



www.dereta.rs

Biblioteka:
UMETNOST

Urednik:
Aleksandar Šurbatović

Naslov originala:
Will Gompertz
WHAT ARE YOU LOOKING AT?
150 Years of Modern Art in the Blink of an Eye



Izdavanje ove publikacije podržalo je
Ministarstvo kulture i informisanja Republike Srbije.

Copyright © Will Gompertz, 2012
Prvi put objavljeno u Velikoj Britaniji,
na engleskom jeziku, u izdanju Penguin Books Ltd.
Copyright © ovog izdanja dela Dereta doo

ŠTA GLEDAŠ?

150 godina moderne umetnosti u treptaju oka

Vil Gomperc

Prevod s engleskog

Vule Žurić

DERETA

Beograd, 2015.

Mojoj ženi Kejt i našoj deci, Arturu, Nedu, Meri i Džordžu

SADRŽAJ

<i>Lista ilustracija</i>	IX
<i>Predgovor</i>	XIII
<i>Uvod: Šta gledaš?</i>	XV
1. Fontana, 1917.	1
2. Predimpresionizam: ostvarivanje, 1820–1870.	11
3. Impresionizam: slikari modernog života, 1870–1890.	31
4. Postimpresionizam: razgranatost, 1880–1906.	52
5. Sezan: otac svih nas, 1839–1906.	78
6. Primitivizam, 1880–1930 / Fovizam, 1905–1910: primalni krik	91
7. Kubizam: još jedna tačka gledišta, 1907–1914.	118
8. Futurizam: brzo napred, 1909–1919.	137
9. Kandinski / Orfizam / Plavi jahač: zvuci muzike, 1910–1914.	150
10. Suprematizam / Konstruktivizam: Rusi, 1915–1925.	164
11. Neoplasticizam: zastoj, 1917–1931.	186
12. Bauhaus: ponovni sastanak đaka, 1919–1933.	199
13. Dadaizam: vlast anarhije, 1916–1923.	220
14. Nadrealizam: živeći san, 1924–1945.	235
15. Apstraktni ekspresionizam: veliki gest, 1943–1970.	263

16. Pop-art: terapija prodavnice, 1956–1970.	287
17. Konceptualizam / Fluksus / Arte povera / Umetnost performansa: nadmudrivanja, 1952. pa nadalje	313
18. Minimalizam: bez naslova, 1960–1975.	334
19. Postmodernizam: lažni identitet, 1970–1989.	350
20. Umetnost danas: slava i bogatstvo, 1988–2008–do danas	366
<i>Lokacije umetničkih dela</i>	397
<i>Zahvalnost</i>	407
<i>Potpisi za ilustracije</i>	409
<i>Indeks</i>	413

LISTA ILUSTRACIJA

CRNO-BELE ILUSTRACIJE

1. Marsel Dišan, *Fontana*, (1917), replika (1964)
2. Gistav Kurbe, *Poreklo sveta*, (1886)
3. Eduar Mane, *Doručak na travi*, (1863)
4. Utagava Hirošige, *Stanica Ocu*, (oko 1848–1949)
5. Edgar Dega, *Čas plesa*, (1874)
6. Vinsent van Gog, *Ljudi koji jedu krompir*, (1885)
7. Ogist Roden, *Poljubac*, (1901–1904)
8. Konsantin Brankuzi, *Poljubac*, (1907–1908)
9. Alberto Đakometi, *Šetač 1*, (1960)
10. El Greko, *Otvaranje petog pečata*, (1608–1614)
11. Žorž Brak, *Violina i paleta*, (1909)
12. Pablo Pikaso, *Moja slatka devojka*, (1911–1912)
13. Đakomo Bala, *Dinamizam psa na povocu*, (1912)
14. Umberto Boćoni, *Jedinstveni oblici večnosti u svemiru*, (1913)
15. Kazimir Maljevič, *Crni kvadrat*, (1915)
16. Vladimir Tatlin, *Ugaoni reljef*, (1914–1915)
17. Vladimir Tatlin, *Spomenik Trećoj internacionali (Toranj)*, (1919–1920)

18. Marsel Brojer, *B3 stolica / Vasilij*, (1925)
19. Valter Gropijus, *Bauhaus*, Desau, (1926)
20. Kurt Šviter, *Mezban*, (1933)
21. Luiz Buržua, *Mama*, (1999)
22. Džef Kuns, *Štene*, (1992)
23. Pablo Pikaso, *Troje plesača*, (1925)
24. Rene Magrit, *Ugroženi ubica*, (1927)
25. Men Rej, *Primat materije nad mišlju*, (1929)
26. Hans Namut, *Džekson, Polok slika „Jesenji ritam br. 30”*, (1950)
27. Eduardo Paoloci, *Bila sam bogataševa igračka*, (1947)
28. Mikelandelo Pistoletto, *Venera u krpama*, (1967)
29. Den Flavin, *Spomenik 1 V. Tatlinu*, (1964)
30. Sol Levit, *Serijski projekat, I (ABCD)*, (1966)
31. Sindi Šerman, *Nenaslovljeni lažni kadrovi #21*, (1978)
32. Džef Vol, *Uništena soba*, (1978)
33. Ežen Delakroa, *Sardanapalusova smrt*, (1827)
34. Džef Vol, *Mimika*, (1982)
35. Dejmižen Herst, *Hiljadu godina*, (1990)
36. Dejmižen Herst, *Fizička nemogućnost smrti u umu nekoga ko živi*, (1991)
37. Džef Kuns, *Napravljeno u raju*, (1989)
38. Aj Vejvej, *Ispuštanje urne iz doba dinastije Han*, (1995)
39. Benksi, *Sobarica čisti*, (2006)

