

ВАРИЈАЦИЈЕ КУБИЗМА - ПОСТКУБИЗАМ

- После 1911. извештан број уметника прихватио је кубистички идиом прилагођавајући га свом индивидуалном изразу и, тако, допринео проширењу концепције кубизма.
- Међу њима су били Албер Глез и Жан Метсенже, оснивачи уметничке групе **Златни пресек** (*Section d'Or*, **1911–1914**) и аутори прве теоријске расправе *О кубизму* (1912). Ови уметници блиско су сарађивали са Франтишеком Купком, Робером Делонеом, Фернаном Лежеом, Анријем ле Фоконијеом и другим представницима *орфизма*, али не и са творцима кубизма.
- Назив *Златни пресек* одабрали су да би демонстрирали отклон од ужег језгра кубизма, али и афинитет према **математичким пропорцијама, геометријским конфигурацијама и неееуклидовској концепцији простора**. Такође, овај назив сугерише да кубизам није био само једна од формално-језичких иновација, него комплексан феномен повезан са науком и уметничким експериментом, који је отварао путеве развоја уметности **апстракције**.
- Чланови ове неформалне групе први пут су изложили своје кубистичке експерименте 1911. на *Салону независних* у Паризу. Њихови радови представљали су сензацију и довели кубизам у жижу интересовања шире публике.
- После тога групи се прикључује низ уметника, почев од Александра Архипенка, преко Френсиса Пикабије, Рејмон Дишана-Вијона и Марсела Дишана, до Хуана Грија и многих других.
- **Салон Златног пресека** одржан **1912. у Паризу** представља најважнију и најобимнију изложбу различитих варијанти кубизма, која је гостовала у европским уметничким центрима, Русији и САД. Узајамни контакти и сарадња уметника били су интензивни и плодни, а заједничко им је било испитивање кубистичке концепције, коју су даље развијали у различитим правцима. Захваљујући њима, кубизам је добио карактер интернационалног покрета.



Албер Глез био је француски сликар и теоретичар уметности, који је проширио тематски репертоар кубизма. Такође, први је у кубистичком идиому истраживао социјалне аспекте жанр-сцена и пејзажа, у које уводи колористичке акценте. Томе у прилог говори слика **Купачи** (1912), где се предметни мотиви реконструишу у оку посматрача регистровањем сукцесивних тачака изгледа. Они су приказани из више тачака погледа и у четири димензије. Кинетички ефекат (кретање) достиже врхунац у монументалној слици **Гумно/Жетва** из 1912.



После 1914, инспирисан музиком Глез на искуствима синтетичког кубизма ствара потпуно **апстрактна дела**, заснована на закривљеним и оштрим геометријским формама (**Композиција 1922**). Касније, делује у оквиру Баухауса и групе *Апстракција-креација*, када примењује нестандартне материјале и оперативне поступке у реализацији дела, а успоставља сарадњу и са југословенским авангардним покретом – зенитизам.



Кубистичка платна **Жана Метсенжеа** одликују пажљиво конструисане, геометризоване форме и строга линеарна структура, као и луминозни колорит. На првој самосталној изложби у Паризу 1919, Метсенже је изложио дела која су окарактерисана као „кристални кубизам“. То је комбинација декоративне кубистичке синтаксе и призора са људским фигурама и елементима пејзажа или архитектуре (**Два женска акта, 1911**). Касније **Купачице** (1913) инспирисане су Сезановим и Гријевим делом.





После кратког експеримента у духу италијанског футуризма (***Жена са лепезом*** и ***Плава птица*** 1913), Метсенжеов израз је био усмерен ка синтетичком кубизму, заснованом на интензивном колориту (***Мушкарац са лулом*** 1913. и ***Војник у партији шаха*** 1915).





Хуан Гри, уметник шпанског порекла, долази у Париз 1906, а убрзо потом постаје један од експонената кубизма. Око **1912.** настаје портрет ***Омаж Паблу Пикасу***, као својеврсна интерпретација Пикасових студија глава из 1909. Међутим, Гријево дело одликује прецизна организација кубистичких форми и светлосних рефлексија. По рафинираности израза, строгом геометријском поретку и утиску кинетичности, оно се разликовало од већине кубистичких радова.



