,144) Gogen je poznavao ovu vrstu crteža, ali ništa se od takvih dekoracija ne pronalazi u njegovim

¹⁴⁵U muzeju u Oklandu 1895. video je dekorisane predmete. Nisu ga zanimali sami predmeti nego njihovi detalji i forma, dekorativne mreže i posebno transformacija početnog dekorativnog motiva koji nema značenje – u ikonični znak. Peltier 2003:57.

radovima (tu princip analogije i pozajmljivanja posustaje). Elementi za tetovažu, iako formalno apstraktni, imali su svoje značenje, ali su bili kombinovani po sopstvenoj volji. Da li je Gogen na Markižanskim ostrvima 1901. saznao da svi znakovi na koži imaju svoje ime i da se neki od njih odnose na epizode iz mitologije? (Peltier 2003:57) U „Avant et apres“ 1903. on zapisuje: „Markižani posebno imaju izvanredan osećaj za dekoraciju ... osnova ove umetnosti je ljudsko telo ili lice. Naročito lice. Zapanjeni ste kada prepoznate lice u onome za šta ste mislili da je čudan geometrijski oblik.“ (Prema: Peltier 2004: 56).

4.5. Linija. Sinteza.

U primitivnim društvima izvanredno su rasprostranjeni oblici znanja i mišljenja kao svesni, složeni i koherentni klasifikacioni sistemi. (Levi-Stros 1999: 84) Oni se manifestuju u mitovima koji postavljaju i rešavaju osnovne ljudske probleme. Drugi deo dnevnika „Noa Noa“ posvećen je tahićanskoj kosmogoniji.¹⁴⁶ Gogen je posredno saznavao mitologiju i njenu naraciju je prenosio u linearizam. To su uglavnom noćni prizori, mada ima i dnevnih, u kojima je mitološko i mistično sliveno sa svakodnevnim i običajnim. Crno pojačava njihovu svečanu obrednost. Crno potiče iz tajanstva polinežanskog mitološkog narativa u središtu kojeg su mesec, zvezde i noć. Epizoda „Manao Tu Papau“ („Duh smrti vreba“) iz dnevnika „Noa Noa“ je indikativna.(sl. 4/10) Tehura, Gogenova žena, ležala je nepokretna, licem okrenutim ravno na dole, sa očima neobično velikim od straha. Potpuno se preobličila i gledala ga je, ne prepoznajući ga: „Tehurin užas je bio zarazan“, kao da su joj oči bile fluorescentne od zurenja u demone koji se javljaju u besanim noćima. To sujeverje i strah potpuno ju je transformisao u „biće potpuno različito od svega što sam do tada znao.“(Gauguin 1985: 17) Vizuelizacija smrti u antropomorfnom obličju jedina je

¹⁴⁶Gogen pominje u „Noa Noa“, da je legende doznao preko neke starice iz sela, a ona ih je pripovedala i jednom Amerikancu sa kojim je bio u kontaktu. Gauguin 1984: 15.

mogućnost da se materijalizuje i opredmeti apstraktno.¹⁴⁷ (sl.4/11) U društvu (atmosfera) Tahitija duhovi imaju značajno mesto, time je bio očuvan deo njihove kulture.¹⁴⁸ Arhetipska stanja koje pojačava mistična snaga noći, formulišu se u drvorezima kroz dominantnu crnu i njenu kontratezu – belu. Suprotnost između aktivnog i pasivnog, duhovnog i skrivenog, duše i tela, osnova su tahićanske religije. Ideju njihovog zajedničkog postojanja predstavlja Bog koji ujedinjuje i dva osnovna principa iz koga su stvoreni svi predmeti koji čine totalitet univerzuma. TAAROA, muško, materijalno telo Boga i HINA, žensko, učestvuju u stvaranju stvari. Na ovoj bipolaciji temelji se načelo crno-belog u Gogenovom tahićanskom metodu. U njemu bela linija, izvedena iz duboreza/drvoreza, definiše formu, konturu i čitavu scenu.¹⁴⁹(sl. 4/12) Ona se može tumačiti kao svetlost ili aktivni princip; belo je simbolička svetlost. Kao što Levi-Stros utvrđuje, primenjujući lingvističke metode, da je supstruktura mita van svakog kulturnog konteksta, tako i Gogen crno-belim linearizmom dopire do supstrukture vizuelne predstave, koja se javlja kao opšta shema i vodi poreklo iz mističnog i arhetipskog prostora ljudskog duha. Imajući na umu epizodu sa Tehurom, on je pojasnio svoju nameru: „Moram da objasnim taj užas sa što je manje moguće literarnih sredstava, kako se to nekada radilo [...] potrebno je slikarstvo urađeno vrlo jednostavno, budući da je motiv divalj, dete“.(Guérin ed. 1974: 89) Iako Gogen dalje razmatra kolorističke odnose, mislim da jednostavnost zapravo znači linearnu sintezu. Linija je indukovana kroz međusobno dejstvo crnog i belog, dok je sintetizovana linija suštinski povezana sa arhetipskim mitološkim scenama. Mitovi se, kaže Levi-Stros, ukazuju istovremeno kao sistemi apstraktnih odnosa i kao predmet estetske kontemplacije. Stvaralački čin iz koga nastaje mit obrnuto je simetričan činu iz koga je nastalo umetničko delo. Mit se služi jednom strukturom da bi stvorio apsolutni predmet koji će izgledati kao skup događaja (jer svaki mit priča neku istoriju). Umetnost polazi od skupine (predmet+događaj) i teži *otkrivanju*

¹⁴⁷Jung je uočio sličnost predstava i mitova u različitim istorijskim razdobljima. U radu „O prirodi psihe“ Jung je postavio pitanje da li postoji zajednička tačka porekla svih psihotičnih predstava, predstava iz snova i ličnih proizvoda fantazije sa jedne i kolektivnih mitskih i religijskih predstava i misli sa druge strane. Arhetipske predstave povezuju jastvo i egosvest, potiču iz srednjeg kraljevstva koje Jung naziva animus ili anima – kraljevstva duše koje predstavljaju i odakle potiču politeističke religije. Jung 1974: 108.

¹⁴⁸Snovi, fantazija, kolektivno nesvesno, u čistom obliku postoje u primitivnim kulturama, dok je kod „civilizovanog“ čoveka to najdublji sloj njegove duše, psihe, gde su očuvani kao arhetipovi i instinkti. Jung 1974: 102, 103.

¹⁴⁹Inverzni postupak su koristili simbolisti u drvorezima, npr. Feliks Valonoton (Félix Vallontton).

njene strukture; mit polazi od jedne strukture pomoću koje preduzima izgrađivanje jedne skupine (predmet+dogadjaj).“ (Levi-Stros 1978: 67, 68) Gogenove strukture referiraju prema apsolutnom predmetu, čime se ukazuje kako je linearizam imanentan arhetipskim slikama u koje su prevedeni simbolički pojmovi. Analizom mitske svesti otkriva se kako su mitovi u svojim dubinskim slojevima logički neprotivurečni (koherentni). Ove nesvesne i bezlične logičke strukture nalaze svoj izraz u jeziku, koji reprezentuje jedinstveni ljudski um. To znači da je podsvesna logička osnova, kako u jeziku tako i u svim oblastima kulture, univerzalna podloga jedne iste svesti i u primitivnim i u razvijenim civilizacijama.¹⁵⁰ Na sličan način je Gogenovo iskustvo Polinezije, koje je sinteza svih drugih za koje je posredno ili neposredno znao, uključujući i zapadnu kulturu, sublimirano u linearizmu. Na sto šezdeset i prvoj strani „Noa Noa“ nalazi se reprodukcija Hokusaijevog drvoreza. Pismo Bernaru (Èmile Bernard) iz 1888. pokazuje razloge ovakvog izbora: „Posmatrajte pažljivo Japance, oni uvek dobro crtaju i videćete život u prirodi i na suncu bez senki. Ja se udaljavam sve više od onoga što daje privid nekoj stvari...“ (Guérin ed. 1974: 44,45) Drugim rečima, neprekinuta linija unutar koje se definiše forma, izdvaja se kao cilj, kao suština. Ona postaje sama sebi dovoljna i funkcioniše nezavisno od kolorita, linija je središte, ne samo unutar postupka ili kao odlika stila, rukopisa, nego je kroz nju došlo do spajanja značenja. Sintetizovana linija je amplituda koja povezuje civilizacije: „Hokusaijev ratnik, kao Rafaelov sv. Mihajlo, ima čistotu linija, tako dalek, tako blizak prirodi. Nepotrebno je naglašavati uzvišenost i smelost crteža, oni blistaju u očima onih koji imaju instinkt i ljubav za najvažnije kvalitete.“ (Guérin ed. 1974: 163)

Gogenova linija nikada nije prava, zato što je prirodna i u skladu je sa njenim oblicima: „na geometrijski letimičan pogled kompozicija linija bi pošla od sredine, najpre eliptične linije, zatim valovite, do rubova“(Guérin ed. 1974: 165) Ako bi dalje, kroz vreme produžili metaforični luk linearizma i njegovog značenja, došli bi do Hundertvasera (Friederich Hundertwasser) koji pripada istovrsnom kulturološkom opredeljenju. „Prava

¹⁵⁰ „Dvojstvo između čula i intelekta može da se prevaziđe. Dubinske šeme po kojima deluju čula i razum logički su istovetne. Zato, ne postoje superiorna društva, jer primitivni ljudi misle u istim kategorijama kao i civilizovani. Između mitskog i naučnog mišljenja nema strukturalne razlike. Razlika postoji između rezultata, ali ne i u pogledu vrste intelektualnih radnji na kojima se zasnivaju i nauka i mitska svest.“ Levi-Stros: 2009:24

linija je bogohulna“ reći će on više decenija posle Gogena, ali će suštinski pokazati isti stav – u prirodi čoveka je slobodna, kriva, koja se opire strogom, disciplinovanom i racionalnom sistemu. Ovakva linija je za oba umetnika značila određeni vid slobode u odnosu na sistem i civilizaciju iz koje su potekli. Kod Hundertvasera linija je bila povezana sa prirodnim oblicima po sebi, kod Gogena je proizašla iz amalgama/spoja neopipljivog verovanja u imaginarno i prirode, ali u oba slučaja se pokazuje da odnos prema prirodi znači usklađivanje sa njenim sistemima (srodstva, stvaranja, rasta). Pri tome se linearna svedenost manifestuje kao vrsta estetičkog uosećanja sa primitivnim. U svetu primitivnih kultura koji je prožet nadrealnim, a što je sadržaj koji se (po definiciji) ne može prikazati, linija/linearizam ne predstavlja pojam ili pojavu, nego je označava. Budući da se nalazi u magijskom ili religijskom prostoru, ne postoji želja da se predmet, sadržaj poseduje, te tako on nije potreban u deskriptivnom vidu. (Jung 1971) Etnografija se suočava sa istim problemom: škakljivo je pitanje kako prevesti verbalne ideje u drugi sistem referenci. Da bi odgovorio na to, Gogen je stvorio sopstvene ambleme i metafore. Linija omogućava prevođenje činjenica iz jednog jezika u drugi, iz jednog diskurzivnog nivoa u drugi. (Levi-Stos 2009: 16) U istom smislu rad „I raro te oviri“, nije dekorativna apstrakcija nego prikazuje znake bogova.(sl. 4/13) U osnovi Gogenovog radnog procesa je sadržana ideja celine. Pored toga što se eksperimentalnim postupkom generiše iz dodira sa materijalom, što bi bila svojevrsna analiza, linija uporedo postoji i kao sinteza; ona je zaokružena u jedan sistem. U izvesnom smislu, ovakav linearizam podrazumeva postupak oduzimanja, svođenja, čime se dolazi do Levi-Strosovog *modèle réduit*, koji podrazumeva da se umetničko delo opaža najpre kao celina, za razliku od realnosti koja se opaža u delovima, (u čemu on nalazi srodnost sa modernom umetnošću). *Modèle réduit* se, dakle, odnosi na sintetički linearizam.¹⁵¹ Njegova druga strana je kolorit, koji se, međutim, ne može vezati za sintetizam, nego za simbolizam, zbog čega je u Gogenovom radu linija bila nezavisna od boje, čak i kada je sama imala kolorističke vrednosti. (Gogenov linearizam se pojavljuje kao kritika postimpresionističke kolorističke analitičnosti.)

¹⁵¹Gogen je jednostavnost smatrao „darom velikog Gospoda“. Guérin ed. 1974: 158.

Zapravo, Gogen se od Martinika i Bretanje do Markižanskih ostrva neprekidno bavio temom čoveka i to u njegovim različitim pojavama i manifestacijama: fizičkim, podsvesnim, arhetipskim. Na ovaj je način u modernoj umetnosti otvoreno pitanje čoveka u precivilizacijskim prostorima, a moderna umetnost je direktnu komunikaciju sa strukturalnom lingvistikom kao naukom o čoveku. Predcivilizacijske prostore Gogen je on smatrao rajskim. U rajskom, netaknutom okruženju afirmiše se ljudska priroda, univerzalnost ljudskog duha, univerzalni čovek. Gogen je bio „na tragu“ ideje da čovek aktivnim zahvatom u stvarnost, samu po sebi neodređenu i besmisleni, stvara jedan smislen i organizovan svet. Zbog toga je ova umetnost konceptualna, a ne perceptualna; ona proizilazi i nasleđa grupe i njene kulture. Pored toga, pitanje „raja“ za Gogena je bilo egzistencijalno i zbog toga sasvim lično. Ono podrazumeva povratak „divljem“ i preobražaj u „divljeg“. Levi-Stros proširuje ovaj pojam na „divlju misao“ (*pensée sauvage*) koju etimološki pojašnjava kao vrstu cveta, divlji cvet ili misao, ne neukročenu, nego divlju, u krajnjem – misao koja je rajska i netaknuta. Ona teži da sa što manje sredstava postigne opšte razumevanje sveta pa čak i totalno razumevanje sveta. Ona počiva na logici čulne percepcije: „Reč je o obliku misli kojim morate razumevati celinu da bi se išta objasnilo.“ To u velikoj meri pokazuju linearne strukture. Gogen produbljuje shvatanje ljudskog bića, u njegovoj totalnosti i zaokruženosti, kao zatvoreni sistem. U tom smislu treba posmatrati njegov linearizam, kao suštinski i istinit. Za njim je neprekidno tragao, a u Polineziji se on pojavljuje kao njegovo sveukupno iskustvo, kao esencijalan i autonoman. Isto tako, za Gogena linija je jednaka ideji. Zato se ovaj linearizam može posmatrati kao određeni znakovni sistem. (Guérin ed. 1974: 138) To je odraz težnje *pensée sauvage* za potpunim, sveobuhvatnim „totalitarnim“ saznanjem. (Levi-Stros 2009: 21,22) Takva misao ne može biti nametnuta spolja, jer smislenost proizilazi iz prirode ljudskog duha, a taj duh je isti kod primitivaca i civilizovanog čoveka. (Levi-Stros 1978: 16) Konačno, time se ovaj diskurs vraća rusoovskoj ideji raja i primitivnog natčoveka: „Sva njena svojstva, spojena u Rafaelovskoj harmoniji, susretom linija. Njena usta je modelovao skulptor koji je znao kako da svede na jednostavnu liniju pomešane svu radost i patnju [...] Ona je imala nešto nadljudsko ili nešto božansko životinjsko.“ (Gauguin 1985: 14)

5. ESTETIKA CRNOG

Uporedo sa impresionizmom koji krajem sedamdesetih godina dovodi do potpune dominacije boje u slikarstvu, u oblasti industrijske proizvodnje se stvaraju uslovi koji neposredno utiču na promene u načinu crtanja i tehnikama grafičke štampe. To je vreme učestalih tehnoloških izuma koji daju impuls i potvrdu atmosferi naučnog realizma. U takvoj situaciji dolazi do uspostavljanja dinamičnog odnosa između industrijske proizvodnje i umetničke prakse, u kome novi materijali postaju podsticaj za istraživanja. Zapravo, nije u pitanju samo izum novih (anilinske boje, na primer), nego i modifikacija poznatih materijala. To se pre svega odnosi na ugljen i krejon koji su posle 1863. stidljivo uvedeni u akademsku obuku, dok su mnogo više bili zastupljeni u nezavisnim školama. Pored pastela koji je iznova otkriven polovinom veka, ugljen i krejon spadaju u meke materijale. Njihovom upotrebom omogućen je slobodniji i neformalniji linearni izraz, što je posredno dovelo do proširenja grafičkog jezika. Sedamdesetih godina počela je proizvodnja unapređene generacije ugljena čija svojstva su pojačana zahvaljujući novom hemijskom sastavu. Usmeravanje prema izražajnim mogućnostima ugljena, krejona ili pastela, dovodi do aktuelizacije samih materijala, te tako pored toga *šta* i *kako* je prikazano, odnosno teme i stila/načina, postaje bitno *čime* je prikaz izveden. Na taj način je samo gradivo od koga nastaje crtež bilo naglašeno i vidljivo. Grafički materijali postali su tema različitih tekstova, eseja i priručnika.¹⁵² Reči kao što su otkriće ili inovacija motivišu i pokreću umetnike.¹⁵³ Dok su na Akademiji grafička sredstva imala ideološki i politički

¹⁵² Maxime Le Lanne, „Le Fusain“ (1869), A. Allongé, „Le fusain“ (1875), Karl Robert, „Leçon pratiques de dessin au fusain“ (1876).

¹⁵³ Jedan od primera predstavlja Degaova zaokupljenost pronalaskom novih grafičkih tehnika. Njegov kritičar i prijatelj, Marselen Deboten (Marcellin Desboutin), zabeležio je: „Njegove pomame su izvan ovoga sveta ... on je sada u metalurškoj fazi reprodukovanja svojih crteža rolerom i trči po celom Parizu ... pokušavajući da pronađe što više specijalista koji će ostvariti njegovu opsesiju! ... On govori samo o metalurzima, vodećim zanatlijama, litografima!...“ Cit. prema Druick, Zagors 1988: 199.

značaj, ona sada dobijaju strukturalno ili simboličko značenje čime se potvrđuje postojanje crteža kao umetničke kategorije za sebe. Redon (Odilon Redon) u svome dnevniku „A soi-même“ beleži da materijali pred umetnika stavljaju tačne zahteve: „svi ti proizvodi su posrednici koji prate umetnika, saraduju sa njim i progovaraju u fikciji koju umetnik treba da dostigne. Materijal otkriva tajne, on poseduje sopstveni genije, kroz njega govori proročanstvo.“ (Redon 1986: 92)

Crno je osnova izraza u štampanoj grafici čija ideja počiva na odnosu svetlog i tamnog. Krejon i nove vrste ugljena koje su se pojavile na tržištu tokom osme decenije davale su dublje tonove i raznovrsnije nijanse crne. Crna linija je prvobitna ideja i suština crteža. Međutim, izdvajanje samo crne linije i eliminacija svih ostalih sredstava, restriktivan je i skoro asketski postupak. Upravo njega su odabrali Sera i Redon koji su redukcijom otvorili prostor za istraživanje elemenata grafičkog jezika.¹⁵⁴ Idući tim putem Sera je došao do tačke, a Redon do površine.

5.1. Zrno, tačka.

Kako bi prikaz figure postigao skoro isključivo senčenjem, odnosno modelovanjem, Sera je između 1879. i 1881. koristio iskustva akademskog metoda crtanja za dalja ispitivanja mogućnosti šrafiranja olovkom ili perom i tušem. Na ovaj način je došao do tačke koja se, kao po geometrijskoj definiciji, pojavljuje u preseku linija – ukrštenom šrafiranju rađenom na filc strani položenog papira na crtežu „Prodavac

¹⁵⁴ „Crna je najsušastvenija boja. Ona se nalazi iznad celokupnog uzbuđenja i života – hoću li to da priznam? – u najdubljim i najdiskretnijim izvorima zdravlja. Tajni, vitalni žar koji daje život ugljenima zavisi od dobre dijete i odmora, ili bolje rečeno, od punoće fizičke snage. On će se pojaviti u svojoj punoj i najvećoj lepoti u samom srcu naše karijere, bilo da je ona kratka ili duga. To je iscrpljujuće kasnije, u starijem dobu kada se manje ishranjujemo. U tom trenutku crna materija može uvek da se prostre po površini, ali ugljen postaje ugljenik, litografski krejon više ne prenosi ništa; rečju, materija ostaje u našem oku na isti način na koji se pojavljuje, inertna i beživotna stvar; pošto u srećnom času živahnosti i milostive snage, na neki način, iz materije izvire sama vitalnost bića, njegova enegrija, njegov duh, nešto od njegove duše, ogledalo njegove osećajnosti, ostatak njegove suštine.“ Redon 1986: 56.

pomorandži“ (oko 1881, sl.5/01). Postupak paralelnog šrafiranja mekom olovkom na licu položenog papira na crtežu „Žena koja sedi“ (1880-81, sl.5/02) u sebi takođe sadrži tačku, iako ona nije vidljiva. Ova dva primera pokazuju kako su za Sera podjednaku važnost imali podloga, medijum i potez.¹⁵⁵ U sadejstvu ova tri elementa nastaje tačka. Ona se nalazi u linearnom preseku, kao i u samoj liniji koja je naneta na ručno rađeni papir. Na ovoj podlozi tačka je već određena, ali nije vidljiva. Kada se, shodno metodu šrafiranja, preko ručno rađenog, tzv. položenog (*laid*) papira prelazi mekim crtačkim materijalom, linija ne može da bude neprekinuta kao kada se radi na ravnom papiru, već se razdvaja i deli na tačke. Dakle, tačka se stvara iz kontakta dva materijala, i to zahvaljujući svojstvima papira, njegovim neravninama koje obrazuju presece linearne strukture i mekog krejona prevučenog preko takve površine. Čitavo shvatanje crteža Sera je temeljio na upotrebi dva materijala, masnog crnog *Conte* krejona i *Michallet* papira.¹⁵⁶ Tačka se pojavljuje samo ako su oba uslova zadovoljena.¹⁵⁷ Na ovaj način tekstura, odnosno presek žice koji ostavlja trag na papirnoj pulpi, postaje vidljiv, imenovan i suštinski, što ukazuje na samosvesni pristup materijalu.¹⁵⁸ Podloga je, kao i crtački medijum, podjednako važan deo koji učestvuje u stvaranju prikaza; na taj način se u crtežu naglašava princip materijalnosti. Naime, materijal postaje u izvesnoj meri nezavisan i samodovoljan, i uočava se kao sopstvena vrednost. Potezi na podlozi su nekada vidljivi, kratki, ukršteni, a nekada su prekriveni, zamaskirani postupkom trljanja. Da bi postigao gustinu materije Sera je nanosio krejon u slojevima. Kao rezultat trljanja ili trenja takođe se pojavljuje određeni grafički znak. Pored dodavanja, primenjivao je i tehniku oduzimanja sloja krejona. Hauptman smatra da je Sera radio načinom „protiv“, jer je tražio otpor materijala čiju

¹⁵⁵ Pored toga, Sera je linearni zapis postizao kratkim potezima, zarezima, zapetama kojima je ponegde naglašena kontura, ili je rešena veća površina. Linije su svedene na linearne oznake. (Hauptman 2007a: 115)

¹⁵⁶ *Michallet* papir je grube strukture, pri čemu je lice grublje u odnosu na naličje, filc stranu. Ne zna se tačno gde je proizveden *Michallet* koji je Seurat upotrebljavao. *Conte crayon* je počeo da se prizvodi 1795. To je po sastavu mešavina grafita i karbonske crna – *noir de fumée*. Od 1895. u prodaji je bio je *Conté crayon* u crnoj, beloj, bistr i sangvin boji. Buchberg 2007: 33. Do sada najpotpuniju analizu crteža Seurata dao je R.L.Herbert, „Seurat. Drawings and Paintings, New Haven & London“ (Yale Univ. 2001).

¹⁵⁷ Raniji crtež, „Ratnik sa šlemom. Kopija Borgeseovog *Aresa*“, (1877-1878) urađen je *Conté crayonom*, na ravnom papiru, a tonske vrednosti su ostvarene na sasvim klasičan način, sečenjem i razmazivanjem (metod *estompe*).

¹⁵⁸ U radu „Tačka i linija na površini“, u poglavlju po nazivom „U sudaru“, Kandinski ustanovljava da je tačka rezultat prvoga sudara (umetničkog) sredstva sa materijalnom površinom. U tom sudaru površina ili materijalna osnova se oplođuje. Originalna izdanja ovoga teksta objavljena su u u pod naslovom „Punkt und Linie zu Fläche“ Vajmaru 1923. i Desauu 1926. Ovde je korišćen ruski prevod, objavljen kao e-izdanje 2005.

strukturu je koristio kao početnu poziciju. U ovom eksperimentu, giljotaži, prepoznaje se kontra konstruktivnost. (Hauptman 2007: 11) Mislim da bi ovo zapažanje trebalo uzeti sasvim uslovno. Pitanje je da li je to bio rad „protiv“, ili rad „na“. Jer, početna pozicija podrazumeva materijalizaciju tačke postupkom dodavanja krejona na površinu, čime se matrica papira naznačava i postaje element građenja u kome učestvuje jednako kao i krejon. Hauptman smatra da značenje njegovih crteža potiče iz odsustva. Treba, međutim, zapaziti da je u tehničkom i likovnom smislu u njima ujedno sadržano odsustvo i prisustvo, koje se ispoljava u odnosu crnog i belog kao teze i antiteze. Drugačije rečeno, to je relacija pozitivna i negativna, a udvajanje elementa može da se uporedi i sa binarnim sistemom. Ipak, samo principijelno, jer tačke u Seraovim crtežima nisu tehničke.

Seraova tačka nije bila prethodno pripremljena. Ona nije rezultat misaonog procesa, jer bi u tom slučaju bila idealna. Za razliku od geometrijske tačke koja se pojavljuje kao teorijska projekcija, ova tačka je materijalna. Pronađena je u organskom materijalu i zbog toga je njen oblik nesavršen. Norma Brud (Broude) iznosi mišljenje da do tačke može da se dođe samo pojedinačnim udarima vrhom krejona i zaključuje kako u Seraovim crtežima ne postoji tačka nego različite optičke vrednosti koje se nagomilavaju upotrebom relativno jednoobrazne i apstraktne teksture podloge preko koje se povlači krejon, što je analogno postupku koji je Sera kasnije primenio na slikama.¹⁵⁹ Jasno je da Brud ima u vidu tačku kao određenu, idealnu formu, onu koja dolazi iz apstraktnog i geometrijskog poimanja, ne uzimajući pri tome u obzir da tačku u slikarstvu, jednako kao i samo slikarstvo, određuje materijal.¹⁶⁰ Zbog toga se i pojam tačke u radu Sera mora uzeti sasvim uslovno.¹⁶¹ Tačka ima značenje detalja, najmanjeg zajedničkog, zametka ili zrna.¹⁶² (sl.5/03) Ona je pre naturalistička nego idealna matematička.¹⁶³

¹⁵⁹ Reč je o raspravi o mogućim uticajima mehaničkog dobijanja zrnaste površine koja je primenjivana u *chromotopogravure*, „prirodnoj fotografiji u boji“, sedamdesetih i osamdesetih godina. Broude 1974: 585.

¹⁶⁰ Karakter tačke zavisi od sredstva (alata) kojim se tačka dobija (izvodi); od veze tačke sa konačnom prijemnom površinom (u ovom slučaju papirom); karakter tačke zavisi od kvaliteta finalne prijemne površine (glatki, zrnasti, reljefni, šahovski papir). Кандинский 2005.

¹⁶¹ Kandinski u poglavlju „Pojam“ kaže da je spoljašnja predstava o tački u slikarstvu neodređena. Кандинский 2005.

¹⁶² U literaturi se koristi naziv *grain*. Schapiro 1978 (1958): 101-110.

¹⁶³ U realnosti, tačka može da prezume bezgranično mnogo oblika, geometrijskih ili prizvoljnih. Nemoguće je utvrditi njene granice i carstvo tačaka je bezgranično. Apstraktno shvaćena ili predstavljena tačka idealno je mala i idealno okrugla. U suštini – ona je idealno mala kružnica. Кандинский 2005.

Bilo da je u pitanju idealističko i u materijalističko shvatanje, tačka predstavlja osnovni elemenat crteža, sa njim započinje svaki proces: „Crtež je skup značenja bića ni iz čega. Tačka je neposredna manifestacija takvog postojanja, koje se odvaja ni iz čega. Tačka se mora sagledati kao početak široko komplikovane strukture, kao kamen temeljac celine.“(Koschatzky 1990: 240). Sera je do tačke došao koristeći sadejstvo različitih materijala i ona se pojavljuje kao osnovni element. U cilju tonalnog, a ne linearnog crtanja, Sera je modelaciju izveo tačkom. Tako je raskinuo sa tradicionalnim načinom crtanja i došao da izvanrednog otkrića: akademski linearni način nije nužan za definisanje forme. Pokazalo se da kontura za Modernu ne mora da bude bitna.(Hauptman 2007a: 113)

5.2. Faktura i raster

„Ispod površinskog izgleda prirode nalazi se suština koja počiva na matematičkom poretku stvari.“(Schapiro 1978(1937):187) Sledstveno tome, Seraov pronalazak tonskog crtanja mogao bi da bude podudaran sa teorijom brojeva po kojoj svakom broju odgovara tačka koja se projektuje na površini. Sera se družio sa matematičarem Šarlom Anrijem (Charles Henry). Šapiro je, međutim, u izvesnoj meri skeptičan prema tumačenju Seraovog metoda prvenstveno sa stanovišta njegove povezanosti sa naukom. On smatra da je Seraova tehnika isto toliko naučna koliko i tehnika slikarstva površine: „Da li je Seraov cilj bio da reprodukuje vizuelni utisak na uverljiviji način?“ (Schapiro 1978(1958): 102) Njegova tačka je proistekla iz prirodnih materijala i nije geometrijska. Prateći Šapiroova razmišljanja, Džon Kejdž (John Cage) dokazuje kako Seraov postupak nije bio naučni, kao i da njegova tačkasta tehnika suštinski odražavala naučnu estetiku osamdesetih godina. Kejdž ističe da je Sera savremenu naučnu teoriju koristio samo kao početnu poziciju, da bi zatim razvio sopstveni metod.(Cage 1987: 449) Prema kritičaru neoimpreionizma i anarhisti, Feliksu Feneonu, „tehnika je duša i telo

umetnosti“ (Cit. prema Cage 1987: 448) Seraovim metodom bila je naglašena tehnika crtanja (ali ne i tehnicizam). Iz ovoga pristupa proisteklo je saznanje o slici kao nezavisnoj formalnoj konstrukciji.

Sera nije doslovno sledio nauku, zbog čega u njegovim crtežima nema mehaničke pravilnosti. Tačke nisu iste veličine ni oblika, ali one ostavljaju takav utisak prilikom posmatranja u čemu je presudnu važnost ima uspostavljanje posmatračke distance. Seraov metod se može razumeti kao naučni samo u smislu eksperimenta koji je omogućio neobično precizno fokusiranje na procenu vizuelnih efekata i ispitivanje njihove delotvornosti.¹⁶⁴ Učinak tačkastog metoda koji zavisi od distance posmatranja obično se razmatra u okviru teorije geštalta. Pomenuću tekst Huberta Damiša (Hubert Damisch) „Polka Dots and Moonbeams“ u kome se kaže da je *gestaltung* imao predodređeni put prema komadićima. (Damisch 2007: 118-124) Prema Arnhajmu (Rudolf Arnheim), gustina i raspored/grupisanje tačaka određuje definisanje forme: „Kada nema razlika između jedinica, dobija se kompaktan vizuelni predmet.“ (Arnhajm 1987) Sledeći ovo mišljenje, Košacki zaključuje kako akumulacija tačaka ima značajnu formativnu sposobnost; da postigne istovremeno gustinu i rastresitost u zavisnosti od svoje veličine i međusobnog rastojanja. Posledica su senke i svetlost kojom se modeluju tela. (Koschatzky 1990: 243)

Tačka je osnov vizuelne predstave ali i vizuelne percepcije: „Mora se takođe imati na umu da likove koje obrazuju očna sočiva sakupljaju tačku po tačku milioni sitnih prijelnika u mrežnjači, čije poruke – iako u izvesnoj meri nagomilane pre no što stignu u moždane centre – moraju radi opažanja da se grupišu u predmete.“ (Arnhajm 1987: 79) Da li je Sera znao da se prepoznavanje/uobličavanje slike u mozgu vrši takođe „poentilistički“? (sl. 5/04) „Obrazovanje predmeta postiže se na osnovu načela jednostavnosti, čija pravila sličnosti predstavljaju posebnu primenu. Jedan vizuelni predmet je utoliko objedinjeniji ukoliko su njegovi elementi potpunije slični u takvim činiocima kao što su boja, svetlina, brzina i pravac kretanja.“ (Arnhajm 1987: 80). Ovo je glavna misao geštalta, a Sera je u pismu prijatelju Morisu Boburu (Maurice Beaubourg) povezoao svoju tehniku sa procesom percepcije: „Imajući u vidu trajanje svetlosnih utisaka

¹⁶⁴ „Njegova tehnika, kojom je postigao imaginativni skok, odražava pozitivizam i materijalizam kasnog devetnaestog veka.“ Cage 1987: 454.

na retini (oni su isti) / način izražavanja biće sintetički / sinteza se nameće kao rezultanta ...“ (Cit. prema: Harrison et al ed 2005: 970) Dakle, na osnovu istraživanja elementarnog, odnosno tačke i njenog funkcionisanja u optičkom i opažajnom smislu, Sera je došao do struktura u kojima bliže ili dalje postavljene, odnosno grupisane tačke stvaraju određeno značenje. Na crtežima se veličina tačaka nije menjala, one su bile zadate teksturom papira.

Krajnja posledica geštalta je, prema Damišu, Seraov tačkasti način koji je proistekao iz imaginarnog gledanja i koji ima analogiju sa kompjuterskim pikselima. (Damisch 2007: 121) Međutim, suštinska je razlika u tome što Seraove tačke nisu uniformno postavljene, za razliku od digitalne slike, već su gušće ili ređe raspoređene. Smatram da se njegov tačkasti metod može pre da uporedi sa tehnikom mecotinte, kojom se isključivo tačkama postižu tonski prelazi i svetlo-tamni odnosi. Sera je koncepciju crteža zasnovao na tački kao samostalnom elementu i rasteru, tj. grupisanju elemenata. Arnhajm kaže: „Ovaj problem lakše ćemo shvatiti ako se setimo polutonske mreže kojom štampar uspeva da predstavi neprekidne prelive različite svetline i boje, kao i čitljive konture iako su tačke od koje je slika sastavljena veoma grube.(Arnhajm: 1987: 190) Sera je u svojim crtežima postavio novu grafičko-likovnu sintaksu kojoj su se priključili Arnjo (Charles Arnaud) i Sinjak (Paul Signac).¹⁶⁵

Pod pojmom faktura Kandinski podrazumeva faktor spoljašnje veze koji deluje između samih elemenata kao i između elemenata i osnovne površine. On fakturu neposredno povezuje sa tačkom kao njenim osnovnim gradivnim elementom. „Faktura je sredstvo za postizanje cilja i kao takvo treba da se razume i primenjuje. Ona ne treba da bude sama sebi cilj, ona je dužna da služi kompozicionoj celini kao i svako drugo sredstvo. Tačka je forma koja je iznutra krajnje sabijena; ona se odnosi sama na sebe i to svojstvo nikada ne gubi. Tačka je mali svet, omeđen sa svih strana, manje ili više ravnomerno.(Kandinski 2005) Materijalizacijom crnog krejona, dobijanjem neprozirne crne nanošenjem sloja preko sloja, Sera je postigao fakturu u čijoj osnovi je raster. Ovim svojstvom njegovi crteži pokazuju srodnost sa analognom fotografijom. I pored toga što su se crni crteži pojavili početkom osamdesetih godina, više decenija posle pronalaska fotozapisa, ne može se smatrati da su oni bili samo odgovor na fotografiju. U ovoj bliskosti

¹⁶⁵ Ovakvo poređenje predloženo je u Ferretti Bocquillon 2005.

ključnu je ulogu odigrala grafička ploča. Faktura se postiže nanošenjem grafičkog sredstva na površinu. Zbog toga Seraovi crteži nisu ekvivalentni ekranskoj slici, iako operišu sa naizgled istim elementom, najmanjim zajedničkim – tačkom ili pikselom. Svaka Seraova tačka je originalna. Šta je bila namera Seraa? Mislim da to nije mogla da bude tehnicistička uniformnost, već pre „hvatanje“ svetlosti i način da se ona uvede u kompoziciju. To je mnogo više bio odgovor na Rembrantove bakropise nego pogled u budućnost.

5.3. Tačka i svetlost

Sera je sebe nazivao „impressioniste - luministe“. Svome drugu neoimpressionisti Krosu (Cross) je rekao da mu se „sastav (*ensemble*) u mašti prvo pojavljuje kao masa i interakcija vrednosti“ (Cage 1987: 449, 452) Prema Seraovom mišljenju, umetnost je harmonija, a harmonija znači analogije suprotnosti, sličnih stvari u odnosu na ton, nijansu i liniju: „Metod izraza je optička mešavina tonova, nijansi ... tj., svetlosti i njihovih reakcija (senki), u skladu sa zakonima kontrasta, gradacije i iradijacije.“ (Iz pisma Boburu, cit. prema Harrison et al ed 2005: 970) Termin iradijacija, odnosno „uzajamno veličanje, nestajanje, udvajanje, dvosmislenost, zamućenja“ pre svega podrazumeva kolorističke vrednosti, komplementarne boje, ali se u koncepciji suprotnosti uočavaju rešenja do kojih je došao u crtežu i to postavljanjem tačaka na principu svetlo-tamnog: „uz svetliji ton, tamniji ton“. Na osnovu iradijacije svetlost i senka se uzajamno podstiču. Ideja da se „uhvate“ svetlosni predstavlja osnovu i suštinu fotografije. Crtež se pojavljuje u vokabularu izumitelja novoga medija, kao najpodesniji pojam preko koga se mogu objasniti ideje novoga vizuelnog sredstva u trenutku kada on sam još nije dobio svoje ime. Nieps (Niépce, 1765-1833) svoje radove naziva „crteži svetlosti“ ili „heliografi“. U tehnološkom smislu, pronalazak fotografije nastaje na iskustvu obrade grafičke matrice za duboku štampu. Ovo iskustvo znači genetsku povezanost, najbližu srodnost, ili isti porodični koren za sve načine reprodukovanja, bilo da je u pitanju ponavljanje scena iz realnosti (fotografija) ili umnožavanje likovnog prizora (štampana grafika). Zbog toga, svaka reprodukcija započinje od ideje štampane grafike. Nieps je upotrebljavao metalnu

ploču ili kamen i hemikalije osjetljive na svetlost koje je postavljao u mračnu komoru.¹⁶⁶ Slikareva *camera obscura* samo je jedan od uzroka fotografije, bitno je bilo, možda, hemijsko otkriće. (Bart 1993: 33) Tokom daljeg ispitivanja, Nieps je otkrio da je bitumen, supstanca slična asfaltu koju su koristili bakroresci i litografi, osjetljiv na svetlost. Što je najbitnije, Nieps je došao do saznanja da kada se premaže na tanku matricu i izloži svetlosti, bitumen može da zadrži sliku. Osvetljeni delovi zadržali su svetlost, dok su se neosvetljeni pojavili kao senka, čime je dobijena slika u pozitivu. (Koetzle 2002: 13,14). U dodiru sa svetlom bitumen se prosvetlio, očvrsnuo i dobio nazrnjenu strukturu. (sl.5/05) (Isti efekat postiže se delovanjem svetlosti na emulziju foto trake.) Da li je Sera mogao znati za Niepsovu heliografiju „Pogled kroz prozor ateljea“ (1827) iz kuće u Le Granu, čija je ekspozicija trajala osam sati?¹⁶⁷ Kompoziciona sličnost je upečatljiva, jednako kao i središnja tema svetlosti. Nieps je svoj postupak definisao kao „proces dobijanja slika koje se reflektuju u mračnoj komori u gradirajućim tonovima od crnog do belog, isključivo uspomoc svetla“ (Koetzle 2002:14) Na Seraovom crtež „Zraci“ svetlo je jedina tema. (sl.5/06) Možda je ova podudarnost slučajna.¹⁶⁸ Ono što je suštinski povezalo prvu fotografiju i Seraove crteže je zrno/tačka i svetlost koja je na materiji, asfaltu, ostavila zrnasti trag. Kada govori o smislu fotografije, o njenom *noemu* Bart ističe da ona reprodukuje, „ono što je bilo“, ponavlja, uhvatiti prisustvo. (Bart 1997: 85) Bart iz svoga razmišljanja isključuje mogućnost da fotografija bude originalno umetničko delo. Međutim, zbog tehničke nesavršenosti, prve Niepsove heliogravure više izgledaju kao likovna dela.¹⁶⁹ (sl.5/07)

Fotografija podrazumeva postupak kojim se neposredno hvataju i otiskuju svetlosni zraci koje emituje neki različito osvetljeni predmet. (Bart 1993;74,75) Dakle, reč

¹⁶⁶ U bakropisu, akvatinti ili mekoj prevlaci koristi se hemijska reakcija između samih supstanci. Od 1816. Nieps je počeo da eksperimentiše sa grafičkom matricom i hemikalijama osjetljivim na svetlost, npr. srebrohloridom. Slika koju je dobio bila je u negativu, obrnuta i nepostojana. Kao aparat je koristio mračnu komoru. Od 1827. uveo je staklena konveksna sočiva. Koetzle 2002: 10-12.

