

СКУЛПТУРА ПОЧЕТКОМ 20. ВЕКА

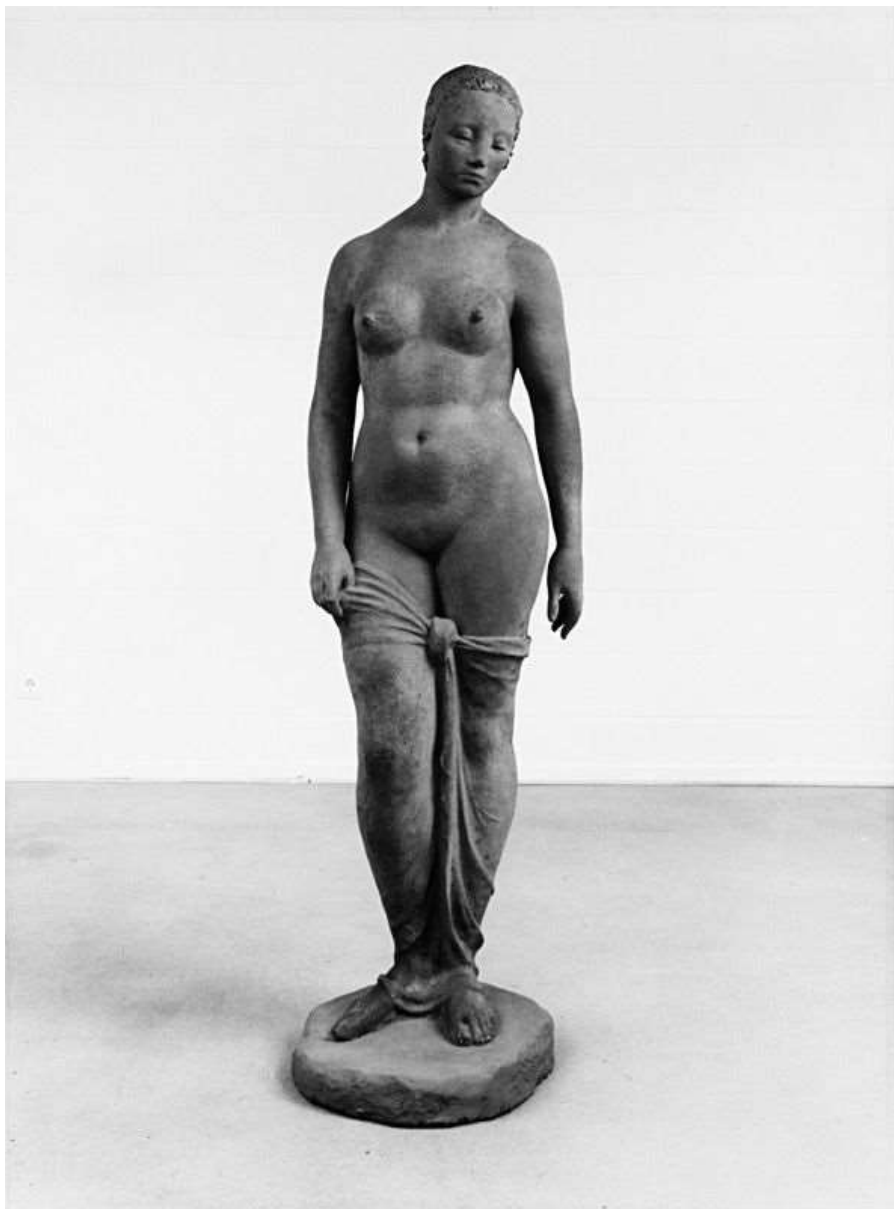
- Упркос револуционарним иновацијама у сликарству на почетку 20. века, фигуративна традиција била је у основи модернизма и наставила да доминира у европској уметности, посебно у скулптури.
- Већина уметника скулптуру је доживљавала као компактну масу или волумен у простору и практиковала традиционалне технике моделовања у глини или гипсу, клесања камена, тесање дрвета, ливења метала.
- Фигуративна скулпторска решења кретала су се у распону од конвенционалног изражајног идиома Георга Колбеа заснованог на класичној традицији, до радикалних иновација Константина Бранкусија, који се инспирисао формалним решењима изведеним из народне традиције и примитивне уметности Океаније и преколумбовске Америке.



Аристид Мајол, француски сликар и вајар, настојао је да у својим скулпторским делима модернизује класицистички канон, ослобађајући га академског идеализма. Концентришући се искључиво на појединачну, стојећу или лежећу, нагу женску фигуру, он се бавио проблемима односа скулптуре и околног простора. Самосвојност његовог стила испољена је у делима **Медитеран** (1905) и **Ноћ** (1920). То су масивне, наге седеће женске фигуре, обликоване као јединствени низ заобљених волумена у простору. Ради се о специфичној форми класицизма, у којој је тело поједностављено, синтетизовано и сведено на снажне волуметријске облике.



Да је Мајол настојао да овлада покретом у скулптури, говоре у прилог његова позна дела **Ваздух** (1938) и **Река** (1938/39).



Вилхелм Лембрук у Немачкој наставља традицију реалистичке скулптуре током формативног периода. Његово рано дело ***Жена која стоји*** (1910) открива утицај Мајола, али и класичне грчке скулптуре - контрапост.



Георг Колбе је у портретима и фигурама комбиновао Мајолова формална решења са Роденовом фактуром површина које рефлектују светлост. После периода тражења, артикулисао је лирску, ритмичну изражајну формулу за представљање актова (**Млада жена** 1926), који заправо представљају комбинацију ренесансне традиције и импресионистички третираних површина. Током тридесетих година његове фигуре постају херојске, идеализоване и монументалније, у складу са естетичком доктрином нацикунста.



Изражајна снага Лембрукових дела проистиче из његове осећајне и меланхоличне природе. Томе у прилог говоре позна дела, као што су **Младић који седи** (1917) и **Оборени** (1917). У тим скулптурама, стање контемплације и повлачења у себе дочарано је екстремним издужењима удова, које асоцирају на решења византијске и романичке уметности. На тај начин Лембрук се удаљио од Мајола и класичне традиције која је обележила скулптуру с почетка 20. века. Простор продире у његову скулптуру и експресивно артикулише организацију апстрахованих волумена и празнина, наговештавајући концепт скулптуре Хенрија Мура. Осећање утучености, пораза и интровертност фигура, одраз су унутрашњих емоционалних стања њиховог креатора. Трауматична искуства и психолошке патње које му је донео Први светски рат, навеле су Лембрука да изврши самоубиство.

Ернст Барлах био је познати песник, драмски писац, графичар и скулптор. Његове ране скулпторске радове одликује комбинација извијених форми југендстила и експресивног израза немачке готичке скулптуре. Дело ***Осветник*** (1914) представља парадигму друштвено ангажованог експресионизма, у којем су модерне форме у функцији наратије. Монументалне скулптуре у дрвету и бронзи које је извео за немачке катедрале након, доласка нациста на власт уклоњене су и уништене као примери „изопачене уметности“.