ILUSTRACIJE U BOJI

- C1. Ežen Delakroa, *Sloboda predvodi narod* (1830)
- C2. Eduard Mane, *Olimpija* (1863)
- C3. Dž. M. V. Tarner, *Kiša, para i brzina* (1844)
- C4. Klod Mone, *Impresija, rađanje sunca* (1872)
- C5. Vinsent van Gog, *Zvezdana noć* (1889)
- C6. Pol Gogen, *Vizija nakon propovedi, ili Jakov se rve sa anđelom* (1888)
- C7. Žorž Sera, *Nedeljno popodne na ostrvu Grand Žat* (1884–86)
- C8. Točak boja
- C9. Pol Sezan, *Mrtva priroda sa jabukama i breskvama* (1905)
- C10. Pol Sezan, *Planina San Viktoar* (oko 1887)
- C11. Anri Matis, *Radost življenja* (1905–06)
- C12. Anri Ruso, *Gladni lav baca se na antilopu* (1905)
- C13. Pablo Pikaso, *Gospođice iz Avinjona* (1907)
- C14. Umberto Boćoni, *Rastanci* (1911)
- C15. Vasilij Kandinski, *Kompozicija VII* (1913)
- C16. El Lisicki, *Izbij bele crvenim klinom* (1919)
- C17. Ljubov Popova, *Model haljine* (1923–24)
- C18. Pit Mondrijan, *Kompozicija C (br. III) sa crvenon, žutom i plavom* (1935)
- C19. Gerit Ritveld, *Crveno-plava stolica* (oko 1923)
- C20. Huan Miro, *Karneval arlekina* (1924–05)

- C21. Frida Kalo, *San* (1940)
- C22. Vilem de Kuning, *Žena I* (1959–52)
- C23. Mark Rotko, *Oker (oker, crveno na crvenoj)* (1954)
- C24. Robert Raušenberg, *Monogram* (1955–59)
- C25. Endi Vorhol, *Diptih Merilin Monro* (1962)
- C26. Roj Lihtenštajn, *Whaam!* (1963)
- C27. Donald Džad, *Bez naslova* (1972)
- C28. Sara Lukas, *Dva pržena jaja i kebab* (1992)
- C29. Trejsi Emin, *Svi sa kojima sam ikada spavala 1963–1995* (1995)

PREDGOVOR



„Tekst je nerazumljiv – to mora da je katalog neke izložbe.”

Već je napisano mnogo izvrsnih knjiga iz istorije umetnosti koje se bave modernim razdobljem, od klasične *Priče o umetnosti* E. H. Gobriča do ratoborne i poučne knjige Roberta Hjuza *Šok novoga*. Ne nameravam da se nadmećem sa tako učenim tomovima – niti to mogu – ali želim da ponudim nešto drugačije: ličnu, anegdotsku i informativnu knjigu u kojoj su sadržane hronološke priče moderne umetnosti od impresionizma do današnjih dana (zbog nedostatka prostora i vremena nije bilo moguće dotaći se svih umetnika i pravaca).

Imao sam ambiciju da napišem knjigu krcatu činjenicama i životom; nije mi bila namera da to bude akademska stvar. Nema fusnota ni dugačkog spiska izvora i ponekad sam davao mašti na volju da, recimo, zamislim scenu u kojoj se impresionisti sreću u kafeu, ili Pikaso priređuje banket. Ove vinjete su nastajale na osnovu autentičnih zabeležaka (impresionisti su se zaista okupljali u

jednom kafeu i Pikaso je zaista priredio banket), ali su neki uzgredni detalji opisanih razgovora izmišljeni.

Inspiraciju za pisanje knjige dobio sam izvodeći *one-man* šou na Pozorišnom festivalu u Edinburgu 2009. godine. U *Gardijanu* sam objavio članak u kome sam istraživao kako pomoću mehanizama standap komedije objasniti modernu umetnost i to na više angažovan a manje dubokouman način.

Da bih proverio teoriju, upisao sam se na kurs standap komedije i potom nastupio na Edinburškom festivalu sa predstavom *Dvostruka istorija umetnosti*. Izgleda da sam uspeo: ljudi u publici su se smejuljili, učestvovali i, sudeći prema „ocenama” koje su dobili na „ispitu” kome su pristupili pri kraju predstave, naučili su poprilično o modernoj umetnosti.

Ipak, neću se više vraćati standap komediji. Modernoj umetnosti pristupam kao novinar i čovek radija. Veliki pisac Dejvid Foster Valas je posao pisanja ovakvih i sličnih spisa uporedio sa nekom vrstom uslužne delatnosti, gde je dovoljno inteligentnoj osobi dato vreme da se bavi istraživanjem neke stvari u ime svih ostalih koji imaju pametnija posla. Nadam se da u neku ruku i ja na sličan način mogu biti na usluzi čitaocu.

Ovo iskustvo mi je omogućilo da celu jednu deceniju provedem radeći u čudnom i očaravajućem svetu moderne umetnosti. Dok sam sedam godina bio jedan od rukovodilaca Galerije Tejt, imao sam priliku da posetim velike svetske muzeje i vidim manje poznate zbirke koje se ne nalaze na auto-putu turizma. Posetio sam kuće mnogih umetnika i pregledao bogate privatne zbirke, obilazio studije za konzervaciju i prisustvovao multimilionskim aukcijama. Uronio sam u modernu umetnost. Počeo sam ne znajući ništa, a sada znam ponešto. Imam još toliko toga da naučim, ali nadam se da će i ovo što sam uspeo da upijem i da vam prenesem doprijeti da o modernoj umetnosti znate još više i da je još više cenite. Otkrio sam da je moderna umetnost jedno od velikih životnih zadovoljstava.

UVOD

Šta gledaš?

Londonska Galerija Tejt kupila je 1972. godine skulpturu američkog minimalističkog umetnika Karla Andrea *Ekvivalent VIII*. Ovo delo nastalo je 1966. godine i čini ga stotinu dvadeset opeka, od kojih je, prema autorovim uputstvima, sačinjen pravougaonik. Izlaganje ove skulpture 1970. izazvalo je mnoge kontroverze.

U tim ciglama nije bilo ničega posebnog; bilo ko je mogao da ih kupi po ceni od tek nekoliko penija po komadu. Galerija Tejt ih je platila preko dve hiljade funti. Britanska štampa je pala u kolektivnu histeriju: „Trošenje narodnih para na gomilu cigala!”, urlali su naslovi. Čak je i umetnički časopis prefinjenog ukusa kakav je *Burlington Magazine* postavio pitanje: „Da li su u Tejtu poludeli?” Novinari su hteli da znaju da li se državni novac troši na nešto „što je mogao da napravi i najobičniji zidar”.