¹⁶⁷ Treba napomenuti da je Virilio 1993 zapazio slučajnost između Seraa i Niepsa. Virilio 1993.

¹⁶⁸ Prema Keckleu, do izložbe fotografija u Kristalnoj plati u Londonu 1898. Niepsova slika nije bila poznata. Koetzle 2002: 14.

¹⁶⁹ Damiš nalazi paralelu između Seraovih slika i fotografije u boji: „Nekoliko godina kasnije fotografija je zahtevala gustinu pod oznakom „piktoralnosti“ dok je u isto vreme poentilistička tehnika pronašla paralelu u procesu koji su do savršenstva dovela braća Limijer (Lumiere) sa autohromima.“ Damiš takođe zapaža da se kroz Seraove crteže može dosta saznati o fotografiji i crno-belom filmu. Damisch u Hauptman ed. 2007: 118-123.

je o osvetljavanju, u čemu se pronalazi veza sa Seraovim tačkastim crtežima. Crtež „Zraci“ u tom smislu predstavlja vrstu manifesta. U crtežu u opštem smislu, ne postoji „emanacija fotografskog referenta“, jer ne postoji stvarno telo, „nužno realna stvar koja je bila postavljena ispred objekta“. (Bart 1997: 71) Sera je takvu „stvar“ i odnos napravio.¹⁷⁰ Svetlost je odsustvo jednog od materijala, to je eliminacija materijalnosti (Bart 1993:77) Nalazim da se to očituje u crtežu „Pranje i sušenje veša“ (1883, sl. 5/08) i da upravo zbog toga on ima evokativni potencijal. Bart ističe važnost zračenja, zbog neposredne istine kojom ono povezuje objekat i posmatrača: „Svetlost je tu, iako neopipljiva ... koža koju delim sa onim koji su bili fotografisani.“ Ono što Barta interesuje je izvesnost da ga je fotografisano telo dotaklo vlastitim zracima, a ne prirodnom svetlošću: „Svetlost koja je dotakla njegovu površinu koju je sada dotakao moj pogled“ (Bart 1993: 75) Nalazim da Seraovi crno-beli crteži imaju srodno dejstvo; prema principu iradijacije oni emaniraju svetlost iz tačaka, a zapravo iz predmeta. „Od nekog stvarnog tela koje je bilo tu, krenulo je zračenje koje me je dotaklo ...“ (Bart 1993: 75) Upravo u Seraovim crtežima osvetljeno ljudsko telo je centralni motiv; lik čoveka je sastavljen, isceden, izvučen dejstvom svetlosti, *imago lucis opera expressa*. (Bart 1993: 74) Ako je samo telo odsutno, ostaje njegov ambijent i prostor. U takvoj ljudskoj dimenziji je magijsko dejstvo koje povezuje crtež i fotografiju, iako, prema Bartu, fotografija nije umetnost.¹⁷¹ Fotografija vraća vreme. Ona pokazuje da je ta stvar *bila tu*, to je emanacija prošlog stvarnog, to je magija, a ne umetnost. Da li su upravo zbog magijskog fotografskog karaktera Seraovi crteži drugačiji, da li je u tome njihova zagonetka koju uočava Šapiro? (Schapiro 1978 [1958]) Ili je u pitanju iradijacija? Crtež tela koji je ispisan svetlošću na heliografiji/fotografiji ili telo izgrađeno zračenjem tačaka na crtežu, koje me je „dotaklo svojim vlastitim zracima.“ (Bart 1993: 75)

¹⁷⁰ „Slikarstvo može oponašati stvarnost a da je nije videlo,... ti referenti su najčešće himere. Bart 1993: 71.

¹⁷¹ „Ja sam polazna tačka svake fotografije ... prisustvo metafizičkog reda.“ Bart 1993: 77.

5.4. Koncept i značenje: tačka i anarhizam

Henri Dora (Henri Dorra) je uspostavio paralelu između Sera i simbolista, uz objašnjenje da su neoimpresionisti i simbolisti delili iste filozofske principe, čisti idealizam koji odbacuje realnost i svet opaža samo kao predstavu. (Dorra 1994) Ovakve ideje delili su teoretičari simbolizma i aktivisti anarhistima, Gistav Kan (Gustave Kahn) i Feliks Feneon. Sera je 1886. od Gogena dobio knjigu *Yehri Zmubuk Zadé-a* u kojoj je podvukao: „potreba da se dostigne stalnost (trajanje) kroz naglašavanje statičnih poza i grafičku izražajnost čistih linija.“ (Dorra 1994) Ovaj stav koji je preuzeo i Gogen, u suprotnosti je sa naturalizmom, a u saglasnosti sa razvojem simbolizma. Opšte je mišljenje, delom argumentovano i njegovom beleškom o harmoniji u pismu Boburu, da je Sera težio matematičkom skladu. Njegova privrženost klasičnom, izražena u naklonosti Pivi de Šavanu, vodila ga je prema neoplatonističkim akademskim idejama, smatra R. Herbert. (Dorra 1962:271, 272)

Ideja o harmonizaciji odnosa između pojedinaca bitno je obeležila anarhističko shvatanje društvene zajednice. Iako još uvek nije u potpunosti razjašnjeno zbog čega su se anarhisti vezali za neoimpresioniste, jedan od argumenata je da tačka u poentilizmu simbolizuje čoveka, a mnoštvo tačaka kao jednakih grafičkih znakova predstavlja skladno društvo. Posle 1884. Sera je ušao u krug umetnika koji su sarađivali sa anarhistima. Atmosfera njegovih prizora predgrađa, usamljenih radnika ili seljaka u poslu, bliža je novelama braće Gonkur koji su zastupali stavove progresivne buržoazije. (Roslak: 1991: 382) Prostorne praznine i usamljene figure ljudi na crtežima mogu da se tumače u kontekstu egzistencijalnog stanja u predgrađima, industrijskim zonama i opštem osećanju sumornosti. Mijazma je tipična za rubne delove grada, za „forsirani susret pastoralnog i industrijskog“. (Hauptman 2007a: 109). Ljudi bez lica koji su okrenuti leđima i introvertni, tumače se sa stanovišta čiste, vanvremenske forme i univerzalne likovnosti (R. Herbert) ili kao društvena kritika i politička angažovanost. (Herbert E. 1971:181,182) U narativnom smislu, Sera je pripadao naturalistima preko Milea, tematike predgrađa i sumornosti kakva

se nalazi u novelama braće Gonkur, u jezičkom smislu bio je bliži simbolistima. Značenje koje tačka ima u građenju motiva nije mimetičko u smislu neposrednog prevođenja vizuelne senzacije, kao kod naturalista ili impresionista, već se njome vrši razgradnja jezika, u čemu Kan vidi uticaj Malarmea. (Kahn 1995: 173,174)

Dakle, postoje teškoće da se Seraov rad definiše koncepcijom određenog pravca ili programske estetike. Bilo da su u pitanju umereni liberali kao braća Gonkur ili radikalni aktivisti, kao anarhisti, izvesno se kroz crteže ispoljava Seraova socijalna svest. Zbog toga likovna sredstva imaju ideološko značenje, ale ne neposredno kao što je to slučaj sa Van Gogom. Sera je kroz crteže uveo poentilizam i time je neposredno odredio rad Sinjaka koji je promovisao anarhističke ideje. Pored učenja Prudona, Gravea ili Kropotkina, za umetnike je ključan bio tekst Andre Vedo (André Veidaux) objavljen u anarhističkom časopisu *La Plume* 1893.: „Naučni model svakog atoma uključuje se u zajedničku gravitaciju koju dele okolni atomi; on je pogodan kao analogija u kojoj može da funkcioniše idealno anarhističko društvo.“ (Prema Roslak 1991: 380) Anarhisti su imali veliko poverenje u nauku, verujući kako društvo slobodnih pojedinaca treba da se stvara na naučnim postulatima. Veidoova definicija atoma shvaćena je kao moralni i intelektualni princip. Sinjakova knjiga „Od Delakroa do neoimpresionista“ (1899) koju je preporučio časopis *Le Temps Nouveaux* promovisala je osnovni anarhistički cilj: stvaranje harmoničnog društva koje se uvodi i kroz vizuelnu harmoniju, odnosno kroz slikarstvo koje se bazira na naučnim principima. (Roslak 1991: 381) Slikarstvo poentilizma je po svom naučnom utemeljenju adekvatno anarhističkom konceptu. Za umetnike je jasno zbog čega su bili skloni anarhizmu – on je predlagao društvo slobodnih pojedinaca.¹⁷² Feneon je to pojasnio opisom neoimpresionističke estetike: „Umetnici žele da stvore formalno jedinstvo upotrebom uvek razdvojenih poteza, let svake boje je slobodan, a opšte jedinstvo je strogo, platno je ujedinjeno njihovim tokom.“ (prema Roslak 1991: 382) Preneta na društveni plan, ova metafora znači da društvo treba da sačinjavaju slobodni pojedinci koji su ujedinjeni u čvrstu zajednicu koja funkcioniše na dobrobit svakog pojedinca. To je u suštini (utopistička) ideja jednakosti kao osnove za postizanje harmonije u društvu koja je imala analogiju u poentilističkoj tehnici, a ona je bila zasnovana na naučnim saznanjima o

¹⁷² Jedini pravi programski primer poentilističke tehnike u slikarstvu je Sinjakova slika „Vreme harmonije“ (1894-1895) koja predstvalja viziju anarhističkog društva u budućnosti. Roslak 1991: 381.

deljenju boje. Ideja o deljenju je, prema Roslak, potekla od Anrija. (Roslak 1991: 382) No, pre toga, ova strukturalna analogija između estetike i društva pokazana je u „molekularnim“ crtežima Seraa. Ideja da su svi ljudi jednaki, kao više-manje, jednake tačke/zrna na crtežima. Mejer Šapiro (Meyer Shapiro) je zaključio: „[...] tačka nije je važna samo za estetiku, ona ima čak i politički prizvuk“ (Cit. prema Cage 1987: 453) Tačka predstavlja autonomnog pojedinca; jednake tačke upućuju na egalitaristički odnos među ljudima. Kao što su crne i bele tačke uzajamno povezane i zavise jedna od druge, tako su i slobodni pojedinci u odnosu međusobne povezanosti i uslovljenosti. Anarhizam i poentilizam programski su se proželi kroz delovanje Sinjaka i Lisa.

5.5. Sera i Redon. Tišina.

„Tačka je statički elemenat. U njoj ne postoji kretanje ni vreme.“¹⁷³ Tačka je „elemenat slobodan u odnosu na kretanje i stoga oslobođen vremena. Ona jeste.“¹⁷⁴ Zaustavljeno vreme u Seraovim crtežima izvedenim crnim tačkama uvodi kategoriju večnosti u period rane Moderne. (Hauptman 2007:13).

Vanvremensko mirovanje znači tišinu. Suzan Sontag izjednačava tišinu sa zarobljenim vremenom, „sporim vremenom“. (Sontag 2006:9) Crna tačka nema nikakvo kretanje i nikakav zvuk. Zvuk tišine povezan je sa tačkom, ona je ćutanje.¹⁷⁵

Kod Seraa je tišina dvostruka; od tačke kao statičkog embriona, ona se širi na celu kompoziciju koja je nepokretna i utišana. Pored toga, Hauptman zapaža da se tema tišine

¹⁷³ U poglavlju „Vreme“ Kandinski kaže da odsustvo snage (potencije) kretanja na i od ravni skraćuje vreme percepcije tačke na minimum i da je elemenat vremena u tački u potpunosti isključen. Кандинский 2005

¹⁷⁴ Košacki parafrazira Arnhajma. Koschatzky 1990: 242.

¹⁷⁵ Prema Kandinskom, materijalna vrednost apstraktne tačke jednaka je nuli. U njoj su sakrivene su mnoge „ljudske“ osobine, ova nula povezana je sa višim stepenom samoograničenja, tj sa najvećom (veličanstvenom) uzdržanošću: „Tako se geometrijska tačka ... pojavljuje kao najbliža i jedina takve vrste ... i povezana je sa tišinom i govorom. Zato geometrijska tačka pronalazli svoju formu materijalizacije pre svega u štampanom znaku – a odnosi se na govor i označava ćutanje. Кандинский 2005. Vezu između Sontag i Kandinskog, odnosno tišine i tačke, zapazila je i Hauptman.

pojavljuje kao odsustvo komunikacije u sceni iz Kafe koncerta. Posmatrač crteža je isključen iz spektakla, kao da posmatra kroz staklo, sprečen je da u njemu učestvuje. (sl.5/09) Tišina znači Seraovu osobenu zatvorenost i nekomunikativnost.¹⁷⁶ Sontag takođe govori o tišini kao egzistencijalnom i estetičkom modelu.¹⁷⁷

Krajem devetnaestog veka jenjava entuzijazam za moderno vreme. Umetnici se distanciraju od društva i javnih prostora i postaju asocijalni i nekomunikativni. Sera i Redon se pojavljuju kao daroviti posrednici u situaciji u kojoj se nove naučne metode mešaju sa strahovima od društvene i rasne dekadencije koja se širila Francuskom posle poraza u ratu sa Pruskom.(Larson 2013)

Redonova tišina je tišina naučnika nagnutog nad mikroskopom. Njegov duhovni učitelj, biolog Arman Klavo (Armand Claveaud), posmatrao je nevidljivi svet prirode tragajući za graničnim područjima nevidljivog života koji leži između životinja i biljaka. Na „beskonačno malom“ on je istraživao psihologiju biljaka.(Redon 1986: 14,15) Na ovom učenju Redon je stvarao svoja fantastična bića. Povučena građanski život u provinciji i specifično shvatanje likovnosti u odnosu na glavne tokove u metropoli, uskratili su mu javnu potvrdu. Između njegovih crteža i publike nastala je tišina. „Razlog za veliko odbacivanje umetnosti crtanja u vezi je sa opštim razlozima.“ (Iz pisma 1878, Redon 1986: 55) Ovaj vid ograničenja nastao je zbog toga što njegovi crteži nemaju boju, jer „publika u Francuskoj ne voli crnu.“. Dakle, crno koje je tišina, stvorilo je zvučni vakuum između Redona i publike. Crno je, materijalizovano u ugljenu, simbolizovalo Redonovo egzistencijalno stanje, ono je značilo odvajanje od grada, samoću, boravak u gruboj prirodi koja je oskudna u bojama.(Redon 1986: 105) Crno je restriktivno jednako kao što je i tišina. Možda bi se ovde moglo primeniti mišljenje Sontag da se tišina ne može razumeti u bukvalnom smislu, nije u pitanju „grubo dostizanje tišine; postoje različita kretanja u pravcu stalno opadajućeg horizonta tišine, kretanja koja se po definiciji ne mogu u

¹⁷⁶ Hauptman smatra da se zvučne slike događaju u trenutku, kao kod Degaa, dok crteži Seraa imaju vanvremensku dimenziju. Hauptman 2007: 13.

¹⁷⁷ U ogledu „Aesthetics of Silence“ Sontag razmatra stanje tišine u Moderni i to kao odstupanje od prevelike komunikacije i rasprisanosti u trenutku anti-umetnosti i poricanja subjekta, objekta i predstave. Komentarišući ovaj esej, Hauptman ukazuje kako se njime implicira da je Sera umetnik srodan Dišanu (Marcel Duchamp), Kejdžu (John Cage) ili Bergmanu (Ingmar Bergman) kod kojih se tišina pojavljuje ili kao strategija ili kao bitan element izraza i stila. Sontag 2006, Hauptman 2007: 14.

potpunosti upotrebiti; to je umetnost koju mnogi omalovažavaju kao glupu, depresivnu, hladnu [...]. To je metaforička tišina“, zaključuje Sontag. (Sontag 2006: V) Jednako kao što tišina ne znači prazninu i potpuno odsustvo (Sontag 2006: IV) tako i crno ne prestaje da implicira suprotnost kako bi potvrdilo sopstvenu prisutnost. Ono funkcioniše na bazi suprotnosti u odnosu na kolorit, odnosno svoje značenje gradi prema kolorističkom spektru. Za Redona crno ima i ovu dimenziju; crno predstavlja početak ili osnovu na kojoj počiva koloristička koncepcija. Zbog toga Redon polazi od kolorističkih vrednosti crne.

Postoji još jedan aspekt koji neposredno odslikava problem tišine u simbolizmu. Naime, Mallarmé (Stéphane Mallarmé) koji je svojom idejom „bekstva u predjele fikcije i nedokučivih saznanja“ (Kovač 1981: 151) značajno uticao na Redona, zahtevao je temeljnu izmenu svih obrazaca jezičkih izraza i komunikacije, odnosno jezičkih konvencija. Ometanje ili prekidanje komunikacije takođe je jedan oblik tišine.

5.6. Između tačke i površine.

„Tačka je najmanja elementarna forma – ali je teško utvrditi njene granice – ona može da se poveća do površine – gde je granica između tačke i površine?“¹⁷⁸ U Seraovim crtežima tačka je kroz mnoštvo postajala površina i oblik. Redon je na drugačiji način upotrebljavao materijale zbog čega su površine na njegovim radovima kompaktne i ravne, ali u formalnom smislu često neodređene. Razlika je u shvatanju crnog koje se posledično odražava na značenje prizora. Drugim rečima, Seraovi crteži nedvosmisleno prikazuju ono što jeste, oni proističu iz iskustva postojećeg društvenog okruženja, dok kod Redona pitanje šta je zapravo predstavljeno na crtežima često ostaje bez definitivnog odgovora. Ovi sadržaji proističu iz introspekcije koja je svoju potvrdu našla u posmatranju prirode

¹⁷⁸ Poglavlje „Pojam“ Кандинский 2005.

kroz mikroskop kao i u sižeima iz literarne fantastike.¹⁷⁹ Razlika između Seraovih i Redonovih crteža podrazumeva različitost između fiziološke percepcije i imaginacije, odnosno unutrašnjeg gledanja koje vodi ka *prepoznavanju* sižea. Prepoznavanje je radnja u koju je uvučen i gledalac koji treba da dokuči značenje i smisao nedefinisanih površina u crtežima. Budući da površine sugerišu imaginativne prostore, njihova neodređenost obuhvata i ikonografski definisane delove: oči, profile, gnomove, himere i druga fantastična bića.

Za Redona crna nije ne-boja. Između nje i njenog komplimenta, bele, postoji registar sivih tonova, od koji nastaju površine. Osnovni materijal je crni ugljen kojim Redon nije samo crtao već je i slikao: „Verujem da sam uvek bio slikar, na čulan način, posebno u ugljenima i litografijama, čak i dok sam pokazivao ukus za materiju. Ako nisam, sve što sam do sada uradio ne vredi ništa.“ (Redon 1986: 80) To u tehničkom smisli znači da su linije, zapete, tačke razmazivane do površine i da je tonalno crtanje rađeno na iskustvu slikanja. Po tome je Redonov postupak, možda i jedinstven, naročito ako se ima u vidu da su ova dela i u ortodoksnom smislu crteži, dakle da su u njima korišćeni osnovni grafički materijali. Ugljen je upotrebljen kao slikarsko sredstvo, a rezultat je bila površina: „Ova posebna vrsta crteža prirodno i jednostavno proističe iz vizije (posmatranja) tajanstvenog sveta senki kojima je Rembrant, otkrivajući ga, zadužio svet. (Redon 1986: 23)

5.8. Redon. Materijali i postupak

Redon je decenijama je, sve do početka devedesetih, prvenstveno radio crteže na papiru. Olovku je upotrebljavao za detalje koji nisu bili suštinski važni za opštu koncepciju, dok je bela služila za akcente. Njegovo svesno ograničavanje i fokusiranje na specifični materijal prelazio je u skoro religiozno posvećenje: „Materijali u sebi nose deo

¹⁷⁹ R. Herbert pronalazi vezu između Seraa i Redona u načinu tretiranja predmeta na primeru crteža „Lice ispod lampe“ i to u „kvalitetu talasanja između sveta prepoznatljivih objekata i posebnog sveta subjektivne vizije koju je Redon tako često koristio.“ (Dorra 1962: 272)

tajne. Oni su bolji savetnici od majstora. Oni prevazilaze sve teorije. Što ih (umetnik) bolje poznaje, osvetliće ih sa više duha. Punoća umetničkog izraza zrači samo kroz materijal.¹⁸⁰ Crnu je upoznao radeći vinjete olovkom. Razvio je više crtačkih postupaka, kao u crtežu „Jaje u čaši“ (1885, sl.5/10) gde je čitava pozadina/površina izvedena manje masnim ugljenom i kratkim potezima, zarezima koji podsećaju na klinasto pismo. Šrafure je radio širom ili tupom stranom ugljenog štapića, zbog čega je dobio nazrnčenu, neujednačenu strukturu koju je koristio za floralne motive. Skala crnih nijansi se tokom decenija postepeno povećala, zahvaljujući kombinovanju različitih vrsta ugljena i krejona (retko je koristio crni *Conté* krejon koji je masniji).¹⁸¹ Koristio je sve vrste ugljena do kojih je mogao da dođe, ponekad i braon nijanse, kao i različite podloge. (Straits 1994: 355) Četiri decenije radio je uljanim ugljenom. Krajnji cilj je bilo postizanje modulovanog tona iz koga je mogao da izvuče oblike i uspostavi osnovnu koncepciju prikaza.(Straits 1994: 359) Ugljen je sastavljen od čestica koje se lako šire tako da se dobija pudrasti efekat pogodan za rad na površinama. Po sastavu je sličan crnoj kredi koja je nešto tvrđa; ona je napravljena od malih okruglih čestica crnog pigmenta koji je finiji od ugljena i stvara liniju bogatijeg tona, ali je bez sjaja. Razlika između ova dva materijala se na crtežima teško uočava, posebno ako su kombinovani; zapaža se da su kredom rađene konture i završni delovi kompozicije, jer je nanošena preko slojeva crnog ili braon ugljena. Redon se crnom kredom i potpisivao.(Straits 1994: 356) Način na koji je shvatao i primenjivao ugljen, približava ovaj grafički materijal pastel, zbog čega se često naziva i crni pastel. Kako bi dobio što više nijansi crne, Redon je neprekidno istraživao kombinacije ugljena sa drugim materijalima, vezivima, fiksativima i podlogama. Najverovatnije je sam ojačavao ugljen vezivom od lanenog ulja, kako bi sloj čvršće prionuo na podlogu. Pored toga što je crtež bio i fiksiran, a sam sloj ugljena konsolidovan, na ovaj način je dobijena toplija crna. (Straits 1994: 355) Ugljen je bio pojačan i mastan, tako da je mogao da se nanosi u slojevima. Prema njegovom prijatelju Meleriju (Mellerio), Redon je sam izrađivao fiksative jer je želeo da na crtežima dostigne patinu kakva se tokom vekova nataložila na Rembrantovim slikama. Ali je isto tako fiksativ po sastavu najčešće razređeni lak koji u

¹⁸⁰ Iz pisma mladom umetniku, 27.07.1909. Redon 1986: 92.

¹⁸¹ Poznavao je ugljen i preko eseja, posebno Maxime Le Lanne-a, „Le Fusain“. Najtemeljniju analizu Redonovih materijala, a time i načina rada, napisala je Harriet H. Straits, „Beneath the Surface. Redon Methods and Materials“ u: Druick ed. 1994: 354-377.

sebi sadrži vrste smola, je najpogodnije sredstvo za zaštitu i ojačavanje papira. Redon ga je nanosio na poledinu i lice, jer je bio svestan njegovih kolorističkih vrednosti. Fiksativi su dodatno modulirali osnovni ton crne. Sive nijanse su dobijene mešavinom kompresovanog ugljena i malo veziva. (Straits 1994: 356, 362, 363)

Crna objedinjuje grafičke elemente (linije, zareze) i strukture, odnosno površine različitih tonaliteta. Redon je koristio sve mogućnosti materijala i neprekidno proširivao rukopis između linije/znaka i površine/strukture. Iako je naizgled potpuno slobodan, jer su pojedini delovi kompozicije apstraktni, njegov postupak je krajnje kontrolisan. Na crtežima „Ženski profil“ i „Himera“ sve sive nijanse postignute su otklanjanjem sloja ugljena sunderom ili mekom četkom. (sl. 5/11, sl. 5/12) Tako je kontrolisana količina crne. Istim načinom su rađene površine na crtežu „Pogled“ (1879) i „Glava gnoma“ (1879) (sl.5/13, sl.5/14) Tokom osamdesetih proširio je kombinacije; radio je ugljen sa pastelom ili pastel sa ugljenom, grafitom ili kredom.

Redon je bio veoma obazriv u izboru podloge. Sve crteže radio je na glatkom predenom papiru i upravo zbog toga je mogao da dobije površine. Predeni papir sadrži vlakna različitih boja, on ima likovni potencijal, što utiče na tonalni efekat crteža. Često je radio i na toniranom papiru. Papir je uvek predeni, ali je različite gramature i glatkoće. To se neposredno odražava na strukturu ugljenog sloja, kao u „Devojci sa psom“. Isti postupak primenjen je i na „Himeri“. Pod lupom se prepoznaju vlakna u papiru, po čemu su ova dva rada srodna, iako je boja podloge različita. Najdublje crne nijanse realizovane su radom u slojevima i potezima sličnim šrafiranju, što se očituje u floralnim motivima na ova dva crteža. Površine su dobijene i kombinacijom trljanja sa šrafiranjem kao u radu „Glava gnoma“ (1879).

5.9. Crna svetlost

„Užasava me list belog papira. To se uopšte ne slaže sa mnom, čini me neplodnim i odnosi mi radni zanos ... List papira toliko me šokira da imam obavezu, još dok je na štafelaju da ga iškrabam ugljenom, kredom ili drugim materijalom, i taj čin mu daje život“.¹⁸²

U radu „Pogled“ (1879), međutim, dato je pravo belom papiru da učestvuje u uobličavanju zamisli. Kako je za Redona crna bila skup celokupnog kolorističkog registra, ona je takođe mogla da znači i svetlost. Dakle, ideja svetlosti neposredno je povezana sa koncepcijom crne: „Sveti i tihi materijalu, okrepljujući izvoru i utočištu, koliko dugujem tvome nežnom smirenju.“ (Redon 1986: 105) Uvođenjem praznine koja dolazi iz bele osnove papira intenzivirana je sugestivnost i izražajnost. Narativni i simbolički aspekt ovoga ostvarenja ukazuje na unutrašnju realnost, do koje se dolazi potpunom koncentracijom u posmatranju detalja iz prirode. Polazeći od fizičkih i hemijskih osobina materijala, put se završava u spiritualnosti, ili u mikrosvetovima papira i ugljena. Praznina papira ima smisla samo zato što je u ikonografiju uvedeno crno sunce. Crno sunce na radu „Pogled“ zrači crnu svetlost, crno sunce je ugljeno sunce. Na taj način je povezano značenje motiva i materijala koji postaje sastavni deo ikonografije. Sunce, odnosno svetlost i oko, odnosno gledanje, osnova su semantičkog niza koji se proširuje u radovima iz osamdesetih godina na kojima su oči tretirane izvan ljudskog tela, kao poseban i samodovoljan organizam, koji je potom doveden u (naizgled) neočekivani odnos sa drugim motivima. Treći deo ovoga niza je balon. Formalni ekvivalent sa okom je jasan, a gledanje poprima nove dimenzije na crtežima „Læoeil au pavot“ i „Vision“ (iz albuma „Dans le rêve“), i „Læoeil comme un ballon bizarre“. Oko poseduje neograničene mogućnosti, unutrašnje posmatranje vodi neočekivanosti: „Videti znači spontano dohvatiti odnose između stvari“. (Redon 1986: 51) Bodlerova introspekcija i tamna stanja njegove fantazije

¹⁸² Iz pisma Redona Andre Meleriou, prema Straits 1994: 359.

kao njena posledica, direktno je povezana sa načinom na koji su radili Seraa i Redona.(Wadley 1991: 35)

Tema bele svetlosti uvedena je u seriju radova nazivom *Profili*. U idejnoj postavci ovoga motiva, Redon je, gledano u celini, ostvario likovno – jezičku simbiozu lika i svetlosti. Bela svetlost bila je najava za Redonov zaokret prema slikarstvu koji se dogodio posle 1890. godine. Na crtežu „Devojka sa psom“ apstraktni ili biomorfni detalji predstavljaju suštinsko događanje: „Ne mogu da kažem gde su bili moji izvori. Volim prirodu u svim njenim oblicima; volim i najmanju oštricu trave, smerne cvetove, drvo, zemlju i stene, sve do veličanstvenih planinskih vrhova. Sve stvari zbog njihovog vlastitog karaktera, pre nego celinu. Takođe se duboko naježim u tajnovitosti samoće.“ (Redon 1986: 86, 87) Profil je samo okvir mikrosvetova. Na slikama i pastelima iz naredne decenije, profil u sebi nosi svetlost, on postaje Sunce.

Sloboda interpretacije literarnog predloška osobena je za sva Redonova ostvarenja. Bio je omiljen u književnim krugovima Francuske; voleli su ga i sa njim se družili A. Žid (André Gide) i Ž. Kokto (Jean Cocteau). I pored bliske povezanosti sa književnicima, kao i činjenice da je radio je po delima Flobera (Gustave Flaubert), Poa (E.A.Poe) i Bodlera kao i da njegova dela uvek poseduju literarni nivo, Redon nije voleo reč ilustracija: „Nikada nisam upotrebio neispravnu reč *ilustracija*. U mojim katalozima nećete nikada naići na nju. ... meni se čini da bi bilo bolje reći: transmisija ili interpretacija; pa ni ove reči ne bi bile sasvim tačne da označe rezultat onoga što se zbiva kad neka od mojih lektira pređe u moj organizovani crtež.”¹⁸³. Pod dubokim pečatom introspekcije on nije mogao doslovno ili u potpunosti da se veže ni za jedan sadržaj koji je postojao izvan njegovog sopstvenog iskustva: „Sva se moja originalnost sastoji u tome što sam dao ljudski život neverovatnim bićima u skladu sa zakonima verovatnog, koliko god je to moguće, logiku vidljivog stavio sam u službu nevidljivog.“ (Redon 1986: 23) Bodler, koga je Redon veoma cenio, govorio je o dobroj slici kao „vernem ekvivalentu sna koji ju je začeo“ a umetnost odredio kao „stvaranju evokativne magije.“ Magija je bila pronađena u crnoj: „Crna treba da bude poštovana. Ništa ne može da je načini razvratnom. Ona ne

¹⁸³ O. Redon, *A soi-même*, 1922, prevod M. Stevanović. Стевановић 1959: 312.

ugađa oku i ne budi senzualnost. Ona je posrednik duha mnogo više nego sjajna boja iz palete ili prizme. Zato će se u dobroj štampanoj grafici mnogo više uživati u mračnoj zemlji gde gruba priroda ograničava čoveka da se veže za dom, kultiviše njegove misli, kao u severnim krajevima, npr., a ne onima na jugu, gde nas sunce vuče napolje i opčinjava nas. Ona nije visoko poštovana u Francuskoj, izuzev ako nije osiromašena bojom...“
(Redon 1986: 104, 105)

6. CRTEŽ U PROSTORU MASOVNE KOMUNIKACIJE

6.1. Urbane panorame. Posmatrački prostori dokoličara

Stanje nereda obeležilo je nastajanje modernih gradova. U prvo vreme to je bila posledica ubrzanih i nesinhronizovanih promena. Narednih decenija, kada se učvrstila administrativna organizacija i kada su se ustalili novi modeli funkcionisanja, haotičnost je prešla u trajno stanje koje je određivalo identitet urbane metropole. Promet ljudi, roba i svih aktivnosti vezanih za njih bio je sve dinamičniji, dok se broj stanovnika neprekidno uvećavao. Život u gradu postajao je život gomile. On se najvećim delom manifestovao se na ulici. Ako je grad metafora za moderno doba, onda je ulica, s obzirom na to da ga suštinski određuje, postala njegov simbol, a time i simbol modernosti. Ulica je mesto najveće koncentracije raznolikog stanovništva u pokretu i stoga osećaj nesređenosti kao opšte iskustvo modernog doba započinje na ulici. To je javni prostor, odnosno prostor koji je dostupan svima.¹⁸⁴ Ulica omogućava i određuje kretanje ljudi i time daje svima pravo na grad. Osećanje slobode kroz neograničeno kretanje u drugoj polovini devetnaestog veka podstaklo je slobodu neposrednog kontakta između ljudi. Sa druge strane, ako su na ulici ljudi postali vidljivi kao totalitet, kao masa ili gomila, pojedinačno su bili anonimni i u izvesnom smislu nevidljivi, što je predstavljalo poseban vid slobode. Ulica je omogućila pokretljivost društva, uspostavljanje različitih odnosa i polivalentno povezivanje unutar i između društvenih klasa. To je postao prostor u koji su ulazili novi sadržaji i u kome se odražavale svakodnevne promene koje je donosio ubrzani ritam življenja. Krajem devetnaestog veka ulica je povezala dva bitna momenta modernog života: potrošnju,

¹⁸⁴ Jedno značenje termina javni prostor podrazumeva prostor za verbalnu komunikaciju i razmenu mišljenja. Drugo se odnosi na prostor koji je u fizičkom smislu dostupan svima. U ovom tekstu će biti korišćena oba značenja.

odnosno konzumerizam i slobodno vreme. Kao i potrošnju slobodnog vremena, što je bila nova aktivnost u životu grada.¹⁸⁵

Ulica je donela drugačije oblike saopštavanja, pre svega neverbalno, koje je bilo najpodesnije za razmenu informacija sa gomilom. U tim, novim oblicima komunikacije, crtež je imao važno mesto.

Život gomile u Parizu odvijao se bez pravila i izmicao je kontroli.(Benjamin 1986) Haotična atmosfera omogućavala je da se kontakti između ljudi neometano odvijaju te su, vođene interesima ili međusobnim privlačenjima, nastajale su specifične društvene grupe. Marksova primedba kako svu onu neodređenu, raspuštenu masu, bacanu tamo i amo, Francuzi zovu *la bohème*, (Benjamin 1986: 23) slikovito određuje pojam boemije, ali ga zapravo povezuje sa nesputanošću kao oblikom ponašanja.¹⁸⁶ Boemija predstavlja određeni urbani profil koji se identifikuje kroz sopstveno osećanje slobode, koja zatim prerasta u koncept i zadatost na osnovu koga ova grupa funkcioniše. Prostor u kome ona deluje je društvo, koje je ujedno i objekat prema kome se definiše način njenog delovanja. Boemija označava fenomen stvaranja grupe u društvu gomile. Ona funkcioniše u interakciji sa aktuelnim društvom, njegov je proizvod, ali iz njega izdvojeni deo i time je među njima uspostavljena jasan odnos. Upadljiv stil života, odevanja, kao i verbalna i vizuelna komunikacije boema (u formativnom periodu treće decenije) bitno se razlikovala u odnosu na važeći kulturni model. Cilj je bilo da se provociraju postojeće konvencije, koje su oličene u vrednostima buržoaske klase. Zbog toga je uporište boemije bilo u suprotnom – u

¹⁸⁵ „Zato je pretrpana ulica trgovačkog grada dobila još jednu posebnu funkciju: ona je morala da preuzme ulogu dvorišta, vrta i zaštićenog trga, odnosno otvorenog prostora i parka iz barkonog vremena.“ Mamford 2006: 455.

¹⁸⁶ Tumačeći načine delovanja Napoleona III u radu „18 brimer Luja Bonaparte“ Marks boemiju povezuje sa prigodnom konspiracijom, *conspirateurs d'occasion*, koja zavisi više od slučaja nego od delovanja. Benjamin poseban naglasak stavlja na odnose između terorizma i konspiracije, koju uočava Marks i to na primeru zavreneništva u okviru koga je Napoleon III započeo političko delovanje. Boemi su u julu 1830. i 1848. bili na barikadama, njihovu revolucionarnost je Napoleon III iskoristio za ostvarivanje vlasti. Benjamin 1986: 24-26.

društvenom talogu i kriminalnom miljeu, među političkim revolucionarima, anarhistima i konspirativcima koji su se kretali u zajedničkom širokom krugu urbane margine.¹⁸⁷ Posmatrana na ovaj način, boemija je značila i delovanje društvenih odmetnika, čime je dobila političke konotacije, u smislu u kojem je predstavljala utopijski prostor odakle je iskušavan represivni autoritet buržoaskog društva.¹⁸⁸

Uzimajući Bodlera kao primer, Valter Benjamin (Walter Benjamin) pokazuje načine na koje boemija funkcioniše izvan granica društvene grupe, uočavajući vezu između njegove poezije i društvene pozicije.¹⁸⁹ U motivima pesme „Vino prnjara“ u kojima se kroz bedu i alkohol tretira socijalna svakodnevnica, Benjamin nalazi paralelu između Bodlera koji je boem, i društvenog taloga oličenog u skupljačima krpa, sa kojima su se boemi identifikovali.¹⁹⁰ Strategija boemije počivala je na nekonformizmu i aktivnom delovanju. Pokretljivost, menjanje okruženja i sveprisutnost uskomešali su klasne odnose i povezali različite urbane delove. Bilo je to novo društveno iskustvo – iz međuprostora marginalizovani su osvajali grad.