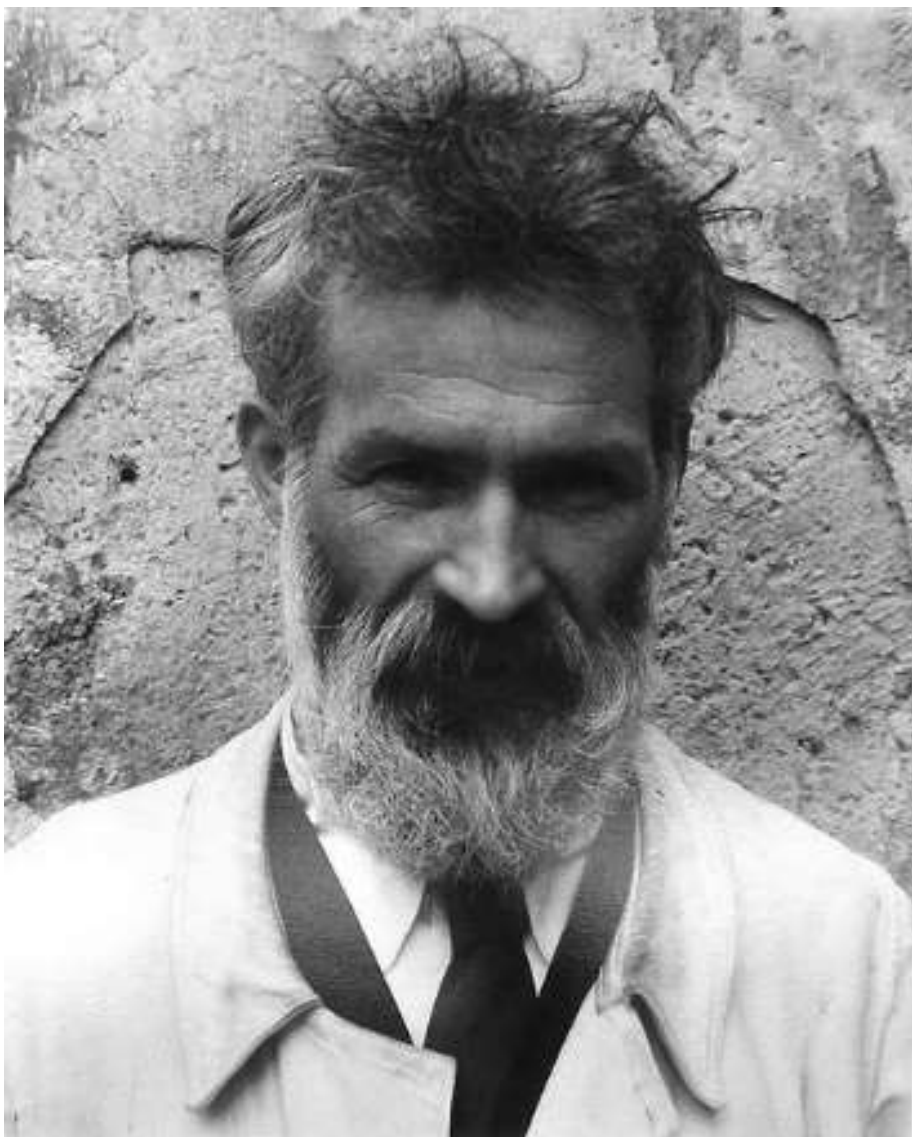




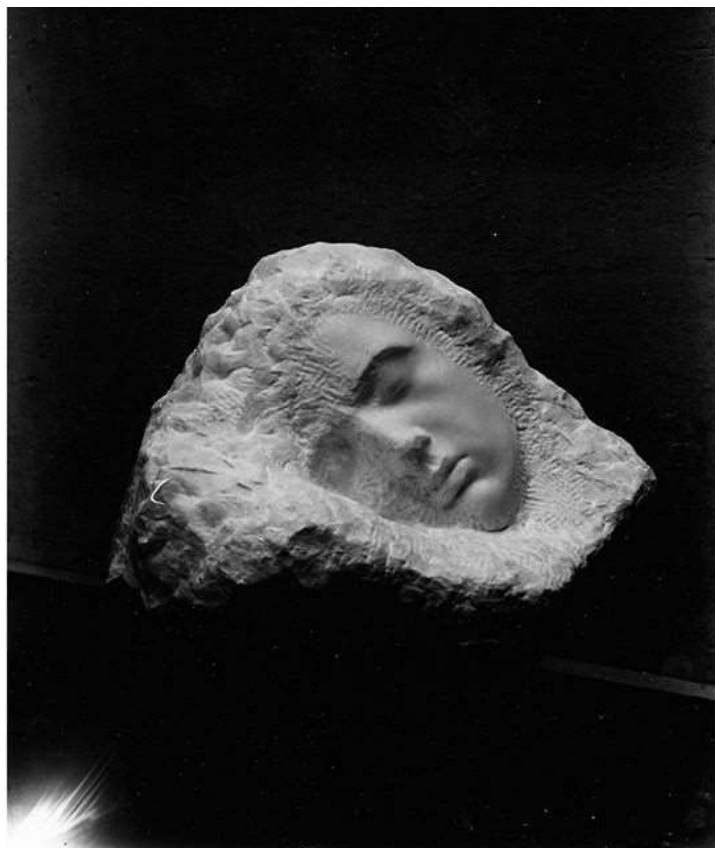
У серији **дрвореза** из 1907. **Пикасо** је напустио натуралистичко представљање фигуре и окренуо се примитивном изразу. У њима је евидентан утицај иберијске, ахајске грчке и афричке уметности.

Андре Дерен је исте године исклесао у камену фигуру **Човека који чучи** (1907), која представља пример протокубистичке скулптуре.

Значајан допринос модерној скулптури дао је и сликар **Амедео Модилијани** (**Глава жене** 1911/12), али су за даљи развој медија скулптуре пресудне биле иновације Бранкусија, Рејмона Дишан-Вијона и Жака Липшица.



КОНСТАНТИН БРАНКУСИ (1876–1957) био је један од најутицајнијих скулптора почетком 20. века. Рођен у Румунији, почео је да се формира у једној провинцијској столарској радионици, а касније студирао на Академији лепих уметности у Букурешту. Године 1904. одлази у Париз, где се усавршава у атељеу Антонена Мерсијеа и почиње да излаже на салонима. Импресиониран Бранкусијевим радом, Роден га је 1907. позвао да пређе у његов атеље, али је та сарадња кратко трајала.



Бранкуси је обрађивао неколико тема којима је пресудно утицао на развојне токове европске скулптуре, али му је људска фигура остала трајна инспирација. Инспирисан Роденовим позним делима извео је скулптуру **Сан** (1907), у којој реалистички дочарава ефекат урањања лица у мермер. Тема уснуле музе била му је дуго времена једна од главних преокупација, па је током две деценије извео више варијанти исте. У верзији **Уснула муза 1** (1909–1910) глава је попримила јајолику форму, а црте лица иако делимично апстраховане, оштро су дефинисане у маси. Као и друге мотиве, и овај је извео у бронзи, мермеру и гипсу, сваку пут прилагођавајући форму материјалу.



У делу **Прометеј** (1911) мотив људске главе је сведен на елипсоидну форму на којој се црте лица растачу, док је само уво јасније назначено. Трансформација мотива започета у том делу, водила је до скулптуре са називом **Новорођени** (1915), синтетизоване овоидне форме са тек назначеним устима и коначне, потпуно апстраховане верзије **Почетак света** (1920) сведене на исполирану јајасту форму. Та последња верзија, која би се могла назвати манифестом Бранкусијеве концепције скулптуре, лишена је било каквих наговештаја анатомије људске главе.





Мотив јајета припада тематском кругу – стварање, рођење, живот и смрт – којим се Бранкуси деценијама посвећено бавио. Међутим, године 1912. исклесао је у мермеру први **Портрет Маргит Погањи** (1912). Приказао је лице са огромним овалним очима и длановима прислоњеним на један образ. Ову синтетизовану, примитивистички конципирану форму даље је елаборирао у бројним верзијама у мермеру и бронзи, прочишћавао и апстраховао. На крају је изоставио уста и очи, а елегантни лук обрве повезао са линијом носа.



Мотив пољупца Бранкуси је први пут извео у камену 1909. године. У скулптури **Пољубац** из 1916, он даје крајње сведену, синтетизовану форму загрљеног пара. Својим збијеним, кубичним обликом ова скулптура представља дефинитивни раскид са роденовском традицијом. Бранкуси је био упознат са кубистичким решењима у скулптури, Дереновим делима и радовима немачких експресиониста, али је у овом случају пресудно било искуство „примитивне“ уметности европских и ваневропских култура.



Месингана скулптура **Торзо младића** (1924) представља највишу тачку геометризације форме код Бранкусија. Раније благо апстраховане, бујне анатомске облике претходних верзија у дрвету, Бранкуси је овде транспонспоновео у наизглед машински исполирану, строгу геометријску форму. Торзо је евидентно фалусан, али и андроген, те би се могао посматрати и као интерпретација женске фигуре.



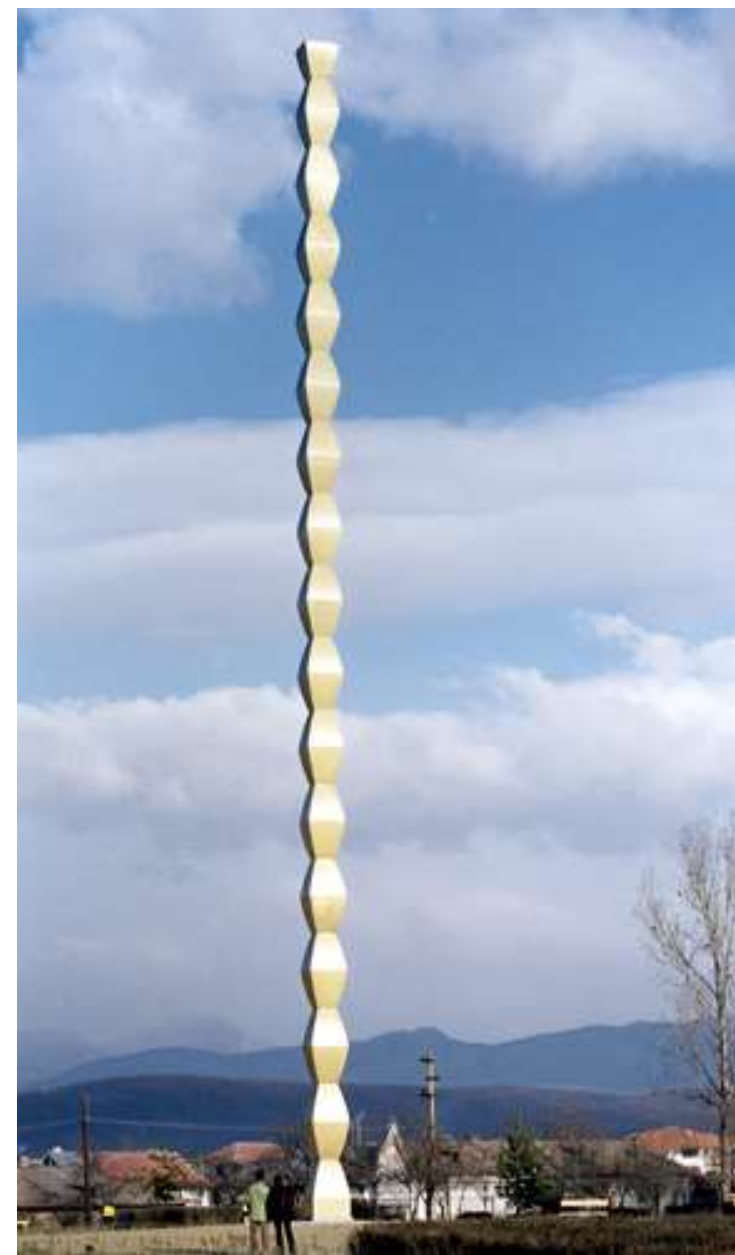
Бранкуси је био заокупљен идејом представљања суштине летења. Више од једне деценије он је трансформисао почетни облик скулптуре **Маиастра** (1912), митске птице из румунског народног предања, све док није дошао до једноставне, апстрактне **Птице у простору** (1925). Ово дело нема форму птице него инкарнира идеју лета, векторску трајекторију, путању лета птице. Сам Бранкуси је за ову мермену форму дизајнирао специфично постоље у облику ћирилићног слова „Х“, сматрајући га интегралним делом скулптуре. Таквом структуром потенцирао је ефекат вертикалности лета птице ка небу, а истовремено симболички навестио прелаз из овоземаљског, материјалног у небески, духовни свет.



Бранкуси је у дрвету изводио грубо тесане, примитивне тотеме (**Адам и Ева**, 1921). Дело **Краљ краљева** (1930), првобитно названо *Дух Буде*, открива уметничко интересовање за источњачку религију. Ова велика скулптура начињена од прерађених дрвених постоља, била је намењена једном будистичком храму у Индији, али он никада није подигнут.