„Dušo, jesmo li rekli da je 'derivativan' ružna reč?”

Nije prošlo ni trideset godina a Galerija Tejt je ponovo kupila jedan neobičan rad. Ovoga puta odlučili su se za kupovinu ljudi koji stoje u redu. Zapravo, nije baš tako. Nisu kupovali ljude, to danas nije po zakonu, ali su kupili red. Ili, tačnije, parče papira na kome je slovački umetnik Roman Ondak ispisao uputstva za izvođenje umetničkog performansa koji podrazumeva i angažovanje grupe glumaca koji bi oformili red. Ondak je na tom papiru odredio da bi glumci trebalo da stanu u red pred ulazom u galeriju ili u prostoru u kome se održava izložba. Kada bi zauzeli svoja mesta, ili kada bi se, umetničkim jezikom rečeno *instalirali*, trebalo bi da stvore utisak ljudi koji strpljivo iščekuju da se nešto dogodi. Ideja je bila da svojim prisustvom zaintrigiraju i privuku prolaznike, koji bi im se pridružili (što su, prema mom iskustvu, često i činili), ili samo prošli s podrugljivo podignutim obrvama, pitajući se šta li to propuštaju.

Ideja je zabavna, ali da li je to umetnost? Ako je *Ekvivalent VIII* Karla Andrea mogao da napravi obični zidar, onda bi Ondakova podvala mogla da se smatra za i te kako kapriciozan kraj žanrovskog budalisanja. Mediji su bili spremni da dignu dževu.

Pa ipak, nije bilo čak ni gundanja: ništa od kritike, ništa od besa, ništa ni od izrugivačkih naslova iz domišljatih pera žute štampe – ništa. Ova akvizicija praćena je tek sa nekoliko odobravajućih redova u listovima naklonjenijim umetnosti. Pa šta se desilo u tih trideset godina? Šta se promenilo? Zašto je moderna i savremena umetnost od lošeg vica postala nešto cenjeno i poštovano širom sveta?

Novac je ovde odigrao značajnu ulogu. Tokom nekoliko prethodnih decenija, u svet umetnosti slila se velika količina novca. Države su ne štedeći finansirale doterivanje starih muzeja i podizale nove. Pad komunizma i otvaranje slobodnog tržišta vodili su ka globalizaciji i nastanku klase superbogatih kojima se ulaganje u umetnost učinilo kao jedna od prilika da uvećaju svoje prihode. Jer, dok je tržište akcija doživljavalo krah i dok su banke propadale, vrednost vrhunskih dela moderne umetnosti nastavljala je da raste, kao i broj onih koji su želeli da njima trguju. Do pre samo nekoliko godina, svetski poznata aukcijska kuća „Sotebi” bi na aukcijama vrhunskih umetničkih dela računala na ponuđače iz tek tri zemlje. Sada je broj zemalja iz kojih dolaze kupci prešao brojku od četrdeset, uključujući nove imućne kolekcionare iz Kine, Indije i Južne Afrike. To znači da su u igri uspostavljena pravila tržišta: reč je o ponudi i potražnji, a potražnja daleko premašuje ponudu. Vredost visoko cenjenih dela umetnika koji nisu više živi (koji, samim tim, više ne stvaraju), kao što su Pikaso, Vorhol, Polok ili Đakometi, nastavlja da raste vrtoglavom brzinom.

Cenu dižu novi bogataši i oligarsi, ambiciozne administracije malih gradova i zemlje koje žive od turizma i žele da postignu „Bilbao efekat” – dakle, da unaprede svoju reputaciju i da se profilisu podizanjem dopadljive galerije moderne umetnosti. Svi oni su otkrili da je kupovina palate ili izgradnje nacionalnog muzeja lakši deo posla; mnogo je teže ova zdanja napuniti iole pristojnom umetnošću koja će zadiviti posetioce. A to je zato što takve umetnosti nema previše.



„Preferiramo da se bavimo umetnicima koji više nisu živi.”

A ako već nema najbolje „klasične” moderne umetnosti, sledeća najbolja stvar je „savremena” moderna umetnost (dela živih umetnika). I tu su cene rasle neumoljivo, bar kad je reč o umetnicima za koje se smatra da pripadaju prvoj ligi, a jedan od takvih je Džef Kuns, predstavnik američkog pop-arta.

Kuns je poznat po svom delu *Štene* (1992), ogromnoj skulpturi prekrivenoj cvećem, kao i brojnim skulpturama junaka crtanih filmova, koje kao da su načinjene od balona a ne od aluminijuma. Sredinom devedesetih Kunsove radove mogli ste kupiti za nekoliko stotina hiljada dolara. Već dve hiljade i desete, njegove skulpture slatkiša prodavane su za milione. Postao je brend, a njegov rad je prepoznatljiv poput logoa kompanije Najki. Kuns je jedan od onih savremenih umetnika koji su se obogatili vanredno brzo, zahvaljujući pomami za lepom umetnošću.

Umetnici koji su nekada jedva sastavljali kraj s krajem sada su multimilioneri koje prati glamur filmskih zvezda: slavni prijatelji, privatni avioni i nezasiti mediji željni da proprate svaki njihov korak. Zahuktala mašinerija časopisa posvećenih svetu glamura je krajem dvadesetog veka sa zadovoljstvom učestvovala u pravljenju javnih ličnosti od pripadnika generacije umetnika, koji su odlično

razumeli suštinu medija. Fotografije živopisnih kreativnih ljudi koji stoje kraj svojih živopisnih umetničkih dela, smeštenih u pompezno dizajniranim prostorima gde se mešaju bogatstvo i slava, nalik su voajerističkoj gozbi koju čitaoci željno proždiru (u Galeriji Tejt su čak angažovali izdavača časopisa *Vog* da kreira magazin za članove kluba ljubitelja galerije).

Ove publikacije, zajedno sa dodacima dnevnih novina, stvorile su novu, trendi, kosmopolitsku publiku za novu, trendi, kosmopolitsku umetnost i umetnike. Reč je o mnoštvu mladih i onih koji se tako osećaju i koji su smoreni svim tim potamnelim slikama koje je prethodna generacija duboko cenila. Ne, brojni posetioci galerija savremene umetnosti hteli su umetnost koja govori o vremenu u kome žive. Umetnost koja je sveža, dinamična i uzbudljiva: umetnost koja se tiče onoga što se dešava sada i ovde. Umetnost koja je nalik njima: poželjna i moderna. Umetnost koja je pomalo i rokenrol: glasna, bundžijska, zabavna i kul.