Композиција ***Мушарац у кафеу*** (1912) има структуру растера, коју граде линије форми разложених на фасете. Њихове тачке сустицања се преклапају, али нису фиксне, што читавом призору даје кинетички ефекат. Паралелно, Гри је стварао композиције засноване на класичном схватању идеалних пропорција, тзв. „златном пресеку“.



Томе у прилог говори серија колажа и папирних колажа, које карактерише богатство текстуре и колористички снажни ефекти. Од комада хартије, које је лепио на платно, Гри је правио математички прецизне и хармоничне аранжмане, као што је композиција **Смо** (1914). То је типична кубистичка мртва природа, у којој су комбиновани цртеж угљеном и тапети са имитацијама текстуре дрвета. Док су платно и насликани сто имају правоугаону форму, остали предметни мотиви постављени су у овални оквир, који твори расветљени елипсоидни сегмент. Тако су подаци предметне реалности распоређени у две, узајамно независне просторне димензије. Боца крајње десно и отворена књига у дну имају волуметријску форму и смештене су у сегменту просторно конципираном на традиционалан начин. Књига је насликана, али је на њу постављена стварна страница из једног од Гријевих омиљених криминалистичких романа. У централном делу композиције, чаша, флаша и лула цртане угљеном делују транспарентно. Нагнуте под невероватним углом, оне су постављене на другу, дрвену површину, чиме је на слици отворена још једна просторна димензија, која се поклапа са равном, усправљеном површином платна. Наслов новинског исечка „Прави и лажни шик“ односи се не само на француску моду, већ и на илузионистичку, просторно амбивалентну игру у овој композицији.

После 1914. Гри је наставио да обогаћује свој кубистички идиом у медију цртежа и сликарства. То показује слика ***Мртва природа и градски пејзаж/Мртва природа пред отвореним прозором*** (1915), где је примењено неколико тачака посматрања. Начин приказивања ентеријера у доњем регистру слике, типичан је за синтетички кубизам. У овом сегменту преплићу се геометријске површине обојене јарким нијансама, које повезују и, истовремено, апсорбују уобичајене елементе колажа: чинију са поморанџом, новине, етикету. Међутим позадинска мрежа искошених бојених партија и облика усмерава поглед посматрача ка прозору, који се отвара ка плавој површини на којој је приказан фрагмент уличног пејзажа са кућама и дрвећем, конципиран као мотив „слике у слици“. Простор слике као да се из амбивалентне и вишеслојне кубистичке структуре изненада трансформише у рационални, илузионистички простор ренесансне слике.





Гри је у кубизам унео светлост и боју, дајући му лирско-декоративну компоненту. Међутим, пред крај живота његов израз постаје апстрахован, а предметни мотиви сведени су на основне геометријске облике и чисте боје. Томе у прилог говори његова слика ***Гитара и нотни запис (1926)***.

Конструкцијом заснованом на тамним, али хармоничним бојама и геометризованим ивицама предметног мотива, Гри је створио дело променљивих планова и недефинисаног, амбивалентног али организованог простора.



Фернан Леже је

кубистички идиом заснован на геометрији инвентивно применио у приказивању машинизованог света у модерним метрополама. Већ на његовим раним кубистичким делима, као што је **Актови у шуми** (1909–1910), представљено је иреално станиште насељено формама које подсећају на машине и роботе дрвосече. Њихови облици су кинетизовани и не разликују се много од форми дрвећа. Та заокупљеност машинским формама и динамизмом резултат је утицаја футуризма.



Од 1913. Леже ради серију **нефигуративних слика** названих ***Контрасти облика***, на којима доминирају цевасте бојене форме уоквирене црним контурама. Ритмични преплети ових бојених облика метализираног сјаја, подсећају на елементе неке велике машине и стварају илузију пројекције простора ка посматрачу, преко првог плана. Леже је исте форме користио за представљање људске фигуре и предела.



Искуство Првог светског рата учврстило је Лежеа у одлуци да напусти апстракцију. Томе је претходила серија **Дискова (1918/19)**, на којој дискови попут саобраћајне светлосне сигнализације обасјавају околне форме. Та варирања мотива диска и истраживања светлосних ефеката својствени су орфизму.

Великом послератном сликом **Град (1919)** Леже је започео истраживања урбане стварности и сликане површине. И док је његова ликовна синтакса припадала домену синтетичког кубизма, предметни мотиви изведени су из урбане иконографије метрополиса. Вертикални ружичасти стуб у првом плану моделован је волуметријски, други бојени облици постављени под косим углом стварају илузију перспективне дубине, док слова остају дводимензионална. Са апстрактним формама комбиновани су синтетизовани прикази машина, зграда и робота. Читав приказ делује као склоп различитих, сукцесивних калеидоскопских погледа на индустријски амбијент.