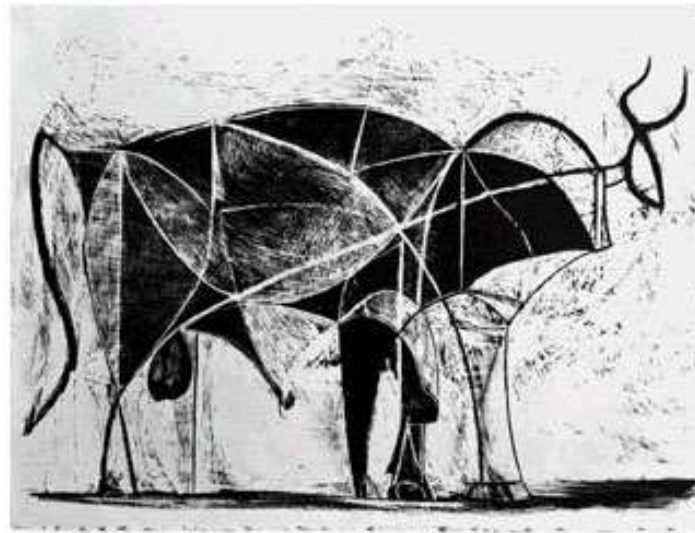


Једино Бранкусијево дело у отвореном простору јесте скулпторски ансамбл постављен крајем тридесетих година прошлог века недалеко од његовог родног села Хабица у Румунији. Део тог ансамбла чини **Бескрајни стуб** (1937/38) од ливеног гвожђа, који асоцира на египатске обелиске, али су његове кубичне форме изведене из румунске народне традиције. Иницијално, ови ромбоидни модули требало је да буду постоља, али су репетицијом прекомпоновани у скулптуру изражене вертикалности. Управо то понављање модуларних форми постаће веома значајан принцип минималне уметности шездесетих година 20. века.





ПАБЛО РУИЗ ПИКАСО (1881–1973) оставио је за собом богат, слојевит и вишезначан опус који садржи енорман број типолошки, стилски и медијски хетерогених радова, почев од цртежа и графика, преко монументалног и штафелајног сликарства, до скулпторских објеката и инсталација. За разумевање значења Пикасовог дела од кључне важности су подаци из његове животне биографије и аспекти личности, темперамента и карактера.



Pablo Picasso. *Bull*, state VI. December 26, 1945. Lithograph, comp.: 12 x 17 1/2" (30.5 x 44.4 cm). Publisher: the artist. Printer: Fernand Mourlot, Paris. Edition: 18 artist's proofs. The Museum of Modern Art, New York. Mrs. Gilbert W. Chapman Fund. © 2001 Estate of Pablo Picasso/Artists Rights Society (ARS), New York





Иако рођен у Малаги, провинцијском граду Андалузије на југу Шпаније, Пикасо се изјашњавао као Каталонац из Барселоне, града на обали Медитерана у који се његова породица преселила када му је било 13 година. Прве поуке из сликарства добио је од оца, који је био уметник и професор сликања, а већ 1896. насликао је прву фигуралну композицију већих димензија **Прва причест** (1896), која је била јавно приказана на једној изложби у Барселони. Године 1897. уписао се на Краљевску академију Св. Фернанда у Мадриду, али је више времена проводио у музеју Прадо проучавајући Веласкезова дела која су, уз тада актуелни ар нуво и симболизам, оставила снажан утицај на његово рано стваралаштво.

По повратку у Барселону, Пикасо се прикључио уметничком кружоку који се окупљао у таверни „Четири мачка“, за коју је насликао портрете сталних гостију и дизајнирао јеловнике. Прерана смрт млађе сестре дубоко је потресла Пикаса, а под утиском тог догађаја неколико година касније извео је акварелисани цртеж **Крај пута** (1898/99), на којем су представљене погурене прилике сиромаша који се пешице крећу ка капији над којом се надвија огроман анђео смрти, док богаташи на исто одредиште долазе кочијама. Ово дело се може посматрати као Пикасова реакција на опште сиромаштво и беду којима је био окружен у Барселони, а наглашени песимизам и резигнација сцене кореспондентни су са општим расположењем својственим крају века и симболизму заокупљеном темом смрти.



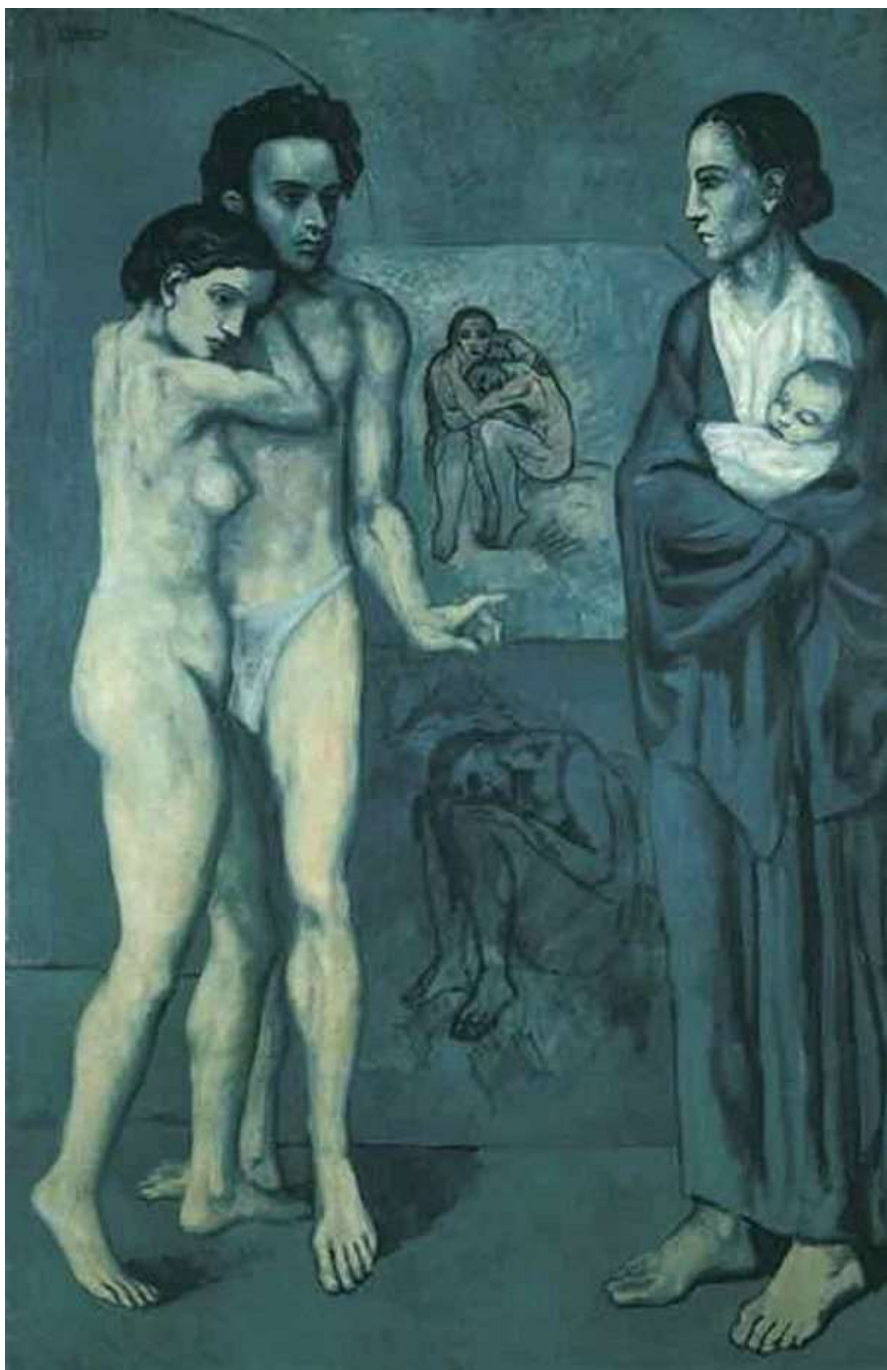


Како је једна од Пикасових слика била одабрана за Шпански павиљон на Светској изложби у Паризу 1900, Пикасо одлази у француску престоницу и повезује се са групом каталонских уметника. Убрзо стиче наклоност трговаца уметнинама, а његова прва слика настала у Паризу **Мулен де ла Галет** (1900) откупљена је за једну приватну колекцију. То је импресионизована студија збијених фигура гостију чувене плесне дворане на Монмартру инспирисана Реноаровим истоименим делом, али је ово ноћни приказ у којем доминира суморно расположење.

Плави и ружичасти период

Самоубиство Пикасовог пријатеља Касађемаса била је повод настанка серије Пикасових слика суморног расположења и доминантног **плавог тона**, насталих у Барселони и Паризу у периоду **1901–1904**. Претежно су то портрети и фигуралне композиције, који одсликавају људску патњу, сиромаштво и безнађе. У њиховим издуженим формама и болној експресији евидентан је утицај маниристе Ел Грека.