Problem sa kojim se suočila ova publika jeste onaj isti sa kojim se suočavamo svi kada se susretnemo sa novim umetničkim delom, a to je razumevanje. Nije važno da li ste iskusni trgovac umetninama, priznati akademski ili muzejski kurator; svako može da se oseti zaknutim pred slikom ili skulpturom koja je tek izašla iz umetnikovog ateljea. Čak je i ser Nikolas Serota, svetski priznati šef imperije britanske Galerije Tejt, jednom prilikom ostao zbunjen. Jednom mi je rekao kako pri ulasku u atelje, u kome treba da vidi neko delo prvi put, ume da bude pomalo „preplašen”. „Često ne znam šta da mislim”, rekao je. „Smatram da je to vrlo zastrašujuće.” Kakvo priznanje nekoga ko je svetski autoritet za modernu i savremenu umetnost. Kakve li su tek onda naše šanse?

Rekao bih da ih ipak ima. Jer ne verujem da je suština u prosuđivanju da li je neko novo delo savremene umetnosti uspeo ili nije – vreme će uraditi taj posao za nas. Ovde se pre radi o razumevanju gde se i zbog čega to delo uklapa u modernu umetnost. U našoj ljubavnoj vezi sa modernom umetnošću postoji paradoks:

s jedne strane milioni ljudi posećuju muzeje kao što su pariski Pompidu, MoMA u Njujorku i Moderna Tejt galerija u Londonu, dok je s druge strane, najčešći odgovor čim počnemo razgovor na ovu temu: „Jao, ja se uopšte ne razumem u umetnost.”

Ovako iskreno priznanje neznanja nije rezultat nedostatka inteligencije ili kulture. Taj odgovor sam čuo i od poznatih pisaca, uspešnih filmskih umetnika, visoko kotiranih političara i univerzitetskih profesora. Naravno da svi oni greše, bez izuzetka. Oni se razumeju u umetnost. Znaju da je Mikelandelo oslikao Sikstinsku kapelu. Znaju da je Leonardo da Vinči naslikao *Mona Lizu*. Skoro da su sigurni da je Ogist Roden bio vajar i u većini slučajeva znaju da navedu makar jedan ili dva njegova rada. Ono što zaista misle jeste da ništa ne znaju o modernoj umetnosti. U stvari, ono što stvarno, stvarno misle jeste da možda znaju nešto o modernoj umetnosti – da je, na primer, Endi Vorhol stvorio umetničko delo od konzervi kembel supa – ali je ne razumeju. Oni ne mogu da shvate zašto se nešto što bi moglo da uradi i jedno dete ispostavi kao remek-delo. U dubini duše, oni misle da je reč o prevari, ali sada, kada se moda promenila, osećaju da nije društveno prihvatljivo to i reći.

Ja ne mislim da je reč o prevari. Moderna umetnost (uzećemo grubo period 1860–1970) i savremena umetnost (dela koja su stvorili umetnici koji su živi) nisu neki dugački geg koji pred lakovernom publikom izvodi nekoliko posvećenika. Iskreno govoreći, većina dela koja danas nastaju neće preživeti sud vremena, ali će, istovremeno, nekoliko dela koja prolaze totalno nezapaženo biti proglašeno za remek-dela. Istina je da će izuzetna dela koja su stvorena danas i ona nastala tokom prošlog veka predstavljati neka od najvećih ljudskih dostignuća moderne ere. Samo budala može da negira genijalnost Pabla Pikasa, Pola Sezana, Barbare Hepvort, Vinsenta van Goga i Fride Kalo. Ne treba biti muzičar da biste znali da je reč o nekom Bahovom delu ili da neku pesmu peva Frenk Sinatra.

Moje mišljenje je da razumevanje moderne umetnosti i uživanja u njoj ne počinje od njenog vrednovanja, već od razumevanja njenog razvitka od Leonardovog klasicizma do današnjih ajkula u turšiji i nepospremljenih kreveta. Kao i većina zagonetnih stvari, umetnost je poput igre; jedino što treba da znate jesu osnovna pravila kako biste tako zbunjeni počeli da otkrivete neki smisao. I dok konceptualizam želi da bude doživljen kao nešto slično fudbalskom ofsajdu moderne umetnosti – kao nešto što ljudi ne mogu baš da ukapiraju i objasne uz šoljicu kafe – reč je o iznenađujuće jednostavnoj stvari.

Sve što treba da znate da biste se držali osnovnih postulata možete naći u ovoj priči o stotinu pedeset godina moderne umetnosti, tokom kojih je ona pomogla svetu da se promeni i obrnuto. Svaki pravac, svaki „izam” povezan je sa drugim, jedan vodi u drugi poput karika lanca. Ali svakome treba pristupiti na poseban način, razlikovati stilove i metode nastajanja umetnosti, koji su vrhunac širokog spektra uticaja: umetničkih, političkih, socijalnih i tehnoloških.

Reč je o sjajnoj priči, koja će vaš sledeći odlazak u galeriju moderne umetnosti učiniti manje zastrašujućim i makar malo zanimljivijim. Priča ide ovako...

1

FONTANA

1917.

Ponedjeljak, 2. april 1917. Američki predsednik Vudro Vilson pred članovima Kongresa u Vašingtonu urgira da se Nemačkoj i zvanično objavi rat. Za to vreme, u Njujorku, tri lepo odevena mladića izlaze iz pomodno nameštenog duplekta na uglu Trideset i treće zapadne i Šezdeset i sedme ulice i kreću u grad. Hodaju, razgovaraju i smeju se. Za mršavog, elegantnog Francuza, koji hoda između dvojice snažnih Amerikanaca, ovakve ekskurzije uvek su bile dobrodošle. On je umetnik, u gradu je živeo nepune dve godine: dovoljno dugo da se bez problema muva unaokolo, isuviše kratko da bi postao *blazé* uzbudljivim, čulnim šarmom Njujorka. Uzbudjenje izazvano šetnjom ka jugu, kroz Central park i dole, ka Kolumbusu, uvek je jačalo njegov duh; spektakularni prizor drveća koje se pretapa u zgrade njemu je ličio na jedno od svetskih čuda. Što se njega tiče, Njujork je veliko umetničko delo: park skulptura prepun prekrasnih modernih eksponata u kome

ima više života i vreve nego u Veneciji, drugom arhitektonskom čudu koje je stvorio čovek.