ОРФИЗАМ (1912–1914)

- Године 1912. на *Салону Златни пресек* била су изложена дела Франтишека Купке, Марсела Дишана, Френсиса Пикабије и других уметника, која су указала на могућности иновативних интерпретација Бракових и Пикасових кубистичких решења.
- **Гијом Аполинер** је те **Купкине, Дишанове и Пикабијине**, као **Лежеове и Делонеове** експериментације изведене из кубизма идентификовао као нову тенденцију, коју је именовао термином **орфизам**. Према Аполинеровој дефиницији, орфизам је заснован на стварању нових структура, попут оних у музици (митски Орфеј), које нису „позајмљене из сфере видљивог“. Као синоним за орфизам, Аполинер је користио термин „чисто сликарство“, али он није значио искључиво апстракцију, него се односио на сликарство које има аутономну структуру независну од видљиве реалности. То су кинетичне и контемплативне структуре које изражавају „нова стања модерне свести (уметника), која су блиска апстракцији“.
- Упркос приличној неодређености у дефинисању орфизма, било је то признање поменутих ауторима, чија је уметност представљала отклон од репрезентације видљивог света. Реч је о **експресивном и алузивном**, али морфолошки хетерогеном **апстрактном идиому** заснованом на формалном експерименту, мистичним тумачењима боје или тада популарним теоријама о **четвртој димензији - време сугерисано кроз динамизам, кретање**. Закупљени питањима властитог унутрашњег бића, орфисти сликање доживљавају као акт самоидентификације. Њихова уметност је израз свести која тежи сједињену са космосом (утицај експресионизма).



Робер Делоне је брзо прошао кроз фазу кубизма и већ 1912. артикулисао самосвојан идиом заснован на апстрактним формама сјајних боја са далеким реминисценцијама предметни свет. Са групом *Плави јахач* излагао је 1911. и 1912. у Минхену, а 1912. имао је самосталну изложбу у Галерији *Штурм* у Берлину. Додир са авангардом у Немачкој, посебно уметничком теоријом и праксом Кандинског допринео је да Делоне постане један од првих француских уметника који је прихватио **апстракцију**.