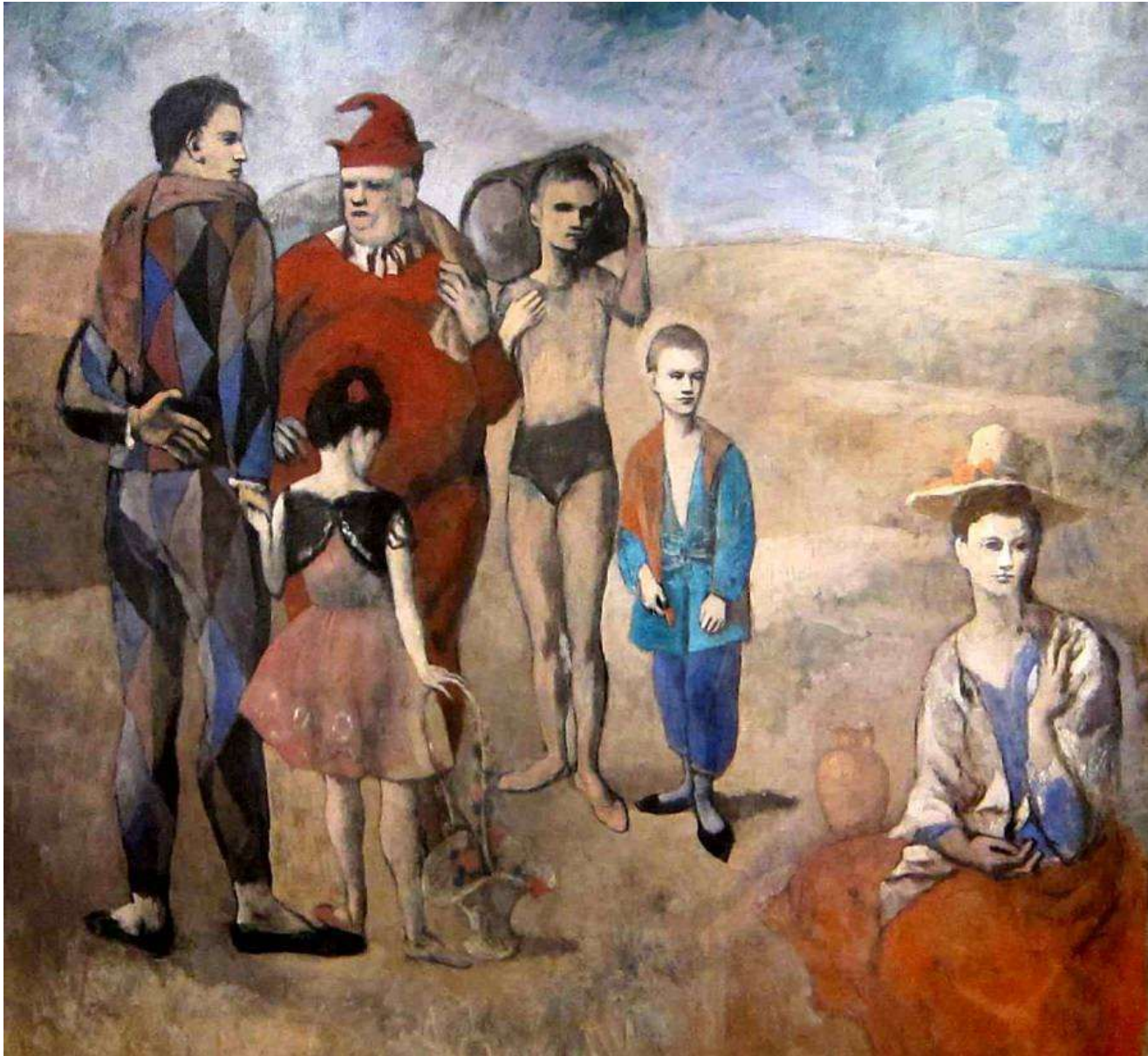
Слика **Живот** (1903) је монументална алегоријска композиција, на којој је представљен полунаг Пикасов покојни пријатељ са нагом љубавницом због које се убио. Са десне стране приказана је одевена жена са дететом у наручју, која са строгошћу посматра љубавни пар и асоцира на Богородицу, а у суштини је изведена из Пикасових студија осуђеница, најчешће проститутки из париских затвора. Загрљени пар подсећа на приказе Адама и Еве у сценама покајања, једнако као и пар са слике на зиду иза њих. Пикасо је овде своје личне доживљаје и трагедије транспоновао у модерну слику универзалних тема – љубави, живота и смрти. Доминантан плави тон својим рефлексијама боји и преводи инкарнат живих актера у нијансе мртвих тела, а читавом призору даје меланхоличну и песимистичну атмосферу.

Године 1904. Пикасо се дефинитивно пресељава у Париз и успоставља контакте са песницима Максом Жакобом и Гијомом Аполинером. Једно од првих дела које настаје у Паризу јесте акварел **Жена са гавраном** (1904), на којој је приказана женска фигура гротескно издужених прстију и повијених леђа, која грли гаврана. Модел за ову слику била је Пикасова познаница која је учила своју птицу-љубимца да сакупља остатке хлеба са подова кабареа „Окретни зец“, у којем се окупљала париска радничка класа, али и круг уметника којем је Пикасо припадао. Силуета жене, налик на људски скелет, постављена је на плави фон, али су на овој слици приметни упливи **топлијих нијанси** својствени наредној фази Пикасовог сликарства.





Током 1905–1906. Пикасо слика трупе путујућих акробата, лакрдијаша и забављача који су изводили представе на импровизованим позорницама. Обично су носили костиме ликова италијанске *commedia dell'arte*, **Арлекина** или **Пјероа**, који се боре за наклоност заносне Коломбине. Тема Арлекина била је веома популарна у Француској и Шпанији током 19. века и Пикасо је вероватно знао за Домијеове и Сезанове ликовне интерпретације те теме.



Но, Пикасово интересовање за теме циркуса и лаких позоришних комедија било је подстакнуто честим посетама париском циркусу Медрано. На слици **Комедијашу** (1905) он је приказао актере у тренуцима одмора после представе који, упркос међусобној близини, делују психолошки изоловано и укочено. Тај утисак алијенације потенциран је огољеним пејзажом у позадини, изведеним топлим, смеђим тоновима. У свакој од фигура приказаних на овој слици стручњаци су откривали идентитет особа из Пикасовог окружења, али су се сложили само у једном – да представа Арлекина заправо представља уметников аутопортрет. Ови забављачи без дома, који једва преживљавају од онога што зараде приказивањем својих вештина, одавно су били синоним за уметнике. Њихов положај на маргинама друштва и улога сатиричара истог, као и туга коју такав статус носи, потпуно су другачији од романтичарског поимања уметника као усамљеног генија или друштвено ангажованог уметника епохе реализма.



Иако је Пикасо живео у приличној оскудици, положај му се постепено поправљао будући да се круг његових пријатеља, обожавалаца, колекционара и трговаца уметничким делима ширио. Посебно место у том кругу имала је америчка књижевница Гертруда Стајн, која је са својом браћом Леом и Мајклом формирала једну од најзначајнијих збирки савремене уметности у Паризу. Како су Стајнови колекционирали Матисове слике, Пикасо је био у прилици да у њиховом стану види многа дела, између осталих и *Радост живљења*, која су у Шпанцу будила жељу за конкуренцијом. Године 1905–1906. настао је Пикасов ***Портрет Гертруде Стајн***, који неконвенционалном позом и стаменом конституцијом непогрешиво одсликава чврст карактер и одлучност модела. Изглед лица налик на маску са искошеним очима, антиципира деформације карактеристичне за Пиксове протокубистичке слике настале наредних година.



Крајем 1905. Пикасове слике постају смиреније под утицајем црнофигуралних ваза античке Грчке. Ову краткотрајну класичну фазу покренуло је неколико фактора: задовољство у вези са **Фернан Оливије** (1905), проучавање античких старина у Лувру и ретроспективна изложба неокласицистичког сликара Доминика Енгра. Доминантна тема Пикасових слика у овом периоду био је акт – идеализоване фигуре девојака и младића, изведене у топлим теракот тоновима који евоцирају антички Медитеран.

Крајем 1906. овај класични идеал је еволуирао у чврста тела јаких удова, какве срећемо на слици **Два акта** (1906) недокучиве садржине. Пикасо се у то време бавио скулптуром, а у Лувру је имао прилику да види изложбу иберијске скулптуре из 5-6. века пне. Исте године на Салону је одржана велика ретроспективна изложба Гогенових радова, на којој су први пут приказане и његове скулптуре изведене у духу „примитивне уметности“.





Пикасово интересовање за скулпторалне форме, сусрет са геометријским облицима древних иберијских скулптура и Гогенових „примитивних“ радова, оставили су трага у његовим наредним делима. Томе у прилог говори у бити **експресионистичка** и протокубистичка слика ***Госпођице из Авињона*** (1907), којом је Пикасо докинуо сва ликовна и иконографска обележја своје раније уметности. Она није, како се то раније сматрало, прва кубистичка слика. Овај тип вишефигуралне композиције није својствен кубизму фокусираном углавном на мотиве појединачних фигура и мртвих природа, ређе пејзажа. Најзад кубизам не одликује тако драматична експресија, он је смиренији и контемплативнији у изразу. Пет девојака на слици приказују проститутке из Улице Авињон у озлоглашеној четврти Барселоне, коју је Пикасо добро познавао. Тема сексуалности је доведена до врхунца у овој агресији испреплетаних оштроуглих форми, блиских готичком предлошку. Све проститутке претећи гледају директно у посматрача. Искривљења, супротне тачке посматрања и симултаност различитих изгледа предметног мотива дезинтегришу композицију, што је свакако пролог у кубистичку полиперспективност.

Могуће је да су *Госпођице* Пикасов контраодговор на Матисову *Радост живљења*, али је за њихов и настанак кубизма уопште пресудан био **утицај Сезана** (*Велике купачице*), чија су позна дела постхумно била изложена на Јесењем салону 1907. Други важан ликовни подстицај биле су **скулптуре и маске Африке и Океаније**, које је Пикасо проучавао у Музеју Трокадеро. Док су две централне фигуре приказане у класичној пози античких Венера, девојка са леве стране представљена је у строгом профилу древних **египатских статуа**. Маске на две фигуре са десне стране замењују њихова лица, а њихова афричка провенијенција открива се у тамним шрафурама и грубим сенчењима. Пикасо је свесном употребом различитих техника појачао изражајну снагу призора, а деформацијама женског тела испољио најдубље страхове везане за полне болести и мизогин став да су жене њихови преносиоци. Већина Пикасових пријатеља и критичара били су саблазнути том сликом, те она до 1916. није била јавно изложена.





ЖОРЖ БРАК (1882–1963) био је један од ретких који је у Пикасовим *Госпођицама* видео креативни потенцијал и инспирацију за даље експерименте. У раној младости похађао је Школу лепих уметности у Авру, а 1900. одлази у Париз, где је студира сликарство. У родни Авр одлазио је да слика пејзаже, а у Лувру је проучавао дела Пусена и Короа, као и античку и египатску скулптуру. После 1905. под утицајем фовиста почео је да користи јарке боје, а наредне године заједно са Отоном Фријезом и Андре Дереном боравио је и сликао у Естаку. Истовремено, показао је интересовање за дела неоимпресиониста и Сезана, чија је уметност оставила на њега снажан утисак и усмерила га ка кубизму. Једну од његових слика изложених на Салону независних 1907. купио је Данијел Канвајлер, један од најважнијих трговаца кубистичких дела у наредном периоду. Тада Брак упознаје Пикаса преко заједничких познаника Дерена, Матиса и Аполинера.



Током Браковог краткотрајног фовистичког експеримента настаје дело ***Вијадукт у Естаку*** (1907) чије боје, иако чисте и сјајне, немају снагу Матисовог колористичког експеримента. Пре свега због **утицаја Сезана**, који је евидентан у строго дефинисаној форми и геометријски конструисаној композицији, високој линији хоризонта и фасетирању (ломљењу) бојених површина оивичених плавим контурама.



Наредне године настаје слика **Велики акт** (1908) инспирисана Пиксовим *Госпођицама*, са којом је почело Браково удаљавање од фовизма. Масивна структура фигуре изведена је у смиреним окер, смеђим и сивоплавим тоновима, јасним потезима и дефинисана израженим контурама. Утицај Пикасовог дела читава се у поједностављеним цртама лица и геометризацији (фасетирању) набора драперије која фланкира фигуру.