Trio lagano korača niz Brodvej, koji u odnosu na okolne bogate i lepe ulice pomalo podseća na kakvog ofucanog uljeza. Kako su se približili centru grada, sunce nestaje iza neprozirnih blokova od betona i stakla, što vazduhu donosi prolećnu svežinu. Dva Amerikanca čavrljaju preko glave svoga prijatelja, čija razbarušena kosa ističe njegovo visoko čelo. Dok njih dvojica i dalje razgovaraju, on razmišlja. Zastaje pred jednim dućanom. Dugačkim prstima ukrašenim manikiranim noktima i izraženim venama trlja oči ne bi li se odbranio od odsjaja sunca u staklu; ima nečeg otmenog u njegovoj pojavi.

Nastavlja dalje, pogledom tražeći svoje prijatelje. Njih nema. Gleda unaokolo, sleže ramenima i pripaljuje cigaretu. Potom prelazi na drugu stranu ulice, ne da bi nastavio da ih traži, već da bi uhvatio koji preostali sunčev zrak. Tačno je deset do pet posle podne i talas nervoze preplavljuje Francuza. Uskoro će radnje biti zatvorene, a on očajnički mora nešto da kupi.

Ubrzava korak. Nastoji da svoj um zatvori za sve vizuelne stimulanse koji ga okružuju, ali mozak odbija da ga posluša: toliko je toga što treba upiti, o čemu treba razmišljati, u čemu treba uživati. Čuje kako ga neko doziva i podiže pogled. To je Valter Arensberg, niži od dvojice njegovih prijatelja, koji je Francuzove umetničke poduhvate podržavao gotovo od trenutka kada se ovaj, jednog vetrovitog junskog jutra 1915, iskrcao sa lađe kojom je doputovao u Ameriku. Arensberg mu maše da se vrati na njegovu stranu ulice, ne bi li preko Medison skvera stigli do Pete avenije. Ali sin javnog beležnika iz Normandije krivi vrat i, zabačene glave, usredsređuje pažnju na ogromno betonsko parče sira. Zgrada Flatiron je očarala Francuza mnogo pre nego što je stigao u Njujork, beše to vizitkarta grada koji će postati njegov dom.

Njegov prvi susret sa čuvenim zdanjem odigrao se u danima kada je zgrada podignuta, a on još uvek živeo u Parizu. Video je

fotografiju dvadesetdvospratnog oblakodera koju je snimio Alfred Štiglic i koja je 1903. objavljena u jednom francuskom magazinu. Sada, četrnaest godina kasnije, i ta zgrada i Štiglic, američki fotograf koji je postao vlasnik umetničke galerije, postali su deo njegovog života u Novome svetu.

Njegovo sanjarenje je prekinuto novim Arensbergovim pokušajem da ga dozove, jer je ovaj korpulentni pokrovitelj i kolekcionar umetnina pomalo frustrirano mahao Francuzu. Pored Arensberga stoji treći član ovog društva i smeje se. Džozef Stela (1877–1946) takođe je umetnik. On ima razumevanja za preciznost i svojeglavost njihovog galskog prijatelja i ceni njegovu bespomoćnost kada se suoči sa predmetom svoga interesovanja.

Ponovo zajedno, njih trojica odlaze na jug, dole, ka Petoj aveniji. Ubrzo stižu na svoje odredište: Peta avenija 118, gvožđarska radnja Dž. L. Mota, specijalizovana za vodovodne instalacije. Arensberg i Stela prigušuju cerekanje dok njihov kompanjon pretura po izloženoj robi. Nakon nekoliko minuta poziva prodavca i upire prstom u najobičniji beli porcelanski pisoar. Družina je opet na okupu i prodavac ih obaveštava da je reč o pisoaru marke „bedfordšir”. Francuz klima glavom, Stela se kezi, a Arensberg veselo tapše prodavca po ramenu i kaže da će kupiti pisoar.

Odlaze. Arensberg kaže Steli da pozove taksi. Njihov francuski prijatelj stoji na trotoaru i drži tešku skalameriju s filozofskom mirnoćom, zabavljen upravo skrojenim planom da porcelanski *pissotière* upotrebi za šegačenje kojim će uzburkati užtogljeni umetnički svet. Gledajući u tu šljašteću belu površinu, Marsel Dišan (1887–1968) smeje se sam sebi: ovo će izazvati popriličnu uzbunu.

Dišan odnosi pisoar u svoj atelje. Okreće ga, pa teški predmet od porcelana sada stoji naopako. Potom ga crnom bojom potpisuje na obodu, sa desne strane, i to pseudonimom „R. Mut 1917”. Njegovo delo skoro da je dovršeno. Trebalo je još samo uraditi jedno: trebalo je pisoaru dati ime. Nazvao ga je *Fontana*. Ono što je do pre samo nekoliko sati bio jedan najobičniji

pisoar Dišanovim delovanjem postalo je umetničko delo (vidi ilustraciju br. 1).



Ilustracija br. 1: **Marsel Dišan**, *Fontana*, **1917**, replika 1964.

Ako ništa drugo, delo je bar sadržavalo Dišanovu misao. Verovao je da je otkrio novu formu skulpture: gde umetnik može da izabere bilo koji već postojeći produkt masovne proizvodnje, koji očigledno ne poseduje nikakvu estetsku vrednost, i da ga oslobodi njegove svrhe – da ga, drugim rečima, učini beskorisnim – i da ga, dajući mu ime i menjajući kontekst i ugao iz koga bi inače bio viđen, pretvori u faktičko umetničko delo. Ovaj novi oblik stvaralaštva nazvao je „redimejd”: skulptura koja je već napravljena.