Ulica je glavno prebivalište i prostor u kome deluje boemija. Sa boemijom ulica postaje manevarski prostor društvene alternative. Poseban oblik boemije predstavljaju novi pristupi umetničkoj praksi. Jedan od metoda je prikazivanje u javnosti, koje Gluk (Gluck) tumači sa stanovišta novih oblika umetničkog nastupa. Naime, boemi su uveli neku vrstu teatralizacije u svakodnevni život. Na urbanoj pozornici pojavljivali su se u srednjevekovnim ili orijentalnim pozorišnim kostimima. Gluk smatra da se kroz ovakav, ekstravagantni artizam, zapravo ispoljavao modernizam. (Gluck 2005: 25) Boem je bio figura koja se izdvajala od ostalih. Ukazujući na svoju različitost u odnosu na gomilu, boemi su komentarisali urbano obezličanje mnoštva i kritikovali umanjivanje individualnih vrednosti u društvu mase. Sa druge strane, stil i nastup koji su promovisali nosio je u sebi

¹⁸⁷ Za dalju analizu odnosa kriminalnog i revolucionarnog miljea videti: E.Hobsbawm, „Bandits“, 1969.

¹⁸⁸ Gluk smatra da je boemija širi pojam od modernizma. Ona se bavi kulturno estetskim manifestacijama boemije, utvrđujući da je ideja boemije bila kompleksnija i sadržajnije od njene društvene slike marginalizovanih stanja na ivici buržoaskog života i života u metropoli. Gluck: 2005: 9, 10.

¹⁸⁹ „Poslednji stih pesme „Čitalac“ („Au lecteur“): „Ta boema, to mi je sve“, bezbrižno uključuje tog stvora u bratstvo boema“. Benjamin 1986: 43.

¹⁹⁰ Povodom poreza na vino koji je naterao građane da iz centra Pariza pođu u jeftine krčme u predgrađe, gde se točilo vino bez carine, Benjamin kaže: „Bijeda i alkohol tvore u duhu obrazovanog rentijera bitno drugi spoj nego u duhu jednog Baudelairea“. Benjamin 1986: 31.

elemente spektakularnosti koja se manifestovala na ulici. Oni su računali na privlačenje i zaokupljanje pažnje da bi, uspostavljanjem vizuelnih i posmatračkih odnosa, posredno zauzimali javni prostor.

Dve decenije kasnije, dokoličar, *flâneur*, je uspostavio drugačiji odnos prema urbanoj masi.¹⁹¹ Dokoličar nije bio uočljiv niti ekstravagantan na način boema. Njegova odeća je uglađena i građanska, prisustvo neupadljivo a identitet prikriven; on je koristio gomilu da bi se u njoj sakrio. Time se oslobađao za svoj glavni posao, za posmatranje. U trenutku kada, kako kaže Benjamin, moderni vid uzima primat nad sluhom, boem i dokoličar uključuju posmatranje kao svoju osnovnu aktivnost, kao metod delovanja sa ciljem. (Benjamin 1986:43) Njihove su pozicije, međutim, različite: prvi su bili objekat posmatranja, a drugi njegov subjekat.¹⁹² Ako je boem inicirao vizuelni konzumerizam, dokoličar je promovisao posmatranje kao potrošačku praksu u razmerama gradske gomile.

Benjamin uočava vezu između boema i *flâneur-a*, i iznosi mišljenje da su oni jedinke koje se na ovaj ili onaj način utapaju u masu, dok je za njih imperativ sloboda koja se iskazuje u trošenju slobodnog vremena, u konzumerizmu dokolice.¹⁹³ Dženksova kritika tumačenja *flâneur-a* koje započinje sa Benjaminom, a nastavlja se u radovima sociologa i teoretičara kulture tokom dvadesetog veka, odnosi se na dokolicu koja se uzima kao referentna tačka, na osnovu čega se *flâneur* posmatra kao dopadljivo nonšalantni „šminkerski pasivac“, pa i parazit. (Jenks 2002: 208). Iščitavajući Bodlerov tekst „Slikar modernog života“ Dženks ukazuje na to da su u radovima teoretičara bile zanemarene radost i snažna implicitna ironija koja su bitna svojstva dokoličara. Za Bodlera, između *flâneura* i sveta postoji emotivni odnos ljubopitljivog deteta; on je zaljubljenik u univerzalni život i ulazi u gomilu kao u ogroman rezervoar električne energije. (Mayne ed. 1995: 9)

¹⁹¹ Dženks (Jenks) smatra da je *flâneur* bio prvi koji je zauzeo, prisvojio prostor, Jenks 2002: 222. Polazeći od Engelseve kritike otuđenja u velegradu (Londonu) Benjamin konstatuje da *flâneur* prividno probija bezosećajnu izolovanost svakog pojedinca jer sopstveni prazan prostor koji je stvorila njegova izolacija ispunjava pozajmljenim, izmišljenim prostorom tuđinca. Benjamin 1986: 63.

¹⁹² Benjamin potom zaključuje kako je i dokoličar postao roba. Benjamin 2011: 9.

¹⁹³ Bodler: „Posmatrač je *princ* koji svuda poseduje svoj inkognito“. Benjamin zapaža kako je masa postala azil za asocijalnog čoveka, konspiracija u kojoj se svako može da igra detektiva i odakle nastaje prava društvena detektivska književnost. Benjamin 1986: 48.

Suprotno Benjaminu, Dženks smatra da je dokoličar, „iako utemeljen u svakodnevnom životu, zapravo analitička forma, narativno sredstvo, stav prema znanju i njegovu društvenom kontekstu. To je slika kretanja kroz društveni prostor moderniteta, *flâneur* nam dozvoljava „kretanje“ od stvarnih proizvoda kao što je komodifikacija, do praktične organizacije prostora i njegova prilagođavanja stanovnicima grada.“¹⁹⁴

Bodler je uočio kako dokoličar privatizuje javni prostor i od njega stvara svoj dom: „Neizmerno je zadovoljstvo postaviti kuću u srcu mnoštva, usred oseke i protoka kretanja, usred odbeglog i beskonačnog. Biti van kuće i osećati se svuda kao kod kuće; videti svet, biti u centru sveta, a ipak biti sakriven od sveta – to su neka od najmanjih zadovoljstava tih nezavisnih, nepristrasnih priroda.“ (Mayne ed. 1995: 12) Sa *flâneur*-om se dalje razvijaju dva bitna stanja urbane kulture, konzumerizam i populizam, koji proističu iz dva društvena fenomena modernog doba, masovne kulture i razmene informacija. Flanerizam povezuje potrošača i robu i ukazuje na njihove međusobne odnose. Dokoličar stvara senzibiliziranog pojedinca koji, stojeći po strani, uvodi nove modalitete percepcije, na osnovu kojih se spoznaje moderno društvo i načini na koje ono funkcioniše u javnom prostoru urbanog okruženja. U tom smislu Gluck dokoličara pre svega shvata kao urbanog istraživača koji odstupa od političke, moralne i kognitivne kontrole nad svetom: „On ima moć, hoda po vlastitoj želji, slobodno i naizgled bez cilja, istovremeno posedujući sposobnost apsorbovanja delatnosti kolektiva, često nazivanog „gomilom“. (Gluck 2005: 66, 67)

Radoznalost je ono što motiviše i određuje dokoličara. On je posmatrač bez ograničenja, a posmatranje je njegova strast i posao.¹⁹⁵ Maštoviti gledalac, sa strašću koja mu omogućava da prodre unutar fizičke pojavnosti fenomena urbane gomile, da bi izvukao njegove humane i emocionalne kvalitete. On predstavlja „pokušaj viđenja“ moderniteta;

¹⁹⁴ Dženks razvija ovu tezu do krajnjih posledica ili stanja moderniteta, gde uočava paralelu sa Džidensovom (A.Giddens) idejom cirkulacije „simboličkog znamenja novca i simbola.“ Na relaciji između *flâneura* Bodlerovog modernizma i Bodrijarove (Baudriar) postmoderne, Dženks takođe zapaža kako je Bodler Modernu tretirao kao veštačku, dok kod Bodrijara *flâneur* ide u gomilu da traži najistaknutiju tačku našeg vremena – nestajanje. Jenks 2002: 210, 212. Treba, ipak, napomenuti da je Bodler takođe zapazio da je *flâneur* osetljiv za trenutke koju protiču i nestaju. Mayne ed. 1995: 7.

¹⁹⁵ Kao i literat koji na bulevaru „provodi dokone sate što ih je pred drugim ljudima prikazivao kao dio svog radnog vremena“. Benjamin 1986: 38.

dokoličar je, prema Dženksu, metafora metode kojom se vrši analiza urbane kulture.(Jenks 2002: 208)

Dokoličar je čovek dnevnih događaja, fragmentarnih, sukcesivnih i promenljivih. Uočava ih na način koji je blizak novinarskom beleženju vesti; on sakuplja gradske scene i situacije onako kako to čini reporter. Dokoličar se, kao i novinska štampa, na ulici pojavljuje svakodnevno. Za Benjamina je društvena osnova flanerije novinarstvo (Gluck 2005: 67), koje je, preko tiraža, povezano sa masovnim konzumerizmom. Time posmatranje prelazi iz vizuelnog u verbalni sadržaj. U tekstu „Pariz II carstva u Baudelairea“, Benjamin uspostavlja paralelu između *flâneur*-a i jedne vrste popularne literature koja se kao nova pripovedačka forma pojavila krajem tridesetih godina i koju on naziva *panoramskom*.(Benjamin 1986: 45) Bitnu odrednicu modernog doba predstavlja javni prostor koji je izdvojen na mnoštvo, što zapravo znači da ne postoji jedna već više javnosti. Panoramska literatura tematizuje upravo ovaj fenomen, transponujući promenljive sadržaje u kratke priče kojima se slavi modernizam svakodnevice.¹⁹⁶ To je trenutak u kome, kako zapaža Benjamin, u devetnaestom veku, specifična fenomenologija kulture preuzima konkretan oblik u pronalaženju novih predstavljačkih strategija i žanrova. (Benjamin 1986: 43) Analogno tome, dokoličar je iz detalja, isečaka stvarao sopstveni prostor. Njegov način posmatranja, istovremeno sukcesivan i objedinjujući, u strukturalnom smislu je panoramski. Dalju pojavu panoramskog posmatranja, koje je imanentno flanerizmu, Benjamin nalazi u feljtonistici i vesti, kratkoj formi teksta, kojom je u prvo vreme povećavan tiraž novina, da bi se, kao pamfletska štampa, proširio po ulicama Pariza. Feljtoni i vesti koriste fragmente i informacije koje se stalno smenjuju, ali zajedno zadovoljavaju potrebu da se u svesti potrošača/čitaoca objedini javni prostor grada.¹⁹⁷

Komercijalna štampa je učestvovala u stvaranju popularne kulture. U tom procesu je masa, s obzirom na to da je bila glavni potrošač, imala ključnu ulogu. Ovaj vid popularne ili populističke kulture uključivao je i vizuelni sadržaj, prvenstveno kao crtež –

¹⁹⁶ Naslov „Paris des cent-et-uns“ u kratkim pričama opisuje pariski život i navike. To je vrsta zabavne enciklopedije savremenih ideja. Panoramska literatura bila je kratkog veka, nestala je sa Julskom monarhijom. Singer 1995: 229.

¹⁹⁷ Feljton se pojavio tokom Julske monarhije, sa raznim tematima vezanim za ljude i grad. Kako je bilo jasno da feljtoni snižavaju kvalitet literature, za vreme Druge republike parlament je pokušao da bori protiv prevlasti feljtona, Benjamin 1986: 40.

ilustraciju koji na taj način ušao u medijski javni prostor. Budući da je populistička štampa distribuirana na ulici, crtež je takođe ušao u prostor dostupan svima. Time su crtežom zapravo objedinjena oba značenja pojma javnog prostora. Tehnički preduslov za prodor crteža u polje masovne komunikacije i potrošnje bile su mašine za štampanje velikih tiraža, nove vrste hartije i tehnike umnožavanja litografije koja je imala ulogu prenosnika linearnog zapisa. Preuzimajući odlike popularne kulture, crtež u štampi je za obične ljude značio ujedno modernističko i kulturološko iskustvo.

Kada u tekstu „Slikar modernog života“ („Le Pientre de la Vie Moderne“, 1863) govori o umetniku modernog doba, Bodler ima na umu ilustratora-reportera Konstantina Gisa (Constantine Guys). Iako je pisan po uzoru na Gisa, tekst nadraستا portret pojedinačnog i postaje pretpostavka za profil umetnika u kome se susiču osobine i značenja vremena, odnosno, čiji je senzibilitet izgrađen na iskustvima modernog sveta. Modernom umetniku je potrebna ona količina informacija, vizuelnih sadržaja – znakova, koju stvara metropola. U osnovi njegovog karaktera je *flâneur*, „strasni zaljubljenik gužve i inkognita“.¹⁹⁸ To je čovek mnoštva u odnosu na koje on gradi svoj panoramski dikurs. Fragmentovano posmatranje nalazi svoj pandan u skici, kratkoj linearnoj zabelešci, jer brzina kretanja zahteva jednako brzu reakciju umetnika. Pod fragmentarnim postupkom Bodler podrazumeva sposobnost umetnika „genija“ da, iz protoka doživljaja analitičkim postupkom dovede u red masu grubog materijala koji se nevoljno u njemu akumulira. Tako iz toka vizuelnog doživljaja Gis „hvata stvari u letu“, dok njegovu osetljivost za trenutak Bodler naziva „originalnim uvidom“. Ovo iskustvo materijalizuje se u mediju crteža, jer jedino olovkom, („brzu olovku crtača svako hvali“), mogu da se zabeleže i sačuvaju nestabilne slike koje neprekidno prolaze i izmiču. Transponovan u crtež, ovaj vizuelni materijal učestvuje u stvaranju istinske predstave modernog sveta.(Mayne ed. 1995: 10) Takav svet može da se shvati samo kroz stalno prisustvo u sadašnjosti; suštinski kvalitet u predstavljanju sadašnjosti je biti prisutan, kaže Bodler, koji ukazuje na „moralno i estetičko osećanje vremena“. Moderni slikar je slikar trenutka koji prolazi i svih nagoveštaja beskonačnosti koje on sadrži. „Zaslepljujuća serija zapanjujuće originalnih crteža“ nastaje u žurbi i na mestu događaja, i u tom smislu crtež postaje prenosnik neposredne situacije.

¹⁹⁸ „Gomila je njegov elemenat, kao što je vazduh pticama ili voda ribama. Njegova strast i njegova profesija treba da postanu jedno telo sa gomilom.“ Mayne ed. 1995: 12.

Kao sublimat aktuelnog vremena, mesta i radnje, crtež sa konzumentima uspostavlja dijalog u kome im se prikazuje kao njihov neposredni doživljaj. Bodler posebno ceni to što je modreni umetnik oličen u Gisu svetski čovek, sa iskustvom koje prevazilazi teme kojima se bave uski umetnički krugovi. Na taj način se crtežom, koji je u ovom tekstu uzet kao obrazac umetnosti, ukazuje kako umetnost ne pripada samo užem ili elitnom sloju, već čitavom društvu.

Flanerizam je objedinio prostor, slobodno vreme i gledanje u koje je uveo konzumerizam, kao i (masovnu) urbanu popularnu kulturu. Dokoličar je postao kulturni arhetip koji je imao pristup u totalnu urbanu kulturu. Istovremeno je bio upoznat sa uspostavljanjem kontrole u novom okruženju u potrošačkoj kulturi. Iako je izgubio svoje mesto u pasažima, pod Arkadama, iza njega je ostao kompleksni pojam urbanog posmatranja.¹⁹⁹

6.2. Konzumerizam, spektakl i popularna kultura.

„Nema u Briselu pasaža, tu flâneurija nije moguća..., nema se što vidjeti, ulice su neupotrebljive...“ (Benjamin 1986: 56) U tekstu „The Organization of Space Relation“ Dejvid Harvi (David Harvey) kao jednu od suštinskih osobnosti Moderne izdvaja promenu u mentalnoj strukturi građanina koja je nastala kao posledica promene spoljašnjeg prostora, zbog čega stanovnik grada na različite načine doživljava spoljašnji – realni i unutrašnji –individualni prostor. (Harvey 2005: 102-112) Tehnološki modernizam, a Brisel je sigurno grad koji je imao osnove moderniteta u pogledu industrijalizacije, nije nužno podrazumevao i druge različite i slojevite manifestacije Moderne. Sa takvog stanovišta, u koje uključuje tumačenja *flâneur*-a u radovima Bodlera, Poa i Hofmana (E.T.A. Hoffmann), Benjamin pravi razliku između Berlina i Londona: „Tako će dokoličar u

¹⁹⁹ To potvrđuje Dženks, koji povezuje flanerizam od Bodlera, preko nadrealizma, do situacionističke internacionale. Jenks 2002 :208.

Berlinu grad posmatrati dvogledom iz svoje kuće, a u Londonu će izaći na ulicu i utopiti se u masu.“(Benjamin 1986: 55)

Flanerizam bitno određuje mentalitet stanovnika metropole kroz načine pristupa i učestvovanja u urbanom sadržaju koji je u osnovi potrošački. Omasovljenje potrošnje uspostavilo je mentalnu razliku između urbane i ruralne sredine. Koncentracija trgovine dala je sredstvima razmene značaj koji nisu mogla da imaju u seoskoj sredini.(Simmel 2002: 1,12) U sredstva razmene bili su uključeni vizuelni sadržaji, i to kao predmet trgovine, roba, ili kao posrednik u trgovini, reklama. Njihov sadržaj i učestalo pojavljivanje na ulicama odredilo je potrošnju u metropolama znatno slojevitijom i raznovrsnijom ne samo u odnosu na ruralnu sredinu, nego i na druge gradove, čime je uspostavljena razlika između Pariza i Brisela, Londona i Berlina. Ovu vrstu vizuelnog konzumerizma započeo je flanerizam, kao oblik praktikovanja slobodnog vremena. U isto vreme, kapitalistička ekonomija usmeravala je slobodno vreme prema potrošnji. Kvintesenciju usmeravane komodifikacije predstavljala je robna kuća. Tu su se svi ponašali kao dokoličari. Ipak, robna kuća je bila flanerova poslednja etapa. (Benjamin 1986: 60) Jer, za razliku od dokoličara koji je slobodan konzument, neuslovljen ekonomskom ponudom i potražnjom, tj. materijalnim profitom, robna kuća je mesto namenjeno masovnoj potrošnji, u kome je on gubio svoj smisao. Naizgled, radi se o javnom prostoru koji je dostupan svima i po tome bi bio odgovarajuća zamena za Arkade ili bulevare. Ali, zapravo, robna kuća pripada vlasniku čiji interesi umanjuju slobodu onoga koji uživa taj prostor, te je njena dostupnost kao javnog mesta potpuno uslovljena. Robna kuća je označila kraj dokoličara jer on, koji je svojim kreativnim posmatranjem ulici davao značenje izloga, sada je bio u situaciji u kojoj je objekat posmatranja bio spakovan, smešten u izlog iza stakla ili na pultu, čime je bila obesmišljena sloboda njegovog, flanerističkog izbora, a vizuelna konzumacija kanalisana prema materijalnoj komodifikaciji.²⁰⁰

„Veliki grad je snabdeven skoro isključivo proizvodnjom za ... potpuno nepoznate naručioce koji se nikada nisu pojavili u aktuelnom vizuelnom polju proizvođača.“ Georg Zimmel (Georg Simmel) u tekstu „Metropolis and Mental Life“ (1903) određuje mentalitet građanina kao intelektualni, za razliku od ruralnog koji je emocionalan. Pri tome su

²⁰⁰ On je „lutao kroz lavirint robe kao nekada kroz lavirint grada.“ Benjamin 1986: 60.

psihološko-intelektualistički stav i novčana ekonomija tako blisko povezani da se ne zna koji kome prethodi. Sigurno je samo da je ovakav oblik života u gradu tlo koje plodonosno hrani ovaj međusobni odnos.(Simmel 2002) U njega se uključuju posrednici koji imaju ulogu da taj odnos održe i to putem ponuda koje stimulišu potrebu i želju potrošača. Ponude su sve brojnije, te Zimel uočava kako građanin postaje prezasićen, *blasé*, što je posledica brzog menjanja stimulacija. To je u suštini indiferentnost prema razlikama među stvarima i to u smislu njihovog značenja i vrednosti zbog čega se one doživljavaju kao beznačajne. Kako bi se *blasé* pokrenuo i aktivirao prema potrošnji, potreban mu je dodatni nadražaj. Zbog toga se u modernom dobu konzumerizam podstiče kroz različite načine stvaranja komercijalnih želja.

Spektakularizacija se pojavljuje kao jedan od delotvornih metoda kojim se određeni sadržaj predstavljao na dovoljno upečatljiv način i kojim se zaokupljala čulna pažnja građana, kako bi oni bili dalje motivisani za učešće u potrošnji. Počevši od rekonstrukcije Pariza, koja se može posmatrati kao prototip za druge evropske gradove, javni prostor dostupan svima koristi se kao okvir/scenografija za odgovarajuće državne predstave, parade, posete zvaničnika ili dvorske ceremonije.²⁰¹ Ove ciljane, režirane predstave ukazivale su na to da će čitavo društvo postati predstavljачko i prikazivačko jednako kao i potrošačko, u kome će se grad konzumirati kao udobna fikcija.(Harvey 2003: 28) Izmišljeni sadržaji se uključuju u političko-ekonomski sistem, koji obuhvata najširu populaciju i na taj način fikcija postaje deo života gomile i njene kulture. Kroz masovne predstave moderni urbani prostor je transponovao strukturu sintetičkog, orkestriranog iskustva.(Singer 1995: 90) Princip na kome su zasnovane masovne zabave čine osnovu su popularne kulture koja proizilazi iz nove strukture svakodnevnog života.²⁰²

Novčana ekonomija je, kako kaže Zimel, odredila funkcionisanje gradskog društva, društvene odnose na opštem i pojedinačnom planu. Ona će preuzeti vizuelne

²⁰¹ Preoblikovanje gradskog prostora bilo je uslovljeno novčanom ekonomijom i kapitalom. „Društvo koje preoblikuje čitavo svoje okruženje razvilo je sopstvene tehnike za oblikovanje same teritorije koja čini osnovu za sve različite aspekte ovog projekta. ... Sledeći logiku potpune dominacije, kapitalizam može, a sada i mora, da prekroji čitav prostor u svoj vlastiti dekor. Debor 2003: teza 169.

²⁰² Zinger zatim problematizuje radikalizaciju nervnog uzbuđenja kao odraza i simbola modernističkih neuroza krajem veka koje se indukuju šokantnim predstavama ili senzacionalističkom štampom. Pri tome Zinger koristi Zimelovu sintagmu „intenzifikacija nervne stimulacije“. Singer 1995: 92.

sadržaje kao svoje efektivno sredstvo, a time će društvo postati spektakularizovano. Debor smatra da je spektakl zapravo „društveni odnos među ljudima posredovan slikama“ (Debor 2003: teza 4) Kao organizovani masovni spektakl sa različitim sadržajima, od industrije do etnologije, svetske izložbe nisu samo reprezent napretka modernog doba, nego predstavljaju začetke koncepcije globalne spektakularizacije i konzumerizma. One su primer kojim društvo sebe izražava kroz spektakl. (Debor 2003: teza 11) Na svetske izložbe se hodočastilo ili, kako kaže Benjamin, na izložbe se „hodočastilo fetišu robe“. (Harvey 2003: 204)

S obzirom na to da je Moderna uvela spektakl kao način komuniciranja sa širokom populacijom, upravo se spektakularizacija i senzacionalizam mogu posmatrati kao jedan od efikasnih načina za stvaranje komercijalnih želja.²⁰³ Spektakularizacija je prožela celokupno društvo, ali je težila klasama koje su bile najmasovnije, posebno srednjoj koja, kako zapaža Klark, još nije stvorila slike sopstvene sudbine i kojoj je fikcija, plasirana u formi robe, zamenjivala realnost.²⁰⁴ Skuplji ili jeftiniji, na bulevarima kao rasvetljeni kafe-koncerti, dansing holovi i kabarei, ili kafei sa jeftinim obrocima po kvartovima, kao mesta javnosti za radničku klasu, „narodni parlamenti“, kako ih je nazvao Balzak (Honoré de Balzac), bili su sve masovniji.²⁰⁵ Otuđeni posao i gradsko iskustvo zahtevali su kompenzaciju a „forma zabave nužno je korespondirala sa formom posla.“ (Singer 1995:93) Populistički senzacionalizam prikriva mahnitost, rastrzanu strukturu modernog života, a zabava i uzbuđenje nude trenutno bekstvo od „formalnog pritiska ... preduzeća“, od besmislene mahnitosti otuđenog posla u modernoj fabrici ili birokratskoj kancelariji.²⁰⁶ Tako u Parizu niži službenici i trgovački pomoćnici prisvajaju popularno, postaju poznavaoци i promoteri popularne kulture, što Klark smatra manifestacijom moći i

²⁰³ To je novi pejzaž komercijalnih želja, često shvaćen i kao agresivni stimulans, Singer u: Charney ed 1995: 75.

²⁰⁴ „Društvena podela izražena kroz spektakl neraskidivo je vezana za modernu državu – taj proizvod društvene podele rada, koji je u isto vreme glavni instrument klasne vladavine i koncentrisani izraz svih društvenih podela.“ Debor 2003: teza 24.

²⁰⁵ U Parizu je 1851. bilo 3000 a 1885. 42000 ovakvih mesta. Harvey 2003: 67.

²⁰⁶ Zingerov ogled ima za polazište mišljenje T.Dž. Klarka, za koga je populistički konzumerizam spektakla takođe pitanje klase. Clark 1984: 237.

diferencijacijom buržoazije u odnosu na radničku klasu. Prema tome, suština novih oblika zabave bili su novi odnosi između klasa.²⁰⁷

U situaciji u kojoj konzumerizam postaje imperativni deo svakodnevnog života i dobija masovne razmere, nastaje popularna kultura sa spektaklom koji je središnja forma u kojoj se ona manifestuje. Uporedo sa intenziviranjem sadržaja u urbanom okruženju, rase su i senzacije komercijalizovane zabave. Na prelazu vekova naglasak je bio na spektaklu, senzacionalizmu i zaprepašćenju.²⁰⁸

U takvim prilikama plakat se pojavljuje kao posrednik između potrošača i spektakla. On nagoveštava senzaciju i uzbuđenje, koje je, prema Zingeru, ključna reč moderne popularne zabave. Vizuelni obrazac plakata provocira osetljivost posmatrača, predupređuje stanje blaziranosti. Konačno, posmatrač se motiviše za potrošnju preporučenog sadržaja. „Pošto je zadatak spektakla da nam putem različitih, specijalizovanih oblika posredovanja *pokazuje* svet koji više ne može biti direktno doživljen, on neminovno, na prostoru kojim je nekada vladao dodir, daje prednost pogledu [...]“ (Debor 2003: teza 18) Ako pođemo putem Deborove teze 34. u kojoj on, imajući u vidu savremeno društvo visokog tehnološkog nivoa, kaže da spektakl predstavlja kapital akumuliran do stepena u kojem postaje slika, uočićemo da se začetak ovoga principa nalazi u produkciji popularne kulture krajem devetnaestog veka čiji je integralni deo predstavljao reklamni plakat.

²⁰⁷ Različiti oblici komercijalizovane dokolice bili su u suštini instrumenti klasne tvorevine – sitne buržoazije. Clark 1984: 234

²⁰⁸ Snaga neposredne senzacije koja odvlači pažnju od svakodnevnih problema, suštinski je odredila epohu popularne zabave, koja je prethodnih decenija bila skromnijih razmera, usmerena uglavnom prema radničkoj klasi. Singer pri tome ima u vidu novinarski senzacionalizam, kao i vodvilje i burleske koje su devedetih godina šokirale Amerikance, ili engleske melodrame sa obavezanim motivom kuća u plamenu i eksplozijama. Singer 1995: 90.

6.3. Plakat. Glavna i sporedna scena.

Na iskustvu flanerističkog doživljaja ulice, u okolnostima tržišne konkurencije, posmatranje se stimuliše sa ciljem da se proda određeni sadržaj. U poređenju sa novim strategijama vizuelne komunikacije koje pokazuju naznake posredovanja koje Debor definiše kao nove oblike upravljanja, dokoličar je bio romantični posmatrač. Sada se gomila motiviše da usvoji ponašanje koje je u osnovi flanerističko, ali je premodulisano. Na ulici se susiće ogromna količina informacija, a pažnja treba da se, sa panoramskog pristupa celini (u smislu u kome on teži da bude sveobuhvatan), usmeri na određene detalje. To je motivacija koja je neposredno povezana sa masovnom potrošnjom. Kako je spektakl, odnosno zabava, ušla u potrošački popis, ona je postala roba. Drugim rečima, u društvu koje je kontrolisano robom, sa scenskim sadržajem se postupa kao i svakim drugim proizvodom, dakle, konzumiranje fiktivnog doživljaja motiviše se na način bilo kog drugog proizvoda.

Komunikacija između proizvođača (ili robe) i kupca započela je reklamnim oglasom u novinama.²⁰⁹ U okolnostima neprekidne konkurencije plaćeni oglas je postajao sve veći, da bi dostigao format plakata i izašao iz novina na ulicu. To je bio novi oblik usmeravanja društva u kome su potrebe, a pre svega kontakt među ljudima, tehnološki posredovani. Odnosno, trenutak prelaska na društvo koje kroz usmeravanu i provociranu konzumaciju vizuelnog sadržaja počinje samo sebe da predstavlja kao spektakl, a ne kao neposredni doživljaj. Način na koji se to čini u skladu je sa tehničkim nivoom ili aktuelnim sredstvima komunikacije. Krajem devetnaestog veka tehnika litografije je omogućila najmasovniju distribuciju vizuelnog sadržaja i to u formi reklamnog plakata. Zahvaljujući velikim formatima i masovnim tiražima, reklamni plakat je bio sredstvo posredovanja između robe i potrošača u znatno većem obimu i sa širim prijemom u odnosu na novinsku reklamu ili reklamu u izlogu. U ograničenom prostoru namenjenom za razgledanje robe,

²⁰⁹ Uvođenje plaćenih oglasa smanjena je cena pretplate. „*Reklama* stoji na početku razvoja, kojemu je kraj novinska burzovna bilješka koju plaća interesent.“ Benjamin 1986: 37.

reklama nije mogla da ima potpunu recepciju, dok na je ulici plakat ulazio u potencijalno neograničeno vizuelno polje.²¹⁰

Osnovu plakata činio je likovni prizor koji je u sebi nosio određenu estetiku. Zbog toga je aktuelna kritika, posebno ona koja je stajala na pozicijama akademskog tradicionalizma, bila osetljiva za ovu vrstu vizuelnih predstava. Na drugoj strani, plakat je posmatran kao nova forma likovne umetnosti. Polemiku su vodili su konzervativni kritičar Moris Talmeje (Maurice Talmeyer) i liberalni Ernes Mendron (Ernest Maindron) koji se zalagao za umetnički status plakata, uočavajući da on poseduje značenje modernog fresko slikarstva.²¹¹ Plima novih slika podstakla je i Uismana (Huismans) da poletno piše o Šereu (Cheret), optimizmu i veselosti kojom njegovi plakati obogaćuju gradsku sredinu.²¹² U suštini, bio je to spor između elitizma i populizma koji se vodio preko slike, odnosno kontrole distribucije i recepcije vizuelnog sadržaja. Drugim rečima, pitanje je bilo da li je slika namenjena ograničenom broju posmatrača i unutrašnjem prostoru, ili ona može da korespondira sa širokom populacijom, čime postaje umetnost za mase. Načinom prezentacije, odnosno komunikacije likovnog sadržaja sa publikom, plakat je ušao u prostor namenjen likovnoj umetnosti, zauzimajući u odnosu na nju simetričnu poziciju prema vladajućim estetskim vrednostima. Konzervativni kritičari smatrali su da, postajući deo popularne kulture, slika gubi estetske kvalitete i postaje trivijalna. Međutim, najveći deo Šereove produkcije, koji je 1863. inovirao formu plakata, i prema kome su ove kritike bile usmerene, rađen je u stilu rokokoja, sa ikonografijom u kojoj dominiraju likovi Kolombine i Pjeroa, koji su proizašli iz popularnog teatra „Commedia dell’arte“. Na tradiciji bezbrižnosti *fête galante*, zbog čega je Mendron i rekao da su plakati tipičan primer francuskog raspoloženja (*la gaieté française*), održavala se slava starorežimskog duha, imperativa sreće, lepote i mladosti, što su kategorije koje su učestvovala u stvaranju tradicionalnih vrednosti. Ove vrednosti su kroz reklamni plakat bile upotrebljene u mreži

²¹⁰ Tokom dvadesetog veka, sredstva za posredovanje spektakla dobila su nove i raznovrsne vidove, da bi pored javnog zauzela privatni i virtuelni prostor, što je, prema Deboru, posledično dovelo do suštinski jednostrane komunikacije, pri čemu se mediji, u krajnjem, koriste „za sprovođenje posebnih oblika upravljanja“. Debor 2003: teza 23.

²¹¹ Mendron je objavio knjigu „Les Affiches illustrées“ (1886/1895) a u godini Svetske izložbe 1889. organizovao je izložbu plakata.

²¹² Tekst je objavljen u zbirci kritika „Certains“ 1898. Više u: Picon ed. 2008: 269-275.

trgovine, kako bi se ukazalo na to da je potrošnja lagodna i primamljiva. U suštini zavodnički i seksistički, Šereovi plakati inicirali su zadovoljstvo konzumerizma korišćenjem prepoznatljivih i opšteprihvaćenih likovnih modela koji su proizlazili iz uspostavljenih kulturnih vrednosti. Time je potrošnja dobijala ne samo kulturološka obeležja, nego i estetsku opravdanost.(sl. 6/01)

Ričard Terdiman (Richard Terdiman) smatra da visokotiražna štampa, kao vrsta produkcije verbalno-likovnog sadržaja, stoji na suprotnoj strani u odnosu na dominantne tendencije u kulturi, te da potencijalno ulazi u ono što on naziva kontra-diskursom, a koji podriva i destabilizuje kulturnu dominantu.²¹³ Terdimanova primedba se prvenstveno odnosi na novinsku štampu (o kojoj bi se takođe dalo diskutovati), ali s obzirom na to da je generički vezan za novine, ona potencijalno obuhvata i plakat. Kako je vodeća produkcija plakata preko rokoka bila vezana za tradiciju, čini se kako ne može biti u pitanju stvaranje kontra-kulture, nego uvođenja dominantnih vrednosti u popularnu kulturu. Ona time ne prelazi u suprotni, već formira uporedni tok, čime u krajnjem osnažuje zvanično uspostavljene vrednosti. Naime, plakat je korišćen kao uspešno sredstvo promovisanja Francuske u okviru Svetskih izložbi 1889. i 1900, čime su spojene državna politika i popularna kultura. Dakle, iza estetičke polemike između Talmejea i Mendrona stajalo je pitanje ekonomske i političke uloge plakata, čime su ove masovne medijske slike bile postavljene u višeznačenjski, polivalentan odnos prema društvenom kompleksu.

Umereni liberalni zakon iz 1881. omogućio je masovnu produkciju i distribuciju plakata i reklama.²¹⁴ Kako je plakat, pored novih proizvoda, promovisao kafe-koncerte i uličnu estradu, njegovo prirodno stanište bio je Monmartr, centar popularne zabave, odnosno populističkog spektakla.(videti Weisberg ed. 2001) Klark smatra da se komercijalizacija zabave u Parizu, kao ugostiteljstvo za masovnu publiku koje zavisi od ubrizgavanja kapitala, mora shvatiti u okviru reorganizacije grada oko odvojenih jedinica za rad, stanovanje i zabavu. Pri tome Monmartr povezuje ono što Klark naziva istaknutim

²¹³ Terdimanovo mišljenje koje je izneto u knjizi *Discourse/Counterdiscourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France* (1985) preuzeto je prema Gluck 2005: 2.

²¹⁴ U Parizu je bilo dozvoljeno reklamiranje na 140.000 m zidova, što je gradu donosio 15.000 fr godišnje. Munholland 2001: 20.

formama egzistencije – komercijalizaciju dokolice i početke modernih urbanih predgrađa. (Clark 1984: 235)

Monmartr je bio dovoljno udaljen od centra, Sorbone, isto kao od berze, odnosno uporišta ekonomske moći. Samo *Brdo* bilo je podeljeno na gornji deo u kome su živeli boemi i donji, prema Klišiju i Rošešuaru, gde su u kabaree i dansing holove dolazili stanovnici uglednih arondismana iz centra. Naslovna strana časopisa *Le Mirliton*, glasila Brijanovog (Aristide Bruant) kafea od 9. juna 1893. (sl. 6/02), promovise kulturu predgrađa kao prostora u kome dolazi do mešanja različitih klasa, na način na koji su boemija i buržoazija „nagoveštavale, zahtevale i privlačile jedna drugu“.²¹⁵ Tema naslovne strane *Le Mirlitona* je plakat kojim se otvara dijalog između predgrađa kao sporedne scene sa alternativnim vrednostima zasnovanim na boemskim idejama o slobodi življenja i zadovoljstvu besposličjenja sa jedne i šireg okruženja ortodoksne kulture sa druge strane. Naslovnica *Le Mirlitona* nedvosmisleno je ironična, sa ciljem da izazove moralne konvencije i pokaže emancipaciju stanovnika *Brda* u odnosu na srednju klasu. (Gluck 2005: 18) Plakat sa likom Aristida Brijana u ovom prizoru uvodi umetnika koji sa margine, kao kontrapunkt onome koji pripada *juste millieu*, vrši uticaj i remeti ono što Hebdidž (Hebdige) naziva mitom o saglasnosti većine. (Hebdidž 1980: 28) Isto tako, Brijan predstavlja ironijsku boemiju, različitu u odnosu na sentimentalnu, koja je vezana za buržoasku kulturu. (Gluck 2005: 16 i dalje.) Na isti način plakat na kome se on pojavljuje, a to je plakat sa sporedne scene, bitno se razlikuje od Šereovih, koji čine središnju struju ili glavnu scenu. Obe vrste pripadaju popularnoj kulturi u kojoj istovremeno egzistiraju. Tako predgrađe postaje sporedna scena koja na kontinuitetu boemije ne uspostavlja samo paralelne vrednosti prema ortodoksnim kulturnim formacijama, nego i prema središnjoj produkciji i populističkoj kulturi, ali istovremeno sa njom učestvuje u masovnosti i koristi njene modele komunikacije. (Hebdidž 1980: 102) Monmartr time pokazuje osobenosti koje određuju potkulture.