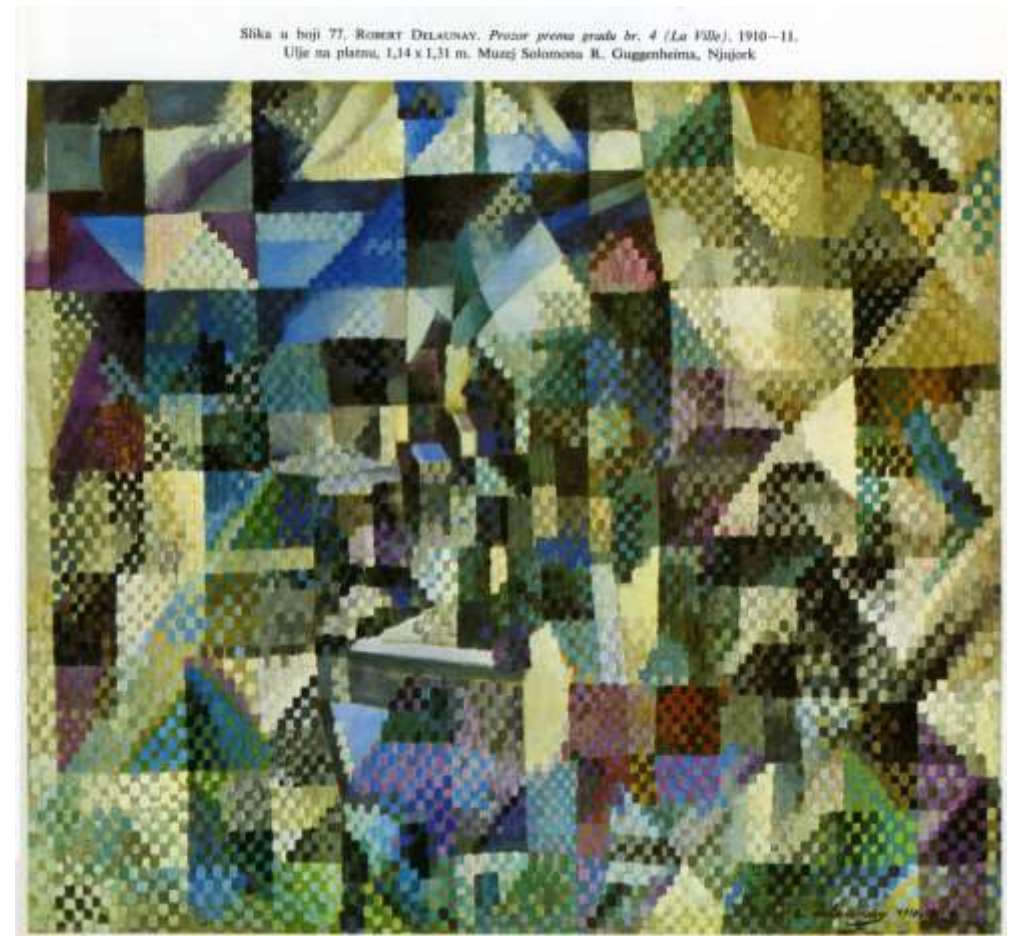


Такође, Делоне је учествовао је на кубистичкој изложби у оквиру *Салона независних* 1911, где је излажио радове из серија *Градови* и *Ајфелове куле*, у којима артикулише особен кубистички идиом заснован на боји. Делоне није на тим сликама приказао људске фигуре и мртве природе, две основне теме водећег тока кубизма, него два значајна споменика париске архитектуре и инжењерства – готичку **Цркву Светог Северина (1909)** и **Ајфелову кулу (1909–1910)**, елаборирану у неколико варијанти.



Slika u boji 76. ROBERT DELAUNAY. *Eiffelova kula u drveću*.
1909. Ulje na platnu, 1,27 x 0,93 m.
Muzej Solomona R. Guggenheima, Njujork

Серију слика Ајфелове куле започео је да слика 1909, а верзија **Ајфелова кула** (1910) окружена је дрвећем изведеним светлијим тоновима окер и плаве, као и кружним облацима који наглашавају ритам композиције. Фрагментацијом торња и лишћа не само да је постигнут ефекат различитих симултаних тачака посматрања карактеристичних за кубизам, већ је у слику уведена и кинетичка димензија, која ствара ефекат подрхтавања и треперења призора. Делонеово интересовање за различите тачке посматрања и представљања предметног мотива, уз наговештај покрета, одраз је утицаја идеја италијанских футуриста.



На *Салону Златни пресек* 1912, Делоне излаже своје прве апстрактне композиције, које је Аполинер апострофирао као парадигму орфизма. Оне су засноване на истраживањима светлости и колористичких односа. Делонеов метод приказивања светлости, назван „симултаност контраста боја“, био је утемељен на теорији боје Мишела Шеврела, које су својевремено проучавали Сера, Сињак и други неоимпресионисти, затим на Сезановим просторним конструкцијама, као и кубистичким решењима Брака и Пикаса. Током 1910/11. настао је циклус слика „**Прозори**“, у којима су површине чисте боје разбијене светлом, постепено изгубиле и послењу референцу на архитектуру и реалан свет. У неким од ових слика применио је поентилистички метод рада.



У делу ***Симултани прозор (1911)***, које припада серији слика Париза, Делоне је бојене површине уклопио у патерн геометријских облика, како би постигао ефекат динамичности фрагментованог призора. У својој бити ово дело је нефигуративно, иако назив реферира на предметни свет. Он је сугерисан симулацијом сликарског рама, тј. прозорског оквира чија површина, представља сегмент на којем се такође одвија пластичко збивање. И управо том илузијом континуитета и умножавања пластичког збивања изван централног сликовног поља, Делоне демонстрира принцип **симултанизма** у сликарству.



У серији „Дискови“ (1913/14) Делоне се определио за аранжман јарко обојених кругова и других апстрактних облика. Иако не постоје споне са видљивом предметном стварношћу, настанку ових дела претходило је Делонеово истрајно посматрање сунца и месеца, а потом је затварао очи како би сачувао у сећању слике кружних облика, које су се задржавале у мрежњачи.