Bila je to ideja na kojoj je radio već nekoliko godina, otkada je u svom ateljeu u Francuskoj točak i prednju rudu bicikla spojio s

hoklicom. Ova konstrukcija mu je tada služila za zabavu; voleo je da pokreće točak i da gleda kako se vrti. Ali zatim je u tome počeo da gleda umetničko delo.

Nastavio je sa takvom praksom i u Americi, kupivši jednom lopatu za sneg na koju je, pre nego što ju je okačio da visi sa plaфона, stavio natpis. Potpisao ju je svojim pravim imenom, ali je sebe naznačio kao mesto porekla, a ne kao autora, time je jasno stavio do znanja koja je njegova uloga u stvaralačkom procesu: bila je to ideja potekla od umetnika kao suprotnost delu koje je umetnik i stvorio. *Fontana* je ovaj koncept uvela u sferu i te kako javnog i samim tim konfrontirajućeg. Nameravao je da učestvuje na godišnjoj Izložbi nezavisnih, najvećem dešavanju moderne umetnosti koje je do tada priređeno u Americi. Ta izložba je sama po sebi bila veliki izazov za američki umetnički establišment. Organizovalo ju je Društvo nezavisnih umetnika, grupa slobodoumnih, naprednih intelektualaca koja je stajala nasuprot Nacionalnoj akademiji za dizajn, a nju su doživljavali kao konzervativno telo koje nastoji da uguši modernu umetnost.

Objavili su da svaki umetnik može postati član njihovog društva ako uplati jedan dolar, i da svaki član može da izloži po dva rada na godišnjoj izložbi ako uplati pet dolara po radu. Marsel Dišan je bio predsednik udruženja i član organizacionog odbora ove izložbe. To makar delimično objašnjava zašto je izabrao da svoju vragoliju predstavi pod pseudonimom. Tu je i njegova osobina da se igra rečima, sprda se sa pompeznim umetničkim svetom i ruga mu se.

Prezime Mut je igrarija sa rečju Mot, nazivom radnje u kojoj je kupio pisoar. Bila je to i referenca za strip „Mut i Džef“, koji je tokom 1907. izlazio u *San Francisko hroniklu*, a u njemu se pojavljivao samo jedan lik, A. Mut. Reč je o pohlepnom, tupavom probisvetu sklonom kockanju i raznim obmanama. Njegov lakoverni ortak Džef bio je žitelj azila za umobolne. S obzirom na to da je Dišan nameravao da *Fontana* bude kritika pohlepnih kolekcionara sklonih spletkama i nadobudnih upravnika muzeja, takvo

tumačenje pseudonima čini se sasvim verodostojnim. Tako je i sa pretpostavkom da ono R. iz potpisa dolazi od imena Rišar, francuskog kolokvijalizma za vreću novca. Kod Dišana nikada ništa nije bilo jednostavno; pored ostalog, bio je čovek koji je šah pretpostavljao umetnosti.

Smislivši da pisoar pretvori u „redimejd” skulpturu, Dišan je na umu ipak imao mnogo krupnije mete. Hteo je da dovede u pitanje ono što su akademici i kritičari, prema njegovom mišljenju, samoprolašeni i dozlaboga nekvalifikovani arbitri ukusa, proglašavali za umetničko delo. Dišan je smatrao da je na umetniku da odluči šta jeste a šta nije umetničko delo. Zastupao je stanovište da, ako umetnik kaže da je nešto umetničko delo, pošto je uticao na kontekst i značenje, onda je to tako. Shvatio je da, uprkos krajnjoj jednostavnosti ovakvog načina razumevanja, to može izazvati revoluciju u umetničkom svetu.

Osporavao je činjenicu da sredstvo – platno, mermer, drvo ili kamen – diktira umetniku na koji način će pristupiti stvaranju umetničkog dela. Sredstvo je bilo ono što određuje kako će umetnik svoje ideje pretvoriti u sliku, skulpturu ili crtež. Dišan je hteo da sve obrne naglavačke. Smatrao je kako sredstvo treba da bude na drugom mestu: ideja je bila iznad svega. Tek nakon što osmisli i razvije koncept, umetnik će biti u prilici da bira sredstvo, i to treba da bude upravo ono kojim će ideja biti izražena na najbolji mogući način. Čak i ako to podrazumeva korišćenje porcelanskog pisoara. U suštini, umetnost može biti bilo šta, sve dok umetnik tvrdi da je to tako. Bila je to velika ideja.

Dišan je hteo da raskrinka još jedno široko rasprostranjeno mišljenje: da su umetnici neka viša ljudska vrsta. Kako zaslužuju poseban društveni status svojom neobičnom inteligencijom, razumevanjem stvari i mudrošću. Dišan je to smatrao glupošću. Em su umetnici sami sebe shvatali isuviše ozbiljno, em su ih tako doživljavali oni koji to nisu.

Značenja skrivena u *Fontani* nisu se završavala na Dišanovoj igri rečima i na provokacijama. Odabrao je pisoar baš zbog toga što je kao objekat imao da kaže mnogo toga, a dobar deo odnosio se na erotiku, aspekt koji je Dišan često istraživao u svom radu. Okrenuvši pisoar naglavačke, nije bilo potrebno mnogo mašte da bi se uočile seksualne konotacije. Ova aluzija potpuno je promakla onima koji su uz Dišana bili članovi organizacionog komiteta, pa to i nije bio razlog zašto su njegove kolege odbile da *Fontana* dobije mesto na Izložbi nezavisnih te 1917. godine.

Kada je, samo nekoliko dana nakon što su Dišan, Arensberg i Stela obavili neobičnu kupovinu, *Fontana* dopremljena u izložbeni prostor Grand central palas na Leksington aveniji, odmah je izazvala reakciju u kojoj su se mešali zabezeknutost i odvratnost. Iako se u koverti koju je uz skulpturu dostavio gospodin Mut nalazilo šest dolara (jedan dolar na ime članarine, ostalih pet kao nadoknada za izlaganje), većina članova uprave je zaključila (mada je bilo nekih, među njima Arensberg i, naravno, Dišan, u potpunosti svesni porekla i namene predmeta, koji su žestoko bili za to da se on ipak izloži), kako je namera gospodina Muta da ih popiški, što i jeste bila sušta istina.