Ове промене још су израженије у слици *Куће у Естаку* (1908). Лишени детаља, куће и дрвеће трансформисани су у једноставне, фасетиране геометријске форме, које извиру из површине и стреме ка првом плану. Илузија ограничене дубине простора постигнута је на начин супротан принципима линеарне перспективе са једном тачком посматрања. Запремине форми кућа и дрвећа стварају утисак просторности, а њиховим преклапањем, нагињањем и померањем симулиран је ефекат **полиперспективности** - приказивања предметног мотива из више тачака посматрања истовремено. Колорит је сведен и заснован на окер, зеленим и плавозеленим нијансама. Тим решењима Брак је успоставио основна начела раног, аналитичког кубизма.

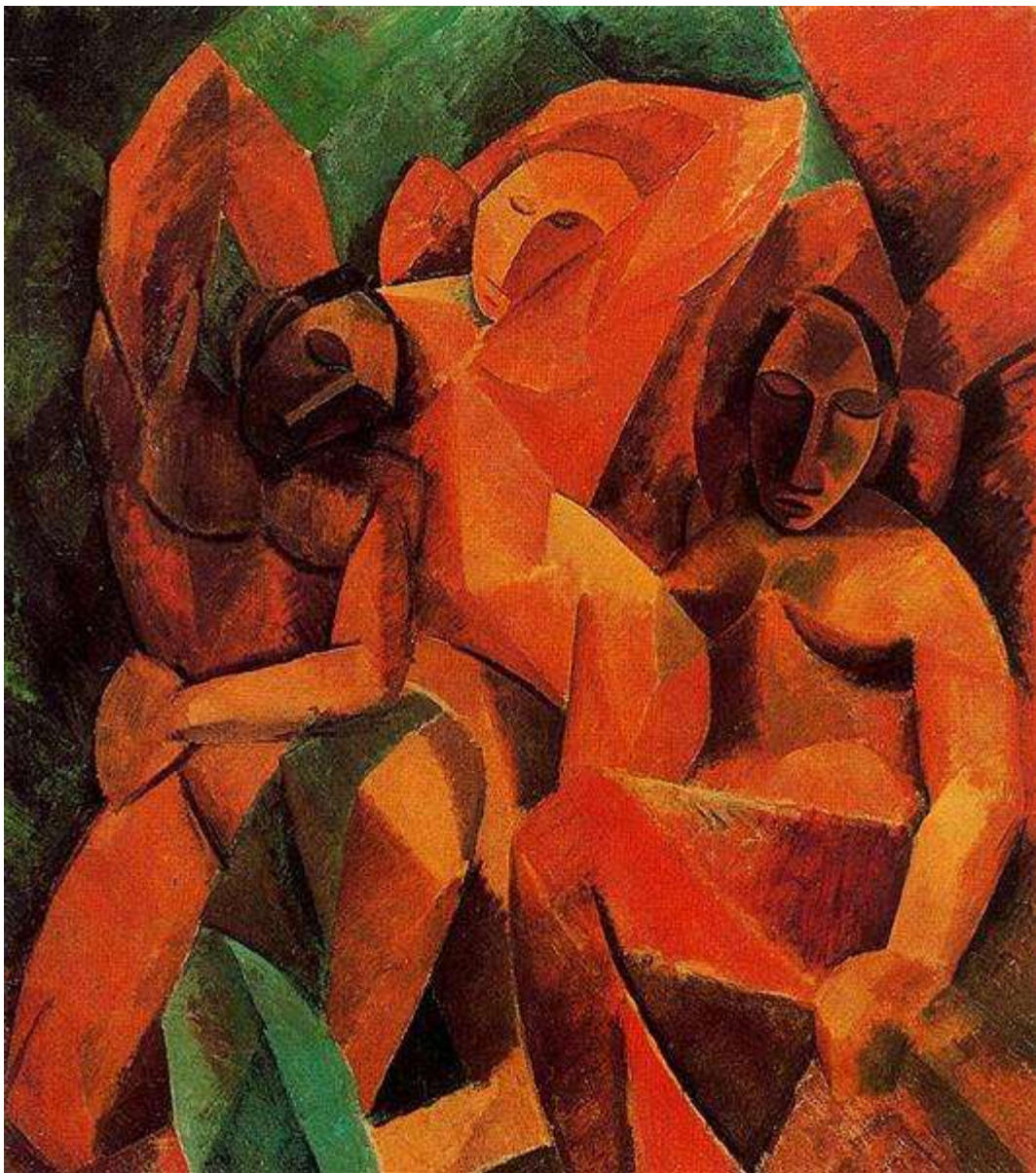


Вијадукт

У јесен 1908, Брак је дела настала у Естаку показао Пикасу и приложио на конкурс за Јесењи салон, али их је уметнички жири у саставу Матис, Маке и Руо одбио. У том тренутку поларизација између фовиста и присталица Сезана достигла је врхунац на париској уметничкој сцени. Брак је одбијене протокубистичке слике изложио у Канвајлеровој галерији, а Аполинер је написао предговор у пратећем каталогу. На основу Матисове опсакe да Бракова дела представљају „коцкице“ (fra. *petits cubes*), **Луј Воксел** је читавом покрету **1912.** дао назив кубизам и исправно закључио да су у тим сликама све реалне форме сведене на геометријске облике: коцку, ваљак и лопту, као код Сезана.



Лука



У то време Пикасо је завршио слику **Три жене** (1908), као својеврсни одговор на Бракова протокубистичка дела из Естака. Лица више немају форму афричких маски, али фигуре и даље делују рудиментарно. У сликању је примењен **сезановски *passage*** – техника преклапања и утапања бојених површина, која онемогућава јасно разграничавање фигура и околног простора. Ова амбивалентност фигуре и простора постигнута **отварањем и ломљењем контура**, као и **повезивање предњег и задњег плана** слике, суштинске су одлике кубизма. Слику је од Стајнових окупио руски колекционар Сергеј Шћукин, тадашњи власник неколико Матисових најзначајнијих фовистичких дела. У даљим експериментима Пикасо се све више ослањао на „сезанизам“ и елаборирао процес геометризације скулпторално третираних форми.

КУБИЗАМ (1908–1914)

- Кубизам је проистекао из заједничког истраживачког рада и формалних експеримената Пикаса и Брака у периоду 1908–1914, а његов најзначајнији промотивни критичар и теоретичар био је **Роџер Фрај**, као и француски песник **Гијом Аполинер**. Различите форме кубизма које су артикулисали Пикасо и Брак донеле су потпуно нову перцепцију света. Међутим, упркос радикализму и иновативности, **кубизам никада није прекорачио границе фигуративности нити је стекао статус авангарде**. Ипак, заувек је изменио ренесансну концепцију слике „као прозора у свет“, у оквиру које је помоћу линеарне перспективе на површини платна креирана илузија тродимензионалног простора. Под утицајем Ајнштајнове теорије релативитета Пикасо и Брак су закључили да реални предмети и сам простор у којем се они налазе немају један, апсолутан облик него више различитих појавних изгледа. Тај **принцип полиперспективности** представља један од најважнијих доприноса кубизма, који је имао далекосежне последице на даљи развој модерне уметности, нарочито геометријске апстракције.
- Већ после 1911. кубистичкој потрази за новим изражајним формама прикључује се већи број уметника у Паризу. Решења **аналитичког** и **синтетичког** кубизма отворила су пут развоја многим видовима беспредметне уметности, као што је орфизам. Кубистичка концепција слике била је важна и за многе авангардне покрете, почев од италијанског футуризма, до холанског неопластицизма и руског конструктивизма. Реминисценције на кубизам евидентне су и у уметности после 1945, нарочито делима скулптора Дејвида Смита, неодадаистичким асамблажима Роберта Раушенберга и архитектонским пројектима Френка Герија.



Аналитички кубизам (1910–1911)

Са артикулацијом кубистичког идиома **мртва природа** постаје доминантни жанр у делима Брака и Пикса. Стандардни иконографски мотиви постају новине, флаше, храна. Томе у прилог говори Пикасова слика ***Хлеб и посуда са воћем на столу*** (1909), која је иницијално била конципирана као композиција са људским фигурама које седе за столом, а потом трансформисана у мртву природу. Отуда су проистекле необичне форме и њихов распоред на слици. Багет хлебови ослоњени на зид некада су представљали руке, воће на супротној страни стола изведено је из облика женских груди, а фалусна форма хлеба на столу постала је симбол плодности. На тај начин наизглед неутрални жанр мртве природе трансформисан је у визуелну игру са снажним сексуалним конотацијама. Анегдотски/наративни аспект слике потпуно је елиминисан, а ликовни елементи су организовани у фронталној, плошно решеној композицији.



Године 1909. Пикасо борави у шпанском планинском граду Орта де Ебро, где његов рани кубистички идиом достиже врхунац у пејзажу ***Куће на брду*** (1909). Геометријски симплификоване форме кућа творе пирамидалну структуру проистеклу из симултаног приказа предметног мотива приказаног из више различитих тачака посматрања, а који, уместо да се повлачи у дубину, стреми ка првом плану. Контрасти светлих и тамних површина изломљених бојених форми – **фасета**, истичу скулпторалност маса и геометријску организацију слике, али је немогуће одредити фиксан извор светлости. Резултат је треперав, призматичан приказ, у којем су простор и архитектонске масе испреплетани и привидно изједначени. Небо и планине у позадини такође имају структуру растера (мреже).



У међувремену, Брак у Паризу слика неколико мртвих природа са музичким инструментима: виолинама, мандолинама и кларинетима. Иако је Пикасо тада увелико примењивао принцип фасетирања - **фрагментације** предметног мотива, на слици ***Виолина и палета*** (1909) форме су још увек распознатљиве. На узаној дугачкој површини нижу се по вертикали палета, сталак са отвореном нотном партитуром и виолина. Они су постављени у **просторно недефинисани међуоднос**. Док су поједини фрагменти предмета приказани натуралистички, већина је **разложена** на густо распоређене **фасете** (мање изломљене фрагменте), једнако као и површине које их окружују. У врху је приказана палета окачена о ексер, који баца сенку којом је потецирана илузија тродимензионалног простора. Таква материјализација и **амбивалентност простора** представља суштинску одлику кубизма. Слично је конципирана Браково касније дело ***Жена са гитаром*** (1913), које доноси низ нових елемената.