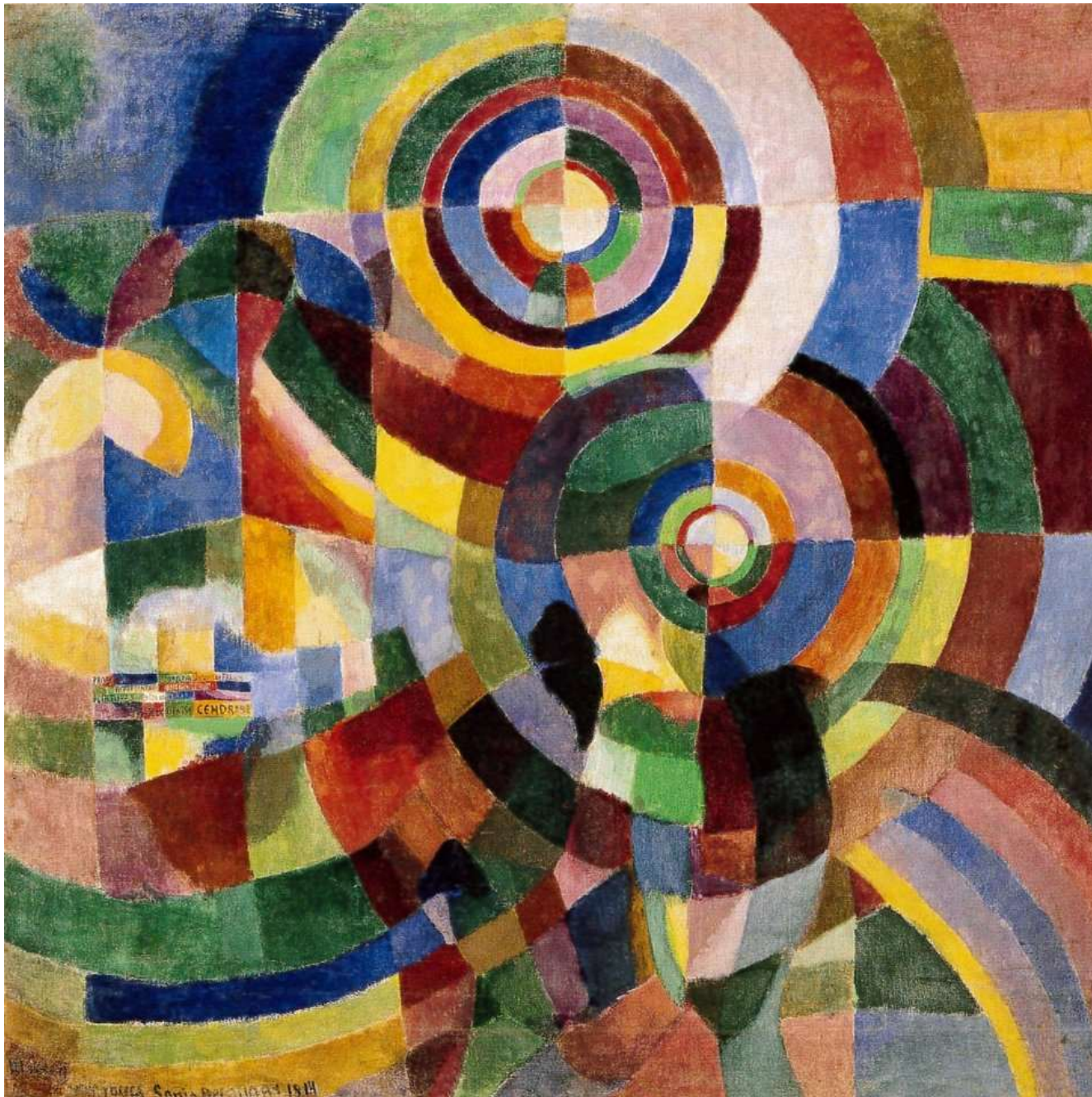
Најзначајнији, парадигматични примери тако насталих слика су:
Симултани контрасти: Сунце и Месец (1913) и У славу Блериоа (1914).



Касније настаје серија Делонеових апстрактних слика са истоветним називом ***Кружне форме*** (1930).



Соња Терк Делоне, после студија у Петрограду и Карлсруеу, доселила се у Париз 1905, удала за Робера Делонеа и постала један од пионира апстракције. Њене ране радове чиниле су фигуралне композиције изведене у духу фовизма, а потом 1910. започиње истраживања боје и покрета. Прво апстрактно дело је ***Покривач (1911)***, настао по узору на руске народне рукотворине аплицирањем остатака тканине различите боје и фактуре (пачворк). Био је то наговештај каснијих апстрактних слика Соње Делоне.