Dišan je ostale članove organizacionog komiteta podsetio na pravila udruženja u čijem je sastavljanju i sam učestvovao. Zahtevao je da poštuju ideale koje su zajednički zacrtali, i da pred umetnički establišment i autoritarne glasnogovornike konzervativne Nacionalne akademije za dizajn stanu sa svojim novim, liberalnim i naprednim principima: ako si umetnik i u stanju si da platiš propisanu sumu, onda će tvoj rad biti izložen. I tačka.

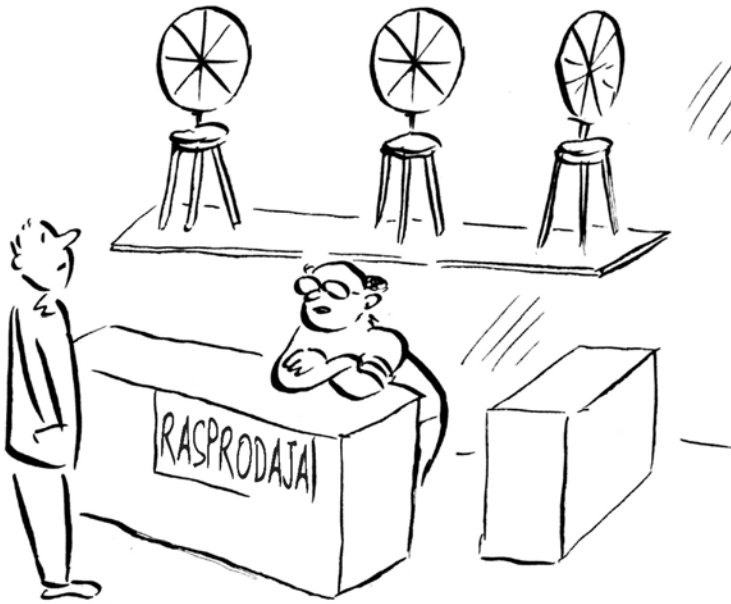
Konzervativci su dobili bitku, ali sada znamo da su na spektakularan način izgubili rat. Rad gospodina R. Muta bio je isuviše uvredljiv i vulgaran jer se radilo o pisoaru, predmetu koji nije bio odgovarajući da bi o njemu uopšte diskutovali pripadnici američke puritanske srednje klase. Dišan je smesta podneo ostavku na mesto člana organizacionog odbora. *Fontanu* niko nikada više nije video.

Niko ne zna šta se desilo sa radom koji je Francuz potpisao pseudonimom. Bilo je nagađanja da je pisoar smrskao u paramparčad jedan od zgroženih članova odbora, time razrešujući dilemu da li predmet izložiti ili ne. Ipak, nekoliko dana kasnije, Alfred Štiglic je u svojoj Galeriji „291” fotografisao ozloglašeni predmet, ali moguće je da se radilo o na brzaka prepravljenoj verziji „redimejda”. I tom pisoaru se izgubio svaki trag.

Ali veliku moć ideja ne možete ukloniti. Štiglicova fotografija ispostavila se kao krucijalna. To što je *Fontanu* fotografisao jedan od najcenjenijih stručnjaka u umetničkim krugovima, koji istovremeno vodi uticajnu modernu galeriju na Menhetnu, bilo je važno iz dva razloga: prvo, to je bio svojevrсни pečat kojim je avangarda potvrdila da je Dišanova *Fontana* legitimno umetničko delo, za koje je samim činom dokumentovanja garantovala jedna od vodećih galerija i njen cenjeni vlasnik. I drugo, načinjen je fotografski zapis: dokaz koji dokumentuje postojanje predmeta. Koliko god puta protivnici razbili Dišanov rad, mogao je da ode do Motovog dućana, kupi pisoar i na njega stavi potpis R. Muta sa Štiglicove fotografije. A to se i desilo. U kolekcijama širom sveta postoji petnaest kopija Dišanove *Fontane*.

Čudno je kada jednu takvu kopiju ljudi na izložbama posmatraju sa velikom ozbiljnošću. Vidite gomile mrtvo-ozbiljnih obožavalaca umetnosti kako krive glave kružeći oko objekta, pilje u njega satima, ispituju ga iz različitih uglova. Aman, to je pisoar! Čak nije reč ni o originalu. Umetnost je u ideji, ne u samom predmetu.

Poštovanje sa kojim se danas odnose spram *Fontane* silno bi zabavljalo Marsela Dišana. On je izabrao pisoar upravo zbog nedostatka estetskog u izgledu takvog predmeta (nečega što je nazivao antiretinalnim). Reč je o „redimejd” skulpturi koja nikada nije javno prikazana, čija je jedina svrha bila da provocira iz čiste obesti, ali se ispostavila kao najuticajnije umetničko delo dvadesetog veka. Ideja u kojoj je otelotvorena direktno je uticala na nekoliko najznačajnijih pokreta, uključujući dadu, nadrealizam, apstraktni



„Ona levo je redimejd, ova u sredini samo liči,
dok treća samo žarko želi da liči.”

ekspresionizam, pop-art i konceptualizam. Marsel Dišan je bespogovorno najpoštovaniji i najreferentniji umetnik među savremenim umetnicima, od Aja Vejveja do Dejmijsena Hersta.

Dobro, ali da li je to umetnost? Ili je prosto reč o Dišanovoj šali? Da li nas je namagarčio dok krivimo vratove i „cenimo” najnovije izložbe konceptualne savremene umetnosti? Da li je svoje sledbenike stvorio zahvaljujući legijama bogatih kolekcionara, lakovernih lovatora koji su zaslepljeni pohlepom postajali ponosni vlasnici soba punih đubreta? Da li to što je od kustosa zahtevao da budu napredni i oslobođeni predrasuda imalo suprotan efekat? Da li je, ističući ideju kao važniju od sredstva, dajući prednost filozofiji nad tehnikom, kolege umetnike obeshrabrio i doveo do toga da se plaše zanatske veštine i da je odbacuju? Ili je ipak reč o geniju koji je umetnost oslobodio iz tame srednjovekovnih bunkera kao što je Galilej učinio svojim naučnim otkrićem tri stotine godina pre

njega, omogućavajući cvetanje i ostvarenje dalekosežne intelektualne revolucije?