Симултано приказивање више изгледа предмета у једном делу, односно **принцип полиперспективности и повезивања предњег и задњег плана**, убрзо је применио и Пикасо у делима са темом музике, као што је ***Девојка са мандолином*** (1910). У поређењу са Браковом сликом, она делује мање радикално. Фигура је донекле задржала целовитост, будући да су њени делови скулпторално моделовани и јасно диференцирани од позадине. Међутим, **палета** је крајње **редукована**, сведена на сиве и златносмеђе тонове.



Године 1910. почиње период интензивнијег заједничког рада Брака и Пикаса, када већину дела нису ни потписивали у жељи да истакну оригиналност својих кубистичких решења, а не лични допринос. Та фаза, у којој је предметни мотив анализиран, рашчлањен на фасете назива се „**аналитички кубизам**“. Једно од најважнијих дела настало применом таквог поступка јесте Пикасов ***Портрет Данијела Канвајлера*** (1910). Слика припада серији портрета трговаца уметнинама, а Канвајлер је био и аутор афирмативних критичкотеоријских написа о кубизму. У овој представи ишчезле су скулпторално моделоване површине, а фигура је стопљена са позадином. Трећа димензија је тек наговештена растером који творе оштре, угласте линије и фасетиране површине распоређене по основи слике. Различито осветљене површине се преклапају и утапају једна у другу дајући призору флуидни квалитет, док су облици рашчлањени и дематеријализовани лазурно сликаним фасетама. Упркос том растакању волумена на мрежу површина, Пикасо је помоћу детаља успео да сачува препознатљивост модела. Ефекат светлосних просијавања постигнут додавањем белог пигмента, дао је призору **кинетичку димензију**, а такав начин рада и ефекте усвојили су касније италијански футуристи.



Сличности у идиомима двојице водећих кубиста постају јасније када се упореде Браков

Потугалац/Емигрант (1911) и Пикасов **Хармоникаш** (1911). Оба уметника су трансформисала елементе видљивог света унутар плитког простора, користећи се људском фигуром као скелетом на који су постављене преклопљене и изломљене фасетиране површине. Геометријска структура композиције се отвара и шири према ивицама платна, а бојена материја растаче и губи на рубовима. Потези су тачкасти, контролисани и изведени из Сераовог поентилизма, али је палета готово монохромна, сведена на пригушене тонове смеђе и сиве. Варирањем нијанси и алтернацијом правца потеза четке постигнут је извешан кинетички ефекат.





Ма колико је тешко разазнати шта ова дела приказују, Брак и Пикасо су задржали извесне референце на реални свет, детаље који одређују предметни мотив. Још 1909. Брак је почео са имплементацијом фрагмената речи, односно сликаних слова и бројева у радове, док је у *Португалцу* користио шаблон за њихово представљање. Зато **бројеви и слова** на овој композицији не представљају дескриптивни, илузионистички детаљ него **аутономни знак**, материјалне чињенице и конститутивне елементе слике. Као такви, они **поништавају трећу димензију и ренесансну конвенцију слике као „прозора у свет“**. Била је то само једна у низу инвенција кубизма, која је имала далекосежне последице на даљи развој модерне уметности.

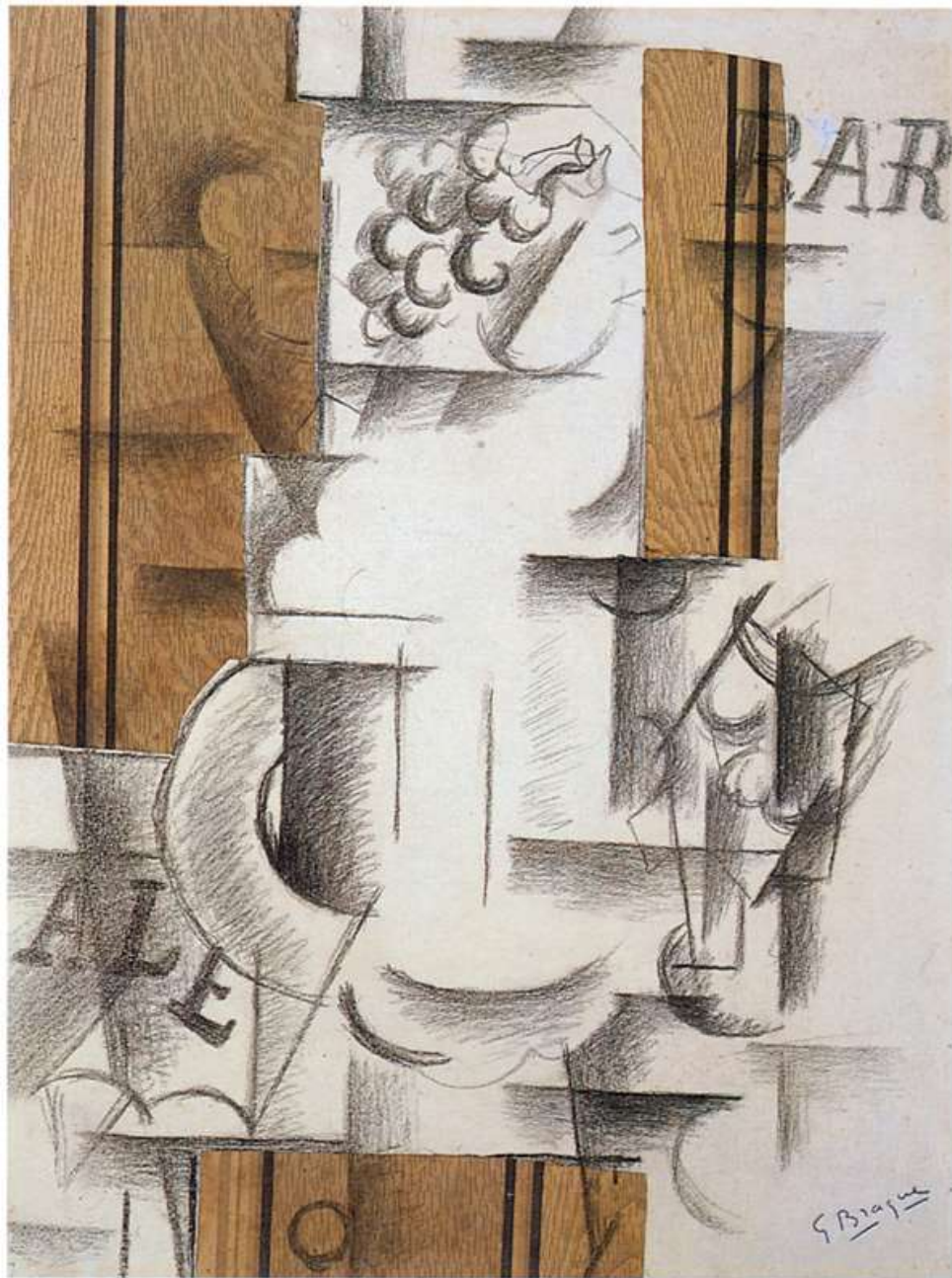


Синтетички кубизам (1912–1920)

Инвенција **колажа** и **папирног колажа**, као и кубистичка скулптура, означили су крај аналитичке фазе и почетак новог, много дужег периода „синтетичког кубизма“ у Браковом и Пикасовом стваралаштву. Док је у аналитичком периоду форма била разложена помоћу сликаних фасета и отворених линија, а потом визуелно реконструисана у оку посматрача, приказ је у фази синтетичког кубизма био грађен различитим, конвенционалним и неконвенционалним пластичким средствима, материјалима и поступцима.



Трагајући за новим формама визуелног испољавања Пикасо је дошао на идеју да направи колаж ***Мртва природа на тршчаној столици*** (1912), дело малих димензија, али концептуално иновативних својстава. Настало је комбиновањем апстрахованих или натуралистички сликаних партија са несликарским материјалима, фрагментима предмета из свакодневице, као што су комади тканине и канапа, наслон столице. Читав приказ асоцира на хоризонталну површину стола на којој су постављени предмети мртве природе. Ова **просторна амбивалентност** била је један од начина на који су кубисти проблематизовали конвенцију класичне штафелајне слике. Уводећи несликарске материјале и практикујући нестандартне, колажно-монтажне поступке Пикасо и Брак су отворили кубизму нове путеве развоја и антиципирани дадаистички *ready made*.



Истовремено, Брак је изумео ***papier collé*** (папирни колаж), технику лепљења папира, примењену у композицији са називом ***Посуда са воћем и чаша*** (1912). Инспирација су били папирни тапети који имитирају структуру дрвених влакана, а да би постигао тај ефекат Брак је у ранијим делима употребљавао сликарски чешаљ. Међутим, овде је **исечке тапета** лепио директно на папирну подлогу, комбинујући их са мотивом мртве природе цртаном угљеном на папиру. Налепљени фрагменти тапета имају амбивалентан статус **материјалних чињеница са дескриптивном функцијом**. Упркос томе што је њихов распоред на први поглед алогичан, они заправо одређују идентитет простора и предмета у амбијенту кафеа, на шта указују **слова**. Истовремено, фрагменти тапета оживели су композицију у погледу колорита и светлосних ефеката.



Када је Пикасо почео да примењује технику *papier collé*-а, разлике у његовом и Браковом уметничком сензибилитету постале су евидентне. Док се Брак ослањао на прецизан кубистички цртеж као обједињујући елемент његових колажних композиција, Пикасо је примењивао колористички живље, хетерогене материјале и много смелије просторне импровизације са дозом ироније. На једном од Пикасових најранијих папирних колажа **Гитара, ноте и винска чаша** (1912), позадину представља украсни папир, а фрагмент дрвене површине гитаре је прво насликан на посебном папиру, а затим исечен и налепљен на подлогу, те укомпонован са исечцима плаве и беле хартије који нам помажу да у свести реконструирамо изглед инструмента. И овде су примењени различити системи означавања, као што је кубистички цртеж чаше са десне стране. Следећи корак било је аплицирање **новинског исечка** у дело, уместо Браковог натуралистичког симулирања штампаних слова. Поднаслов новинског текста посвећеног Првом балканском рату у преводу значи „Битка је почела“ и даје овој композицији друштвено ангажовани карактер, мада може да има и чисто уметничке, спекулативне импликације. Тим пре, што фрагмент наслова са великим словима у значењу „игра“ реферира на Шилеров филозофски концепт „уметности као игре“.



Колико је колаж утицао на синтаксу синтетичног кубизма евидентно је у Пикасовим сликама **Карташ** (1913/14) или **Три музичара** (1921). Прикази су компоновани од равних и јасно разграничених, али сада сликаних бојених површина, којима је подражаван ефекат колажа. Сlike синтетичког кубизма све мање реферирају на предметну реалност, будући да су засноване на плоским, апстрахованим формама које по себи немају никакву дескриптивну улогу и тек у композиционом склопу добијају конкретно и јасно значење.