Ironijska kultura Monmarta bila je za Treću Republiku provokativna i problematična; promovisala je slobodu kojom se uspostavlja distanca u odnosu na

²¹⁵ Zajgel (Jerrold Seigel), cit. prema Gluck 2005: 19.

materijalistički progres, razum, nauku i građanske vrline oličene u državi i porodici. Na Monmartru sve je to bilo izloženo podsmehu, u ime kreativnosti i slobode, mašte i dokoličarenja. Uspostavljanjem alternativnog sistema vrednosti i reakcijom na dominantu društvenu sredinu, bile su obuhvaćene klasične umetničke institucije i forme, tako da se kabarei i vodvilji mogu da posmatraju kao zamena za operu i balet, dok je plakat preuzimao ulogu umetničke slike. Način ponašanja, odevanja i govora – *slang*-a kojim je pevao/recitovao A. Brijan bio je šifrovani govor niže klase i radnika i prihvatani je bez klasnih ograničenja, kao egzotični stimulans ili doživljaj slobode. Kabaretski sadržaji u „Chat Noir“, koji je vodio menadžer Rodolf Sali (Rodolphe Sallis) bili su adresirani na aktuelnu situaciju, satirični i komentativni, uvodili su mehanizme semantičkog nereda osobenih za potkulture. (Hebdiđ 1980: 91,92) Neuobičajen izgled Salia, našminkanog i crveno obojene kose, poželjno uživanje u alkoholu, interna komunikacija koja je uključivala i agresivnije oblike ponašanja, stvarali su, uporedo sa zvaničnom kao i popularnom kulturom, novi vid masovne kulture, sa „marginalnih diskursa i u okvirima širokih granica klasnog iskustva“. (Hebdiđ 1980: 78)

Kao granično područje koje je bilo neposredno povezano sa ruralnim delovima i bezbedno udaljeno od centra, odnosno državne kontrole, Monmartar je imao tradiciju slobodne zone. Sedamdesetih godina bio je središte Komune, a sledećih decenija je, pored boemije, predstavljao utočište za anarhiste i radikalne socijaliste, koji su promovisali političku i umetničku avangardu. Kako je generički bila određena buržoazijom, boemija nije bila konstantna nego prolazna; za većinu pripadnika bila je to mladalačka epizoda.²¹⁶ U poslednjim decenijama veka, međutim, u okviru nje se pojavljuju razne grupe, kao „Hidropati“ (*Les Hydropathes*) i „Nepovezani“ (*Incoherents*) koji se više usmeravaju prema publici i razvijaju strategije opštenja sa komercijalnim ciljevima.²¹⁷ Time je proširen obim delovanja u odnosu na izvornu boemiju sa početka veka, koja je takođe računala na publicitet. Serija izložbi crteža koje je tokom 1882. i 1883. organizovao Žil

²¹⁶ Izraz formativno određen koristi Dejvid Kotington u tekstu „The Formation of the Avant-Garde in Paris and London, c. 1880-1915.“ Kotington objašnjava kako je razlika između boemije i avangarde u samospoznaji, tj. odnosu prema sopstvenom značenju, kao i ciljevima i načinima delovanja. Cottingon 2012: 596-621.

²¹⁷ Kotington smatra da ove grupe prevazilaze boemiju. Cottingon 2012: 605.

Levi (Jules Lévy), osnivač „Nepovezanih“, primer je za sve njihove aktivnosti. Na prvoj izložbi, priređenoj u Levijevom stanu na Levoj obali (*Rive Gauche*) bilo je izloženo oko dve stotine crteža.²¹⁸ Autori ovih eksponata bili su „oni koji ne umeju da crtaju“, u čemu se prepoznaje namera da se istakne kako je medij crteža pristupačan i neformalan, a linearni iskaz pripada svima. Nepretencioznost i nekonvencionalnost ne proizilazi iz činjenice da su autori bili amateri, nego je putem crteža dato pravo svima da budu umetnici, čime se istovremeno vrši subverzija čina umetničke kreacije. Isto tako, kroz pojam crteža otvara se dijalog sa ne-umetničkim; crtež postaje sredstvo za neograničeno korišćenje drugih sadržaja, npr. raznih predmeta, pljuvačke i svega „skandaloznog“, što se protivi logici i zdravom razumu. Kotington zapaža da poenta Levijevih izložbi nije bila na amaterizmu nego na humoru, igri reči i izmenjenim značenjima.(Cottington 2012: 604)

Tehnike i značaj uspostavljanja odnosa sa javnošću od „Hidropata“ i „Nepovezanih“ preuzeli su anarhoavangardisti, čime je bila naglašena javna uloga umetnosti. (Oni se određuju kao društvena i umetnička opozicija.) Specifično okruženje Monmartra u kome su marginalne, alterantivne, potkulturne i avangardne vrednosti stvarale konkurenciju središnjim tokovima, odredilo je plakat na sporednoj sceni. Stenlenov plakat za Salijev klub „Chat noir“ (1881, Théophile Steinlen, sl. 6/03) u crnoj mački, simbolu zla i veštičarenja (što je mogla da bude i provokativna koketerija) i ornametnizovanom natpisu „Brdo uživanja – Monmartr“ prikriva pravo značenje koje se denotira kao simbol anarhizma i međunarodnog udruženja radnika. Kodirana komunikacija i metod provokacije sličan je onom koji su praktikovali „Hidropate“ i „Nepovezani“. To je bila Stenlenova sabotaža, spakovana u estradni populizam i prilagođena zahtevima potrošnje. Anarhisti su koristili plakat u onom smislu u kome je on imao potencijal da pobudi radoznalost i ostvari komunikaciju sa najširoom publikom, ali su istovremeno strateški uspostavljali vizuelne kodove putem kojih su prenosili tajne poruke i sporazumevali se sa političkim istomišljenicima.

²¹⁸ Izložba je imala prosečno dve hiljade posetilaca dnevno. Među njima su bili su Mane, Renoar, Pisaro i drugi umetnici. Prema: Cottington 2012: 605.

Sporednu scenu su odredile boemija i anarhisti koji su političkim antagonizmom i umetničkim aktivizmom uvodili avangardne norme u široki prostor popularne kulture koja je obuhvatala i potkulturu i njene uporedne vrednosti. U odnosu između avangarde i potkulture ne postoji nužno uzajamno srodstvo, iako u slučaju Monmarta krajem devetnaestog veka one koincidiraju u vremenu i prostoru. Tomas Krou (Thomas Crow) upotrebljava izraz „avangardna potkultura“ (Crow 1996: 21) Čini mi se da takav izraz, ako se koristi za ovaj period, treba uzeti sa izvesnim oprezom. Naime, avangardni umetnici, a to su neoimpresionisti Pisaro, Stenlen, Sera, načinom života nisu reprezentovali potkulturni model; oni su bili politički opozicionari. Sa druge strane, potkultura nije manifestantno opoziciona, nego se javlja kao uporedan tok u okviru masovne kulture. Potkultura, ako se pod tim terminom shvata oblik boemije kakav su promovisali „Hidropate“ i „Nepovezani“, nije imala sva obeležja avangarde, kako je to obrazložio Kotington. Oni su upotrebljavali umetnička sredstva da bi ih redefinisali, da bi im pripojili drugačija značenja, kao što je to slučaj sa izložbom crteža, poezijom ili scenskim nastupom, ali to nije bio rezultat samosvesne umetničke prakse i programa, nego način da se izazovu društvene konvencije. Odnos avangarde i potkulture nije blizak na taj način, jer se potkultura ne formira nužno na umetničko/estetskom, već pre svega na sociološkom planu. (Prepoznaje se prema stilu odevanja, komuniciranja i ponašanja unutar grupe.) Avangarda, sa druge strane, ne podrazumeva nužno i način života, nego način rada. Na Monmartru je postojala tradicija političko-društvenog otpora u kome se opozicioni stav gradio prema strukturama koje su bile uspostavljene na pravilima tradicije i kontinuiteta, što je blisko pokretima umetničke avangarde narednih decenija, koje se usmeravaju na postojeći kulturni model, težeći da ga sabotiraju i dezintegrišu. Umetnici - anarhisti koji su delovali oko „Chat Noir-a“ i sličnih mesta, koristili su marginalni prostor (koji je pre svega pripadao boemiji), kako bi kroz nove forme produkcije vršili kritiku društva.²¹⁹ Na Monmartru su se nalazila uredništva anarhističkih časopisa u kojima su saradivali Lisijen i Kamij Pisaro, Feliks Feneon i Stenlen. Anarhizam je, kako zapaža Gluk, hranio kulturu Monmartra na mnogo načina. Tek u okolnostima sporedne scene novinska štampa i plakat, kao vodeća glasila anarhističkih stavova mogli su da predstavljaju kontra-diskurs o kome govori Terdiman.

²¹⁹ Zon govori o subverzivnoj zavodljivosti anarhije i Monmartru. Sonn 2001: 125.

Monmartr koji je simbolizovala crna mačka bio je leglo ozbiljne kritike i izazov za državnu hijerarhiju Treće Republike.²²⁰

Plakat čije je poreklo bilo na sporednoj sceni reprezentovao je potkulture koja se ukrštala sa avangardom. U plakatu su bili objedinjeni elementi ilustracije, reklame i grafike-litografije, dok je ironični sadržaj vizuelno bio određen estetikom postimpresionizma. Plakat Monmartra je povezoao potkulturu, populizam i avangardu sa industrijom zabave koja je bila ključni uslov za produkciju i distribuciju ovih slika.²²¹ Po širini recepcije likovnog prikaza i vizuelnog uticaja, bio je to slučaj bez presedana u sferi umetnosti, kako zapaža Kotington. U toku svoje reklamne kampanje A. Brijan je ubedio Tuluz-Lotreka (Toulouse-Lautrec) da plakatima bude oblepljen ne samo Monmartr ili Jelisejska polja, nego i čitav grad. Plakat je, posle štampanog grafičkog lista koji se pojavio u petnaestom veku, bio prvi novi masovni medij. Njime je crtež uveden u prostor masovne komunikacije.

6.4. Estetika ružnog

Anarhisti su pozdravili Tuluz-Lotreka. Motivom i funkcionalizacijom grafičkih vrednosti njegov plakat „Obešeni“ (*Le Pendu*, 1891-1892) (Andriani 2002: 2) pokazuje srodnost sa angažovanim radovima Pisaroa ili Goje (Francisco Goya).²²² (sl. 6/04) Feliks Feneon je u najavi časopisa *Père Peinard* 30. aprila 1893. napisao: „Kao hiljadu đavola je drzak ovaj Lotrek. On se ne stidi, kao ni njegovi crteži niti njegove boje. Belo, crno, crveno u velikim mrljama i jednostavnim formama, to je njegova umetnost. Opet, ne

²²⁰ Iako se Republika u prvo vreme odnosila felksibilno prema društvu sa Monmartra, u vreme kriza i atentata krajem devetnaestog veka anarhistički kabarei su bili cenzurisani a 1893. i zatvarani. Munholland 2001: 30.

²²¹ Prema Hebdidžu, masovni mediji odgovorni su za sliku života koji konstruišu grupe i klase. Hebdidž 1980: 88.

²²² Misli se na Pisaroov crtež „Obešeni“ iz serije „Pokvarenosti društva“ i Gojine bakropise „Garota“ i „Tampaco“. Lotrekov plakat je bio najava za roman „Les Drame de Toulouse“ A. Segala (Siégal) koji se bavi temom porodične tragedije u vreme političko-verskih sukoba između katolika i protestanata u osamnaestom veku. Adriani 2002: 31.

postoji niko ko tako ciljano i oštro predstavlja grimase benavih kapitalista koji sede za stolovima u društvu kurvi koje im ližu lice [...]“ (Adriani 2002: 32) Primedba se odnosi na plakat za novelu „Kraljica sreće/Moral polusveta“ (*Reine de Joie/Moeurs de Demi Monde*, 1892., Victor Jose, sl. 6/05). Glavni lik novele rađen je po uzoru na barona Rotšilda (Rotschild), što je otvorilo pitanje antisemitizma, čija kulminacija će doći sa aferom Drajfus (Dreyfus), dve godine kasnije.²²³

Lotrek, međutim, nije bio politički aktivista. Boem buržuskog porekla, u potpunosti je pripadao Monmartru i nije uspostavljao distancu koja bi omogućavala kritiku. Najava Hozeove novele je jedan od izuzetka. Lotrek je izbegavao da komentariše moral i zbog toga karikatura nije bila njegov žanr u smislu u kome se njome preispituju devijantne političke ili društvene pojave i stanja na način na koji je to činio Domije. Nije kritikovao slabosti i poroke, on ih je prihvatao i u njima učestvovao. Njegov žanr je bila parodija. Sa njom su u plakat uvedena nova merila, suprotna klasičnoj ulepšanosti koja je potrebna da bi se pokrenula potrošačka motivacija. Parodija je ušla u javni prostor i postala izazov konzumerizmu jer je plasirala ono što je drugačije i u prvi mah ne može da bude poželjno. Zamena načela poželjnosti i nepoželjnosti, izvršena je na licima čuvenih lepotica sa Monmarta, Džejn Avril (Jane Avril) i Ivet Gilber (Yvette Guilbert). Nivo portretne prepoznatljivosti u potpunosti je očuvan, ali su lica preoblikovana upravo zato da bi lepota, kao njihova osnovna kvalifikacija, bila izneverena. (sl. 6/07, 6/08) Lepo je zamenjeno ružnim, zvezdama *Brda* oduzeta je njihova glavna osobina; one više ne mogu da imponuju i ostave utisak, što dovodi do preispitivanja mehanizma potrošačke identifikacije sa predmetom želja. Bio je to suprotan način upotrebe ženskog lica u odnosu na model koji je postavio Šere (sl. 6/09). Isticanje ružnog ulazi u repertoar kontra principa koje su promovisali „Nepovezani“ u kome se poželjno zamenjuje nepoželjnim, a zavodničko odbojnim. Tipologija koja je uobličena na ovaj način principijelno proizilazi iz atmosfere i značenja izvorne boemije i dokoličarenja; zapravo, boemske provokativnosti i flanerističkog zapažanja uličnih događaja. Ikonografski obrazac izgrađen je na kompozicionom sistemu krupnih ili srednjih planova, prostornih skraćanja i naglašenog

²²³ Hozeova kritika bila je usmerena prema načinu sticanja profita, zelenaštvu i interesima bankara sa jedne i njihovog raskalašnog životnog stila sa druge strane, a ne prema nacionalnom.

donjeg svetla. Ovo osvetljenje je scensko, a koristio ga je i Šere. Međutim, na njegovim plakatima ono nema veću ulogu, osim da evocira ambijentalni utisak i tako obezbedi narativni okvir liku. Lotrek je donjim svetlom, uz linearizam koji je na ovaj način dodatno naglašen, usmeren na građenje samoga lika (usmeren je prema njemu) i približava se granici koja deli lakrdiju od strave. Izvorišta ovakve karakterizacije pronalaze se u literaturi Balzaka i Domijeovim vizuelnim zapisima, kao i Degaovom naturalizmu osme decenije („Pseća pesma“). Sa druge strane, time se uspostavlja urbana tipologija koja se može posmatrati i kao produžetak žanra „fiziologija“ (*physiologie*) koji se u okviru popularne panoramske literature pojavio tridesetih godina. (sl. 6/10) ²²⁴ Likovi sa Monmartra su urbane fiziologije devedesetih koji proističu iz ideje široke prezentacije društvenog tipa. Gluk smatra da su istoričari manira izdvojili ideju društvenog tipa kako bi urbanu kulturu načinili transparentnom i bliskom za njene učesnike. Osnovni razlog stvaranja tipova je otkrivanje unutrašnjih principa jedinstva u suštini (srži) modernosti.(Gluck 2005: 93) Tip ružne lepotice može da se shvati i kao demistifikacija estradne slave. Ipak, ne u potpunosti. One, kao i fiziologije ne samo da doprinose stvaranju „fantazmagorije pariskog života“ (Benjamin 1986: 46), one su istovremeno romantične opsene i stravične utvare, njihova se fantazma približava noćnoj mori u kojoj Ivet Gilber ima osmeh Džokera. Tako uobličeni tip nudi se posmatraču, konzumentu, i zapravo se on navodi da prihvati različito; a prihvatanje drugoga je jedna od tendencija u građenju modernog senzibiliteta. Na plakatima „Eldorado“ i „Ambasador“ u prikazu Aristida Brijana, najveće muške estradne zvezde tih decenija, iz zadnjeg plana proigrava nedvosmisleni homoseksualizam, što je lucidno uočila Linda Noklin.²²⁵ (sl. 6/06)

Karakterizacija likova iz populističko-potkulturnog sveta spektakla ne zadržava se samo na nivou prezentacije objekta. Preoblačenjem u ženski kostim i sâm Lotrek započinje učešće u spektaklu.²²⁶ Kada po nagovoru fotografa i bliskog prijatelja, Morisa Žilbera (Maurice Guilbert), obuče haljinu i stavi na glavu šešir koji je nosila Džejn Avril, (sl. 6/11)

²²⁴ Od 1840-1842. kao poseban žanr štampanih listova sa prikazima tipova gradskih stanovnika u tipičnim situacijama. Fiziologije su „kolosalna revija građanskog života“. Benjamin 1986: 44.

²²⁵ Nochlin 2002a: 337, 338. Iznenadujuću podudranost nalazim u plakatu filma „Kerel“ R.V. Fassbendera (R.W. Fassabinder).

²²⁶ Učestvovanje publike u populističkom spektaklu ispoljavalo se komentarima i dobacivanjima. Clark 1984: 234.

on postaje ona. (Prema: Koetzle 2002: 106) Sve se pretvara u parodiju u kojoj igra značenja prerasta u kalambur. Jedno psihološko tumačenje, koje moramo da uzmemo u obzir, kaže da je Lotrek namerno potencirao preuveličavanje i egzibicionizam jer je na taj način pokazivao samosvest kojom je amortizovao i predupredio začuđenost i odbojnost drugih u susretu sa njegovim prirodnim deformitetima i konačno, navodio je sopstvene posmatračke da ga prihvate; sam se sebi smejao pre drugih. Prikazujući se kao Avril ili Pjero, on izlaže svoje mane na sceni, što je mazohistički i uništavajući manevar kojim skreće pažnju publike sa svojih mana, a u suštini tako pokazuje svoju patnju.²²⁷

Lotrek je posećivao Gupilovu (Goupil) prodavnicu u kojoj je proučavao japansku umetnost i odakle su, verovatno, neke grafike završile u njegovoj *ukio-e* kolekciji.²²⁸ Sa druge strane, egzotika je bila uključena u događaje i predstave na Monmartru, što je doprinisio uzbuđenju i senzacionalizmu. U nazivu „Le divan japonais“ kroz mešavinu orijentalnog i japanskog, prepoznaje se tendencija hibridizacije stranih i dalekih sadržaja, što su u izvesnom smislu promovisale i Svetske izložbe 1889. i 1900. godine.

Fotografija u japanskom kostimu (sl. 6/12) pokazuje više od opštih mesta o uticaju japanske umetnosti, o ikonografskim i stilskim paralelama.²²⁹ Lotrek sedi u svome ateljeu ispred objektiva svoga privatnog foto hroničara Žilbera i preoblači se. (Koetzle 2002: 106) U trenutku kada obuče samurajski kostim on izlazi na svoju privatnu scenu i otpočinje dijalog sa Japanom. Mislim da ovaj kostim ne može da ima isto značenje kao i ostali. Kada ukrsti oči na način na koji to čine Šarakuov likovi i pogleda u objektiv, on priziva ličnosti iz pozorišnih *ukio-e* grafika i postaje sa njima jedno. Ova grimasa je znak ličnog odnosa koji se gradi između litografija sa Monmartra i *ukio-e* drvoreza. Jezik sporazumevanja je grafika, odnosno crtež funkcionalizovan u mediju koji povezuje

²²⁷ Ovo mišljenje Žana Ademara (Jean Adhemar) prenosi Koetzle 2002: 107.

²²⁸ Na zapadnom tržištu se krajem šeste decenije pojavila velika količina umetničkih predmeta iz Japana. Oni su našli odjek u produkciji umetnika, tako da je već tada nastala potreba da se kritički uobliči ovaj uticaj. Termin japanizam uveo je kritičar F. Birti (F. Burty) 1872., da bi ga preuzeo i proširio slikar i ilustrator Feliks Buo (Felix Buhot) 1887. U kafeu „Tambourin“ organizovana je izložba japanske umetnosti, dok je na „Ecole des Beaux Arts“ 1890. bilo izloženo 725 drvoreza, nastalih u rasponu od početka sedamnaestog veka do 1860. godine. Cate 1975: 53.

²²⁹ Ovakva vrsta prepoznavanja japanizma u radovima zapadnoevropskih umetnika detaljno je dokumentovana u: Cate 1975:63, zatim u Ives 1996: 65, i Weichmann 2007.

konzumerističke zahteve sa populističkom kulturom. Posredstvom crteža se uvodi parodija i (samo)ironija koja dolazi sa sporedne scene, iz potkulture, ili iz onih izvora, ambijenata i okolnosti odakle se vrši pomak iz ose glavnog toka industrije slika i zabave. Na sporednoj sceni evropske metropole uspostavljena je estetika sa alternativnim vrednostima koje koincidiraju sa parodijom koja je takođe jedno od obeležja japanske kulture.

Gluk zapaža da su moderni umetnici nisu koristili rekontekstualizaciju parodijskog samo u negativnom smislu, kao suprotnost dominantnom diskursu omražene buržoazije, nego i u pozitivnom smislu, kako bi apsorbovali i preobrazili kreativne mogućnosti svakodnevnog života. To je stvaranje slike „novoga“ u kontekstu komercijalne popularne kulture.(Gluck 2005: 21) U tome je suštinsko značenje japanizma u radu Tuluz-Lotreka: u odnosu publike i predstave, spektakla i popularne kulture, spajanju scenske i likovne umetnosti koje se realizuje u grafici. Pozorište je u Japanu bilo čvrsto utemeljeno u društvu koje je bilo na različite načine prožeto pozornicom. Plebejski *kabuki* je predstavljao važan deo svakodnevnog života, on je objedinio savremenu istoriju i mitološko-religiozni narativ kroz koji se oblikovao nacionalni identitet. (Aristokratski *no* je visoko kodiran i njega nisu mogli da razumeju oni koji nisu bili dovoljno obrazovani.) Potreba da se nastavi komunikacija sa publikom, a doživljaj scene produži i prenese izvan zgrade teatra, dovela je do toga da vizuelna interpretacija pozorišta preraste u ogroman korpus knjiških ilustracija, albuma, godišnjih kalendara i pojedinačnih grafičkih listova koji su postali predmet sakupljanja. Prikazi popularnih glumaca u ulogama bili su rađeni kao suveniri, dok su neke prodavnice i krčme još u osamnaestom veku koristile njihova imena kao reklamu. (Сердюк 1990: 115) (Model prezentacije sadržaja i glumaca iz predstava, kao i scena iza kulisa, glumačkih garderoba u kojima sede povlašćeni gledaoci bliska je prizorima iz „zelenih soba“ E. Degaa, videti poglavlje 2.)

Činjenica je da se spektakl u Japanu pojavio u društvu koje je bilo feudalno, a time daleko od industrijalizacije i novčane ekonomije u onom vidu u kome se ona manifestovala u Zapadnoj Evropi. Ali je zato ono bilo masovno i urbanizovano, a upravo je život gomile faktor koji određuje razmere proizvodnje i distribucije popularnih slika. Dakle, bez obzira na stepen razvitka, tradiciju i kulturu, društvo reaguje na isti način u

istim okolnostima, tj. uvodi iste ili slične principe i mehanizme komunikacije na masovnom nivou. Strategija korišćenja imena slavni glumaca da bi se prodala (u ovom slučaju i druga) roba govori o načinu na koji se stvara i funkcioniše popularna kultura. Ili, kako je rekao Klark, kada publika učestvuje, a ona učestvuje preko likova koji se pretvaraju u predmet konzumacije. Zapravo, publika počinje da učestvuje pre same predstave, u trenutku kada komunicira sa plakatom koji je sastavni deo spektakla, kao na Stenlenovoj ilustraciji *Le Mirliton*. (sl. 6/1) Na isti način je pozorišna *ukio-e* grafika postala deo popularne kulture.

Identifikacijom slikara sa glumcem, što implicate pokazuje Lotrekova fotografija, takođe se poništava granica između sveta fikcije i realnosti. Za grafičara Haronobua, život i pozorište bilo je isto.(Сердюк 1990: 87) Jednako kao i za Lotreka.

Obradu likova prema zahtevima karakterizacije, odnosno psihologizacije u Japanu je započeo Šunšo. On je izoštrio posmatranje i uveo grotesku u do tada zatvorene, ritualno tajanstvene portrete.(Сердюк 1990: 99,100) U Edo periodu koncipirana je tipološka karakterizacija likova, odnosno tip portreta u kome grafičar ne predstavlja realni lik, već radi svojevrstu scensku masku, odnosno, prikazuje glumca u ulozi. (Воронова prema Сердюк 1990: 97) Na osnovu toga i ružna gimasa Ivet Gilber može da se razume kao vrsta maske. Ono što je u njoj japansko je ideja o karakterizaciji ličnosti kroz linearno uobličavanje. U (sličnim) okolnostima koje uslovljavaju distribuciju kulta slavni prepoznaje se unutrašnja zadatost, na osnovu koga se gradi linearno-znakovni sistem. Pojava lika kroz svoj *mon*, čist, svedeni grafički znak na kostimu glumca, drugi je način poistovećivanja lika i ličnosti u teatarskoj *ukio-e* grafici. Ovaj znak dešifruje se kao ime osobe, lik i radnja.(Сердюк 1990: 91) Po istom principu, Tuluz-Lotrek uvodi amblem, crne duge rukavice (sl.6/13), kao zamenu za ličnost Ivet Gilber na omotu albuma iz 1893. godine. To je znak koji preuzima osobine lika, dok se karakterizacijom ostvarenom prikazom ruku, uspostavlja još prisniji dijalog sa Šarakuom.(Kovačić 2002: 196, sl.6/14)

Usvajanje grafičkih rešenja iz Japana, odnosno formule čiji su elementi crna linija i ravne kolorističke površine, odigrala se između drvoreza (najstarije) i litografije

(najmodernije) tehnike, koje u osnovi imaju linearni zapis/nacrt. (Videti napomenu 43) Pri tome je litografija u boji rađena na isti način kao i japanski drvorez: prvo je izvođen otisak crteža, tzv. ključni, a zatim je sa nekoliko ploča aplicirana boja. (Iskusni litografski štampari su mogli da u jednom prolazu štampaju više boja, tj. da ostvare celu kolorističku koncepciju, što je znatno skratilo vreme štampe.) Poznato je da je Tuluz-Lotrek nabavljao tuševe i četke iz Japana, jer je želeo da postigne savršenstvo kaligrafskog načina crtanja²³⁰ u čemu mu je uзор bio Hokusai. (Ives 1996: 40) Karakterizacija likova je mogla da bude postignuta samo na osnovu tačnog crteža. (Сердюк 1990: 118) Dakle, od Japanaca je Lotrek mogao da nauči na koji način se linijom, svedenim likovnim izrazom, stvaraju predstave koje imaju, veliki komunikativni potencijal. Crtežom/grafikom ostvaruje se kontakt između posmatrača i spektakla. U polivalentnom odnosima između pozorišta, glumca/zvezde, grafike i publike, spajaju se kultura i potkultura (popularna boemija), da bi nastao novi jezik znakova ili likovnih modela koji, kako zapaža Gluck, kulturu svakodnevice pretvaraju u trajne estetske forme koje će odrediti kulturu Moderne. (Gluck 2005: 21)

Ulična estetika metropole manifestuje se u grafizmu koji koristi liniju kao osnovu crtačkog zapisa izvedenog rukom i tehnike umnožavanja štampanog lista u velikom tiražu. Tuluz-Lotrek nije koristio postupak sa prenosnim papirom u kome se, ipak, gubi deo izvornosti. Radio je neposredno na kamenu.²³¹ Na taj način su linearne vrednosti zapisa bile u potpunosti očuvane. Zapravo je time konzerviran originalni crtež, dok se kamena površina tretira kao papir. Tuluz-Lotrek je upotrebljavao tuš i četku, ređe debelu, meku litografsku kedu, a samo u pojedinim slučajevima tuš pero.²³² Ovim materijalima je dobijao različite vrednosti linije, ona nije ujednačena ni kontinuirana – upravo suprotnim

²³⁰ Opisujući japansko lice u tekstu „Vjeđa“ R. Bart kaže: „[...] putanja je savršena budući da jednostavna, trenutna a ipak zrela poput krugova za koje je, da bismo ih naučili načiniti u jednoj suverenoj gesti, potreban čitav život.“ Ovim rečima iskazana je suština japanskog linearizma koji, prema Bartu ima ontološko značenje. Barthes 1989:138.

²³¹ Drugi način je prenošenje crteža izvedenog na posebnoj vrsti transfer ili prenosnog papira, što znači da je crtež uradio autor, a dalji postupak radi majstor(i) litografi. Na ovaj način radio je Domije. Isti postupak podržuje da je prenosni papir, odnosno crtež-preložak uglavnom tokom kopiranja bio uništen. Isti postupak prenošenja korišćen je u izradi *ukio-e* drvoreza.

²³² Lotrek je saradivao sa štamparima Ankurom (Ancourt), Kotelom (Cotelle) ili Anri Sternom (Henri Stern). Adriani 2002: 14.

vrednostima korigovano je osnovno značenje predstavljenog, a rezultat ovakvog pristupa bila je parodija.

Posredstvom litografskog tiraža u više od hiljadu primeraka (ako se radilo mehaničkom presom) crtež je bio diseminiran. Kroz plakat u javnom prostoru crtež je od ličnog zapisa, ili muzejsko-galerijskog primerka, bio izložen drugačijoj vrsti prikazivanja i bio je dostupan svima, postao je osnova masovnog medija. Crtež nije bio proizvod plakata, nego je plakat implementirao crtež kao pogodno sredstvo komunikacije, prenošenja poruke i ideje, što je u prethodnim decenijama ispitala novinska štampa. Plakat je samo posrednik u komunikaciji linijom. Linearni zapis je, budući sveden, koncizan, sintetički, lako i brzo perceptivan i pamtljiv. U situaciji modernog ubrzanja, on je veoma efikasno sredstvo za prenošenje likovnog zapisa i masovnu komunikaciju. Linearni zapis i grafička rešenja na plakatima beleže se kroz nevoljno pamćenje. To je ona vrsta senzibilizacije vizuelne percepcije koju je zapazio/izdvojio Bodler u tekstu „Slikar modernog doba“.

7. CRTEŽ I SLIKA. MEDIJSKI TRANSFERI.

7.1. Impresionistički *coup de grâce*

Izraz “impresionistički crtež” ušao je u stručnu terminologiju preko naslova knjiga i izložbi (Wadley 1991, Lloyd: 2012). Pretpostavljam da se, možda, ovakva sintagma koristi da bi se ukazalo na stilski okvir, da bi se crtež povezao sa određenom estetikom. Na taj način se signalizira da je reč o crtežima koji su u nekom odnosu prema impresionističkom slikarstvu. Zapravo se uspostavlja paralela između dva likovna medija, pri čemu se značenje (starijeg) izraza “impresionističko slikarstvo” prenosi na crtež, iz čega bi se dalo zaključiti da je reč o crtežima koji su u vezi sa osobnostima primerenim pravcu impresionizma ili proizilaze iz njih, a tu se, prevashodno, podrazumeva slikarstvo. Pretpostavljam takođe da se izraz “impresionistički crtež” pojavljuje (naročito) u nazivima izložbi radi jednostavnije komunikacije s publikom, s kojom je već postignut sporazum da je impresionizam tema koja budi posebnu pažnju. Zbog toga ne treba zanemariti ni elemente marketinške strategije koja računa na tržišnu atraktivnost pojma impresionizam. Odrednicom “impresionistički crtež” fokus se sužava i jasno stavlja do znanja da se ne radi o crtežu drugih provenijencija, već o onome koji proističe iz impresionizma. Međutim, i sami autori koji su promovisali ovaj izraz ostavljaju mogućnost za njegovo preispitivanje ili, drugačije rečeno, unose izvesnu sumnju u pogodnost termina koji sami upotrebljavaju. Nikolas Vedli (Nicholas Wadley) u knjizi „Impressionist and Post-Impressionist Drawing“ (New York 1991), i pored podele koju predlaže u naslovu, zapaža kako su definicije impresionizma često dvosmislene i kako one ne moraju da podrazumevaju i crtež. S druge strane, Kristofer Lojd (Christopher Lloyd) izložbom „Impressionism on Paper“ (Vienna 2012) uzima impresionizam za ključni pojam prepoznavanja (u smislu u kome se impresionizam prepoznaje kao atraktivan) iako izložba obuhvata period do kraja

devetnaestog veka, znači, uključuje različita shvatanja i pristupe likovnoj umetnosti, koji su, konvencionalno, objedinjeni širokim pojmom postimpresionizam.²³³

Zbog toga bi trebalo da utvrdimo šta zapravo znači ovaj izraz, jer se iza njega, očito, otvara kompleksan problemski prostor u kome se nalazi trag za razumevanje pozicije i značenja crteža kao sredstva likovnog i vizuelnog izražavanja u vremenu koje je obeležio impresionizam kao prvi moderni umetnički pravac.

Sigurno je da crtež ne može da se posmatra izvan sadržaja drugih vizuelnih umetnosti, posebno slikarstva. Ako u epohama renesanse, baroka, pa čak i realizma, mnogo modernijeg i vremenski bližeg impresionizmu, crtež neposredno proizilazi iz stilskih osobnosti slikarstva i čvrsto je sa njima povezan, sa impresionizmom se ispostavlja kako specifična određenja dva medija ne moraju da budu ista, čak ni bliska. Zbog toga bi trebalo da se preispita zašto se značenje sa slikarstva, na koje se prvenstveno odnosi, prenosi na crtež, koji se tako određuje specifičnostima drugoga, i to upravo u situaciji kada se u odnosu na njega bitno razlikuje. Od sedamdestih godina devetnaestog veka pozicija crteža se suštinski izmenila i postala u toj meri složena da se više nije mogla odrediti imenom ni jednog ni drugog pravca.

I pored nedvosmislenog naslova knjige „Impresionistički i postimpresionistički crtež“, Vedli u uvodu postavlja dva suštinska pitanja: „šta je crtež?“ i „ko su impresionisti ili šta je impresionizam?“ Prat (Prat) zapaža isti problem i stoga pita: „Existe-t-il un dessin impressionniste?“ On smatra da postoji izvesna zabuna u terminološkoj ravni jer su pojmovi “crtež” i “impresionizam” oprečni, zbog čega je i sintagma u samom svom značenju kontradiktorna. Jer, impresionistička doktrina, koja podrazumeva rad u prirodi i isključuje klasične teme, ima malo veze sa crtežom, i to pre svega zbog problemskog pristupa temi svetlosti. Ovaj stav se oslanja na razmišljanja Žana Lemarija (Jean Leymarie), koji u knjizi „Dessins impressionnistes de Manet a Renoir“ (Skira, 1985) kaže da čisto slikarstvo i njegovo beleženje svetlosti isključuju/e sve grafičke protivvrednosti

²³³ U ovu izložbu su bili uključeni radovi Gogena, Seraa, Redona, itd. Takođe, Lojd zamenjuje reč crtež rečju papir, što podrazumeva radove na papiru, čime se otvara drugi problem – tehnika, odnosno šta se sve podrazumeva pod crtežom.

(prema: Prat 2011:502). Ovi sudovi polaze od tumačenja impresionizma sa stanovišta tehnološkog ili izvedbenog nivoa koji podrazumeva slikarski postupak.

Naziv impresionizam ušao je u upotrebu u vreme kada su aktuelizovana istraživanja u optici i perceptivnoj neurologiji. Imamo li u vidu saznanja koja su proizilazila iz povezivanja ove dve naučne grane, ispostavlja se da je naziv impresionizam sasvim primeren jer on, pre svega, pretpostavlja ideju da se umetnost zasniva na neposrednom iskustvu, na vizuelno- čulnoj percepciji svetlosti, iz koje se oblikuje likovna predstava.²³⁴ Prema kritičaru ovoga pravca Žilu Kastanjariju (Jules Castagnary), sav smisao impresionizma je u prikazivanju pejzaža kao skupa senzacija koje on proizvodi u oku posmatrača, a ne kao faktografsko-formalne činjenice (prema Nochlin u Eisenman ed. 2002: 292). Kako je sunčeva svetlost spektralna, senzacije se prevode u skup obojenih mrlja. Kolorističke mrlje predstavljaju materijalizaciju sunčeve svetlosti i one se tretiraju kao vrednosni sistem. Efekti sunčeve svetlosti, „hiljade vibrantnih sukobljenih boja bogate prizmatične kompozicije“, imaju skoro materijalistički oblik u prirodi i takvi treba da budu vraćeni u sliku.²³⁵ Zbog toga Noklin smatra da su namere impresionista bile u suštini realističke budući da su polazile od materije/materijalnog i ideje o optičkoj istini koja se ostvaruje empirijskim putem. Impresija je apsolutno lična i ona se transponuje u strukturu razdvojenih kolorističkih beleški koje su suprotstavljene jedna drugoj.²³⁶ Proces prenošenja vizuelne senzacije nije mehanički i njegov rezultat ne može da bude egzaktan, već je nestabilan i neizvestan, zbog čega svaka slika potencijalno postaje jedan eksperiment. Slikanje je trebalo da pretpostavlja gledanje i slikar je odlučio da se čvrsto veže za njega, bez obzira na cenu, kaže Noklin. Ali to je bilo vanredno teško: trebalo je pokazati da prirodno posmatranje razdvaja viđeno od naslikanog, trebalo je pokazati kako su to različiti kvaliteti. (Nochlin, 1989: 62) Dakle, interesovanje je bilo usmereno isključivo prema materiji, prema boji, zbog čega se impresija i impresionizam povezuju, pre svega, s kolorističkom slikarskom koncepcijom.

²³⁴Džon Raskin (John Ruskin) je neposredno posmatranje još 1843. u tekstu „Pejzaž“ nazvao „neopreznost oka“. Ruskin, Evans 1995: 8. Važnost ovoga teksta zapazio je i Ajzenman. Eisenman 2007: 150. Takođe, videti esej na koji upućuje i Ajzenman, a koji je posvećen Degaovim istraživanjima povezanim s tehničkim inovacijama osamdesetih godina: Druick, Zegers 1988: 197-220.

²³⁵A. Sisle (Sisley), cit. prema Clark 1984: 32.

²³⁶Kritičar impresionizma, T. Dire (Theodore Duret) o Maneu, prema: Eisenman 2007: 150.

Antia Kalen zastupa mišljenje da su novi materijali, koji su inače motorna snaga progresa u periodu rane Moderne, bili suštinski važni za novo slikarstvo.(Callen 2004) Tokom rekonstrukcije slikarskog postupka, Kalen dolazi do saznanja da su impresionisti bili prilično racionalni, zbog čega su njihove slike u izvesnom smislu bile egzaktne. Naime, formati platna bili su standardizovani, i to u zavisnosti od teme i *mise en page*. Slikari su pažljivo birali vrstu podloge, posebno ona platna čija su tekstura i osnovni, pepeljasti ton pojačavali koloristički sjaj. Količina medijuma/veziva direktno je uticala na efekat kolorističkog treperenja, pri čemu su suvlji pigment i manja količina ulja davali svetlije i intenzivnije boje. Dejstvo kolorita se pojačavalo na belim podlogama, svetlija tonalna skala više je dolazila do izražaja ako je deo osnove, obično pepeljast, ostajao nepremazan; za toplije efekte korišćena je kremela podloga. Postizanje atmosferskih efekata bilo je zasnovano na saznanjima Ševrellove (Michel Eugène Chevreul) analize komplementarnih kolorističkih odnosa. Na osnovu ovakvih postupaka došlo se do saznanja da je lokalna boja uslovljena okolnim bojama i svetlošću. (Callen 2000: 62,63).