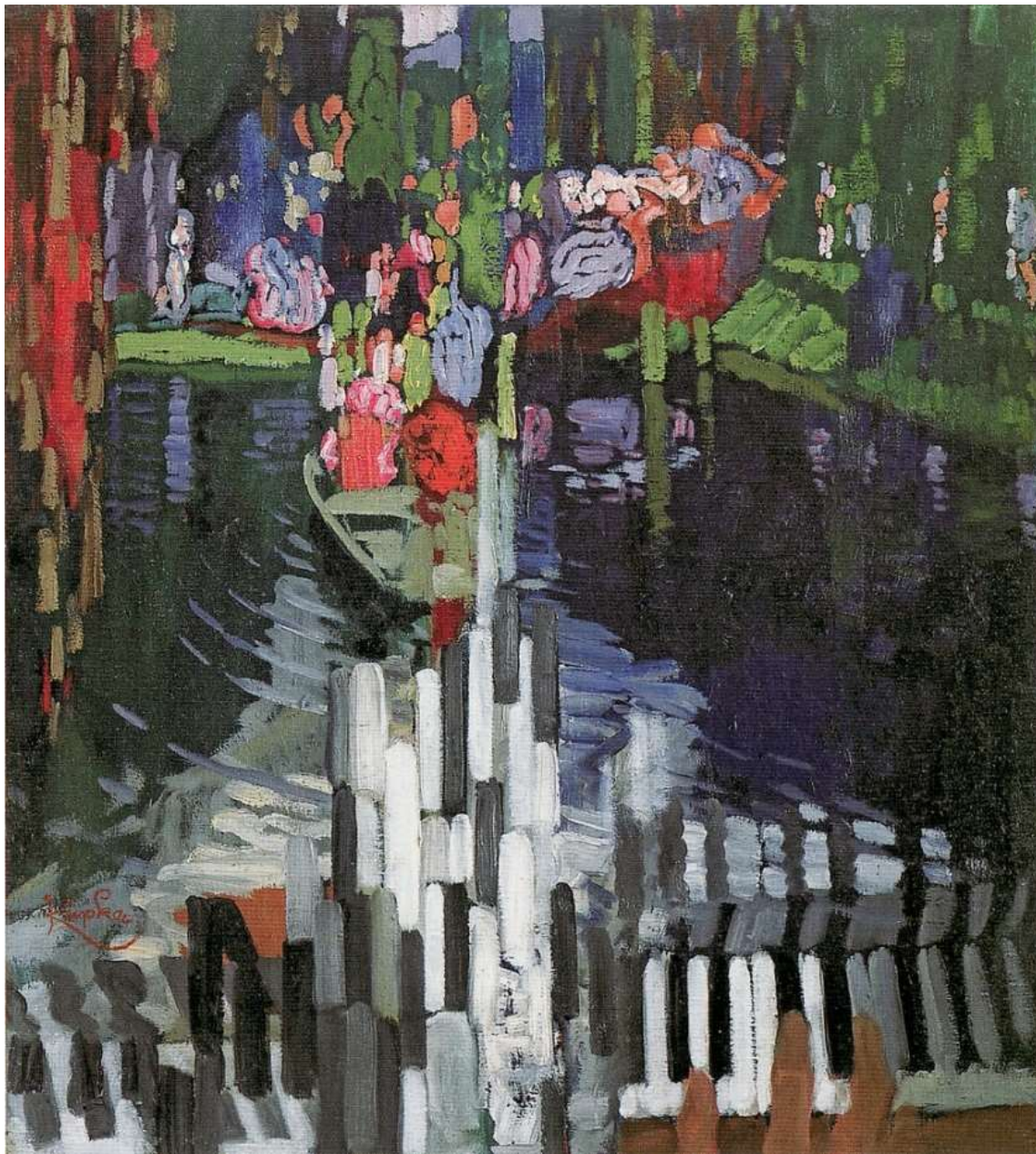
У радовима названим *Електричне призме (1914)*, Соња Делоне истраживала је оптичку илузију и динамичну интеракцију чистих боја. Упркос сличностима њених и дела Робера Делонеа, радило се о два различита вида једног истог сликарског усмерења - орфизма.