После 1913. Пиксо и Брак артикулишу индивидуалне, самосвојне кубистичке идиоме. На Пикасовој слици ***Мртва природа у зеленом*** (1914) присутни су сви мотиви кубистичке мртве природе: посуда за воће, новине, чаша, флаша и воће, али су они сада представљени у **декоративном маниру**, потенцираном интензивним колоритом и поентилистички изведеним партијама. Читав призор смештен је у отворени, плошно третиран простор, а светла, смарагднозелена боја рефлектује се на предмете на столу поништавајући њихов волумен.

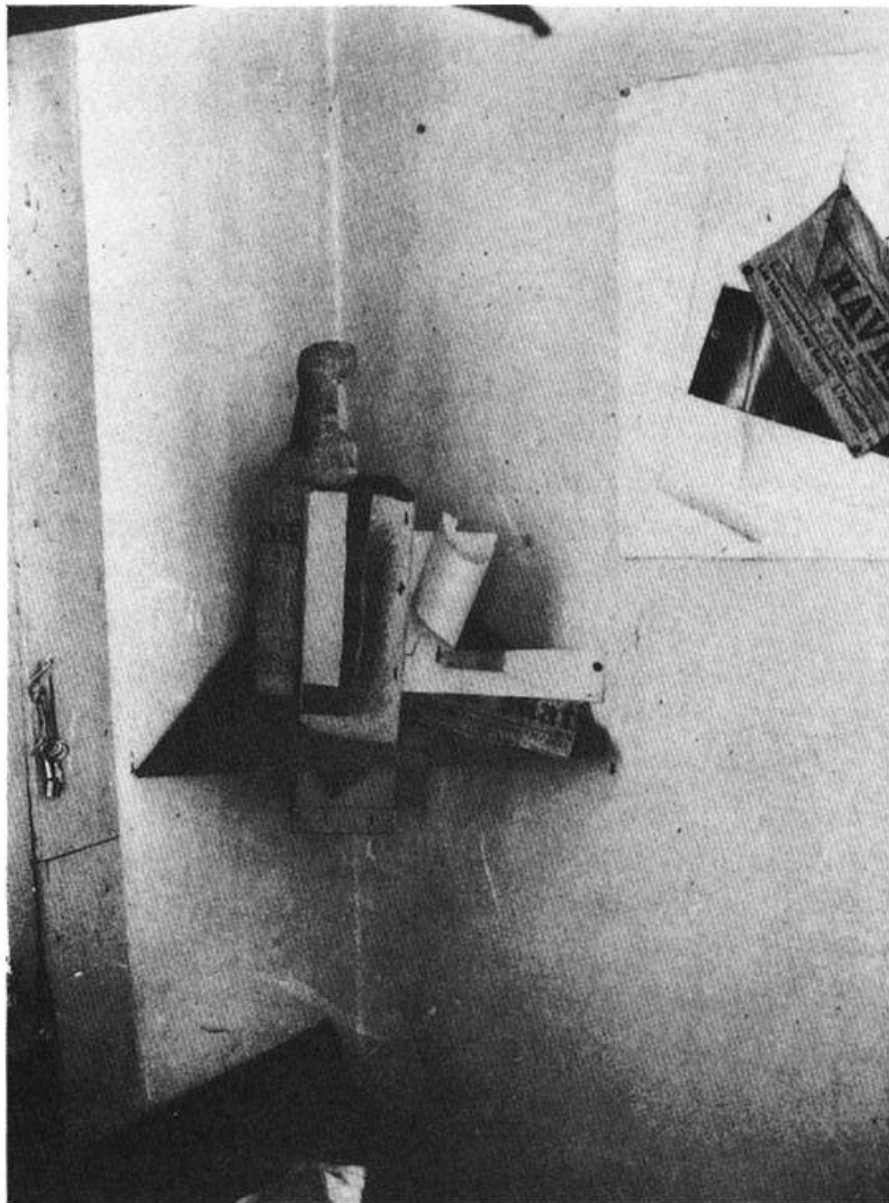


По избијању Првог светског рата 1914. Брак је, као и Дерен и Аполинер, био мобилисан, док је Пикасо остао у Паризу до 1917, када заједно са Жаном Коктоом одлази у Рим, где је радио сценографије за наступе руске балетске групе Сергеја Дјагиљева. Потом настаје рад **Човек са гитаром** (1918), где је Пикасо насликао апстраховану фигуру гитаристе, а у његове руке направљене од картона поставио насликани инструмент.

Кубистичка скулптура

Чак и у делима великих иноватора као што су Бранкуси и Липшиц, скулптура је и даље представљала компактну масу окружену простором. Скулптори су примењивали методе одузимања (класање и резбарење) или додавања, грађења форми (вајање у глини и воску). Том традиционалном скулпторском дискурсу припада и **Пикасова** скулптура у бронзи ***Глава жене/Фернан*** (1909), упркос изломљеним, геометризованим и диспаратним масама изведеним према кубистичком принципу фасетирања. Постепено, у форме кубистичке скулптуре простор продире тако да гради волумен. Увођењем конструкције као нове методе артикулације скулпторске форме, кубисти су поништили конвенције традиционалне скулптуре и отворили путеве њеном даљем развоју у погледу разбијања конзистентности маса.





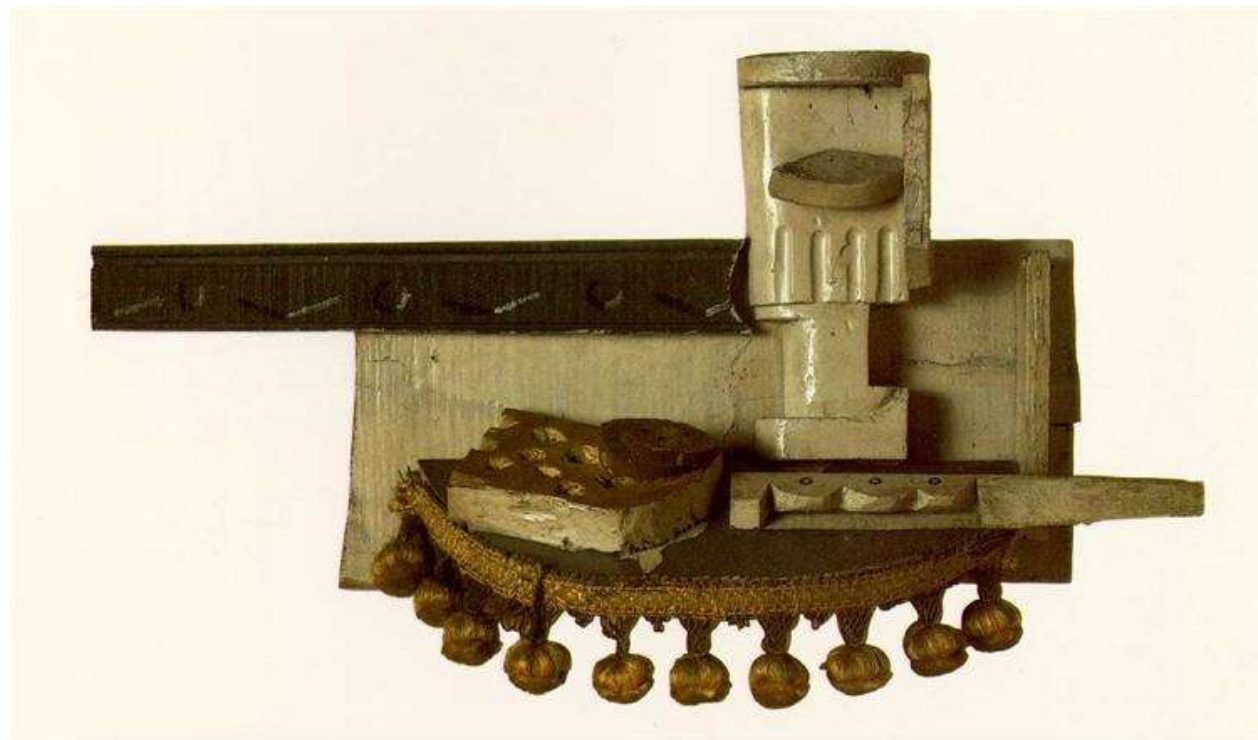
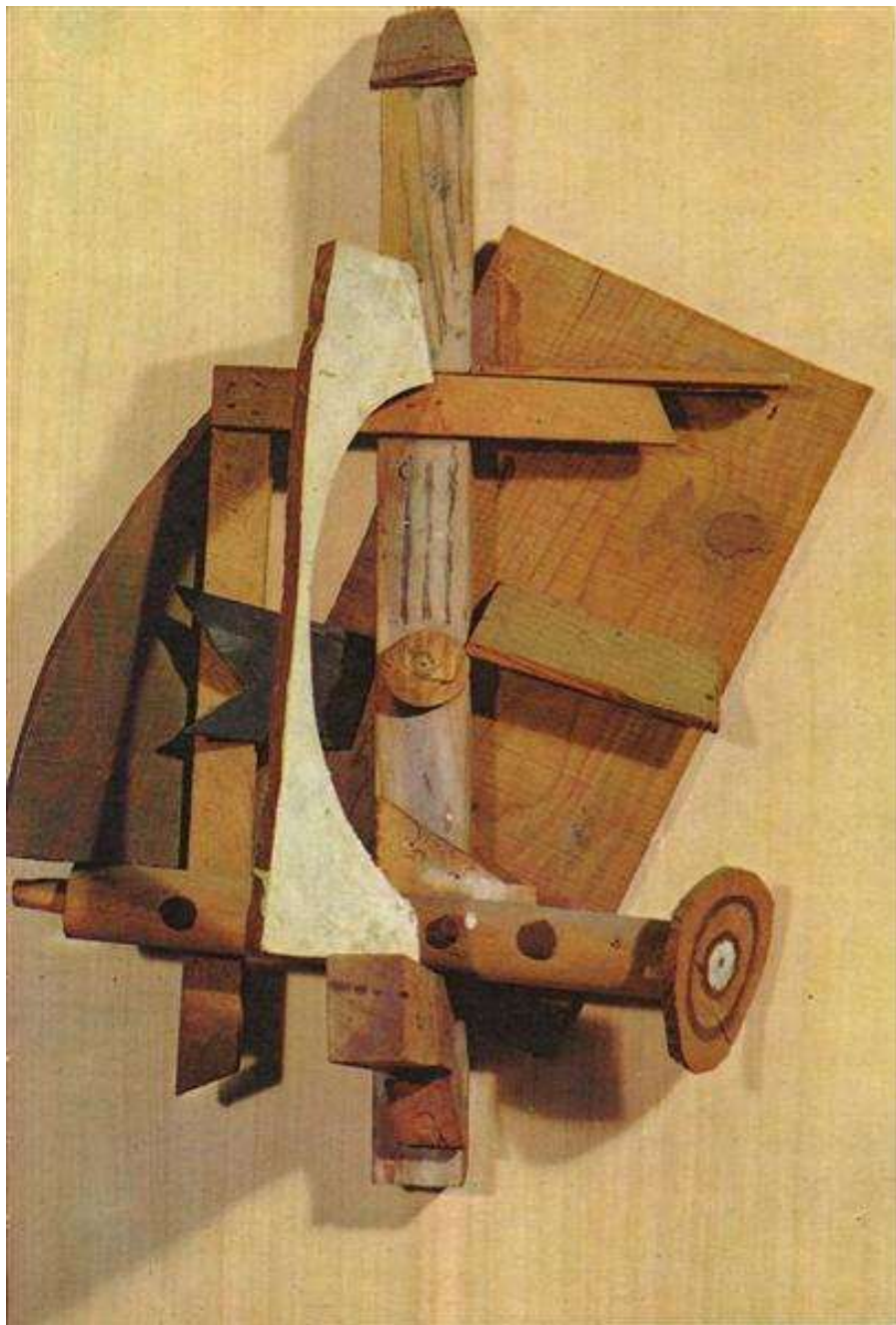
Брак је био творац првих **кубистичких просторних конструкција** (1911), али оне нису сачуване. Биле су то бриколажне творевине **експерименталног карактера** начињене од дрвета, бојених картона и новинског папира. Постављене у угао собе, ове конструкције укључивале су околни простор атељеа. Трансформишући градивне елементе у комплексну **инсталацију**, Брак је својом иновативном концепцијом утицао на настанак каснијих Татлинових угаоних конструкција, тзв. „контрарељефа“.