Prema tome, impresionizam se definiše prema čulnoj percepciji i slikarskom kolorizmu, kao i svim tehnološkim i tehničkim parametrima, od pripreme osnove do rada četkom i bojom. Neposrednost, kao jedno od temeljnih načela impresionizma, zapravo nije označavala rad bojom i četkom na platnu, nego postupak tokom koga slika nastaje bez pripremnog crteža, koji bi u ovom smislu ometao ili odlagao uspostavljanje odnosa s predmetom slikanja. Sa crtežom kao međufazom u radu produžava se proces prenošenja početne zamisli, što, prema impresionističkoj doktrini, umanjuje vrednost slike kao jedinstvenog čulnog doživljaja. Iskrenost, iskrena posvećenost predmetu, takođe je značila uspostavljanje neposrednog kontakta. Takav odnos bi ometala čak i nacrtana skica, koja bi se, iako najneposredniji prenosnik vizuelnog saznanja, ipak pojavljivala kao prepreka u vidnom/spoznajnom polju impresionističkog slikara. Kako je predmet postupkom skiciranja već definisan, prerađen, njegova implementacija u sliku značila bi ponavljanje, što bi od slike načinilo lažni likovni zapis.²³⁷ Isključivanjem pripremnog crteža, postupak i

²³⁷Možda je skica ipak postojala kao neka vrsta mentalne matrice. Sudeći prema tradicionalnoj prostornoj koncepciji koju je zadržala većina impresionista – Sisle, Pisaro, Mone, Renoar – čini se da je kompozicija ipak izvođena prema nekakvom nacrtu. Lojd takođe smatra da su slikari koristili skicu jer su prošli

trajanje nastajanja dela se skraćuju, a početna i završna faza se spajaju i istovremeno nađu na platnu. Stvarni konflikt između Akademije i impresionista bio je upravo u tome što je umesto izvršne naglašavana početna faza (Boime 1971: 87). Za impresioniste je crtež bio nepotreban jer je namera bila da se pokaže kako je slika slobodan i lični koloristički izraz, uživanje u prirodnoj reakciji, potez po potez, ideja da se stvori autentična i određena vrednost prirode (Nochlin 2002b: 290, 291). Impresionisti su prirodu transponovali bez crteža, svetlosnog modelovanja, perspektive, svetlo-tamnog – sve to je na slici postignuto isključivo vibracijom boje (Nochlin 2002b: 292, 230). Individualnost je značila da slika treba da bude nepravilna i optički nekoherentna površina.²³⁸

Pregled crtačkog opusa pravovernih impresionista, onih koji su se držali temeljnih načela, pokazuje razmere njihovog interesovanja za ovaj medij. Mone i Sisle uglavnom su ga zanemarivali, za Renoara je crtanje bilo privatna stvar. Pisaro je neprekidno radio u svim grafičkim tehnikama, dok je crtež uglavnom koristio za beleženje *première pensée*, koja je potom nalazila svoj odraz u slikanim kompozicijama.²³⁹ I pored toga, crtež se ne pojavljuje kao samosvojno ostvarenje unutar koga se otvaraju likovni i formalni problemi; on se pre može smatrati usputnim sredstvom. Crtački rukopis impresionista, uključujući i Sezana (Paul Cézanne), ostao je u okvirima tradicije, od baroka i rokoka do romantizma ili barbizonskog realizma.²⁴⁰ U tome nije bilo nikakvog problemskog stava koji bi doneo radikalne novine; zapravo se uspostavljala veza s jednom vrstom tradicije.²⁴¹ Sloboda u rukopisu i improvizacija, što je način crtanja ortodoksnih impresionista, samo je interpretacija ili tek sugestija nekonvencionalnog postupka. To je više dug iskrenom odnosu prema prirodi, nadahnuće stvarnim, životnim linijama, ali ne otvoreni i zainteresovani pristup koji vodi ka istraživanju. Ovakav odnos isključio je shvatanje crteža

Akademiju i ateljee koji su poštovali i održavali ovaj metod, kao i da su slike često završavali u ateljeu. Lloyd 2012: 7.

²³⁸Impresionistička slika naglašava površinu, ima tendenciju da bude dvodimenzionalna. Jedan od bitnih momenata u impresionističkom slikarstvu je isticanje površine, premda Renoar, Sisle, Pisaro i donekle Mone nikada nisu ukinuli prostornu koncepciju dubinskih planova, u čemu je očuvana tradicionalnost. Clark 1984.

²³⁹Na to ukazuje L. Noklin u tekstu „Camille Pissarro: The Unusuming Eye“ u: Nochlin 1989: 60-75.

²⁴⁰Videti: Ganz, Kendall 2007; Adriani 2002a.

²⁴¹Romantizam, koji su implice prihvatili ortodoksni impresionisti, favorizovao je improvizacije u skici, što je značilo spontanost, ali je u načinu izvedbe analogan baroku i rokokou. Delakroova vibrantna, nepravilna linija, u osnovi je koloristička. Ona je neformalna, slobodna, u čemu Bodler prepoznaje modernost. Romantičarske intencije pojavile su se u privatnim ateljeima: kod Kutura (Couture), gde je učio Mane, i posebno kod Glera (Gleyre), gde su učili Renoar, Bazij, Sisle i Mone.

kao samosvesne umetnosti. (Wadley 1991: 13). Impresionisti su dali prednost dnevnom ili noćnom svetlu, koje ne može da se prevede u grafičke znakove, liniju i tačku. Treba pomenuti Renoarov pokušaj da neformalnom, lakom i svetlom linijom evocira efekte svetla u crtežu „Predeo iz Kanj-sir-Mera“ (Zbirka Narodnog muzeja u Beogradu sl. 7/01) Međutim, ovakvo linearno rešenje ostalo je u okvirima konvencionalnog. Motiv prirode nije bio prava tema za inovacije u crtežu, bio je to grad.

„Impresionističko oko je najprefinjenije u razvoju čoveka [...] Impresionisti vide i prenose prirodu onakvu kakva jeste, vibracijom boje. Nema crteža, nema svetlosti, nijedne od tih detinjastih klasifikacija.“²⁴² To ipak nije bio otvoreni antagonizam: impresionizam nije izbacio crtež u programskom smislu, jednostavno ga je potisnuo, marginalizovao, jer je sama suština impresionističkog slikarstva predstavljala suprotnost crtežu. Odbili su liniju da bi radili neposredno bojom – brze skicozne poglede na moderan život i pejzaž (Lewis ed. 2007: 1). Sa impresionizmom su *couleuristes* konačno, posle duela koji je trajao trideset godina, pobedili *dessinateurs*. U ime individualne slobode, stvarajući novi profil novog umetnika na sceni modernog doba, impresionizam je zadao *coup de grâce* crtežu. Mane, Dega, Kajebot (Gustave Caillebotte) nisu bili ortodoksni impresionisti. Sva trojica su se problemski bavila crtežom.

Međutim, slikarski postupak uslovljen je društvenim, ekonomskim, kao i političkim okolnostima u kojima umetnik radi. Zbog toga bi trebalo da razmotrimo i društveni aspekt kao širi okvir koji je odredio i dao značenje impresionizmu. Naziv impresionizam se pojavio kao šala kojom je kritičar Luj Leroa (Louis Leroy) u časopisu *Le Charivari* 25. aprila 1874. označio grupu slikara koja je do tada delovala kao „Udruženje anonimnih“ („Societe des Anonimes“). Umetnici su ga prihvatili, da bi od 1877. počeli i sami da se deklarišu imenom koje je smišljeno s namerom da ih ospori.²⁴³ Pored ovoga, u upotrebi su bili i nazivi „Indépendant“, „Bande Manet“, kao i „Irregulars et Naïves“, koji sugerišu i društveno značenje, pri čemu se slike pojavljuju kao reperi kompleksnog stanja u društvu. Kritičar Moris Šomlen (Mauris Chaumelin) 1876. napisao je da bi pravilnije bilo da se ovi slikari nazovu „Beskompromisni“ („Intransigeants“). Ovaj termin bio je bremenit

²⁴²Kritičar Žil Laforg (Jules Laforgue) u tekstu o impresionizmu iz 1883. Cit. prema Wadley 1991: 39.

²⁴³Svoju raspravu o upotrebi naziva impresionizam Ajzenman započinje ovim fenomenom. Eisenman 2007: 149, 150.

političkim značenjem. Ajzenman navodi da je njegovo poreklo u španskom neologizmu koji označava anarhističko krilo španske federalne partije. U Francuskoj, uvek osetljivoj na politička zbivanja u Španiji, skoro istovremeno je ušao u upotrebu. Slikarima je pripojen tokom 1875. i 1876. godine. U smislu kojim se povezuju sa originalnim, političkim značenjem, kao osudu su ga koristili konzervativni kritičari, pri čemu su akteri i zagovornici impresionizma ili „Beskompromisnih“ bili okarakterisani kao radikalna, levo orijentisana grupa. To je podrazumevalo da im je na političkoj sceni bila dodeljena uloga opozicionara (Eisenman 2007: 152).

Sama reč „beskompromisni“ povezana je s borbenošću, nepomirljivošću, nepristajanjem, što je približava značenju pojma avangarda, koja umetnosti omogućava da bude društveni i politički korektor.²⁴⁴ Zbog toga je u kritičkoteorijskoj recepciji dvadesetog veka čitav period koji je započeo tokom šezdesetih, mada se graničnom smatra 1874. godina, nazivan i avangardom. Međutim, francuski umetnici nisu bili revolucionarno radikalni. Njihov pristup savremenosti pokazao je drugačiju sliku, koja bi se mogla tumačiti pre kao vrsta alternative nego kao revolucija u borbenom smislu. Jedan od razloga za umerenost bila je njihova klasna pripadnost, koja je onemogućavala postojanu društvenu kritiku. Svi impresionisti bili su republikanci, ali ne i jednako temeljni i dosledni u svojim stavovima.²⁴⁵ Šapiro (Meyer Schapiro) ukazuje na moralnu dimenziju, koja je centralno pitanje impresionizma: „U društvenom smislu, rani impresionizam kao i rani postimpresionizam imali su moralni aspekt. Način ličnog posmatranja i stalnih promena predmeta (posmatranja) implicitna je kritika društvenih i porodičnih formalnosti – ili, konačno, suprotstavljanje njima.“²⁴⁶ Šapiro zapaža kako se nova umetnost ne javlja nužno kao revolucionarni odgovor ili oštra reakcija na prethodno stanje, čime se u izvesnom smislu relativizuje povezivanje impresionizma s avangardom, u smislu u kome ona strateški računa na prelomne momente. (Schapiro 1978: 188). Noklin zaključuje da je

²⁴⁴Ideju o revolucionarnoj umetnosti koja prethodi društvenoj revoluciji promovisao je T. Tore u časopisu *L'Artiste* 1848. Furijeovac Laverdan (Laverdant) u istom smislu kaže da umetnost treba da bude izaraz najnaprednijih tendencija društva, te da je ona „izvidnica budućnosti“.

²⁴⁵Društveno svesni umetnik u aktuelnom vremenu, misao je koja je bila osnov/deo realističkog koncepta. Radikalne ideje zastupao je Kurbe boreći se za demokratizaciju umetnosti kao i protiv konzervativizma Akademije. Njegov realizam je bio radikaln i militantan. Mišljenje da je umetnik izgnanik iz buržoaskog društva koga taj poredak ne razume i ne prihvata u osnovi je Prudonovo odnosno Furijeovo. Nochlin 1989: 14.

²⁴⁶Meyer Schapiro, „Nature of Abstract Art“ (1937) u Schapiro 1978 (1937): 192.

Mane, s obzirom na subverzivno značenje njegovih slika, bio prvi pravi avangardista, a da su slikari iz sedamdesetih, za razliku od prethodnika iz 1848, bili u društvenom smislu pre fenomenološka nego društvena činjenica. (Nochlin 1989: 3) Oštri politički stavovi, koji su bitno odredili početni period impresionizma, postepeno su jenjavali tokom osme i devete decenije. Situacija u društvu i državi se menjala. Treća republika demokratizovala je Salon, tržište se probudilo, impresioniste su zastupali kolekcionari i trgovci, tako da su oni sve manje imali razloga da budu beskompromisni. Nove teme, među kojima antisemitizam ili feminizam, politički i ideološki su podelile umetnike koji su 1874. zajedno nastupili kod Nadara.

Teza po kojoj je umetnik aktivni učesnik svoga doba koji načinom izražavanja reflektuje društvene situacije vrednosno je merilo na osnovu koga Malarne definiše svoj stav: „U vremenima kada se romantičarska tradicija prve polovine veka samo razvlači između nekoliko preživelih majstora toga doba, prelaz od starog zamišljenog umetnika i sanjara prema energičnom modernom radniku pronalazi se u impresionizmu.“²⁴⁷ Dakako, u pozadini kritičkih stavova stoje politička i ideološka opredeljenja. Impresioniste su u opozicionoj štampi zastupali republikanski orijentisani kritičari: Birti, Dire, Zola, Diranti, Tore, Kastanjari, uz koje su stajali političari: Gambeta (Léon Gambetta), Klemanso (Georges Clemanceau) i Rošfor (Henri Rochefort).²⁴⁸ Impresionizam je neposredno odredila Pariska komuna, u kojoj su učestvovali: Mone, Mane, Pisaro, Dega, kao i Kurbe. Za neke su revolucionarni dani bili epizoda, a za druge trajno opredeljenje. Slikarstvo je tokom sedamdesetih godina predstavljalo političke stavove, ideološku pripadnost. Impresionizam je bio predstavnik savremene kulture i svih fenomena modernog života: urbanizma, potrošnje, spektakla ili zabave. Impresionisti su kritikovani zbog načina na koji su predstavljali i tumačili savremenu tematiku, posebno zbog svoje naklonosti prema popularnoj kulturi.²⁴⁹ Oni su pokrenuli nove socijalizacije umetnika i tržišne odnose koji su pratili moderno društvo liberalnog kapitalizma.²⁵⁰ U knjizi „The Painting of Modern Life,

²⁴⁷Cit. prema „Documents Stephane Mallarmé“, Paris 1968:84 prema: Eisenman 2007: 152.

²⁴⁸Nord zapaža kako su impresionisti računali sa štampom, *La Cloche, Le Rappel, La Tribune*, kad već nisu mogli sa Akademijom i Salonom. Više u Nord 2000.

²⁴⁹Mane je tragao za izvorima u naivnom i popularnom. To je bila jedna od tačaka njegovog avangardizma. Nochlin 2002b: 286.

²⁵⁰Impresionizam je uveo *new deal* u umetnost. Nord 2000: 62.

Paris in the Art of Manet and His Followers“ T.Dž. Klark modernizam vidi kao produkt kapitalizma. U osnovi njegovog stava stoji Marksovo mišljenje, prema kome „snaga impresionizma leži u povezanosti modernosti teme i njenog originalnog predstavljanja.“ (Nochlin 2002b: 291). Klark smatra da istinski modernizam uključuje stavove suprotne postojećem društvenom poretku, stavove koji teže da se preliju u politiku antikapitalizma. Suprotstavljajući se takvom svetu, umetnici su se suočili s problemom konvencionalnog načina i tehnike predstavljanja. Mane je razotkrio bezizražajnu stranu sveta zadovoljstva i spektakla, što je metaforički označeno praznim pogledom devojke iz Foli Beržea. Analizirajući temu dokolice i zabave koji je jedan od manifestnih oblika društvenog ponašanja u ranoj Moderni a tematizovan u impresionističkim slikama, Nochlin zaključuje kako se priroda u njima pojavljuje u formi robe ili fetiša otuđenih od bioloških procesa ljudskog rada. To je kritika političke ekonomije, i to na način kojim su slikari uspeali da ubrzaju krizu predstavljanja i okončaju postojeći odnos između umetnosti i publike. (Nochlin 2002: 291).

Pozitivistički duh vremena dao je impresionizmu značenje materijalne, vizuelne činjenice.²⁵¹ Uspostavljajući nove postupke i odnose u umetničkoj produkciji i prezentaciji, impresionisti su stvorili uslove da se pozicija crteža redefiniše u uslovima rane Moderne. Na tom širokom talasu crtež postaje „vizuelna činjenica“ koja se dinamički i polivalentno uključuje u savremene tokove.²⁵² Neformalnost, neposrednost, kretanje, čulnost – glavne osobine impresionizma – našle su odgovor u crtežu, ali u sasvim drugačijem formalnom i strukturnom izrazu. U tekstu „La Peinture Nouvelle“, nastalom u atmosferi naučnog realizma i naturalizma u literaturi, Edmon Diranti istupa kao naslednik Didroa, prvog kritičara Akademije, koji je povezo crtanje s posmatranjem prirode. Diranti kaže da je „crtanje takvo individualno i nužno sredstvo izražavanja da se ne mogu od njega zahtevati metodi, tehnike ili zadate tačke posmatranja.“(Duranty 1876: 17)

²⁵¹ M. Schapiro, *The Concept of Impressionism*, cit prema Lewis ed. 2007: 1.

²⁵² Herbert kaže da su popularne teme u slikama bile osnažene iskustvom s novinskim grafikama, tj crtežima i ilustracijama. (Herbert 1991: 303)

7.2. Akademija. Povratak odbačenog metoda.

Praksom privatnih ateljea i polemikama koje su se odnosile na opšte principe slikarstva i u kojima je imao ulogu dokaznog materijala, crtež je bio posredno aktuelizovan, što je uticalo na promenu njegove pozicije od polovine veka. Od početka devetnaestog veka – osim Didroa, Bodlera, Delakroa, Dirantija i Uismana – kritičari se nisu posebno bavili tehnikom crtanja niti specifičnostima modernog crteža. (Wadley 1991: 15).

U poslednjoj kritici Salona 1856. Bodler osuđuje neposredan rad po prirodi koji smatra dosadnim, znakom lenjosti, jer pravi crtač „crta prema predstavi koja je ugravirana u njegovom mozgu“. Priroda treba da bude filtrirana kroz njegov temperament i maštu jer neposredni utisci dnevnih beležaka ne mogu uvek da se održe tokom rada u ateljeu, zbog čega je potrebna imaginacija. Posmatrana iz ugla devedesetih godina, ova kritika izgleda kao proročanstvo.²⁵³ Priroda (bilo da se radi o prirodi kao okruženju ili prirodi samog umetnika) samo je jedan uslov za nastanak likovnog dela, ključ je ipak u duhovnim i umnim procesima. Bodlerovo mišljenje daje prednost mentalnom, ali ne i strogo racionalnom. On nije akademičar. Analizirajući savremenu umetničku produkciju predstavljenu na salonima 1845. i 1846, Bodler kritikuje „tiraniju“ prave, akademske linije. On je apologeta romantičarske linearne koncepcije i ističe „imaginativan“ tip crteža, koji je najplemenitiji i najjači jer zapostavlja tačnu predstavu i stvara drugu prirodu, koja je analogna svesti i temperamentu umetnika.²⁵⁴ U kritici Domijea, on pokazuje kako crtež shvata u širokom obimu, koji obuhvata različita grafička sredstva i povezuje različite medije. Domijeov crtež u osnovi je proizašao iz aktivnog i neposrednog odnosa prema savremenoj, aktuelnoj tematici i komunikacijskim zahtevima vremena. Izvorne osobenosti Domijeovog grafizma zadržane su zahvaljujući tome što je bio očuvan momenat aktivnosti, postupak crtanja. (Bodler 1979: 250). Ali, isto tako, „*Monsieur* Domije je, u najboljem

²⁵³Bodler anticipira Gogenovu koncepciju unutrašnjeg gledanja, kao i Degaov metod pamćenja.

²⁵⁴Pored ovoga, Bodler izdvaja još dva tipa, „tačan ili glup“, „fiziognomski ili naturalistički“. Bodler 1979.

smislu reči, klasičar“ (Birti [Philippe Burty] cit. u Melot et al. 1999: 64, fn.16). Melot nastavlja ovu misao i kaže da je Domije imao sposobnost da linijom postigne životnu spontanost, ali je energija njegovog linearnog izraza pripadala principima Akademije. (Melot et al. 1999: 63). Potreban je, međutim, izvestan napor da se poveže Domijeov grafički rukopis s načinom na koji je učio crtanje na *Académie Suiss*. Njegov primer pokazuje do koje mere će akademski metod, i pored ograničenja, predstavljati vitalnu osnovu za razvoj crteža posle svih poricanja i odbacivanja tokom sedamdesetih godina.

Pozicija crteža bila je određena obrazovnim sistemom koji je obuhvatao Akademiju i nezavisne privatne ateljee; ateljei su imali sličan nastavni plan, ali je u njima odnos sa studentima bio neposredniji. Obuka crtanja bila je uslovljena obrazovnim sistemom i neposredno je zavisila od državnih zakona. Učenje se samo formalno zasnivalo na poštovanju skice kao prvog i najvažnijeg koraku u umetničkom procesu, kojim umetnik pokazuje spontanost i/ili inspiraciju, iskazuje svoju *première pensée*. Međutim, da bi se uopšte došlo do skice, trebalo je proći kroz striktno akademsko obrazovanje. Konceptija prema kojoj je umetničko delo rezultat sistematičnog i disciplinovanog rada odredila je podelu instrukcija crtanja na kurseve koji su se smenjivali po hijerarhijskom principu. To je podjednako važno za Akademiju i za privatne ateljee. Racionalni i uređeni sistem podrazumevao je obuku od jednostavnijih ka složenijim postupcima, uz obavezu ponavljanja i kopiranja kako bi se dostigao glavni cilj – veština u izvođenju linije. Prvi kontakt s linijom studenti su imali tokom kopiranja grafika; radilo se zapravo o mehaničkom prevođenju linearnog zapisa iz grafike u crtež. I pored toga, ova tehnika je davala učeniku samopouzdanje da može da savlada izazov svakog modela. Radom na konturama i šrafurama, zadatim linearnim potezima, postepeno su savladavali crtanje i shvatali važnost linije za definisanje forme i tonske prelaze. Linija je tako imala ključno mesto, ali je bila isključena svaka mogućnost da ona bude slobodno izvedena. Ovakva praksa bila je tako duboko ukorenjena u tradiciji, ne samo francuskog nego i čitavog zapadnoevropskog crteža, da su je svi prihvatili bez rezerve uključujući i studente koji su kasnije postali Beskompromisni.²⁵⁵ Sledeća faza bila je posvećena radu na delovima tela, i

²⁵⁵U tekstu „The Elements of Drawing“ 1857. Džon Raskin ističe da je za najveštijeg slikara skica ključna upravo na početku rada, jer je četkica previše formalno nedređena. Raskin shvata crtež kao egzaktnu stvar. Prema: Harrison et al. eds. 2005: 604-607.

to kopiranju gipsanih odlivaka da bi se došlo do modela i postepeno do cele figure. Ona je izrađivana kao gruba skica celine sa osnovnim karakteristikama. Ni u privatnim ateljeima studenti nikada nisu crtali po živom modelu pre nego što su savladali rad prema gipsanom odlivku. Cilj ovakvog rada je bilo sticanje ideje o važnosti svetlosti i senke.²⁵⁶ U ovom trenutku linija je gubila značaj, ona je bila podređena slikarskim elementima, pre svega modelovanju. Kada je student savladao ovaj nivo i pokazao da je vešt u polutonovima, prelazio je na rad po modelu. Taj korak, poznat kao *à la nature*, bio je najvažniji od svih koji su prethodili instrukcijama slikanja.²⁵⁷ Crtanje se kretalo u okvirima grafike, gipsanih modela, kopiranja, čvrstih kontura, šrafiranja i senčenja, pri čemu su bile propisane određene linije i materijali, što je dovelo do ujednačavanja i obezličavanja stila i rukopisa.²⁵⁸ Najveći nedostatak skice, nedovršenost, bio je eliminisan do završne faze slikanja, što se smatralo dokazom kvaliteta umetnika (Boime 1971: 87,88). Spontanost i izvornost ostale su u privatnoj sferi.

Materijali su takođe bili propisani zakonom i pravilima Akademije. Za vreme Julske monarhije olovka je bila poželjnije sredstvo za crtanje po prirodi jer je obezbeđivala čvrstu i kontrolisanu izvedbu. Posle reforme 1863. na „École des Beaux-Arts“ pojavili su se novi crtački materijali, koji su dozvoljavali spontaniju tehniku. Tako je ugljen korišćen za crtanje po gipsanom modelu, u čemu je postupak mrljanja, tehnika *estompe*, zamenjivao šrafiranje. Ugljen je dozvoljavao slobodniju i bržu izvedbu. Smatrajući olovku i dalje superiornom, ovakvu neformalnost nisu odobravali ortodoksni akademičari, čuvari *ancient régime*a. U nezavisnim ateljeima bile su prihvaćene nove vrste ugljena i krejona.²⁵⁹

U atmosferi debata o racionalnom i intuitivnom, prirodnom i veštačkom, nijedna ideja ili stav o crtežu nisu dominantni ali, iz drugog plana, klasični akademski ponovo postaju aktuelni. Knjiga „Grammaire des Arts du Dessins“ (1880) Šarla Blana, člana „Académie des Beaux-Arts“, kako stoji u njenom podnaslovu, bavi se crtežom na starinski,

²⁵⁶ „Raspodela svetla i senke određuje modelovanje, to je takoreći reljef, figura u vidu kalupa mora se uvek proučavati sa ove tačke posmatranja.“ Boime 1971: 73, fn 18.

²⁵⁷ Podrazumevalo se da završeni student bude potpuno spreman crtač, „Prix du Rome“ je dodeljivan za crtanje, ali je ova obuka vodila prema slici, a ne prema crtežu koji je bio sveden na nivo zanata.

²⁵⁸ Originalni crteži su rađeni na dva načina: samo od kontura (*dessin au trait*) i sa senkama (*dessin ombre*). Prema Boime 1971: 88.

²⁵⁹ O materijalima i njihovoj proizvodnji u devetnaestom veku u: Druick 1994: 354, Schenk 2005: 57-80.

ekstenzivan i hronološki utemeljen način. I pored toga, ova knjiga je imala znatan uticaj na umetnike nove generacije: Van Goga, Seraa, Gogena. Prema Blanu, reč crtež ima dva značenja. Ona podrazumeva crtanje predmeta konturom, svetlošću i senkama, ali je isto tako i nacrt kojim umetnik izražava svoje misli, jer: „Crtež je projekat duha.“ (Blanc 1880: 23) Drugim rečima, Blan pravi razliku između crteža (*dessin*) kojim se predmetu daje oblik i idealističkog koncepta koji podrazumeva zamisao plana, projekta ili dizajna (*dessein*). Blan podseća da je crtež osnova arhitekture, skulpture i slikarstva. U arhitekturi je crtež pokretački princip, njena suština; u skulpturi crtež je sve (Blanc 1880: 21). Sa stanovišta impresionista, Blanova knjiga je nepopravljivo reakcionarna, ali je za generaciju koja se pojavila upravo u ovo vreme ona bila glavni oslonac. Iako je njegov način izlaganja anahron i čvrsto povezan s akademskim principima učenja, uz pozivanje na antičke uzore, on aktuelizuje značenja crteža i vrednosti koje on označava. Na sličan način kako je to činio Engr, i Blan iznosi ideju o superiornosti prirode nad umetnošću (Blanc 1880: 25). Pri tome, linija predstavlja vezu između prirode i čoveka. Oblici koji se reprodukuju crtežom generisani su iz pravih i kružnih linija: „Linija je u osnovi prirode i čoveka, koji zajedno tvore umetnost.“ Blanc ukazuje da se sva priroda, okean, sunčevi zraci itd., svodi na linije (Blanc 1880: 22–24). Gogen je u intervjuu pre drugog odlaska na Tahiti izložio ideje o linearizmu koje su veoma slične Blanovim (Guérined ed. 1974: 147). Blan pridaje simboličke vrednosti liniji: prava linija predstavlja beskonačnost, uzvišenost, jedinstvo, ona je samo jedna; kriva linija predstavlja različitost, ona je mnoštvo (Blanc 1880: 24). Lepota se rađa iz sličnosti i razlika. Vertikalna simbolizuje čoveka dok ostale tri osnovne linije – horizontala, rastuća i opadajuća kosa – izražavaju mir, radost ili tugu. Crtež predstavlja muški, a kolorit ženski princip jer crtež je pokazatelj inteligencije; superioran je u odnosu na ženski kolorit, koji jeste bitan, ali je nižeg ranga. (Ovo će mu jako zameriti feministkinje!) Međutim, Blan se distancira od Akademije i osuđuje mehaničko kopiranje pošto se na taj način ne dolazi do istine. Crtež treba da izražava višu realnost, osobenosti predmeta, kao i da pokaže stil autora (Blanc 1880: 570). Boja nije neophodna u arhitekturi i skulpturi, ali crtež jeste (Blanc 1880: 21). Sa slikarstvom je druga stvar: boja je suštinska iako se nalazi na drugom mestu, ali jedinstvo crteža i boje je uslov za nastanak slike, pri čemu crtež zadržava dominaciju nad bojom. Zato što je forma apsolutna, a boja relativna.

Glavni princip crteža – da je celina važnija od delova – približava ovog autora akademskoj doktrini, dok napomene o „moralnoj lepoti“, koja je važnija od istine, po prirodi mogu da se povežu sa istorijskim temama (Blanc 1880: 589). Blanove premise su uzvišenost i stil, dakle, sve ono protiv čega su bili Beskompromisni. Iako u suštini tradicionalna, ovakva razmišljanja ohrabruju povratak crteža u korpus Moderne, povratak koji se odvija nezavisno i paralelno s radikalnim pomacima u slikarstvu.

7. 3. Medijski transferi. Žorž Sera.

Na poslednjoj, Osmoj izložbi impresionizma 1886.²⁶⁰, pored Gogena (koji je učestvovao na Petoj i Šestoj), pojavio se Žorž Sera, još jedan od umetnika koji su okarakterisani kao protivnici ovoga pravca. Činjenica da su izlagali zajedno sa impresionistima ide u prilog Šapirovoj tvrdnji da postimpresionizam ne treba posmatrati kao reakciju na impresionizam ili kao njegovu suprotnost (Schapiro 1978: 191). Impresionizam kao pravac Moderne i samo moderno doba omogućili su slobodno delovanje umetnika na širokom planu promenjenog društva. Delovanje postimpresionista nije isključivo u vezi sa odnosom prema impresionizmu (mada postoje Pisarove debate), nego u vezi s novim saznanjima. Reakcija umetnika je duboko motivisana sopstvenim iskustvom u menjanju sveta s kojim pravi nagodbe i koji uobličava njegovu praksu i ideje na poseban način (Schapiro 1978: 191).

Zbog toga postimpresioniste (kao, ranije, impresioniste) treba posmatrati sa stanovišta tehnoloških, naučnih i društvenih promena koje su donele poslednje decenije veka.²⁶¹ Uopšteno, oni su bili više okrenuti prema unutra, ne prema spolja, ne prema

²⁶⁰ Nešto manje od polovine radova na ovoj izložbi bilo je izvedeno u različitim crtačkim tehnikama i na papiru, što Lojd smatra činom pametne subverzije. Lloyd 2012:40. Međutim, crtež je bio redovno izlagan od Prve izložbe. Izlagali su ga sistematski Dega i Morizo (Berthe Morisot), a retko Pisaro, Sezan i Mone.

²⁶¹ Seraov kolorizam povezivan je s naučnoteorijskim testovima. Pored Ševrola i Anrija bili su mu poznata saznanja Helmholtza (Hermann von Helmholtz) i Maksvela (Clark Maxwell), čiji su radovi o

prirodi i gradu, nego prema sebi zato što se entuzijastički doživljaj grada i spoljašnje sredine pretvorio u pitanja o sopstvenom postojanju. Ova, u izvesnom smislu, introvertnost manifestovala se na različite načine, koji svi proističu iz koncepcije po kojoj je umetnost uslovljena mentalnim procesima (ne više samo odraz realnosti). U osnovi, to je formalno blisko akademskom principu. S druge strane, povlačenje u atelje i (uslovno) osamu dalo je priliku istraživanjima. Ona su velikim delom obuhvatila crtež, kome se pristupa s različitim pozicija na osnovu novih saznanja. U takvim okolnostima dolazi do interakcije slike i crteža, koje su, svako na svoj način, šezdesetih i sedamdesetih razdvojili “akademičari” i “beskompromisni”. Problem novog povezivanja dva medija ne odnosi se na skicu kao pripremnu fazu za sliku. Nije u pitanju crtež kao uputstvo s kolorističkim zabeleškama ili kao dokument vizuelne situacije koja prethodi slikanoj kompoziciji. Ovo pitanje isključuje korišćenje crteža kao vrste filtera prema slici, što je Pisaroov način (Wadley 1991: 15), ili slike koja prethodi crtežu (primer je Renoarova „Mulen dela Galet“, kao i Gogenov postupak/koncepcija razdvajanja linije i boje, pa je tako slikarstvo podeljeno u kategorije crtanja i bojenja unutar crteža (Guérin ed. 1974: 13, 14). Ovde nije u pitanju razdvajanje nego implementacija crteža u sliku, na osnovu koga dolazi do transpozicije osnovnih grafičkih elemenata, linije i tačke, koji iz crteža ulaze u strukturu slike i suštinski određuju jezik slikarstva. Pri tome, linija i tačka se ne pojavljuju kao izvorni grafički elementi; one gube svoje primarno dejstvo i značaj, zbog čega se slika ne prepoznaje kao grafička.²⁶² Linija i tačka su redefinisane u slikarske entitete, ali su te slike genetski crtačke zbog toga što su nastali kao rezultat postupnih eksperimenata koji su počeli u jednoj i završili se u drugoj likovnoj disciplini.

Rešenja logično proizilaze iz postupnih eksperimenata u crtežu koji se produžava u drugi medij. Sera i Van Gog zadržavaju delimično metod Akademije, koji je promovisala i Blanova knjiga. Takav pristup je doveo do ponovne aktuelizacije odnosa crteža i slike. To podrazumeva shvatanje po kome je crtanje rezultat mentalnog procesa u kome se ima u vidu konačni cilj ili koncept, a sam postupak ima osobine sistematskog istraživanja. Oni

komplementarnim odnosima boja bili objavljivani u francuskim priručnicima sedamdesetih godina. Takođe mu je bila bliska Rudova (Rood) teorija o mešanja boja, tačkastoj tehnici kao i tehnici poliranja boja. Cage: 1987: 448-454.

²⁶² Jedan od primera kaligrafske slike predstavlja Degaova „Naga žena koja se briše“ (1884–1886), Bruklinski muzej.

su time revidirali metod postupnosti, koji su iz rada u crtežu preneli na sliku,²⁶³ što je takođe akademski stav, prema kome „crtanje, kao i slikanje, ne može da se radi bez postupnosti”.

Na Osmoj izložbi impresionista Sera je izložio crtež „Trombonista/Parada“ (sl.7/02) Geneza ovoga, kao i drugih srodnih Seraovih crteža započinje istraživanjem osnovnih grafičkih elemenata, linije i tačke, što evocira akademske vežbe kopiranja grafika. Time je bilo omogućeno dublje istraživanje i uspostavljanje unutrašnjih veza između crteža/grafike i slikarstva, u čijoj osnovi je stajao princip klasične akademske obuke.²⁶⁴

Polazište je bilo u tački u crtežu koja je zatim hromatski redefinisana, transformisana, da bi se pojavila kao slikarski element. Na crtežima je nađena tačka – zrno; u slikama je ona građena – konstruktivni element. U crtežima je postignuta čista forma, i to modelovanjem. Zatim je to modelovanje preneto u slike, kao embrion. (Shiff 2007: 23).

„Tačke na Seraovim slikama imaju nešto od kvaliteta crnih zrna s njegovih neuporedivih crteža u *Conté* krejon, u kojima različita gustina zrna određuje gradaciju tona. Ovaj raspon od malenog ka velikom samo je jedan od mnogih upadljivih polariteta njegove umetnosti.“ (Schapiro 1978: 101). Do ovog rešenja Sera je došao postupnim istraživanjem koje se od krejona i papira nastavilo i u drugim materijalima, gde je pokazao sličnu pažnju prema osnovi. Kao prelazno rešenje od papira prema platnu, koristio je drvo oraha ili mahagonija; male drvene ploče mogao je da nosi i radi u *plain airu*. Drvo je bilo pogodno zbog osnovnog tona i tekture, dok je tkanje platna u potpunosti odgovaralo mreži i linijama na *Michallet* papiru, što je potvrdilo njegovu ideju da i u slici osnova može da postane ključni deo kompozicije (Shiff 2007: 28). Ako se platno pokazalo kao odgovarajuća zamena za papir, koloristička tačka je, shodno tome, postala odgovor na grafičku tačku. Međutim, postoji razlika između grafičkog i hromatskog elementa – dok grafička tačka može da zauzme samo mali prostor, hromatske tačke treba da preuzmu dimenziju „tačaka“ kako bi

²⁶³Procesulanost je naglašena i kod Degaa, mada kod njega u drugom vidu, da slika nikada nije gotova, a kod Seraa proces ide prema zaokruživanju i definitivnom rešavanju.

²⁶⁴Cimerman kaže kako je Seraov rad težio novoj umetnosti za novo doba, „republikanskom klasicizmu“, zasnovanom na ukusu i ideologiji Šarla Blana (Thomson Richard, Zimmermann review, Burlington) „Sera je nadgradio klasičnu tradiciju na izdisaju“ Schapiro 1978: 101.

stvorile čitav niz njihovih efekata, bilo da su u komplementarnom, sabirajućem ili oduzimajućem kontrastu (Damisch 2007: 121). Damiš zapaža kako je Sera u slikarstvo uveo princip „dvostruke artikulacije“, koji podrazumeva deljenje na moneme odnosno foneme. (Damisch 2007: 121) Ako ispitamo pozadinu ovakvog lapidarnog zaključivanja, i to sintagmom koju je Damiš pozajmio od Andrea Martinea (Martinet), otvara se mogućnost da se Seraov sistem tumači sa aspekta semiologije.²⁶⁵ Seraove slike zahtevaju semantičku analizu jer je u njima naglašena supstanca koja poseduje određeno značenje, a naglašavanje supstance (materijalnosti) započeto je u crtežima, i u tom smislu slike se mogu posmatrati kao ekvivalent crteža. Naravno, svaka slika je supstanca i može se potencijalno razložiti do najmanjeg, ali to ne mora da određuje njenu bitnost. Seraove slike se mogu tumačiti ovim metodom zato što su one razložene u sebi; zasnivaju se na segmentu, što nedvosmisleno upućuje na raščlanjivanje. One su u suštini razloženi sistemi. Pri tome se mora uočiti da Seraove poentilističke slike mogu da se čitaju postupkom razlaganja ako se polazi od celine, tj. ako se ima u vidu slika u totalu, opšta slika (po principu geštalta), odnosno ako se rukovodimo idejom da su u pitanju sistemi sačinjeni od sintagmi koje se daju raščlanjivati.²⁶⁶ Kao metod dvostruke artikulacije, deljenje je u bliskoj vezi s Bartovim terminom „raščlanjivanja sintagme“, u ovom slučaju ikonične sintagme.²⁶⁷ Polazimo od osnovne teze: da su tačke označavajuće jedinice koje čine sistem. Prevedeno/pozajmljeno iz lingvističke terminologije, tačka bi se mogla shvatiti kao fonema. Fonema je, prema De Sosiru, jedinica koja se dobija deljenjem govornog lanca; to je kompleksna jedinica koja tvori lanac i koja se može posmatrati kao nesvodljiv element, tj. *in abstracto*. Dakle, ako bi se Seraova likovna sintagma razložila, došlo bi se do foneme, tj. tačke.²⁶⁸ Sama po sebi, ona nema značenje, njega dobija na višem nivou povezujući se s drugim tačkama; kao i sama fonema, koja postaje prepoznatljiva zahvaljujući odnosu s drugim fonemama, s kojima može da bude ista ili da se od njih razlikuje. Polazimo od toga da je tačka/fonema imanentna crtežu. Ona se pojavila u Seraovim crtežima u kojima tačke (strukturno) učestvuju u stvaranju sintagmi. „*Sintagma je bilo koja grupa heterogeno-*

²⁶⁵Prema Bartu, predmet semiologije, čija je jedna od disciplina lingvistika, jeste svaki sistem znakova, nezavisno od njegove supstance i njegovih granica. Bart 1971: 317.

²⁶⁶„[...] sintagmu upravo određuje to što nju čini supstanca koju treba razložiti.“ Bart 1971: 362.

²⁶⁷Bart ovde pominje fotografiju, kao analogijsku predstavu stvarnog prizora. Bart 1971: Ibid.