После Првог светског рата Соња Делоне се посветила дизајну текстила и одеће заснованом на геометријском декоративном патерну и постала познати модни креатор. Њене **хаљине-поеме** и **хаљине упоредних линија** које је дизајнирала као илустрације за дадаистичку поезију Тристана Царе, јесу радикалне модне иновације експерименталног карактера.



Франтишек Купка, чешки сликар и графичар, студирао је сликарство у Прагу и Бечу, где је стекао увид у дела народне уметности заснована на орнаменту, као и декоративна решења бечке сецесије. Истовремено, стицао је знања о теорији боја и развио наклоност према окултном и спиритуализму. Године 1896. долази у Париз, где открива хронофотографију (сукцесивни снимци кретања у једнаким временским интервалима) и филмски медиј. У тим формама визуелног изражавања Купка је спознао суштину нове уметности која се још увек бавила људском фигуром, али је садржала временску димензију засновану на серијском бележењу покрета. Интерсеовања футуриста била су истоветна, али је Купка артикулисао своје преокупације у сликарству пре него што је 1912. видео њихова дела у Паризу.



Прво Купкино дело које је означило улазак у апстракцију, упркос извесним реминисценцијама на реални свет, била је слика *Дирке клавира/Језеро* (1909).



Купка је показивао интересовање за теозофију, источњачку религију и астрологију. Визионарска, беспредметна уметничка дела која је почео да ствара **1909 (Први корак)**, била су заснована на мистичном веровању да се силе космоса манифестују у виду чистих, ритмично распоређених боја и геометријских облика. Таква схватања, везана за метафизичку сферу била су у супротности са рационалним ставовима кубиста, а блиска теорији Кандинског.



Упркос чињеници да је пре Делонеа дошао до апстрактног израза и први у Паризу изложио беспредментна дела, Купка је био прилично непознат на париској уметничкој сцени, те његова дела нису имала значајнији утицај на уметност у француској престоници, све до 1912. када је на *Салону независних* изложио слику ***Аморфа, фуга у две боје (1912)***, засновану на музичким асоцијацијама и ослобађању боје од дескриптивне функције.



У серији слика **Њутнови дискови (1911/12)** помоћу кругова боје који као да се окрећу и вибрирају Купка је креирао апстрактан кинетички приказ. Ове кружне дисперзије светлости представљале су метафору за снагу ума. Иако је Купкино решење блиско Делонеовим *Симултанним дисковима*, нема података да је један знао за експерименте другог.



Френсис Пикабија почео је сликарску каријеру као кубиста, али се касније прикључио дадаистичком покрету. Његов рад **Гума (око 1909)** са преклопљеним кружним формама у средишту и кубистички фасетираним околним облицима, сматра се првом апстрактном сликом у западноевропској уметности.



Године 1912. Пикабија је тесно сарађивао са Глезом и Метсенжеом, а после изложбе „Златни пресек“ свој ликовни израз усмерио је ка орфизму (**Пролеће 1912**).



Током 1913. Пикабија је боравио неколико месеци у Њујорку, када су његова дела била изложена на *Armory Show*. Тада је упознао америчког фотографа Алфреда Стиглица, који му је приредио изложбу у својој Галерији 291 (Пикабија је касније био сарадник Стиглицовог часописа *Camera Work*). По повратку у Париз, Пикабија је насликао низ апстрактних дела у духу орфизма, међу којима су **Плес** и **Снађи се како знаш и умеш** (1913), заснованих на вијугавим површинама боја метализираног сјаја. Године 1915. заједно са Марселом Дишаном и Ман Рејом формирао је америчко крило Даде.



Марсел Дишан је био уметник који је брзо напустио кубизам и изградио посве другачији однос према теми и садржају. Године 1911. насликао је своју браћу у композицији ***Портрет играча шаха (1911)***, под евидентним утицајем кубизма Брака и Пикаса. Простор је недефинисан, фигуре фрагментоване, а колорит готово монохроман, али слику одликује ритам кривих линија и напетост форми. Иако се ослањао на кубистички вокабулар, Дишан га је трансформисао у потпуно нови, динамични идиом, који су трворци кубизма тумачили као креативну, али погрешну интерпретацију кубистичких начела. У овом Дишановом делу игра шаха је централна тема, а касније је ова ментална игра постала главна преокупација уметника.