Иако је ова врста скулптуре била Бракова инвенција, **Пикасо** је елеборирао њене могућности у својим радовима. Томе у прилог говори **Макета за гитару** (1912) начињена од одбачених индустријских материјала, лима и жице, а затим комбинована са папирним колажом. Техника израде **отворене конструкције** омогућила је да картонски део тела гитаре буде фрагментован. Њена запремина одређена је рашчлањеним површинама које стварају утисак просторности, до тада непознат у скулптури. Округли отвор у телу гитаре Пикасо је конструисао у виду цилиндра, а врату гитаре дао конкавну форму. Морфолошке особине овако конципираног инструмента изведене су из **Гребо маске** са Обале Слоноваче (Африка), које је Пикасо купио 1912. током боравка у Марсеју. Револуционарност ове асамблажне творевине лежи у њеној конкретној материјалности, а не имитацији реалности. Макета гитаре била је инкорпорирана у рељефну конструкцију **Мртве природе** (1913/14) инсталирану на зид Пикасовог атељеа.



У другом, још фасцинантнијем асамблажу ***Гитара и боца*** (1913) Пикасо је композицију употпунио реквизитима кубистичке мртве природе изведеним у несликарским материјалима, премазао белом и сивом и поставио на дрвени сто. На тај начин, **поништио је границе између сликарства и скулптуре**, а истовремено околни простор учинио конститутивним елементом ове инсталације.



Експерименте започете у напред поменутих делима, Пикасо је елаборирао у каснијим рељефним конструкцијама **Мандолина и кларинет** (1913) и **Мртва природа** (1914). Обе су направљене од грубо сечених, делимично обојених и одбачених комада дрвета.



За разлику од њих, **Чаша апсинта** (1914) је слободностојећи објекат, иницијално обликован конвенционалном методом моделовања у воску, а потом изливен у бронзи у више примерака. Сваком од њих Пикасо је додао **ready made** – „готов предмет“ преузет из свакодневне употребе, који је у новом, уметничком контексту добио посве другачије значење и функцију. У овом случају, додате су перфорирана кашичица и коцка шећера. Пикасо је руком осликао пет одливака, а шести је обложио **песком**, што је био Браков изум. Сликане шаре на овом и другим скулпторалним објектима сличне су декоративном патерну на сликама из истог периода. Да би открио унутрашњост чаше, Пикасо је направио отвор, а ниво течности је означио помоћу водоравне форме. Адаптацијом колажа за медиј скулптуре, створио је инвентивна, **интермедијална уметничка дела** великих креативних потенцијала.



Александр Архипенко један је од водећих експонената кубизма у скулптури. Пореклом из Украјине, године 1908. долази у Париз, где убрзо отвара школу скулптуре, а његова дела била су 1913. излагана у Галерији *Штурм* у Берлину и на чувеној *Armory Show* у Њујорку. Управо тада Архипенко је прилагодио кубистичку технику колажа потребама скулпторског изражавања, креирајући од различитих, неуметничких материјала (дрво, метал, стакло) јединствене полихромне конструкције. Неке од њих, као што је ***Медрано II*** (1913), биле су инспирисане артистима из париског циркуса Медрано.



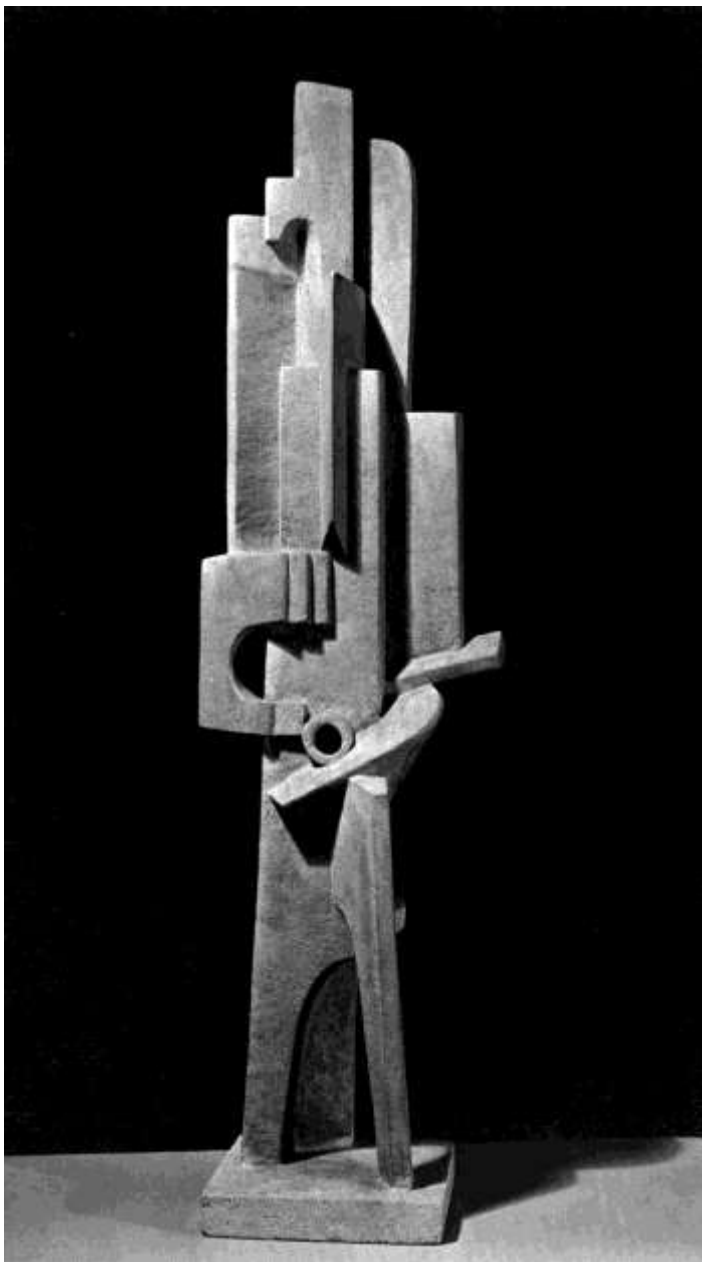
У наредним годинама Архипенко је разрадио ову концепцију фигуре на позадини у тзв. „скулпто-сликама“.

Две жене (1920) апстрахованијих су форми, а помоћу равних и закривљених бојених површина лима артикулишу запремину. Управо ово и друга слична Архипенкова дела припадају **авангардном, конструктивистичком дискурсу**, док **Жена која хода** (1918/19) представља парадигму Архипекових слободних скулптура. Од 1915. он користи празнину као позитиван, конститутивни елемент у скулптури. Фигуру чини мноштво отвора, које обликују конкавне и конвексне масе.





Рејмон Дишан-Вијон је 1900. напустио студије медицине и почео да се бави скулптуром. У почетку је стварао под утицајем Родена, али је убрзо овладао кубистичком синтаксом. Његово најзначајније кубистичко дело је бронзани **Коњ** (1914), динамична апстрактна представа пропетог коња. Дијагоналне површине и спирале подсећају на вентиле и турбине, који се крећу и одмотавају интегришући околни простор у масу скулптуре. По начину на који форма продире у простор и мађинистичком карактеру, ово дело блиско је скулптурама италијанског футуристе Умберта Боћонија, с којим је Дишан-Вијон био у контакту.



У скулпторској каријери литванског уметника **Жака Липшица**, кубизам је био само једна од епизода. Године 1908. долази у Париз, где похађа Школу лепих уметности и Академију Жилијен, а 1913. се повезује са кругом кубиста и других уметника напредне оријентације. У то време под утицајем кубиста и афричке тотемске скулптуре уводи у своја дела геометријску стилизацију. Од 1915. ствара различите кубистичке конструкције у дрвету, камену и бронзи.

У серији вертикалних композиција, као што је **Човек са гитаром** (1915), Липшиц је дошао надамак апстракције. Структура ове скулптуре сачињена је од строгих, геометризованих маса које се узајамно секу у простору и представља варијацију познате кубистичке теме, а претходиле су јој Липшицове покретне дрвене конструкције у којима је предметни мотив био читљивији.



Каснија, бронзана скулптура ***Лежећи акт са гитаром*** (1928) потврђује да је Липшиц и тада стварао инвентивне форме утемељене на кубистичком идиому.