²⁶⁸Fonema je prosta jedinica. To je zbir akustičnih utisaka onoga što se čuje i govori. De Sosir 1989: 53.

funkcionalnih znakova; ona je uvek bar binarna i njena dva člana su u odnosu uzajamne uslovljenosti“.²⁶⁹ Binarni sistem crteža zasnovan je na crnom i belom (dve ne-boje, odnosno dva ne-značenja, koji po principu dve negacije daju pozitivno značenje). Sintagmičke jedinice crnih i belih tačaka mogu da se odrede „odnosom solidarnosti“ , u kome jedinice nužno podrazumevaju jedna drugu (Bart 1971: 366). Na primeru crteža „Trombonista-Parada“ (1887–1888) tačka se uočava kao kodna jedinica i nosilac značenja koji povezivanjem stvara viši nivo, sistem, odnosno kompoziciju koja se u celini prepoznaje kao crtež. Značenje se dobija tek kada se znakovi dovoljno umnože i uspostavi „znakovno događanje“, i to na osnovu gustine, rastera, grupisanja tačaka. Isti princip primenjen je i u slikama, ali one predstavljaju drugačije svojstvo. Ako bismo se držali lingvističkog tumačenja, došli bismo do zaključka da je između tačke u crtežu i tačke u slici došlo do „probe komutacije“.²⁷⁰ U stvari, radi se o zameni jedinica a time i smisla, tj. označenog, ali ne i o zameni strukture jer se uvek radi o odnosu između dve tačke. Dakle, crna i bela tačka zamenjene su kolorističkim tačkama. Ako crnu tačku uzmemo kao označavajuće u crtežu koji je polazište, izvornik, i uočimo zamenu – komutaciju kolorističkom tačkom, rezultat bi mogao da bude „modifikacija na planu sadržine“. (Bart 1971: 362). To je „izazivanje promene na planu izraza“, označavajućih, tj. tačaka, odakle proizilazi promena označenog. Ako pogledamo samo detalj slike „Parada“ koja je u izvesnom smislu ekvivalent crtežu, uočićemo da se on dekodira kao apstraktna slika na osnovu odnosa boja i ritma, koji stvaraju izvesnu sadržinu drugačiju od crteža, gde se to ne zapaža. Od binarnog sistema iz crteža tačka je prešla u mnogo komplikovaniji odnos većeg skupa. Pri tome je zadržan princip da se tačke/elementi suodnose jedni prema drugima kao parovi, s tim da sada ima mnogo više parova. Ako uzmemo da koloristička tačka takođe odgovara fonemi, mogli bismo da zaključimo kako se one povezuju odnosom unutrašnje zavisnosti.²⁷¹ „Sama činjenica da su u pitanju dva elementa, povlači za sobom jedan odnos

²⁶⁹Podv. R. Bart, Bart 1971: 366 Binarna podela pojmova česta je u strukturnoj misli. Bart 1971: 320.

²⁷⁰„Proba komutacije u načelu daje značenjske jedinice, to jest delove sintagmi snabdevene nužnim smislom; to su zasad još uvek *sintagmičke jedinice*.“ One „još nisu razvrstane; ali izvesno je da su one već i sistematske jedinice; jer svaka od njih pripada jednoj vizuelnoj paradigmi.“ Značenjske jedinice su snabdevene jednom označavajućom i jednom označenom stranom (moneme koje su sačinjene od morfema i leksema). Zbog dvostruke artikulacije ljudskog jezika (Martine), nova proba komutacije koja se odnosi na moneme dovodi do novog tipa jedinica – fonema. Bart 1971: 364.

²⁷¹ Kao u fonologiji, nauči o zvucima. De Sosir 1989: 63.

i jedno pravilo.“ (De Sosir 1989: 63). Kada su u pitanju kolorističke sintagmične jedinice, ovaj odnos bi se, prema Bartu, mogao odrediti kao „odnos proste implikacije“, u kome je svaka fonema drugačija, ali jedna drugu čine obaveznom.

Zbog toga mislim da je crtež „Trombonista/Parada“ pogrešno nazvan studijom za sliku „Parada“ (sl. 7/03). To nije studija, niti skica, to je posebno delo. Ono što ih delimično povezuje jeste kompozicija i figura tromboniste postavljena na isti način. To su, ipak, dva dela, ali je evidentno da je slika povezana sa crtežom. Razlika je u jezicima. To je smisao transfera, prelaženje iz jednog sistema u drugi, pri čemu je struktura više ili manje očuvana, ali je značenje promenjeno. „Fonema je u prirodnom jeziku konstrukt bez smisla, ona je uvek samo kod, kao nota.“ Ako se izmeni, komutira, nastaje nova kodna informacija. Zato slika nije mehanički prevod crteža, ona je drugo delo u kome je sačuvan opšti utisak crteža. Slika „Parada“ je novo znakovno događanje, pri čemu je osnovni znak preveden, tačka je zamenjena drugom. Neuobičajeno za osamdesete godine, Sera je crteže izlagao pored slika, što je indikativno jer se može pretpostaviti da su one za njega predstavljale različite kvalitete.

Krajnji rezultat izmene tačke kao osnovne jedinice je promena u označenom. Jedan od centralnih označenih u Seraovim slikama i crtežima jeste svetlost. Komplementarnost crno-belog zamenjena je kolorističkim odnosima. To znači da je iradijacija (postavljanje svetlog pored tamnog u odnosu uzajamnog veličanja [Sera, iz pisma Boburu, cit. u poglavlju 5]) od tamnog (crnog) i svetlog (belog) preinačena u odnose kolorističkih vrednosti (bojene tačke), od kojih svaka u sebi sadrži svetlost. Zbog toga se svetlost na slikama pojavljuje kao da je projektovana na površinu, a ne izbija iz nje kao u crtežima.²⁷² Na crtežu „Dečak koji sedi“ (sl.7/04) dva su izvora svetlosti (prednje bočno i zadnje), što daje naglašeni, barokni kontrast svetlo-tamnog. Na istoj figuri na slici „Kupači kod Anjera“ (sl.7/05) zadnje svetlo je eliminisano, a čitava atmosfera je više difuzna, iako je zadržano bočno osvetljenje i senke, što ostavlja utisak kao da je vazduh vlažan. Mutna atmosfera Seraovih crteža, para, osećaj posmatranja kroz veo, priziva sličnu i mnogo pogodniju metaforu – *mijazmu*, kaže Hauptman. Sera je na slikama zamenio vlagu i

²⁷² „Ono što je bitnije jeste svetlost koju su Seraovi crteži mogli da proliju na njegove slike, u čemu ne treba davati prednost crtaču u odnosu na slikara.“ Damisch2007: 119- 123.

prljavštinu pudrastom izmaglicom. Mijazma je neposredan rezultat crtačkih materijala (Hauptman 2007a: 107). Istraživanje svetlosti i senke, apstrakcije i figuracije, materije i nestajanja, sigurno je uticalo na njegov rad u boji. Na primer, paralela upotrebi iradijacije može se pronaći u slikama sa izolovanim figurama (Hauptman 2007a: 109).

Pitanje percepcije ključno je za tumačenje Seraovog postupka. Ako se smanjuje posmatračka distanca, postepeno se dolazi do sintagme i znaka. Ako se pak slika posmatra u suprotnom smeru, od detalja prema celini, tj. ako se distanca povećava, uočava se da je slika rezultat sastavljanja delova koji su uređeni tako da stvaraju celinu. Drugim rečima, postaje jasno da je slika napravljena, da je u pitanju konstrukcija. Oba pojma, analiza i konstrukcija, zastupljena su u oglecima o Seraovom slikarstvu. Zamena tačke može da se shvati i kao prelaz od tonalnog crtanja prema slikanju, ali je metod suprotan. Crtež je dobijen „izvlačenjem“ iz strukture materijala, postupkom dodavanja i oduzimanja, dok je svaka slika jedna građevina, konstrukcija dodatih elemenata. To je razlika između boje kao gradivnog elementa i *Conté* krejona koji postoji samo u sadejstvu sa osnovom/papirom kao svojim kontrapunktom. Slikarstvo koje je zasnovano na optičkoj mešavini kolorističkih komponenata Sara je nazvao „peinture optique“, koja je bila zasnovana na posebnoj filozofiji percepcije (prema Cage 1987: 451).

Postupnost i metodičnost dovela je do konstruktivnog elementa kao osnove slikarstva. Sera je shvatio kako ne postoji trajna posmatračka distanca za sjedinjavanje različitih odvojenih boja. Ne postoje indikacije da je tragao za promenom veličine tačke za specifične kolorističke nijanse, tj. da je vezivao veličinu tačke za određene boje (Cage 1987:450). „Vizuelni svet se ne uočava kao mozaik obojenih tačaka, već ovaj veštački mikroobrazac služi slikaru kao sredstvo za uspostavljanje poretka, odmeravanje i nijansiranje senzacija koje se nalaze izvan poznatih osobina predmeta.“ (Schapiro 1978 : 102) To je ideja o slikarstvu kao progresivnoj seriji vizuelnih otkrića, što nije novina, ali je kod Seraa to imperativ. (Cage 1987: 453). Konstrukcija je povezana i argumentovana sa stanovišta Anrijeve (Charles Henry) teorije o merljivosti komponovanja prema pravcima: na gore, na dole, desno, levo i svim varijantama u zavisnosti od primenjenog ugla.²⁷³

²⁷³Anri je svoju teoriju bazirao na Gausu i njegovom učeniku Hoene-Wronskom, da deljenje kruga određuje pravce koji su međusobno harmonizovani, isto tako se harmonizuju i proporcije, kao i kombinaciju boje i

Tačno određene proporcije i kolorističke nijanse imaju simboličko značenje i psihološko dejstvo. Pokret posmatrača od slike ili prema slici otvara pitanje percepcije koja je aktuelna tema vremena.²⁷⁴ Anri preporučuje postavljanje boja po određenom redu: zelena između plave i žute, narandžasta između žute i crvene itd., „sve nijanse prema radijusu svih vrednosti uključujući i belu u određenoj proporciji za povišene ili crnu za snižene vrednosti. Konačno, Anri povezuje svoj (matematički) sistem s govornim jezikom: „U pisanom ili govornom jeziku metafora nije ništa drugo do svest o odnosu između dve manje ili više slične promene pravca; što su promene finije i temeljnije, što je formula kompleksnija, to je metafora lepša.“²⁷⁵

„[...] Vizuelni svet se ne uočava kao mozaik obojenih tačaka, već ovaj veštački mikro-obrazac služi slikaru kao sredstvo za uspostavljanje poretka, odmeravanje i nijansiranje senzacije koja je izvan poznatih kvaliteta predmeta, a koje evociraju boje.“ (Schapiro 1978 (1958): 102) U svom starijem tekstu iz 1937. Šapiro je utvrdio kako je Sera je u suštini bio u poziciji inženjera zadovoljnog naprednom tehničkom stranom kapitalizma. Iz postojećih tehnoloških koncepata on je izvukao norme i postupak u slikarstvu, dovodeći impresionizam na kraju do nauke. (Schapiro 1978 (1937): 6) Kasnije će Šapiro korigovati ovaj stav.(Schapiro 1978 (1958) Da li je kod Sera u pitanju samo tehnicizam? Smatram da je povezivanje njegovih namera sa naukom i tehnikom došlo iz teorijske ravni; i sam Sera je želeo da se njegova umetnost shvati na taj način. Međutim, ona je po svom ontološkom karakteru mnogo više organska i prirodna. Zbog toga poređenje sa ekranskom slikom nije dobro. Aktuelna poređenja sa ekranskom slikom nisu ispravna iako tako izgleda zbog načina razmišljanja o boji i sistematičnoj gradnji slike. Na ekranu su tačke mehaničke, pravilno raspoređene i obezličene. Na crtežima i slikama Seraa one se opiru idealnom poretku, mnogo više su organske. „Seraova ruka ima ono što virtuozihtet zahteva: sigurnost, ispravnost, uz najmanji napor. Ona nikada nije mehanička,

smera koji proizvode određenu emociju. Prema Anriju, slika je numerički i geometrijski system. Ch. Henry, „Introduction à une esthétique scientifique“, prema Dorra ed. 1994: 167-171. Zlatni presek, tj beskrajna grčka i egipatska decimala $\frac{1}{\phi}$, 618... upotrebljena je u slici „Parada“.

²⁷⁴Anri je vršio ispitivanja percepcije na svojim pacijentima. Sera je ozbiljno shvatio Anrijevu „psihofiziku“ – gramatika načina funkcionisanja senzorske percepcije ljudske svesti, apliciranje specifične kombinacije boja i linija. Više o uticaju Anrija i Ševrola na Seraa u Zimmermann 1991.

²⁷⁵Anri vrši analizu na primeru Bodlerovog „Cveća zla“. Prema: Dorra ed. 1994: 171.

uprkos onome što mnogi kažu – ne mogu da poverujem da je posmatrač koji pronalazi da je Seraova tačka mehanička pogledao sliku izbliza“. (Schapiro 1978 (1958): 103)

Epilog. Crtež i duh modernog vremena.

Završni deo ovoga rada trebalo bi da pokaže način na koji prethodni ogledi mogu da se posmatraju kao jedna tema ili problem. Budući da su pojedinačne rasprave bile međusobno različite, poslednja tvrdnja trebalo da ih poveže tako da omogući panoramski uvid u celinu.²⁷⁶ Zbog toga će sledeće izlaganje, i pored namere da se kroz sveobuhvatni pogled sublimiraju problemi koji su već bili izloženi kroz poglavlja, odnosno da se oni objedine, morati da se zaustavi na pojedinim pitanjima.

Početna pozicija koja je definisana na početku ovoga (višegodišnjeg) preispitivanja može da se uobliči u sledećem pitanju: zbog čega je crtež imanentan modernom dobu? Pod pretpostavkom da je u esejima pokazano kako on to doista i jeste, zbog čega ga smatramo referentnom vrednošću Moderne, odnosno koje su to tačke ili osobenosti modernog doba prema kojima se crtež aktivira i deluje svojim likovnim i značenjskim potencijalom. I dalje, po čemu je crtež poseban u odnosu na druge vizuelne umetnosti u kojima je tokom devetnaestog veka takođe došlo do promena.

Polazna pretpostavka je da se crtežom naglašeno reaguje na manifestacije modernog vremena i da ova reakcija podrazumeva aktivno učešće crteža u stvaranju i uobličavanju kulture Moderne.²⁷⁷

Prema nekim mišljenjima (npr. Parsonsovom), moderno doba traje od šesnaestog veka do danas, zbog čega ne može da se posmatra kao celina. Unutar ovog veoma dugog vremenskog perioda očituju se različiti periodi, jer moderno doba ima stalnu tendenciju da se menja i razvija. Promene su uslovljene uspostavljanjem *distance* prema prethodnom vremenu, zato što je Moderna ustrojena na način da blaže ili oštrije raskida sa starim modelima (proizvodnje pre svega) i neprekidno uspostavlja nove. Ovaj proces se odvija u

²⁷⁶ Izraz panoramski uvid upotrebljen je u smislu u kome ga Benjamin koristi u ogledima „Bodler i Pariz Drugog Carstva“ i „Projekat Arkade“.

²⁷⁷ Moderno doba je, kroz diskusije o fizilofiji, društvenim i ekonomskim teorijama kao i umetnosti, na sveobuhvatan i problemski detaljan način izloženo u knjizi Slobodana Žunjića *Модерност и филозофија*. Zbog toga je prvi deo sledećeg izlaganja zasnovan na ovom obimnom tekstu.

okviru opšteg vremenskog prostora modernog doba. Princip distanciranja i menjanja posebno je uočljiv na „tačkama prelaza“ (Жуњић 2009:) koje označavaju promene i razgraničavaju periode unutar modernog doba.²⁷⁸ Tačke prelaza mogu da imaju karakter prelomnih trenutaka. Dve revolucije su krajem osamnaestog veka inicirale sukcesivne i ubrzanije promene u narednim decenijama.²⁷⁹

Slobodan Žunjić zapaža da su: „[...] prelazni momenti i kulturni međuslojevi presudni za utvrđivanje uslova mogućnosti intelektualnog i praktičnog iskustva u datom periodu.“ (Жуњић 2009: 46) Кроз низ преломних тачака, јер је читав деветнаести век био обележен револуцијом, привредним кризом као и великим привредним напретком у Европи, нарочито после 1851. године.(Hobsbawm 1987: 107), дошло је до промена у „sub-klasama“: економји, политици, науци, праву и животном стилу. (Жуњић 2009: 94) Sledstveno tome, odnosno na talasu novih iskustava u drugim sferama društva, odigravaju se promene u umetnostima (posebno književnosti) kao i u likovnim disciplinama.

U umetnosti grafike u opštem smislu i posebno u crtežu, tačka prelaza je značila prekid sa postojećim obrascem umetničke prakse i ulazak u fazu proširenja delatnosti, što je imalo za posledicu naglašenu intradisciplinarnost u smislu samosvesnog odnosa prema postupku crtanja. Na autoreferencijalnom planu, u unutrašnjem polju rada, intenziviran je problemski pristup formativnim elementima medija, liniji i tački koji je rezultovao nastankom novih struktura i značenja. U širem smislu shvaćena, intradisciplinarnost bi podrazumevala odnos prema drugim likovnim disciplinama, budući da je crtež sa njima bio rodbinski povezan. Preduslov za izmenu pozicije u ovim relacijama bio je pojačani interes umetnika za crtež, čime je dostignut značajan stepen nezavisnosti samoga medija i čime je bila redefinisana njegova dotadašnja pozicija pomoćne discipline u slikarstvu i skulpturi. Pojedinačne i međusobno nezavisne umetničke metode i prakse pojavljuju se kao niz zasebnih događanja ili novi prelomnih tačaka unutar pristupa mediju. Tek u konačnom zbiru, uzimajući u obzir sve pristupe zajedno, možemo da shvatimo promenu značenja

²⁷⁸ Parsons u tom smislu izdvaja Vestfalski mir, formiranje država-nacija kao neposrednu posledicu tridesetogodišnjeg rata, zatim nastanak gradova, revolucije u osamnaestom i dvetnaestom veku. Parsons 1992.

²⁷⁹ Industrijska i Francuska buržoaska ili demokratska, kako je naziva Parsons. Parsons i (implicitno) Hobsbaum pored ove dve, uključuju i revoluciju u obrazovanju koja je nastala demokratizacijom školstva u Francuskoj i Pruskoj od početka devetnaestog veka.

crteža na osnovu čega se ustanovljava kako se njegova pozicija pomerila sa margine prema središtu u vizuelnim umetnostima kao i vizuelnoj kulturi modernog vremena.

Ova izmena odigrala se kroz crtačke postupke koji su bili inicirani preobražajem u onim društvenim sferama u kojima su bili naglašeni razvojni procesi.²⁸⁰ Zbog toga možemo primetiti da se u crtežu očituje *razvojnost* koja je jedna od ključnih osobenosti modernog vremena. Dakle, na osnovu toga što je crtežom uspostavljena distanca u intradisciplinarnom polju i uspostavljena veza sa drugim sferama koje su bili nosioci razvojnosti, o crtežu se može govoriti sa evolutivnog aspekta. Iako o razvoju u umetnosti može načelno da se debatuje, ukazujem na onu vrstu razvojnosti koja je povezana sa izvanumetničkim oblastima društva u kojima je modernizacija bila najizrazitija: tehnikom i naukom, tržištem i ekonomijom.

Distanciranje i razvojnost su nužne pozicije za ostvarenje napretka, zapravo progresa „bez granica“, jer: „Napredak je zaštitni simbol Moderne, najviša vrednost.“ (Žunjić 2009: 171) On se očituje u stalnom traganju za novim, koje „prožima sve pore ljudskog života“.²⁸¹ U drugoj polovini devetnaestog veka umetnici su postali neka vrsta tehnologa. Podsetimo da su tehnološke novine bile pokretač inovacija u grafici u opštem smislu u radu Degaa, Pisarova, Gogena, Seraan, Tuluz-Lotreka i dr. Istraživanje podrazumeva pokret prema određenoj temi ili problemu. To je proces koji ima svoj tok i trajanje, čime se kategorija kretanja implicitno uključuje u radni postupak.

Kretanje je centralna tačka modernog doba i ima tendenciju da se stalno intenzivira,²⁸² te se izjednačava sa brzinom.²⁸³ Kretanje je neposredno uticalo i izmenilo mentalitet čoveka novoga doba i to zahvaljujući fizičkom ubrzanju i brzom prenosu

²⁸⁰ Promene u društvenim sferama Žunjić izlaže kroz teorije Vebera, Marksa, Parsonsa, i dr. Žunjić 2009: 91.

²⁸¹ „[...] progres se ispoljava na najrazličitije načine, najizrazitije se očituje u permanetnom naučno-tehnološkom usavršavanju sredstava za život“. Žunjić 2009: 168, 169.

²⁸² „Zato je kretanje jedno od dominantnih obeležja Moderne“. Parafrazirajući Marksa, Žunjić kaže kako ubrzani razvoj proizvodnih snaga neminovno menja (modernizuje) sve postojeće odnose, tj ubrzava ih. (Žunjić 2009; 170.

²⁸³ Krajnja konsekvencija ubrzanja vremena kroz elektronske medije dovodi po poništavanju vremena i dominacije sadašnjeg vremena. Više u: Virilio 2000.

komunikacija.²⁸⁴ To se najviše očituje u urbanim sredinama. Budući da gradsko stanovništvo dobija razmere mase, ono je neminovno dinamizovano unutar sebe, jer život moderne metropole sam generiše kretanje i uspostavlja njegovu dinamiku.

1.

Pored toga što je, svakako, korisno u smislu poboljšanja života u gradu, kretanje u stepenu neprekidnog ubrzanja, podrazumeva i nagomilavanje vizuelnih (i auditivnih) iskustava koja se stiču kroz stimulacije koje telo, pokrenuto u prostoru, prima preko svojih čula. Pri tome se okolina doživljava kao stalna izmena slika, kao promenljiv i nestabilan vizuelni sadržaj. Anri Bergson (Henri Bergson) u radu „Materija i pamćenje“ preispituje fiziološki, senzorno-nervni sistem i načine prenosa spoljašnjih nadražaja koje on naziva *senzornim procesima*.²⁸⁵

Bergsonov tekst nastao je 1896, u vreme opsežnih ispitivanja stimulacije percepcije u okviru fiziologije i kasnije, psihologije.²⁸⁶ Ova knjiga je aktuelizovala pitanje principa po kojima funkcioniše mentalni život (pre svega) urbanog čoveka. Mentalitet zavisi od *pažnje* (podv.DK) usmerene prema životnom okruženju. Pažnja je trenutna i lična aktivnost kojom se fiksiraju, hvataju ili „zarobljavaju“ trenuci koji neprekidno prolaze i teže da joj izmaknu. (Bergson 2013:12) I mada ova definicija može da se odnosi i na impresionističko slikarstvo, u njoj pre svega prepoznajem unutrašnju povezanost sa crtanjem kao aktivnošću i kao duboko ličnim iskustvom, u kome je presudna sposobnost da se definiše trenutno opažanje, da se „hvataju stvari u letu“ (Bodler).

²⁸⁴ Hobsbaum jedno poglavlje naslovljava sa „Ljudi u pokretu“. Upravo su ekonomski odnosi kao i demografske promene (rast stanovništva, smanjenje smrtnosti) dovele do dislociranja stanovništva. Izmeštanje ljudi, dnevne ili sezonske migracije iz ruralnog prema urbanom, kao i iseljavanje na druge kontinente, dinamizovale su život na pojedinačnom i opštem planu. Hobsbaum 1989:155-166.

²⁸⁵ Istražujući i analizirajući način na koji funkcioniše psiha, što objašnjava dualizmom duše i tela, Bergson kritikuje materijalizam i idealizam u filozofiji, On predlaže da se materijalizam i idealizam relativizuju kao filozofski pristupi i daje prednost metafizičkom, koje pronalazi u pamćenju kao tački približavanja materijalnog i duhovnog. Bergson 2013: 245.

²⁸⁶ Džonatan Kleri je u tekstu „Techniques of the Observer“ pratio optičke eksperimente koji su izvođeni od početka devetnaestog veka i koji su prethodili nastanku psihologije. Ova saznanja su, prema Kleriju, doprinela promeni modela posmatranja koji je do tada bio predodređen samim prisustvom sveta pred posmatračem, zbog čega je priroda posmatranja bila bezvremenska. Cray 1988: 3-35.

Informacije se ne gomilaju, tj. memorišu u svesti sa podjednakim intenzitetom i značenjem. Telo je fiziološki sistem od čijeg funkcionisanja zavisi protok slika. Prema Bergsonu, mentalni život postoji kao odnos slika, pri čemu je i samo telo jedna slika. Opažanje materije/skupa slika zavisi od kretanja tela i njegovog delovanja u prostoru, uzajamnog delovanja tela prema predmetu i obrnuto, od interakcije tela-slike i predmeta-slike. (Bergson 2013: 22,23) Misao da je telo slika koja u vremenu i prostoru ulazi u relacije sa drugim slikama, postaje važna za spoznaju vlastitog tela u vremenu i prostoru. Bergsonovo zapažanje kako je „virtuelno delovanje stvari na naše telo i našeg tela na stvari samo naše opažanje“, a zapravo način na koji funkcionišemo (Bergson 2013: 252,253) povezano je sa problemom koji je otvorio Dega tokom osme decenije. Bergson je zaključio kako je „telo je instrument delovanja.“(Bergson 2013:245) Dega je pokazao kako je vizuelno opažanje uslovljeno kretanjem kroz okruženje, odnosno prodorom tela u prostor. Na ovaj način je prizor bio izbačen iz težišta, a u crtežu zapravo zabeležen subjektivni doživljaj moderne metropole, jer opažanje nije kontemplacija niti „nepristrasna spoznaja“, već duboko lično iskustvo. (Bergson 2013: 72)

Iz niza opažaja se taloži materijal koji priprema delovanje mozga prema novom opažaju. „Svako opažanje je prožeto sećanjima“, a ono je u stanju da vrši odabir iz onoga što mu se nudi u širokom polju opažaja. (Bergson 2013: 34) U Degaovom postupku memorija je imala ključno mesto, jer se njome opažaj prečišćavao od svega nepotrebnog i nebitnog da bi se došlo do same suštine što je bila Engrova doktrina. „Koliko god opažanje trajalo kratko, ono podrazumeva izvesno trajanje i napor pamćenja [...]“ (Bergson 2013: 35) U pokušaju da Degaove principe obrazložim na Bergsonov način, reći ću da je smeštanjem u iskustveni fundus opažaj bio prerađen da bi se iz sedimentnog sloja pamćenja pojavio u crtežu kao novoj vizuelnoj činjenici koja zatim postaje predmet novog opažaja. Opažanje je za Degaa imalo produženo trajanje: opažaji, vizuelne informacije grada, se posredstvom sećanja aktiviraju u momentu opažanja neke scene iz opere, koja se smešta u sećanje da bi se, kao njegova kulminantna tačka, vratila u novom opažaju koji se aktivira tokom čina crtanja. Ovaj metod spoznaje ima suštinsku važnost jer se njime, na osnovu veze uspostavljene između fizičkog i mentalnog iskustva, naglašava simbiotička povezanost materije i memorije. Za Bodlera „sećanje je veliki kriterijum umetnosti.“(Prema Moren

1967:24) Preduslov za stvaranje niza opažaja bilo je aktiviranje tela u prostoru, odnosno kretanje koje je uključilo „napetost trenutka“. Spoznaja koja se na ovaj način transponuje u likovni prizor rezultat je onoga što Moren (Edgar Morin), govoreći o estetičkoj imaginarnoj potrebi i težnji čoveka da učestvuje u magiji filma, određuje kao „afektivno učestvovanje“ (Moren 1967: 76) Drugim rečima, jedan sadržaj je „filmovan“ u mentalnom procesu pamćenja i vraćen u crtež. Zbog toga, Degaovi radovi nisu realistički; oni uključuju prisustvo čoveka iz mašte jer „magija se utapa u širi pojam afektivnog učestvovanja (Moren 1967: 82). Magija uključuje vrstu udvajanja, „magiju“ dvojnika koji je osoben za antropološko shvatanje filma koje zastupa Moren. Prisustvo dvojnika je u Degaovim crtežima nagovešteno udvojenim, pripojenim pogledom gledaoca u scenama iz Opere, kao i u većini drugih na kojima su uprizorene gradske scene.²⁸⁷ Svakako, Dega nije pravio film, ali je ovakvim sistemom spoznaje, u ontološkom smislu, on pokazao na koje načine je i zbog čega mentalitet modernog čoveka bio pripremljen za film, jer: „Sve se dešava kao da film razvija novu subjektivnost povlačeći subjektivnost gledaoca, ili bolje, kao da se dva bergsonovska dinamizma uzajamno prilagođavaju i privlače jedan drugoga.“ (Moren 1967: 77)

2.

Kako odabrati iz mnoštva vizuelnih nadražaja koji se svakodnevno izmenjuju? Ovim pitanjem se aktuelizuje problem opažaja u situaciji pojačane stimulacije u modernom, pre svega urbanom okruženju.²⁸⁸

Bergsonova istraživanja važna su i za ovaj vid modernizma koji podrazumeva komodifikaciju i potrošnju, masovnu zabavu i popularnu kulturu. Kada se jedan vizuelni sadržaj iznosi na ulicu, u masu, njegovo prisustvo treba da bude istaknuto i naglašeno u

²⁸⁷ „Taj nalet slika, osećanja, uzbuđenja stvara tok svesti-zamene, on se prilagođava i prilagođava sebi kinestezijski, afektivni i mentalni dinamizam gledaoca.“ Moren 1967: 77.

²⁸⁸ Dž. Kreri se opsežno bavio ovim problemom u studiji, „Unbinding Vision: Manet and the Attentive Observer in the Late Nineteenth Century“ (Crary 1995: 46-71) i knjizi „Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture“ u kojima pokazuje kako su percepcija, vizuelni kontekst i razumevanje okoline duboko povezani da duhom vremena. Kreri analizira načine na koje se pažnja usmerava i redukuje, a zapravo nad njom vrši kontrola. On se oslanja na Zimelovu teoriju o *blasé* posmatraču koju formuliše kao neprekidnu krizu pažnje. Crary 1999.

odnosu na druge sadržaje. Pri tome se računa sa njegovom mogućnošću da stvori dovoljno jak nadražaj koji istovremeno treba da se razlikuje u odnosu na druge vizuelne sadržaje između kojih je umetnut. Njegovo dejstvo dolazi do izražaja kada ga masa, kroz fizičku korelaciju sa njim, odnosno pokretom prema njemu, uočava i dekodira njegovo značenje. Bergson govori: „*Dakle, ono što treba da objašnjavate nije kako se opažanje rađa, već kako se ograničava, budući da bi ono de iure moglo da bude slika svega, a da se de facto svodi na ono što vas se tiče.*“ (Bergson 2013: 42, podv. A.B)

Sa druge strane, Benjamin ističe kako se slika/predstava najbolje uočava u neposrednom opažanju, jer u njemu najviše dolazi do izražaja trenutak, ili „prepoznatljivost odmah“.²⁸⁹ Dakle, u pitanju je jedna vrsta kanalisanja ili usmeravanja posmatranja i vezivanje pažnje o kojoj je pisao i Kreri. To je prvenstveni cilj vizuelnog saopštavanja u javnom prostoru. Budući da linearni zapis omogućava sintetizaciju poruke, i da se brzo i jednostavno uočava, crtež je postao odgovarajuće sredstvo koje je odgovaralo modernom senzibilitetu građanina, pripremljenom da takvu formu primi i da je upamti. Kako kaže Bergson, „predmet ne opažamo u njemu nego u nama – moždani fenomen je dovoljan za proizvodnju slike“. (Bergson 2013: 44) Ova situacija podrazumeva da je građanin-prolaznik bio pripremljen da prepozna novi sadržaj koji funkcioniše u već uspostavljenim relacijama opštenja sa posmatračima, ali ih proširuje. Naime, novi vizuelni sadržaj se obraća posmatraču koji treba da bude motivisan da ga upamti, odnosno da ga poveže sa svojim mentalnim sedimentom, ali i da ga uoči kao novu i drugačiju vizuelnu činjenicu. U odstupanju od celine, ili u dodatnom, ojačanom nadraživanju, dolazi se do trenutka u kome se moderna kultura definiše kao „šok“.²⁹⁰ Zbog toga je crtež postao integralni deo industrije slika koja se javlja kao alternativa ili stvara moćan uporedni tok sa tradicionalnom slikom.(Benjamin 2011: 11)

Opažaj je trenutak, a za moderno značenje crteža bitna je unutrašnja zavisnost između trenutka i fragmenta, u smislu u kome se trenutnom percepcijom vrši odvajanje dela iz celine.²⁹¹ Momenat i fragment su polazišta u impresionističkom slikarstvu koja

²⁸⁹ „Now of recognizability“, što je istakao Charney 1995: 284.

²⁹⁰ Ovaj fenomen Moderne Benjamin je zapazio kod Bodlera, koji je postavio šok u centar svoje umetničkog rada. Rezultat je bilo „raspadanje aure u iskustvu šoka.“ Charney 1995: 285.

²⁹¹ O odnosu trenutka i fragmenta u: Charney 1995: 283.

podrazumevaju trenutnu i neposrednu transmisiju spoljašnjeg nadražaja. U impresionističkom postupku taj trenutak je izjednačen sa kratkim potezom četkom, kojim se uobličava i gradi materija slike. Ovaj postupak se izvodi određenom tehnikom slikanja, koja ne mora nužno da se realizuje u ambijentu iz koga dolaze impulsi i opažaji. Antia Kalen je pokazala kako impresionistički način slikanja nije bio u potpunosti spontan. Sa izuzetkom Manea, impresionističke slike ne pokazuju fragmentarni doživljaj ili zapažanje okoline koje bi bilo rezultat aktivnog kretanja, što je ključni momenat u određenju modernog senzibiliteta. Slike Renoara, Pisaroa, Monea, Sislea, Morizo (Berthe Morisot) ili Kasat (Mary Cassatt) rezultat su pasivne radnje. Drugim rečima, one ne pokazuju interakciju tela i prostora, koja se očituje u crtežima, nego ispituju reakcije oka na svetlost. Impresionistički slikari problematizuju drugačiju vrstu percepcije, koja se pojavljuje kao zbir ili masa trenutnih senzacija i čija *modernité* dovodi u pitanje materijalizaciju predmeta na slici kao površini na kojoj se sve događa. Pri tome se predmetu posmatranja ne pristupa sa stanovišta značajnijeg „afektivnog“ učešća; distanca prema predmetu naznačena je upotrebom opštih ili širokih planova. Zbog toga slika rađena na ovom principu uglavnom ostaje u granicama konvencionalne kompozicione strukture (što je zapazio i T.Dž. Klark) i to kao načelno „podvostručenje predstave“.²⁹² S druge strane, iskustvo trenutka čiji je rezultat fragment prizora podrazumeva aktivno učešće²⁹³ koje je kao modernističko istakao Bodler u tekstu „Slikar modernog doba“. Drugim rečima, impresionistička slika je unutar sebe destabilizovana, njome je predmet destabilizovan, dok je crtež pokazao destabilizaciju samoga mesta sa koga se vrši posmatranje. Iako fragmentovan i isprekidan, ovakav način posmatranja implicitno je prizivao i tok kretanja, zapravo njegovo trajanje. U tom smislu, kroz niz uzastopnih (iako međusobno nezavisnih) opažaja u serijama crteža pronalazimo paralele sa načinom na koji funkcioniše svest: „Uzastopni opažaji su trenuci svesti“.(Bergson 2013: 73) Ono je započeto sa Bodlerovim tekstom „Slikar modernog doba“ i Domijeovim serijama ilustracija koje se mogu razumeti i kao narativni tok.²⁹⁴ Na isti način funkcionišu i japanske *ukio-e* grafike u kojima se odražavaju slike sveta koji

²⁹² Fukoov izraz za klasicistički jezik i kulturu. Fuko: 1971.

²⁹³ Tekst L. Čarnija In a Moment: Film and the Philosophy, bavi se ovim problemom, Charney 1995: 279-297.

²⁹⁴ Drugačiju vrstu serijnosti zaustavljenih trenutaka pokazuje Moneova serija Ruanske katedrale, kao i Degaov eksperimenti sa sedamnaest prizora kompozicije „Izlazak iz kade“ izvedenih u kombinaciji bakropisa i akvatinte oko 1879-1880.

prolazi ili se „preobražava“. Prema Morenu, to su „preobražaji“ koji sadrže „*svet u proticanju* (podv.E.M) u kome stvari nisu ukrućene u svojoj istovetnosti, već učestvuju u velikom kozmičkom jedinstvu u kretanju.“(Moren 1867: 57). Filmsko značenje japanskih *ukio-e* prizora/kadrova među prvima je shvatio S. Ejzenštajn. (Montaža atrakcija)

3.

Fragmentacija, odnosno deoba linije dovodi do tačke. Fotografijom se takođe iseca deo vremena, ona predstavlja jednu tačku u vremenu, trenutak kojim se „zarobljava vreme“.²⁹⁵

Seraovi crteži nastaju umnožavanjem tačke, kojom se (re)konstruiše predmet. Iskustvo posmatranja izdvajanjem, isecanje delova iz celine, koje je postalo aktuelno u modernoj umetnosti, može se povezati sa određenim tehničkim inovacijama, posebno onima koje se odnose na kretanje i novo shvatanje vremena i prostora. Sukcesivnim umnožavanjem fotografisanih trenutaka E-Ž. Marej (Étienne-Jules Marey), I. Mejbridž (Eadweard Muybridge) i drugi eksperimentatori hronofotografije pokušavali su da rekonstruišu vreme. Međutim, u njihovim radovima vreme je i dalje ostalo „zarobljeno“, da bi tek sa kinematografom ono zaista bilo rekonstruisano. Kinematograf koji je, analogno fotografiji, uključio pisanje/crtanje svetlošću, simbolizovao je moderno urbano, industrijsko i tehnološko društvo, njegov snažni i novi dinamizam i konačno, Modernu koja uzdiže novinu u najvišu vrednost.

Kinematografija nije imala estetički potencijal koji je osoben za umetničke medije. Kada u trećoj deceniji dvadesetog veka budu uvedeni različiti planovi (KP, ameriken), uglovi snimanja, pokreti kamere i konačno montaža, biće stvoren jezik nove umetnosti. Nastajanjem filmske umetnosti crtežu je bila obezbeđena interdisciplinarna pozicija. Za uspostavljanje ovog ne tako vidljivog i ponešto komplikovanog odnosa koji se

²⁹⁵ Bergson je zapravo, iako to nije jasno iskazano, bio protivnik fotografije. Fotografisana slika je lažna jer predstavlja zamrznuti trenutak ne nastaje kao „čin izloacije“ koji je imanentan prirodnom opažanju. Bergson 2013: 37.

očituje u (udaljenim) analogijama koje se tiču strukture novoga medija, bitno je prethodno samosvesno istraživanje linije, kao označioca kretanja, i tačke koja je rezultat analize ili deobe linije, a zatim rekonstrukcije tačke koja vodi prema novim strukturama i njihovim značenjima. Poentilističko zrno ili divizionistički kvadrat analogni su kvadratu filmske trake, po strukturalnom modelu prema kome oni predstavljaju segment koji učestvuje u građenju celine, i koji odgovara Bergsonovom zapažanju da je moderno okruženje u isto vreme fragmentovano i ekstenzivno.²⁹⁶

Linearizam, odnosno linearne strukture integrisane su u iskustvo kretanja koje „uspostavlja telesnost i život što ga je fotografija okamenila“ i koje „donosi neodoljivi osećaj stvarnosti.“ (Moren 1967: 98) Crtež je bio uključen u nastanak nove vizuelne umetnosti, i to ne samo kao priprema, kao knjiga snimanja ili nacrt za scenografiju, nego je linearni jezik tokom treće decenije dvadesetog veka u znatnoj meri odredio filmski jezik.