Током 1912. Дишан слика псеудомашине које је сам конструисао на платнима. На композицији ***Краља и краљицу ометају брзи актови (1912)***, фигуре су конципиране као машине у акцији које размењују некакву сексуалну енергију.



Затим Дишан своје фантазије сексуализованих машина елаборира на слици ***Прелаз девице у невесту (1912)***, која приказује некакав механизам који подсећа на мотор и апарат за дестилацију. Сам назив свакако није без значаја будући да га је Дишан исписао на самом платну. Трансформишући девицу/невесту у компликовану, механоморфну прилику Дишан заправо иронизује футуристичку глорификацију машине. С друге стране, реактуелизујући традиционалне теме нетакнуте чистоте и конзумације брака (секс), он је оваквим њиховим приказом иронизовао тада доминантне друштвене конвенције.



Године 1911. Дишан је насликао прву верзију ***Акта који силази низ степенице***. У чувеној, другој верзији из **1912**, он је разложио и умножио ову андрогену фигуру, како би наговестио ритам кретања. Био је фасциниран филмом и хронофотографијама Етјен-Жила Мареја из 19. века, на којима је бележен покрет људског и животињског тела, као и на фотографијама Мејбриџа и Икинса. На сличан начин, Дишан је помоћу линија покрета и белих тачака у пределу лакта сугерисао путању кретања фигуре, а у домену хроматике послужио се кубистичком, сведеном палетом. Међутим, *Акт* је динамична форма, будући да је Дишан на једном месту насликао неколико узастопних покрета фигуре и тако постигао утисак симултаног кретања у простору и тиме демострирао временску димензију дела. Када је ово дело било достављено на увид жирију *Салона независних* 1912, кубисти су замерили Дишану на литерарности, књижевном називу и традиционалној теми слике (акт), а он је одбио да промени назив и своје дело повукао са изложбе. Иако су и футуристи били посвећени приказивању покрета и они су Дишанову слику сматрали тематски анахроном и страном њиховом концепту афирмације индустријског доба и машинизма. С друге стране, Дишан је био одушевљен њиховим делима на изложби у Паризу 1912, али није имао разумевања за њихову прокламаторску реторику и поверење у нову технологију. Године **1913**. *Акт* је био приказан на ***Armory Show***, првој међународној изложби модерне уметности у **Њујорку** и скандализовао конзервативну публику, а Дишану донео популарност међу прогресивним америчким уметницима и пре него што се преселио у САД 1915.



После ових кубофутуристичких дела и напада на кубизам који је био заснован на увођењу новог приступа теми, Дишан је у периоду **1912–1914.** отишао корак даље и започео напад на конвенцију уметничког дела. Проблематизујући појам уметности концептом ***ready made*** изазвао је тектонске поремећаје на тадашњој уметничкој сцени. Коцепт *ready made* (готовог предмета) изведен је из схватања слике као објекта, али са импликацијама кубистичког колажа и конструкције. Дишанова инвенција се састојала у апропријацији предмета из свакодневног живота и њиховог превођења у уметничко дело одлуком уметника, уз минималну или никакву накнадну интервенцију на истом. Тако је 1913. прикуцао точак бицикла за кухињску хоклицу и креирао први ***ready made*** ***Точак бицикла (1913)***, а наредне **1914.** године ***Сталак за сушење флаша*** изложио као скулптуру. Стога не изненађује да су га **дадаисти** препознали као свог претходника и предводника.

- У размаку од по неколико година други уметници, на посве различитим странама света, откривали су нове изражајне могућности уметности апстракције, у којој је ишчезла свака спона са предметном реалношћу.
- Суштину ове уметности чинило је истраживање ликовних елемената (боје, светлости, линије, површине) и њихових узајамних односа.
- Реч је о експериментима Купке и Делонеа у Француској, Жана Арпа у Швајцарској, Кандинског у Немачкој, Михаила Ларионова и Казимира Маљевича у Русији, Пита Мондријана, Теа ван Дузбурга и других експонената покрета *Де Стијл* у Холандији.
- Управо у Русији и Холандији апстракција је на почетку 20. века имала најшире и најрадикалније последице, које су се манифестовале не само у сликарству и скулптури, већ и у графици, архитектури, индустријском и модном дизајну.
- Апстракција је представљала нови, моћан начин перцепције и трансформације света, универзални визуелни језик комуникације.