Preduslov za evoluciju kinematografa u film bila je dinamična tačka posmatranja, koja se bazirala na stalnoj pokretljivosti u prostoru i čija su posledica različiti planovi i uglovi posmatranja. Rakursi, koji su postali jedan od najznačajnijih parametara filmskog kadra, kao „atribut tačke posmatranja“, koncipiraju se prema linearnoj orijentaciji, dijagonali ili normali. I drugi elementi filmskog jezika, kompozicija kadra i pokret izvedeni su na linearnoj osnovi. Međutim, tek kada imamo u vidu montažu, možemo govoriti o pravoj afirmaciji linearnog izraza, koji učestvuje u građenju nove estetike.²⁹⁷ „Najzad montaža koja definitivno dovršava prelaz kinematografa u film, uvodi svoj ritam, svoje smišljeno kretanje umesto običnog nizanja scena, kadrova, slika.“ (Moren 1967: 99)

²⁹⁶ „Ekstenzivnost je izdeljena na čestice.“ Bergson 2013: 265.

²⁹⁷ Dziga Vertov je koristio tzv. poentilističku montažu u „Čoveku sa filmskom kamerom“, filmu eksperimentu kako je sam naglasio na uvodnoj špici, u kome je izložio sve varijante svoje montažne koncepcije, od odnosa između statičnih kadrova, onih u kojima se odvija kretanje ili su sami pokretni, pokazao je kombinacije različitih dužina i svođenja kadra na kvadrat filmske trake (tzv. montažni poentilizam), koje je povezivao rezovima ili pretapanjima. Sve je to bilo uključeno u njegovu „teoriju intervala“, čiji je osnovni parametar kretanje. Njegova rešenja bila su ohrabrena koncepcijom *lineizma* A. Rodčenka.

4.

Crtežom je tematizovan pokret tela kroz fizički i društveni prostor, čime je naglašena radnja ili akcija. Značenje ovoga čina suštinski određuje Modernu, ako pri tome imamo u vidu Fukoovo mišljenje koje uzima u obzir promene (a na osnovu Bopove [Franz Bopp] analize sanskrita) koje su u devetnaestom veku odredile preobražaj jezika. Naime, imenicu koja je bila dominantna u doba klasicizma koje je bilo zasnovano na „predstavi predstave“, zamenio je glagol: „[...] u svom korijenu jezik označava radnje, stanje i volju, on označava ono što se radi i što se trpi, više nego ono što se vidi. [...] Jezik utvrđuje svoj korijen ne među stvarima koje se vide, nego tamo gdje je subjekat i gdje on djeluje. I možda je on i proizišao prije iz htijenja i snage nego iz memorije koja podvostručava predstavu. Čovjek govori zato što djela, a ne zato što prepoznavajući saznaje. Kao i akcija, jezik izražava duboku volju.“(Fuko 1971: 334) U ovom smislu crtanje je u modernom dobu pretrpelo promenu, likovni prikaz koji je iz njega proizašao bio je rezultat aktivne radnje i pokazao ista svojstva kao i jezik, za razliku od slike koja je bila rezultat pasivne radnje.

Za Benjamina modernost predstavlja anarhično jukstapoziranje, nasumične susrete, umnožene senzacije i značenja koja ne podležu kontroli. (Charney 1995: 283) To je situacija i atmosfera u kojoj je crtež Moderne dobio sadržaj i obim i koji ga je odredio mnogo više nego druge dve vizuelne umetnosti.

Pre svega, crtež je nestabilan medij, i u tom pogledu on je usaglašen sa modernim društvom koje je određeno stanjem permanentne destabilizacije, jer „samo ubrzanje vodi ka nestabilnosti.“(Жуњић 2009: 173) Dalo bi se pristupiti ovom iskazu sa nekoliko pozicija. U tekstu „Metropolis and Modern Life“ Zimel pokazuje kako nesigurnost duboko određuje egzistenciju čoveka modernog doba, dok je nejednakost življenja i životnih očekivanja bila ugrađena u kapitalistički sistem. (Hobsbawm 1989:175). Slika takvog društva postala je nesigurna i to ne samo kao rezultat promene mesta posmatranja iz koga

se ona generiše, nego je bila nestabilna u prostoru i vremenu u kome je eksponirana. Posredstvom crteža se uspostavljala dinamika stalnog smenjivanja slika u masovnim medijima, zbog čega se neprekidno menjao sadržaj komunikacije. Kao nestabilan i trošan vizuelni medij, crtež je odgovarao potrebama stanovnika metropole. Mogli bi, u jednom simboličkom smislu da uočimo kako su i same tehničke osobine ovoga medija fragilne, a time i nestabilne i to od papira kao nosioca, do grafičkih materijala (olovke, ugljena, pastela, krejona, tuša ili mastila) koji su podložni promenama u vremenu, jednako kao i fizičkim oštećenjima. Dakle, kao prikaz, dokument ili vizuelna beleška crtež sadrži nepostojanost posmatranja jednako kao i nepostojanost i neizvesnost svoga fizičkog opstanka. Crtanje predstavlja najneposredniji način vizuelnog izražavanja. Ono može da bude beleška ideje koja je svedena na nekoliko trenutaka izvedbe tokom kojih se uspostavlja veza između duhovnog i fizičkog bića. Jednako toliko vremena je potrebno da se linearni zapis uoči i prepozna. Slika podrazumeva odlaganje.

Ako bi nestabilnost shvatili kao negativnost ili manu modernog doba, morali bi da se vratimo na ranu kritiku modernog društva, koja započinje Rusoovom skepsom prema napretku. (Жуњић 2009: 171 i dalje) Sa kritičkog stanovišta, crtež se pojavljuje kao nosilac dva pristupa. Najpre, u traganju za praporeklom ljudskog roda koje se pronalazi u liniji kao osnovnom, arhetipskom obeležju čoveka. Drugi oblik kritike odnosi se na institucionalne i ekonomske odnose u buržoaskom društvu i ispoljava se kroz crtež koji postaje antiroba. Time se ne podrivaju samo institucije umetnosti (muzeji, akademije) nego i tržište, jer se obesmišljava umetničko delo kao roba koja je „univerzalna forma buržoaskog društva, ona određuje način egzistencije i način njihovog razumevanja sveta u celini i u pojedinostima.“²⁹⁸ U ovom pogledu umetnička alternativa, koja je nusprodukt sveopšte nestabilnosti i dolazi iz mračnih mesta grada, vrši ciljanu i funkcionalnu kritiku društva. U ovom polju aktivnosti linearni zapis je funkcionalno integriran, jer marginalizovane delove društva na vizuelan način određuje i objedinjuje. Crtež postaje reprezent tamnijih strana moderniteta, sredstvo kojim se artikulišu reakcije iz unutrašnjih džepova društva, alternativnih grupa, kroz čije delovanje se aktivira potencijal crteža kao neposrednog i slobodnog iskaza koji preuzima ulogu u posredovanju i širenju ideja. Crtež

²⁹⁸ Žunjić o Lukačevoj kritici kapitalizma. Жуњић 2009: 139.

je moćno sredstvo kritike društva, i u tom smislu je medij potpune slobode. Kritički stav se generiše iz individualnog mišljenja i slobode izražavanja. To je posebno značajno u stanju stalne krize koje prati moderno doba, i koja narušava njegovu stabilnost.²⁹⁹ Pod ovim se misli na različite aktivnosti koje započinju na Monmartru, do svih oblika opštenja crtežom i linijom; grafita, pamfleta, fanzina, plakata, što će postati praksa *underground* i ulične umetnosti tokom dvadesetog veka. U svima je linija-crtež osnovno sredstvo poruke kojim se stvara ili obezbeđuje sopstveni prostor delovanja. U kontekstu ulične umetnosti, crtež je predodređen da bude prolazan, da ne traje i konačno ne bude. Tako se vrši demistifikacija umetnosti i defetišizacija umetničke slike kao estetičkog ekskluziviteta. Crtež se nalazi na brisanom prostoru, u svačijem javnom prostoru koji ne mora da bude ničiji. U takvoj situaciji sloboda znači nestabilnost i neizvesnost koja vodi u nestajanje. Na taj način se takođe demistifikuje progres, a ujedno gradi i urbana fantazmagorija. (Benjamin u Projektu Arkade). Može se reći da se upravo u crtežu prepoznaje ono što Žunjić smatra važnim za umetnost Moderne: „Umetnost u Moderni stvara poseban svet subjektivne unutrašnjosti, koji uveliko predstavlja protivtežu pritiscima što dolaze iz sfere realnosti i objektivirajućeg znanja.“ (Жуњић 2009: 123)

Crtež je osnova svih klasičnih vizuelnih umetnosti kao i filma, čiji je nastanak bio najavljen u poslednjim decenijama devetnaestog veka. U crtežu se očituje svetonazor Moderne, jer se crtanjem uspostavlja neposredna i nedvosmislena korelacija između pojedinca i društva. Crtež se pojavljuje kao jedna od markantnih tačaka u kojoj se ispoljavaju suštinska načela modernog doba. Može se takođe reći da on odgovara duhu modernog vremena i da se kroz crtačku praksu očituju osobeni fenomeni Moderne. Ako bi sintagmu duh vremena shvatili kao „kulturu uopšte“, ako bi u istu sintagmu uključili i druga, „simptomatična“ tumačenja, ili duh vremena nazvali „duhovnom situacijom vremena“ (Жуњић 2009: 67,68), mogli bi da zaključimo kako ovo stanje pokreće rad u mediju crteža. Ono podstiče autoreferentnost, aktuelizuje procese koji otvaraju unutrašnje polje istraživanja kojim se proširuje ideja crteža, i omogućava da on bude slojevito problematizovan unutar sebe, kao i da se njime uspostavi dinamični uzajamni odnos sa

²⁹⁹ O krizi kao „konstitutivnoj odlici modernog doba koja je podsticaj da se ide dalje [...] ka novom, savršenijem uređenju sveta proizvodnje i upravljanja.“ Жуњић 2009: 74.

činocima koji stvaraju duh vremena, i u koje je uključen i crtež. Savremeno vreme i dalje neprekidno aktivira rad u crtežu, samo se „materijali“ menjaju.

Linearno izražavanje i crtež koji je njegov rezultat pripadaju duhovnom biću čoveka. Prvi (za sada poznati) zapis izveden bio je linijom i o(p)stao je kao genom kulture čoveka. Prema komunikativnoj vrednosti, odnosno sposobnosti da prenese misao ili poruku i tako uspostavi kontakt među ljudima, crtež je suštinski povezan sa jezikom. Govoreći o dva velika tipa pisma, fonetskom i ideografskom Mišel Fuko ostavlja mogućnost da su se oba pisma pojavila istovremeno ili i da je prvo bilo starije: „Grafički predstaviti smisao riječi, to izvorno znači napraviti tačan crtež stvari koju riječ označava“ i nastavlja: „istinu govoreći, to jedva da je pismo; u najboljem slučaju to je pikturalna reprodukcija pomoću koje se mogu transkribovati samo najkonkretnije priče.“³⁰⁰ Saopštavanje je, dakle, osnovna vrednost crteža. On ima značenje, intonaciju i sugestivnost ličnog i neposrednog obraćanja u čemu leži njegov stalni potencijal.

³⁰⁰ Fuko, „Derivacija“, u Fuko 1971: 172.

1. CRTEŽ I MODERNO DOBA. LINIJA ILI BOJA?



1/01.
Ž.L.D. Engr, *Trijumf Romula nad Akronom*, 1812, pero, smeđi tuš, akvarel preko olovke na papiru.



1/02.
Ž.L.D. Engr, *Porodica Forestje*, 1806, olovka na papiru.



1/03.
Ž.L.D. Engr, *Portret g-đe Letje i njenog sina Lisijena*, 1808, olovka na papiru.



1/04.
Ž.L.D. Engr, *Portret Žan-Luja Bertena*, 1936, olovka na papiru.



1/05.
E. Delakroa, *Skica*, olovka, crni krejon,
tuš perom i četkom na papiru.



1/06.
E. Delakroa, *Dve žene koje sede*,
oko 1832, olovka na papiru.



1/07.
E. Delakroa, *Sirotica na groblju*, 1824,
ulje na platnu.



1/08.
E. Delakroa, *Alžirke*, 1834,
ulje na platnu.



1/09.
E. Delakroa, *Jevrejka*, 1833, bakropis.



1/10.
E. Delakroa, *Jevrejska mlada iz Tangera*, 1832, akvarel preko olovke na papiru.



1/11.
E. Delakroa, *Afrikanac na konju*, 1823, litografija.



1/12. E. Delakroa, *Čovek koji drži tursku lulu*, tuš četkom, lavirani, na papiru.



1/13.
E. Delakroa, *Hamlet i Horacije na groblju*, 1828-1830, akvarel i tuš četkom na papiru.



1/15.
E. Delakroa, *Turčin na umoru*, 1825-1830, akvarel preko olovke na papiru.



1/14. E.
Delakroa, *Arapi u izvidnici*, 1862, akvarel preko olovke na papiru.

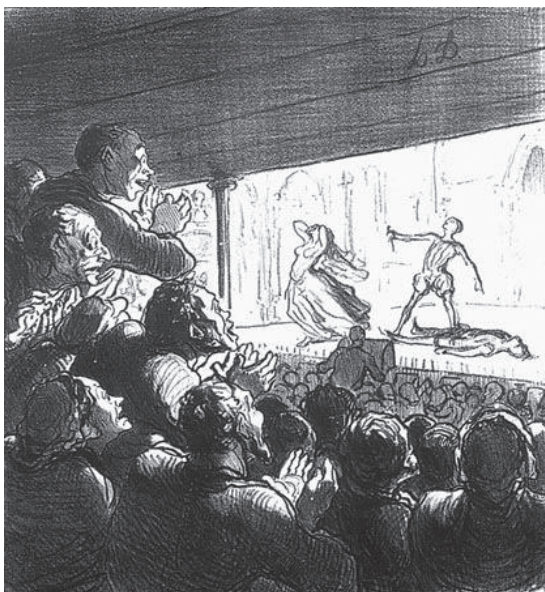


1/16.
E. Delacroix, *Skice*, oko 1832, tuš perom na papiru.



1/17.
Berteaux, *Ilustracija „République des arts“* iz *Le Journal pour rire*, jul 1849.

2. OD LIKOVNOG PRIZORA PREMA KADRU.
CRTANJE KAO NAČIN POSMATRANJA. DEGAOV PRIMER



2/01.
O. Domije, *Pozorište*, litografija.



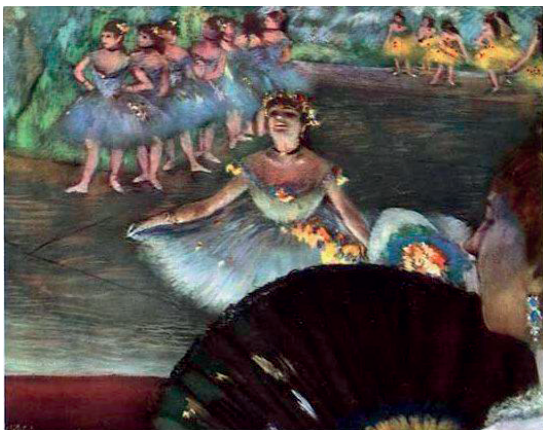
2/02.
E. Dega, *Balet iz opere Robert Le Diable*,
1871, ulje na platnu.



2/03.
E. Dega, *Baletska proba*, oko 1876,
gvaš i pastel na platnu.



2/04.
E. Dega, *Zvezda*, 1876-1877,
pastel na papiru.



2/05.
E. Dega, *Balet*, 1877-1878,
pastel na papiru.



2/06.
E. Dega, *U pozorištu. Žena sa lepezom*,
1880, litografija.



2/07.
E. Dega, *U pozorištu. Žena sa lepezom*,
oko 1880, ugljen i pastel na papiru.



2/08.
E. Dega, *Na baletu*, 1880-1881,
pastel na papiru.



2/09.

A. Hirošige, *Svetilište Benten i splav kod Hanede*, iz serije „Stotinu čuvenih pogleda na Edo“, 1858, drvorez u boji.



2/10.

E. Dega, *U kafe Ambassadoru*, 1885, pastel na papiru.



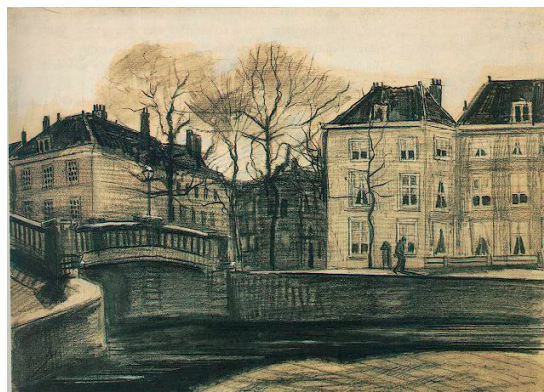
2/11.

O. Domije, *Nadar uzdiže fotografiju u umetničke visine*, 1865, litografija.

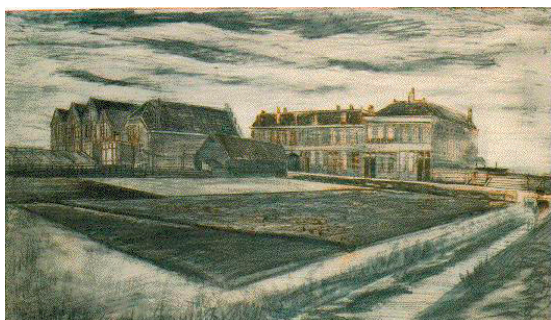
3. CRTEŽ NA POZICIJAMA DRUŠTVENE MARGINE I POLITIČKE AKCIJE



3/01.
V. Van Gog, „Glavna železnička stanica“,
mart 1882, krejon na papiru.



3/02.
V. Van Gog, Ugao Herengraht i Prinses-
graht, mart 1882, olovka, krejon na papiru.



3/03.
V. Van Gog, Kuće na Shenkvegu, mart 1882.



3/04.
V. Van Gog, Plinara, mart 1882.



3/05. V. Van Gog, Vanstolkpark,
mart 1882.



3/06. V. Van Gog, Stolarsko dvorište,
mart 1882.



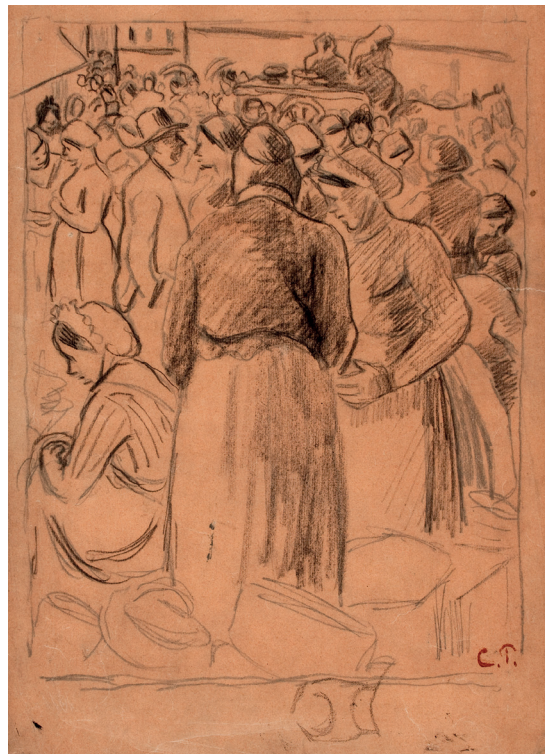
3/07.
V. Van Gog, *Siromašni i novac*, 1882.



3/08.
V. Van Gog, *Pisac za stolom*, 1882,
olovka, tuš perom i četkom na papiru.



3/09.
V. Van Gog, *Na kapiji večnosti*, 1882.



3/10.
K. Pissaro, *Pijaca u Pontazu*, oko 1890,
olovka i krejon na papiru.



3/11.
K. Pissarro, *Beskućnici*.

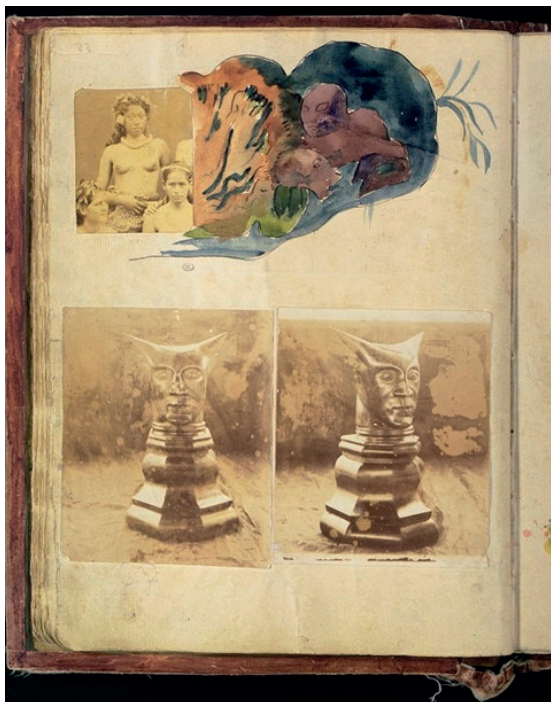


3/12.
K. Pissarro, *Vekna hleba*.

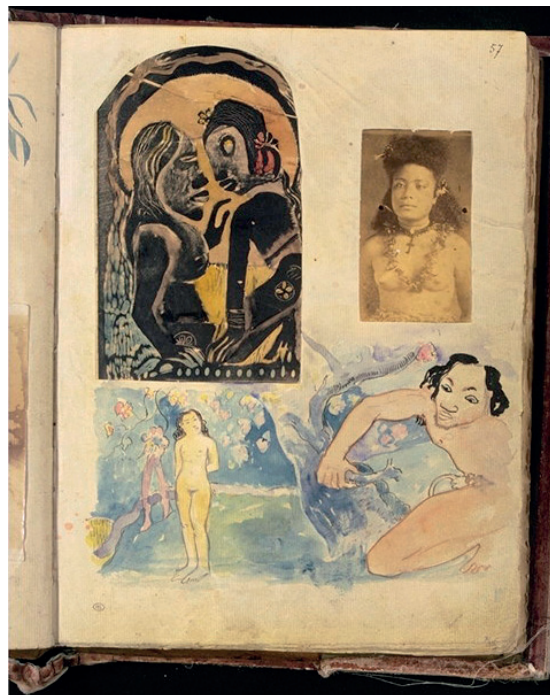


3/13.
K. Pissarro, *Pokvarenosti društva* (naslovna strana), 1889-1890, tuš perom na papiru.

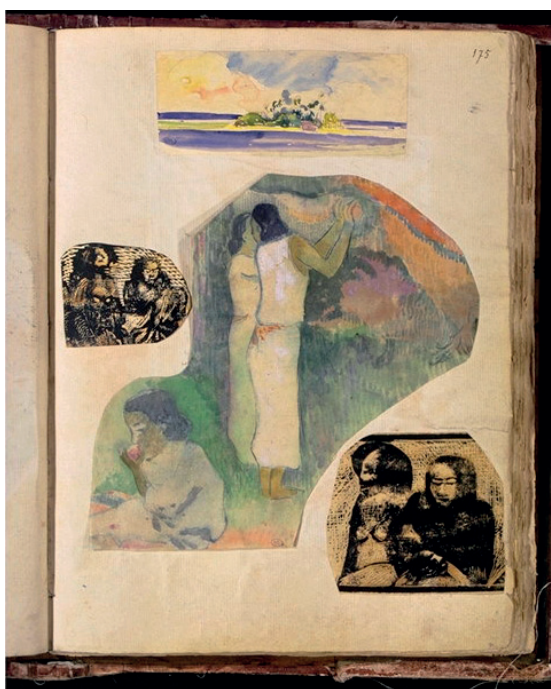
4. ARHETIPISKE STRUKTURE GOGENOVOG LINEARIZMA



4/01.
P. Gogen, *Noa Noa*,
starna 22, 1892-1894, kolaž.



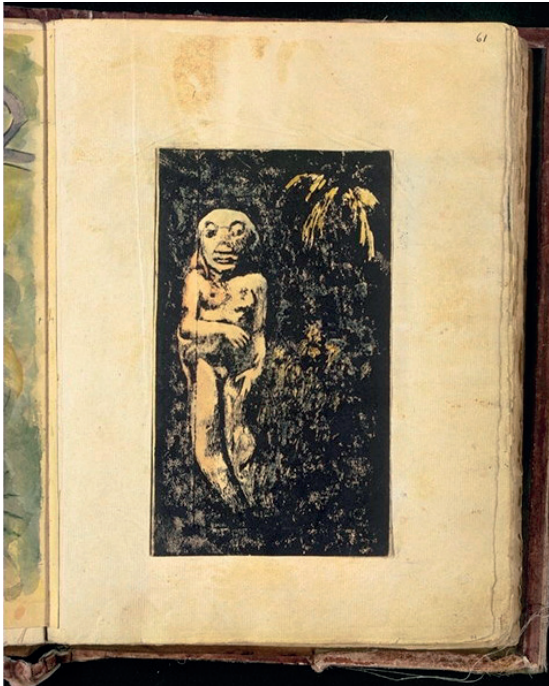
4/02.
P. Gogen, *Noa Noa*,
starna 57, 1892-1894, kolaž.



4/03.
P. Gogen, *Noa Noa*,
starna 175, 1892-1894, kolaž.



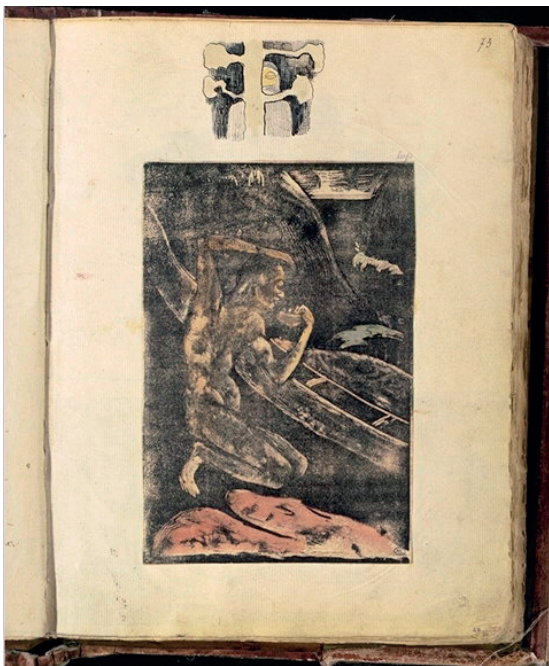
4/04.
P. Gogen, *Razne stvari*,
starna 231, 1896-1898, kolaž.



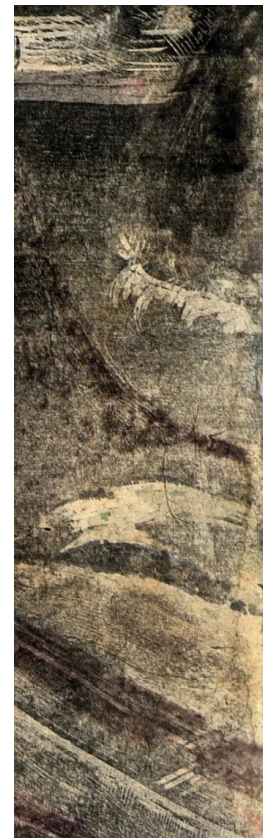
4/05.
P. Gogen, *Oviri* (Noa Noa, strana 61),
1892-1894, monotipija(?) preko drvoreza.



4/06.
P. Gogen, *Tahićanin sa čunom*, 1892,
monotipija preko drvoreza, sangvin.



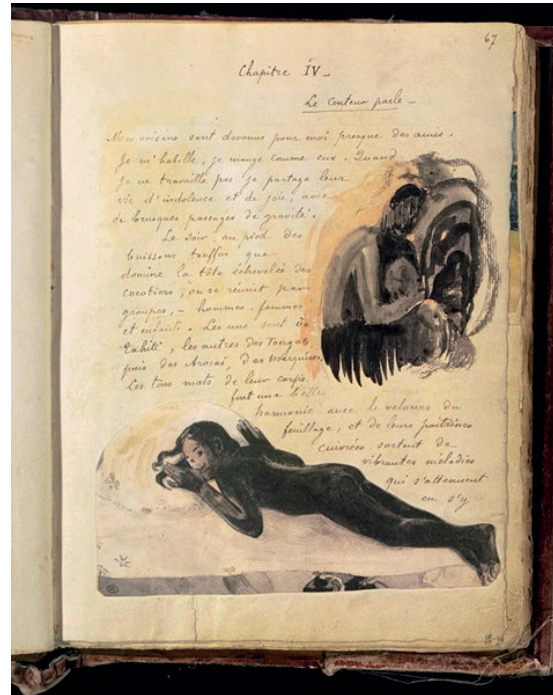
4/07.
P. Gogen, *Tahićanin sa čunom*
(Noa Noa, strana 73), 1892-1894, drvorez,
akvarelisani.



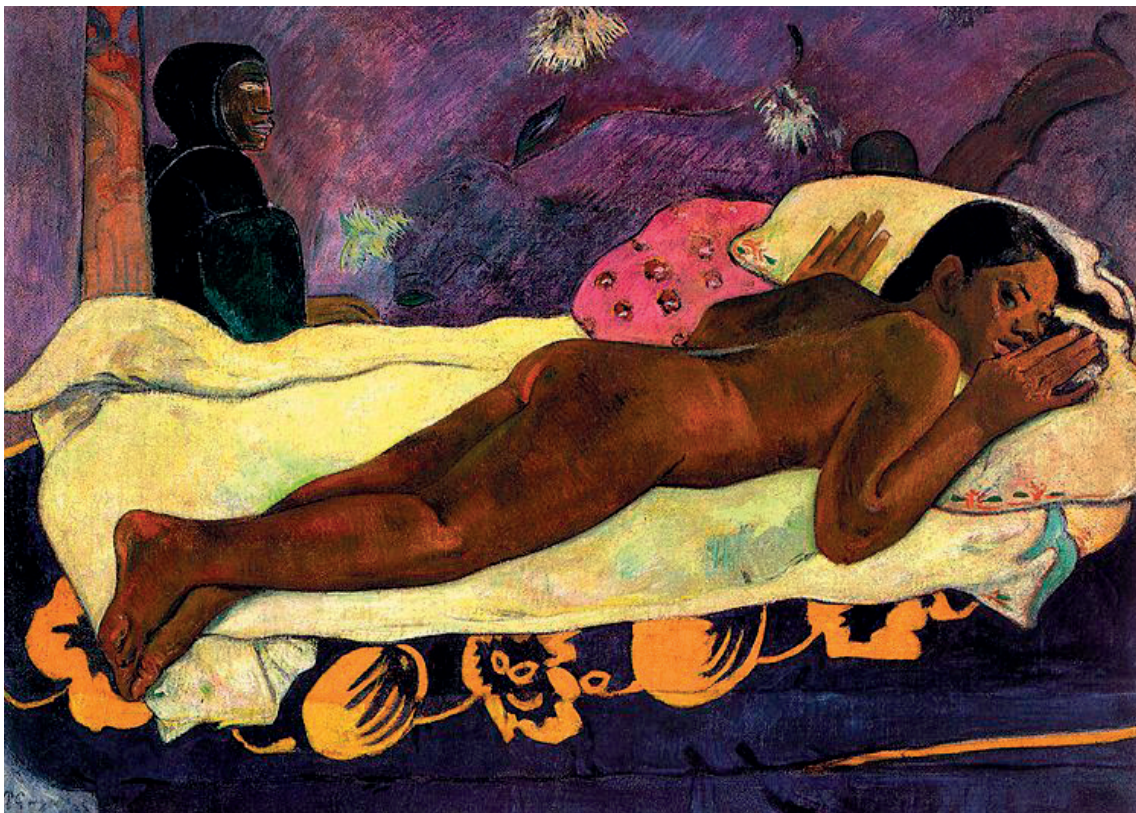
4/08.
P. Gogen,
*Tahićanin sa
čunom*, detalj,
1892, monotipija
preko drvoreza,
sangvin.



4/09.
P. Gogen, *Tahićanin sa čunom*, detalj,
1892, monotipija preko drvoreza, sangvin.



4/10.
P. Gogen, *Manao Tu Papau* (Noa Noa,
strana 67), 1892-1893, tuš četkom (?),



4/11.
P. Gogen, *Manao Tu Papau*, 1892, ulje na platnu.



4/12.
P. Gogen, *Maruru*, 1893-1894, drvorez.

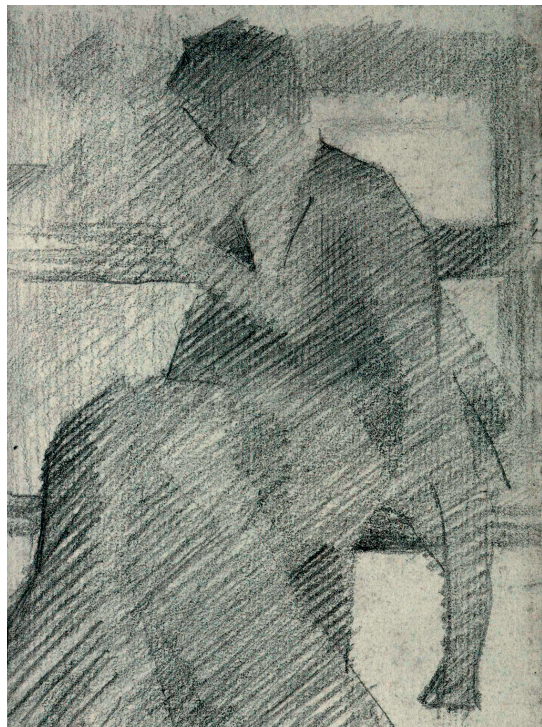


4/13.
P. Gogen, *I raro te oviri*, akvarel na papiru.

5. ESTETIKA CRNOG



5/0.
Ž. Sera, „*Prodavac pomorandži*“, oko 1881, tuš perom na predenom papiru.



5/02.
Ž. Sera, „*Žena koja sedi*“, 1880-1881, olovka na položenom papiru.



5/03.
Ž. Sera, Kurbevoa. *Fabrike na mesečini*, (detalj), 1882-1883, Conté krejon na Michalet papiru.



5/04.
Ž. Sera, *Umetnikova majka*, 1882-1883, Conté krejon na Michalet papiru.



5/05. Nieps, „Pogled kroz prozor ateljea“, 1827, „crtež svetlošću“ (heliografija)



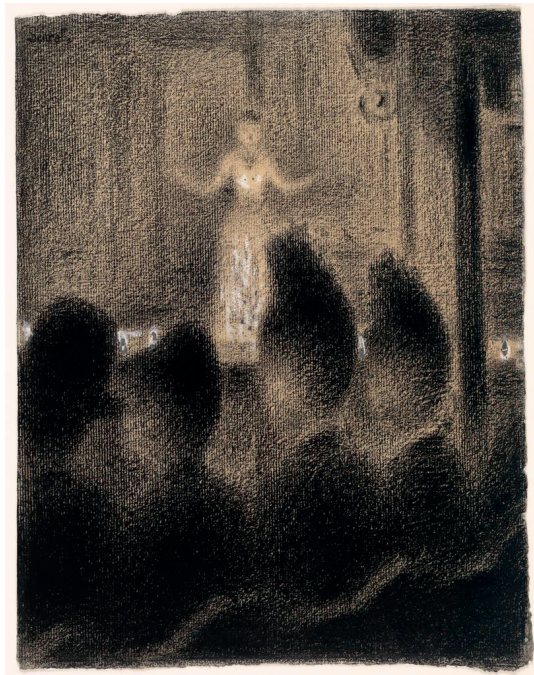
5/06. Ž. Sera, „Zraci“, oko 1884, Conté krejon na Michalet papiru.



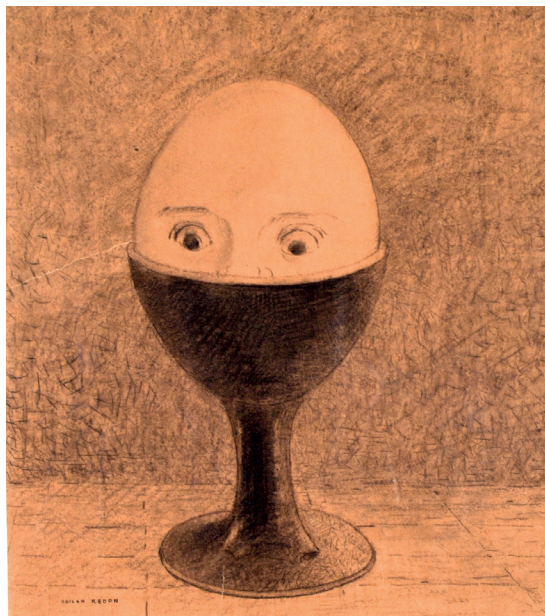
5/07. Nieps, *Mrtva priroda*, „crtež svetlošću“ (heliografija)



5/08. Ž. Sera, „Pranje i sušenje veša“, 1883, Conté krejon na Michalet papiru.



5/09. Ž. Sera, *Na koncertu Européen*, 1886-1888, Conté krejon na Michalet papiru.



5/10. O. Redon, „Jaje u čaši“, 1885, ugljen na predenom papiru.



5/11.
O. Redon, „Ženski profil“,
ugljen na predenom papiru.



5/12.
O. Redon, „Himera“,
ugljen na predenom papiru.



5/13.
O. Redon, „Glava gnoma“,
1879, ugljen na predenom papiru.



5/14.
O. Redon, „Pogled“,
1879, ugljen na predenom papiru.

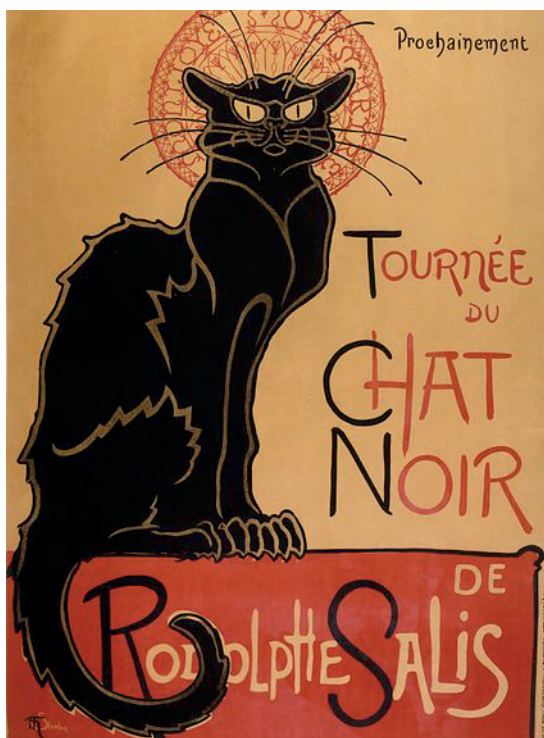
6. CRTEŽ U PROSTORU MASOVNE KOMUNIKACIJE



6/01. Ž. Šere, plakat za knjigu „Redoute des Etudiants“, 1897, štampa.



6/02. T. Stenlen, naslovna strana časopisa *Le Mirliton*, 9. jun 1893.



6/03. T. Stenlen, *La tournée du Chat Noir avec Rodolphe Salis*, plakat za klub „Chat noir“, 1881, litografija.



6/04. A. Tuluz-Lotrek, plakat za knjigu „Obešeni“, litografija, 1891-1892.



6/05. A. Tuluz-Lotrek, plakat za novelu „Kraljica sreće/Moral polusveta“, litografija, 1892.



6/06. A. Tuluz-Lotrek, plakat za kafe Ambasador, 1892, litografija.



6/07. A. Tuluz-Lotrek, plakat Džejn Avril, 1893, litografija.



6/08. A. Tuluz-Lotrek, Ivet Gilber pozdravlja publiku, 1894, gvaš na kartonu.



6/09. Ž. Šere, Plakat za koncert *Ivet Gilber*, 1891, štampa.

6/10. Fiziologije, naslovne strane, 1840-1841.

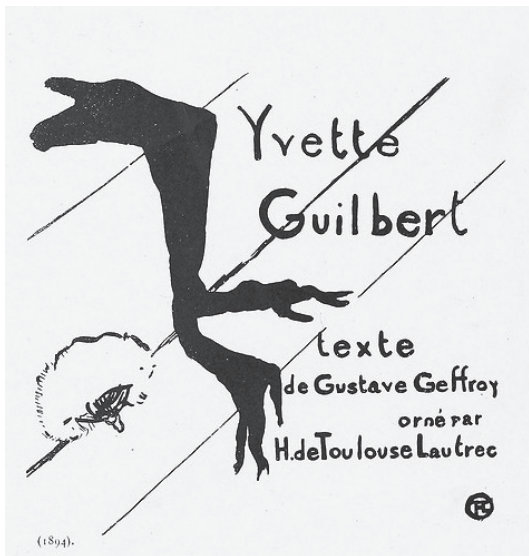




6/11. M. Žilber, Tuluz-Lotrek kao Džejn Avril,



6/12. M. Žilber, Tuluz-Lotrek kao Japanac,



6/13. A. Tuluz-Lotrek, Album Ivet Gilber, naslovna strana, 1893,



6/14. A. Tuluz-Lotrek, Skica za portret Ivet Gilber, 1893, crna, crvena i bela kreda na predenom sivom papiru.

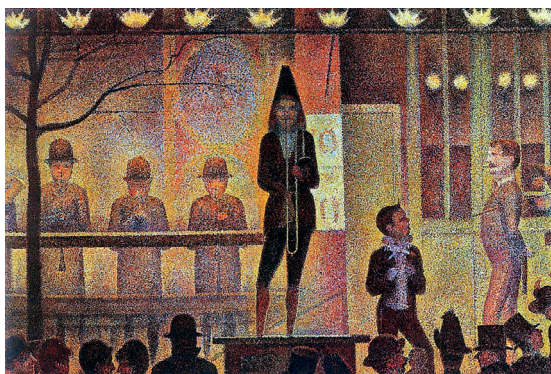
7. CRTEŽ I SLIKA. MEDIJSKI TRANSFERI.



7/01.
P-O. Renoar, „Predeo iz Kanj-sir-Mera“,
posle 1903, olovka na hartiji.



7/02.
Ž. Sera, „Trombonista/Parada“, 1887-
1888, Conté krejon i crna kreda na
Michalet papiru.



7/03.
Ž. Sera, „Parada“, 1887-1888,
ulje na platnu.



7/05.
Ž. Sera, „Kupači kod Anijera“,
1884, ulje na platnu.



7/04.
Ž. Sera, Dečak koji sedi, 1883-1884,
Conté krejon na Michalet papiru.

LITERATURA

Adriani 2002:

Adriani, Götz, *Toulouse-Lautrec. Das Gesamte Graphische Werk. Sammlung Gerstenberg*, Tübingen, Kunsthalle, 2002.

Adriani 2002a:

Adriani, Götz. *Cézanne. Zeichnungen*, Köln, Dumont, 2002.

Ajzenštajn 1964:

Ajzenštajn, S.M, *Montaža atrakcija*, Beograd, Nolit, 1964.

Amaury-Duval 1993:

Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres. Souvenirs*, Paris, Arthena, 1993.

Antliff 2007:

Antliff, Allan, *Anarchy and Art. From the Paris Comunne to the Fall of the Berlin Wall*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2007

Arikha 1986:

Arikha, Avigdor, *J.A.D. Ingres: fifty life drawings from the Musée Ingres at Montauban*, Huston, MFA, 1986.

Arnhajm 1987:

Arnhajm, Rudolf. *Umetnost i vizuelno opažanje*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1987.

Bart 1971:

Bart, Rolan, *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd, Nolit, 1971.

Bart 1993:

Bart, Rolan. *Svetla komora. Nota o fotografiji*, Beograd, Rad, 1993.

Barthes 1989:

Barthes, Roland, *Carstvo znakova*, Zagreb, Biblioteka Mixta, 1989.

Bazen 1967/I:

Bazen, Andre, *Šta je film?*, Beograd, Institut za film, 1967, I tom, str.10.

Benjamin 1986:

Benjamin Walter, *Estetički ogledi*, Zagreb, Školska knjiga, 1986.

Benjamin 2003:

Benjamin, Roger, *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930*, University of California Press, 2003.

Benjamin 2011:

Benjamin, Valter, *Pariz. Prestonica XIX veka. Vodič kroz Projekat Arkade*, Anarhija, Blok 45, 2011.

<http://anarhija-blok45.net1zen.com>

Bergson 2013:

Bergson, Anri, *Materija i pamćenje: ogled o odnosu tela i duha*, Beograd, Fedon, 2013.

Бессонова et al. 1989:

Бессонова, Марина et al., *Поль Гоген. Взгляд из России*, Москва, Советский художник, 1989.

Blanc 1880:

Blanc, Charles, *Grammaire des Arts du Dessins*, Paris 1880.

Воас 1982:

Воас, Франс, *Um primitivnog čoveka*, Beograd 1982.

Бодлер 1954:

Бодлер, Шарл, *Романтична уметност*, Београд, Просвета, 1954.

Bodler 1979:

Bodler, Šarl, *Slikarski saloni*, Beograd: Narodna knjiga, 1979.

Bodt et al. 1995:

Bodt de, Saskia, et al., *Nederlandse tekeningen uit de negentiende eeuw 2 / Nineteenth-century Dutch drawings 2*, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1995.

Boggs 1958/A,B,C:

Boggs, Jean Sutherland, Degas Notebooks at the Bibliothèque Nationale I, Group A (1853-1858), *The Burlington Magazine*, Vol. 100, No. 662 (May, 1958), str. 163-169+171.

Degas Notebooks at the Bibliothèque Nationale II, Group B (1858-1861), *The Burlington Magazine*, Vol. 100, No. 663 (Jun., 1958), str. 196+199-203+205.

Degas Notebooks at the Bibliothèque Nationale III, Group C (1863-1886), *The Burlington Magazine*, Vol. 100, No. 664 (Jul., 1958), str. 240-246.

Boggs et al. 1988:

Boggs, Jean Sutherland, et al., *Degas*, New York, MET, Ottawa, National Gallery of Canada, Paris, Musee d'Orsay, 1988

Boime 1971:

Boime Albert, *The Academy of French Painting in the XIX Century*, London, Phaidon Press., 1971.

Boime 1985:

Boime Albert, *Declassifying the Academic: A Realist View of Ingres*, Art History, No 1, Vol. 8, March 1985, str. 50-65.

Bonitzer 1972:

Bonitzer, Pascal, Stvarnost denotacije, *Filmske sveske* (Beograd) 3/1972, str. 342-356.

Bonitzer 1997:

Bonitzer, Pascal, *Slepo polje; ogleđi o filmu*, Beograd, Institut za film, 1997.

Bonitzer 1998:

Bonitzer, Pascal, *Slikarstvo i film: dekadriranja*, Beograd, Institut za film, 1998.

Бошњак 1998:

Бошњак, Татјана, Мртва природа са воћем и боцом у: Ковачић Д, Татјана Бошњак, *Гоген. Дела из Народног музеја у Београду*, Београд, Народни музеј 1998, стр. 7-10.

Broude 1974:

Broude, Norma. New Light on Seraut's „Dot“: It's relation to Photo-mechanical Color Printing in France in the 1880's, *Art Bulletin* Vol 56. No 4 (Dec 1974), str. 581-589.

Bryson 1983:

Bryson, Norman, *Vision and Painting. The Logic of Gaze*, Yale Univ. Press, New Heaven, 1983.

Buchberg 2007:

Buchberg, Karl, Seurat: Materials and Techniques, u: Hauptman, Jodi, *Georges Seurat. The Drawings*, New York, MOMA, 2007, str. 31-41.

Cage 1987:

Cage, John, The Technique of Seurat: The Reappraisal, *The Art Bulletin*, Vol. 69, No 3 (Sept. 1987), str. 448-454.

Cahn 2004:

Cahn, Isabelle, Noa Noa: The Voyage to tahiti, u: Shackelford, George T.M, Claire Frèches-Thory, *Gauguin. Tahiti*, Museum of Modern Art, Boston, 2004, str. 91-113.

Callen 1995:

Callen, Anthea, *The Spectacular Body. Science, Method and Meaning in the Work of Degas*, Yale, New Heaven & London, 1995.

Callen 2000:

Callen, Anthea, *The Art of Impressionism. Painiting technique and Making of Modernity*, Yale Univ. Press., 2000.

Callen 2004:

Callen, Anthea, *Technique of the Impressionists*, London, Chartwell Books, 2004.

Cate 1975:

Cate, Dennis Phillippe, Japanese Influence on French Prints 1885-1910, u: Weisberg, Gabriel P. ed., *Japonisme. Japanese Influence on French Art 1854-1910*, Rutgers Univ. Art Galley, 1975, str. 53-67.

Charney 1995:

Charney, Leo, In a Moment: Film and the Philosophy, u Charney, Schwartz, *Cinema and the Invention of Modern Art*, UCLA Press, 1995, str. 279-297.

Clark 1984:

Clark, T.J., *The Painting of Modern Life, Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton, New Jersey, 1984.

Clark 1999:

Clark, T.J, *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, University of California Press. Ltd, London, 1999.

Copenhagen 2012:

Greub, Suzanne et al., *Gogen. Poyinesia*, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, 2012.

Cottington 2012:

Cottington, David. The Formation of the Avant-Garde in Paris and London, c. 1880-1915, *Art History*, vol. 35, issue 3, June 2012, str. 596-621.

Crary 1988:

Crary, Johnatan, Techniques of the Observer, *October*, Vol. 45, Summer, Massachusetts MIT Press 1988, str. 3-35

Crary 1995:

Crary, Johnatan, *Unbinding Vision: Manet and the Attentive Observer in the Late Nineteenth Century*, u: Charney, Schwartz, *Cinema and the Invention of Modern Art*, UCLA Press, 1995. str. 46-7.

Crary 1999:

Crary, Johnatan, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, Massachusetts, MIT Press, 1999.

Crow 1996:

Crow, Thomas. *Modernism and Mass Culture in the Visual Arts*, u: *Modern Art in Common Culture*, Yale Univ. Press, 1996, str. 3-39.

Daniel 1998:

Daniel, Malcolm, *Edgar Degas, Photographer*, New York, MET, 1998.

Danielsson 1966:

Danielsson, Bengt, *Gogen in the South Seas*, New York, Doubleday&Co, 1966.

Danielsson 1967:

Danielsson, Bengt, Gogen's Tahitian Titles, *The Burlington Magazine*, Vol. 109, No. 769 (Apr., 1967), str. 228-233.

De Bodt 1995:

De Bodt, Saskia, *Nederlandse tekeningen uit de negentiende eeuw 2 / Nineteenth-century Dutch drawings 2*, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1995.

Debor 2003:

Debor, Gi, *Društvo spektakla*, Beograd 2003.

<http://anarhija-blok45.net1zen.com/>

Делакроа 2010:

Делакроа, Ежен, *Сликање живота. Избране странице из дневника*, Београд, Службени гласник, 2010.

Делез 1998:

Делез, Жил, *Покретне слике*, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998.

Den Haag 2004:

Buvelot, Quentin ed, *Albert Eckhout. A Dutch Artist in Brasil*, Den Haag, Mauritshuis, 2004.

De Sosir 1989:

De Sosir, Ferdinand, *Opšta lingvistika*, Beograd, Nolit, 1989.

Dorra 1962:

Dorra, Henri, Seurat's Drawings by Robert L. Herbert, (review), *The Art Bulletin*, Vol. 53, No. 2 (Jun., 1971), str. 271-272.

Dorra ed. 1994:

Dorra, Henri, *Symbolist Art Theories : a critical anthology*, Univ. Of California Press., 1995.

Dorival 1951:

Dorival, Bernard. Sources of the Art of Gogen from Java, Egypt an Ancient Greece, *The Burlington Magazine*, Vol 93, No 577 (April 1951), str. 118-123.

Druick, Zagers 1988:

Druick, Douglas W, Peter Zegers, *Scientific Realism 1973-1881*, u: Boggs, Jean Sutherland, et al., *Degas*, New York, MET, Ottawa, National Gallery of Canada, Paris, Musee d'Orsay, 1988, str. 197-360.

Duranty 1876:

Duranty, Edmond. *La Peinture Nouvelle*, Paris, Ed. De Boucher, 1876.

http://www.leboucher.com/pdf/duranty/b_dura_np.pdf

Džad 2011:

Džad, Toni, *Teško zemlji*, Beograd, Peščanik, 2011.

Edmond 2005:

Edmond, Rod, *Representing the South-Pacific. Colonial Discourse from Cook to Gauguin*, Cambridge University Press, 2005.

Eisenman ed. 2002:

Eisenman, Stephen F, ed., *Nineteenth Century Art. A Critical History*, London, Thames & Hudson, 2002.

Eisenman 2007:

Eisenman, Stephen, F., The Insignet Artist or How The Impressionists Got Their Name, u: Lewis, Mary Tompkins, ed., *Critical Readings in Impressionism and Postimpressionism. An Anthology*, Barkeley, Los Angeles, London, UCLA Press 2007, str. 140-162.

Eisenman 2008:

Eisenman, Stephen, E, *Gauguin: Artist of Myth and Dream*, Skira, 2008.

Filed 1968:

Filed, Richard, Gauguin's „Noa Noa“ Suite, *The Burlington Magazine*, Vol 110, No 786, (Sept. 1968), str. 500+502-511

Ferretti Bocquilon 2005:

Ferretti Bocquilon, Marina, *Seurat et le dessin néo-impressioniste*, Paris, Musée d'Orsay, 2005.

Fletcher, Desatris 1989:

Fletcher, Shely, Pia Desatris, „Degas: Search for His Techniques continues“, *Burlington Magazine*, Vol. 131, No 1033, April 1989, str. 256-265.

Fox 1977:

Fox Celina, The Development of Social reportage in English periodical illustration during the 1840s and early 1850s, *Past and Present*, No 74, 1977, str. 90-111

Fuko 1971:

Fuko, Mišel, *Riječi i stvari. Arheologija humanističkih nauka*, Beograd, Nolit, 1971.

Ganz, Kendall 2007:

Ganz, James A., Richard Kendall, *The Unknown Monet. Pastels and Drawings*, Sterling and Francine Clark Institute, Williamstown, Massachusetts, 2007.

Gauguin 1985:

Gauguin, Paul, „Noa Noa“: *The Tahitian Journal*, New York, Dover Publ., 1985.

Gluck 2005:

Gluck, Mary, *Popular Bohemia. Modernism and Urban Culture in Nineteenth-Century Paris*, Harvard, Univ. Press, 2005.

Grupa autora 1988:

Grupa autora, „Krupni plan“, *Sineast* (Sarajevo) br. 7/1988, str. 16-46;

Guérined ed. 1974:

Guérin, Daniel, ed., *Paul Gauguin. Oviri. Écrits d'un sauvage*, Paris, Gallimard, 1974.

Guérin ed. 1947:

Guérin, Marcel ed., *Degas. Letters*, Oxford, B. Cassirer, 1947.

Harrison et al. eds. 2005:

Harrison, Charles, et al. eds, *Art in Theory 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*, Madlen, Oxford, Carlton, Blackwell Publishing, 2005

Harrison 2008:

Harrison, Gualtiero, The Search for New Experiences in the Elsewheres of the World u:
Spadoni Claudio, Tulliola, Sparagni, *L'Atrista Viaggiatore. Da Gogen a Klee da Matisse a
Ontani*, Ravenna, MAR, 2009, str. 17-29.

Hauptman 2007:

Hauptman, Jodi, Introduction, u: *Georges Seurat. The Drawings*, New York, MOMA, 2007, str. 9-15.

Hauptman 2007a:

Hauptman, Jodi, Medium and Miasma: Seurat Drawings on the Margins of Paris, u:
Georges Seurat. The Drawings, New York, MOMA, 2007, str. 107-123.

Harvey 2003:

Harvey, David, *Paris, Capital of Modernity*, New York and London, Routledge, 2003.

Hebdiđž 1980:

Hebdiđž, Dik. *Potkultura: značenje stila*, Beograd, Rad, 1980.

Herbert E. 1971:

Herbert, Eugenia W, *The Artist and Social Reform, France and Belgium, 1885-1898*, New York, Books for Libraries Press, 1971.

Herbert 1991:

Herbert, Robert, L., *Impressionism. Art, Leisure & Parisian Society*, Yale Univ. Press - New Haven & London, 1991.

Hobsbawm 1987:

Hobsbawm, Eric, *Doba revolucije. Evropa 1789-1848*, Zagreb, Školska knjiga, 1987.

Hobsbawm 1989:

Hobsbawm, Eric, *Doba kapitala. Evropa 1848-1875*, Zagreb, Školska knjiga, 1989.

Hutton 1990:

Hutton, John, „Les Prolos Vagabondent“: Neo-Impressionism and the Anarchist Image of the Trimardeur, *The Art Bulletin*, Vol. 72, No. 2 (Jun., 1990), str. 296-309.

Ives 1996:

Ives, Colta, *Toulouse-Lautrec in the Metropolitan Museum of Art*, New York, MET, 1996.

Ives 1998:

Ives, Colta, Degas, Japanese Prints and Japonisme, u: Dumas et al., *The Private Collection of Edgar Degas*, New York, MET, 1998, str. 247-260.

Jenks 2002:

Jenks, Chris, Gledajte kamo hodate. Povjest i djelatnost *flâneura*, u: Jenks, Chris ur, *Vizualna kultura*, Zagreb, Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, 2002, str. 203-228.

Jenks 2002a:

Jenks, Chris, Središnja uloga oka u zapadnoj kulturi: uvod, u: Jenks, Chris, ur., *Vizualna kultura*, Zagreb, Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, 2002, str. 11-46.

Jenks ur. 2002:

Jenks, Chris, ur., *Vizualna kultura*, Zagreb, Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, 2002.

Jensen 1996:

Jensen, Robert, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton, New Jersey, 1996.

Jung 1974:

Jung, Carl G., *Čovjek i njegovi simboli*, Zagreb, Mladost, 1974.

Kahn 1995:

Kahn, Gustave, Seurat (1981), u: Dorra, Henri, *Symbolist Art Theories : a critical anthology*, Univ. Of California Press., 1995, str. 172-174.

Кандинский 2005:

Кандинский, Василий. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука-классика, 2005.
<http://philologos.narod.ru/kandinsky/kandinsky-pl.htm#toch>

Kendall 1988:

Kendall Richard, Degas and the Contingency of Vision, *The Burlington Magazine*, Vol. 130, No 1020, March 1988, str. 180-197.

Kendall, De Voynar 2003:

Kendall, R., Jules de Voynar, *Degas and the Dance*, Detroit, 2003.

Kendall, De Voynar 2011:

Kendall, R., Jules de Voynar, *Degas and Ballet. Picturing Movement*, RAA, London 2011.

Kōdera 1990:

Kōdera, Tsukasa, *Vincent Van Gogh. Chirstianity versus Nature*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishig Company, 1990.

Koetzle 2002:

Koetzle, Hans-Michael, *Photo Icons. Little History of Photography*, Taschen Int., 2002.

Koschatzky 1990:

Koschatzky, Walter, *Die Kunst der Zeichnung*, Ed Atlantis, 1990.

Ковачић1998:

Ковачић, Драгана, Тахићанин са чуном, у: Ковачић Д, Татјана Бошњак, *Гоген. Дела из Народног музеја у Београду*, Београд, Народни музеј 1998, стр. 11-15.

Kovačić 2002:

Kovačić, Dragana, Obdachlose/Sans-Gîtes, u: Bošnjak T, Dragana Kovačić, *Die Geburt der Moderne. Von der Schule von Barbison bis zum Konstruktivismus*, Wien, Historischen Museum der Stadt Wien, 2002, str. 166.

Kovačić 2002a:

Kovačić, Dragana, Skize für das Porträt von Yvette Guilbert, u: Bošnjak, Kovačić, *Von der Schule von Barbison bis zum Konstruktivismus*, Wien, Historisches Museum der Stadt Wien, 2002, str. 196.

Kropotkin s.a.:

Kropotkin, Pjotr, *Zapisi jednog revolucionara. Memoari*, Beograd, NIRO „Mladost“, s.a.

Kunzle 1983:

Kunzle David, Between Broadsheet Caricature and “Punch” cheap Newspaper Cuts for the Lower Clasesin 1830s, *Art Journal*, No 4, Vol. 43, 1983, str. 339-346.

Larson 2013:

Larson, Barbara, *Evolution and Degeneration in Early Works of Odilon Redon*

<http://www.19thc-artworldwide.org/>

Levi-Stros 1978:

Levi-Stros, Klod, *Divlja misao*, Beograd, Nolit, 1978.

Levi-Stros 1999:

Levi-Stros, Klod, *Tužni tropi*, Beograd, Zepter, 1999.

Levi-Stros 2009:

Levi-Stros, Klod, *Mit i značenje*, Beograd, Službeni glasnik, 2009.

Lič 1982:

Lič, Edmund, *Klod Levi-Stros*, Beograd, 1982.

Lloyd 2012:

Lloyd, Christopher, *Impressionism on Paper*, Vienna, Albertina, 2012.

Mamford 2006:

Mamford, Luis, *Grad u istoriji*, Book&Marso, 2006.

Marić 1971:

Marić, Sreten, Egzistencijalne osnove strukturalizma, u: Fuko, *Mišel, Riječi i stvari. Arheologija humanističkih nauka*, Beograd, Nolit, 1971, str. 9-53.

Marić 1979:

Marić, Sreten, Sosirova lingvistika u: De Sosir, Ferdinand, *Opšta lingvistika*, Beograd, Nolit, 1989, str. I-XLI

Mayne ed. 1995:

Mayne, Jonathan, ed, *The Painter of Modern Life and other Essays by Charles Baudelaire*, Phaidon Press, 1992.

Melot 1980:

Melot, Michael, Camille Pissarro in 1880: An Anarchistic Artist in Bourgeois Society, *Marxist Perspectives*, Winter 1979-80, str. 22-54.

Melot et al. 1999:

Melot, Michael, et al., *Daumier 1808-1879*, Ottawa, National Gallery of Canada, 1999.

Mitri 1966/I:

Mitri, Žan, *Estetika i psihologija filma I-IV*, Beograd, Instut za film, 1966-67.

Moren 1967:

Moren, Edgar, *Film ili čovek iz mašte*, Beograd, Institut za film, 1967.

Munholland 2001:

Munholland, John Kim, Republican Order and Republican Tolernce in Fine-de-Siècle France: Montmartre as a Deliquent Community, u: Weiberg P. Gabriel ed., *Montmartre and the Making of Mass Culture*, New Brunswick, New Jersy and London, Rutgers Univ Press, 2001, str. 15-36.

Nochlin 1983:

Nochlin Linda, The Imagenery Orient, *Art in America*, May 1983, str. 118-131.

Nochlin 1989:

Nochlin, Linda, *The Politics of Vision, Essays of Nineteenth-Century Art and Society*, New York, Harper & Row, 1989.

Nochlin 2001:

Nochlin Linda, *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, New York, Thames & Hudson, 2001.

Nochlin 2002:

Nochlin, Linda, Abstraction and Populism: Van Gogh, u: Eisenman S.F. ed., *Nineteenth Century Art. A Critical History*, London, Thames&Hudson, 2002.

Nochlin 2002a:

Nochlin, Linda, The Appeal of Modern Art: Touluose-Lautrec u: Eisenman, Stephen F. ed, *Nineteenth Century Art. A Critical History*, London, Thames & Hudson, 2002, str. 331-339.

Nochlin 2002b:

Nochlin, Linda, Manet and Impressionists, u: Eisenman, Stephen F. ed, *Nineteenth Century Art. A Critical History*, London, Thames & Hudson, 2002, str. 282-298.

Nord 2000:

Nord, Philip. *Impressionists and Politics. Art and Democracy in the nineteenth century*, London&New York, Routledge, 2000.

Pajin 1998:

Pajin, Dušan, *Filozofija umetnosti Kine i Japana*, Beograd, BmG, 1998.

Paris 2006:

Maupin, Stéphane, Nicols Hugon, *D'un regard a l'autre*, Paris, Musee du Quai Branly, 2006.

Parsons 1992:

Parsons, Talcott, *Moderna društva*, Niš, Gradina, 1992.

Patureau 1991:

Patureau, Frederique, *Les pratiquants de l'art lyrique aujourd'hui: Une etude du public actuel de l'Opera de Paris*, Collection Rapports de la recherche, Paris, 1991.

Peabody 1995:

Peabody, Norbert. Colonialism's Culture: Anthropology, Travel and Government by Nicholas Thomas, review, *American Ethnologist*, Vol. 22, No. 4 (Nov., 1995), str. 10-13.

Peltier 2003:

Peltier, Philippe, Gauguin et Tahiti, *Art Tribal 03*, été/automne 2003, str. 56-73

Peltier 2004:

Peltier, Philippe, Gauguin. Artist and Ethnographer, u: Schackelford George, T.M, Claire Frèches-Thory, *Gauguin. Tahiti*, Boston, MFA, 2004, str. 47-65.

Phillips 2002:

Phillips, David Llewellyk, Photography; Modernity and Art, u: Eisenman F.S. ed., *Nineteenth Century Art. A Critical History*, London, Thames & Hudson, 2002, str. 241-268.

Picon 1991:

Picon, Gaétan, *1863. The Birth of Modern Painting*, New York, Mallard Press, 1991.

Picon ed. 2008:

Picon, Jérôme, ed., *Huysmans. Paris, Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 2008.

Plaževski 1971:

Plaževski, Jirži, *Jezik filma*, Beograd, Institut za film, 1971.

Pollock 1983:

Pollock, Griselda, Stark Encounters: Modern Life and Urban Work in Van Gogh's Drawings of the Hague 1881-3, *Art History* Vol. 6 No. 3 September 1983, str. 330-358.

Pollock 1983a:

Pollock, Griselda, Artists Mythologies and Media Genius, Madness and Art History, *Screen XXI/3*, 1980, str. 57–96.

Pollock 1988:

Pollock, Griselda, On not seeing Provance: Van Gogh and the Lanscape of Consolation, u: Thomson, Richrad, ed., *Framing France:Essays on the Representation of Landscape in France, 1870-1914*, Manchester Univ. Press, 1988, str. 81-118.

Pollock 1999:

Pollock, Griselda, *Differencing the Canon*, New York, Routledge, 1999.

Prat 2011:

Prat, Louis-Antoine, *Le dessin français au XIX siècle*, Paris, Museum du Louve, MO, Somogy éd., 2011.

Redon 1986:

Redon, Odliion, *To myself*, New York, George Braziller, 1986.

Reff 1965:

Reff, Theodore, The Chronology of Dega' Notebooks, *The Burlington Magazine*, Vol. 107, No. 753 (Dec., 1965), str. 606+609-616.

Reff 1971:

Reff, Theodore, „The Technical Aspects of Degas's Art“, *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 4 (1971), str. 141-166

Reff 1976:

Reff, Theodore, *Degas. The Atrist's Mind*, New York, 1976

Reff 1998:

Reff, Theodore, „Three Great Draftsmen“: Ingres, Delacoix and Daumier, u: Dumas et al. *The Private Collection of Edgar Degas*, New York, MET, 1998, pp:137-175.

Rewald ed. 2002:

Rewald, John ed, *Camille Pissarro, Letters to His Son Lucien*, Boston, MFA, 2002.

Rifkin 1983:

Rifkin Adrian D, Ingres and Academic History: An Essay of Ideology and Stupefaction on the social formulation of the “artist”, *Art History*, No. 2, Vol. 6, June 1983, str. 153-170.

Roslak 1991:

Roslak, Robyn. The Politics of Aesthetic Harmony: Neo-Impressionism, Science, and Anarchism Author(s), *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 3 (Sep., 1991), str. 381-390.

Roaurt 1948:

Roaurt, Denis, *Degas i la recherche sa technique*, Paris, 1948.

Rousseau 1978:

Rousseau, Jean Jacques. *Rasprava o porijeklu i osnovama nejednakosti među ljudima. Društveni ugovor*, Zagreb, Školska knjiga, 1978.

Ruskin, Evans 1995:

Ruskin, John, Joan Evans, *The Lamp of Beauty: Writings on Art*, London, Phaidon, 1995.

Said 2008:

Said Edward, *Orijentalizam*, Beograd, XX vek, 2008.

Salaün ed. 2011:

Salaün, Christophe, *Controverse sur Courbet et l'utilité sociale de l'art*, Éd. mille et une nuits, 2011.

Schapiro 1978 (1937):

Schapiro, Meyer, Nature of Abstract Art u: Schapiro, Meyer, *Modern Art, 19th & 20th Centuries*, London, Clatto & Windus 1978, str 185-212.

Schapiro 1978 (1958):

Schapiro, Meyer. Seurat u: *Modern Art, 19th & 20th Centuries*, London, Clatto & Windus 1978, str. 101-110.

Schenk 2005:

Schenk, Kimberly, Crayon, Paper and Paint: An Examination of Nineteenth-Century Drawing Matreials, u: Mc Kean Fischer, J., Johnston W.R., Schenk, K., Snay, Ch., *The Essence of Line, French Drawings from Ingres to Degas*, Pholadelphia, Pennsylvania State Univ. Press., 2005, str. 57-80.

Сердюк 1990:

Сердюк, Е. А., *Японская театральная гравюра 17-19 веков*, Москва, Искусство, 1990.

Shapiro 2004:

Shapiro Stern, Barbara, Shapes and Harmonies of Another World, u: Schackelford George, T.M, Claire Frèches-Thory, *Gauguin. Tahiti*, Boston, MFA, 2004, str. 116-133.

Shelley 2002:

Shelley, Marjorie, Gauguin's Works on Paper: Observation on Materials and Techniques, u: Ives, Colta et al., *The Lure of Exotic., Gauguin in New York Collections*, New York, MET, 2002, str. 197-217.

Shelton 2000:

Shelton A.C, Ingres versus Delacroix, *Art History*, Vol. 23, No 5, December 2000, str. 726-742.

Shiff 2007:

Schiff, Richard, Seurat Distracted, u: Hauptman, Jodi, *Georges Seurat. The Drawings*, New York, MOMA, 2007, str. 17-30.

Siegfried 2006:

Siegfried Susan, *Staging Empire: Napoleon, Ingres and David*, Pennsylvania State University Press, 2006.

Simmel:

Simmel, Georg, *Metropolis and Mental Life*, 2002,
http://www.esperdy.net/wp-content/uploads/2009/09/Simmel_21.pdf

Singer 1995:

Singer, Ben, Modernity, Hyperstimulus and the Rise of Popular Sensationalism, u: Charney, Schwartz, *Cinema and the Invention of Modern Art*, UCLA Press, 1995, str. 72-100.

Solomon-Gaudeau 2005:

Solomon-Godeau, Abigail, Going Native: Paul Gogen and the Invention of Primitivist Modernism, u: Lewer, Debbie ed, *Post-Impressionism to World War II*, Blackwell Publ., 2005, str. 304-320.

Sonn 2001:

Sonn, Richard, D, Marginality and Transgression: Anarchy's Subversive Allure, u: Weisberg P. Gabriel ed., *Montmartre and the Making of Mass Culture*, New Brunswick, New Jersey and London, Rutgers Univ Press, 2001, str. 120-144.

Sontag 2006:

Sontag, Susan, *Aesthetics of Silence*, 2006.
http://opasquet.fr/dl/texts/Sontag_Aesthetics_of_Silence_2006.pdf

Sparagni 2008:

Sparagni, Tulliola, *Ethnographers, Tourists and Knights Errant. Artists and thair Journeys in Discovery of the World*, u: Spadoni Claudio, Tulliola, Sparagni, *L' A trista Viaggiatore. Da Gogen a Klee da Matisse a Ontani*, Ravena, MAR, 2009, str. 31-39.

Стевановић 1959:

Стевановић, Момчило, Одилон Редон у збирци Народног музеја у Београду, *ЗНМ*, II, сепарат, 1958/59, Народни музеј, Београд, MCMLX.

Stojanović 1987/88:

Stojanović, Dušan, *Epistemološke stratigije filmske naracije*, predavanja u okviru poslediplomskih studija na predmetu Filmologije, FDU, Beograd, semestar 1987-88.

Straits 1994:

Straits, Harriet H., *Beneath the Surface. Redon Methods and Materials*, u: Druick, Dougllas, W. ed, *Odilon Redon. Prince of Dreams*, Chicago, Art Insitute, 1994, str. 354-377.

Symonne 1979:

Symonne, J.L.D. Ingres: the apotheosis of Flaxman, *The Burlington magazine*, Vol. 121, No 920 (Nov. 1979), str. 721-731.

Terdiman 1989:

Terdiman, Richard, *Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*, Cornell University Press, 1989, str. 117-149.

Thomson 1982:

Thomson, Richard, „Turpitudes sociales“ and the Universal Exhibition of 1889, *Arts Magazine*, LVI, 1982, str. 82-88.

Thomson ed. 2010:

Thomson, Belinda, *Gauguin: Maker of Myth*, Princeton Univ. Pres, 2010.

Tinterow1988:

Tinterow, Gary, *The 1880s: Synthesis and Change*, u: Boggs, Jean Sutherland, et al., *Degas*, New York, MET, Ottawa, National Gallery of Canada, Paris, Musee d'Orsay, 1988, str. 363 -478.

Tinterow 2000:

Tinterow Gary, et al., *Portraits of Ingres. Images of an Epoch*, New York, MET, 2000.

Valéry 1955:

Valéry, Paul, *Degas. Ples. Crtež.*, Zagreb, 1955.

Van Gogh, Pisma:

<http://www.vggallery.com/letters/main.htm>

<http://vangoghletters.org/vg/>

Virilio 1993:

Virilio, Pol, *Mašine vizije*, Novi Sad – Podgorica, Svetovi – Oktoih, 1993

Virilio 2000:

Virilio, Pol, *Informatička bomba*, Novi Sad, Svetovi, 2000.

Wadley 1991:

Wadley, Nicholas, *Impressionist and Post-impressionist Drawing*, Lurence King Publ., 1991.

Weisberg ed. 2001:

Weisberg, Gabriel P. ed., *Montmartre and the Making of Mass Culture*, Rutgers Univ. Press.

Wichmann 2007:

Wichmann, Siegfried, *Japonisme. The Japanese Influence on Western Art since 1868*, London, Thames&Hudson, 2007.

Wolk 1990:

Wolk van der, Johannes, *Vincent Van Gogh. Drawings*, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, 1990.

Zimmermann 1991:

Zimmermann, Michael, F., *Seurat and the Art Theory of His Time*, Belgium, Mercatorfonds NV, 1991.

Жуњић 2009:

Жуњић, Слободан, *Модерности филозофија*, Београд, Плато, 2009.

DAGANA S. KOVAČIĆ - BIOGRAFIJA

Rođena u Beogradu, 25. maja 1961.

1986. diplomirala na Odeljenju istorije umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu na predmetu Istorija moderne umetnosti. (Tema „Futuristički manifesti i italijansko slikarstvo od 1909. do 1916. godine“, prof. Aleksa Čelebonović).

2006. magistrirala na Odseku filmske teorije Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu (Tema „Evropska filmska avangarda dvadesetih godina. Uticaji likovnih umetnosti“, prof. Nevena Daković)

Od 1986-2004. saraduje sa časopisima „Književna reč“, „3 + 4“, „Sineast“, „Beorama“ „Grapheion“ (Evropska revija za modernu grafiku, knjigu i umetnost na papiru, Prag).

1987 - 1989. saradnik u galeriji "Grafički kolektiv" u Beogradu, gde stiče saznanje i iskustvo iz umetnosti grafike, posebno savremene jugoslovenske i svetske produkcije.

Od 1990. pripravnik u Kabinetu grafike Narodnog muzeja u Beogradu. Od 1991. kustos celokupnog fonda Kabineta grafike. Od 1997. kustos Zbirke crteža i grafike stranih autora, od 1999. viši kustos, a od 2007. savetnik u istoj Zbirci.

U periodu od 1987. do danas kao saradnik, koautor i autor učestvovala u realizaciji više od 50 izložbi, među kojima: *Akvarel u Jugoslaviji* u okviru Bijenala jugoslovenskog akvarela, Zrenjanin, Savremena galerija (1993), *Savremena srpska grafika* u okviru XXXV Oktobarskog salona, Beograd (1994), *Renoar, dela iz Narodnog muzeja Beograd*, Narodni muzej, Beograd (1997), *Pol Gogen, dela iz Narodnog muzeja u Beogradu*, Narodni muzej, Beograd (1998), *Von der Schule von Barbizon bis zum Konstruktivismus*, (Historisches Museum der Stadt Wien, GMII A.S. Puškina, Moskva 2002), *Parijs-Belgrado* (Gemeentesmuseum, Den Haag, 2004), *Renoir und das Frauenbild des Impressionismus*, Kunsthalle Krems (2005), *Degas. Calssico e moderno*, Complesso Vittoriano, Rim (2004), *The Unknown Story of Modern Art. Masterpieces from The National Musuem in Belgrade, Japan* (2005-2006).

Kao selektor ili član žirija saraduje se Bijenalem grafike u Beogradu (1989, 1998), Oktobarskim salonom u Beogradu (1994), Bijenalem studentske grafike, Beograd (1998), Međunarodnim trijenalem male grafike u Šamalijeru (1994), Međunarodnim trijenalem grafike u Pragu (2001, 2004), Međunarodnim bijenalem grafike u Ljubljani (2003), Međunarodnim bijenalem suve igle u Užicu (2003, 2004, 2013)

2007-2011 – član Umetničkog saveta Centra za grafiku i vizuelna istraživanja „Akademija“ (FLU, Beograd).

2008-2012 – član i predsednik žirija za dodelu nagrade „Izložba godine“ DIUS-a.

Od 2014 – predsednik UO Muzeja Afričke umetnosti u Beogradu.

Članstvo u profesionalnim udruženjima:
ICOM, CODART.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а _____ Драгана С. Ковачић
број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

**CRTEŽ KAO SREDSTVO VIZUELNOG ISTRAŽIVANJA U ZAPADNOEVROPSKOJ
UMETNOSTI OD 1871. DO 1900.**

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, _____

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора
Број

Драгана С. Ковачић

уписа

Студијски програм

Наслов рада: **CRTEŽ KAO SREDSTVO VIZUELNOG ISTRAŽIVANJA U ZAPADNOEVROPSKOJ UMETNOSTI OD 1871. DO 1900.**

Ментор др Слободан Мијушковић, ванредни професор

Потписани _____

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, _____

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

CRTEŽ KAO SREDSTVO VIZUELNOG ISTRAŽIVANJA U ZAPADNOEVROPSKOJ UMETNOSTI OD 1871. DO 1900.

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, _____