Mislim da je u pitanju ovo poslednje. Dišan je redefinirao šta je to umetnost i šta umetnost može biti. Naravno da se i dalje mislilo i na slikarstvo i vajarstvo, ali su to bila samo dva od nebrojenih drugih medija pomoću kojih umetnik izražava svoju ideju. Dišan je isključivi vinovnik rasprave na temu *da li je to umetnost?* i upravo to je i nameravao da bude. Prema njegovom mišljenju, društvena uloga umetnika je srodna onoj koju ima filozof; nije mu bilo važno da li umetnik uopšte ume da crta ili slika. Umetnikov posao nije da pruža estetsko zadovoljstvo – to mogu da rade i dizajneri; umetnik mora da iskorači iz sveta i da pokuša da dâ smisao ili komentar kroz prezentaciju ideje, koja nema drugu svrhu sem da bude ideja. Njegovo tumačenje umetnosti dovedeno je do krajnosti u performansima umetnika poput Džozefa Bojsa, u kasnim pedesetim i u šezdesetim godinama prošlog veka, umetnika koji nisu bili samo tvorci ideje već i mediji za njihovo ostvarenje.

Uticaј Marsela Dišana je sveprisutan kroz celu istoriju moderne umetnosti, bilo da se na njega gleda kao na ranog sledbenika kubiizma, ili kao na oca konceptualizma. Ali on nije jedina zvezda ove priče, koja je krcata neviđenim likovima, a njima su redom pripale i najvažnije uloge: Klod Mone, Pablo Pikaso, Frida Kalo, Pol Sezan i Endi Vorhol. Plus imena koja možda i ne prepoznajete, kao što su Gistav Korbe, Kacušika Hokusaj, Donald Džad i Kazimir Maljevič.

Dišan je izronio iz priče o modernoj umetnosti; on je nije započeo. Počelo je i pre nego što se rodio, u devetnaestom veku, kada su svetski događaji od Pariza načinili intelektualno najuzbudljivije mesto na kugli zemaljskoj. Bio je to grad u kome je prštalo od uzbuđenja: miris revolucije još uvek je mogao da se oseti u vazduhu. Banditska grupa umetnika udahnula je malo više od daška takve atmosfere, spremna da pretumba poredak staromodnog umetničkog establišmenta i umetnost uvede u novo doba.



PREDIMPRESIONIZAM: OSTVARIVANJE 1820–1870.

Incident beše neuobičajen. Utoliko pre ako znamo gde se odigrao. Bio je ponedjeljak ujutru, vrata njujorškog Muzeja moderne umetnosti (MoMA) tek što su se otvorila za publiku. Bio sam jedini posetilac u odeljenju na čijim zidovima behu izuzetne slike i taman kada sam se pripremao da u miru i tišini uživam u vrhunskoj umetnosti, nastala je gadna gungula.

Jednom dečaku je bez ikakve najave na silu uskraćeno da gleda. Nije znao šta ga je snašlo. Bio je savladan očas posla, napadač je to uradio sa vrlo određenim ciljem: ne dati mu da vidi.

Zapanjeno sam posmatrao kako lepo odevena osoba zažarenih očiju, po prethodno dobro osmišljenom planu, odvlači malog deliju ka najudaljenijem uglu galerije. Dezorijentisani i zbunjeni mališan trudio se da održi korak, a onda je odjednom zaustavljen ispred zida, na samo nekoliko centimetara udaljenog od njegovog nosa.

Dečak je bio unezveren i disao je glasno. Pre nego što je stigao da se opasulji, dva dlana se skloniše sa njegovog lica. Trepnuo je nekoliko puta, a onda pogledao u ono što je video pred sobom. Potom su usledila pitanja.

„I, šta vidiš?“, pitala ga je ona ista osoba koja mu do pre samo nekoliko trenutaka nije dala da gleda.

„Ništa“, odgovorio je ravnodušno.

„Ne budi smešan, naravno da vidiš.“

„Ali stvarno ne vidim ništa, sve je tako mutno.“

„Onda se odmakni jedan korak“, naredi mu glas.

Dečak pomeri prvo levu nogu i odmaknu se od zida.

„I?“

„Paaaa, nemam pojma o čemu se radi“, dečak reče uzrujano. „Zašto mi radiš ovo? Šta hoćeš da kažem? Pa znaš da ništa ne vidim.“

Sve frustriranija odrasla osoba zgrabi ga za ramena odvlačeći ga tri metra unazad i onda ga nervozno upita: „I?“

Dečak je stajao kao skamenjen, zureći u zid: nije rekao ni reč. Nakon nekoliko dugih minuta tišine, nije više mogao da se suzdržava. Polako se okrenuo ka osobi koja ga je do malopre tretirala kao zarobljenika.

„Mama, ovo je apsolutno fenomenalno.“

Veliki osmeh osvoji lice njegove majke i otkri njene lepe zube i radost koja se krila iza dotadašnje suzdržanosti. „Dušo moja, znala sam da će ti se dopasti“, reče i zagrlj dečaka kako to samo majka ume, ne bi li odagnala efekte domalopredašnjeg ponašanja, koje je bilo samo jedan neobični primer roditeljske brige.

Bili smo jedini posetioci koji stoje pred čuvenom zbirkom Mone-ovih radova, mada sam se pitao da li uopšte postojim, s obzirom na to da majka i dečak nisu nimalo obraćali pažnju na mene. Ali čim ga je pustila iz zagrljaja, okrenula se ka meni i osmehnula kao da sam je zatekao kako đuska uz hit popularne Bijonse. Objasnila

mi je da sam bio svedok ostvarenja plana koji je kovala mesecima, otkako je odlučila da svog najstarijeg sina (dečaku je bilo deset godina) povede u Njujork, dok je muž ostao kod kuće sa ostalom dečurlijom.

Shvatila je da joj je to jedina prilika da sina zadoji oduševljenjem prema tri veličanstvena ogromna Moneova pejzaža *Lokvanji* (oko 1920). Utisak koji ovo delo ostavlja na ljude i inače je nemerljiv, a kakav li je tek za desetogodišnjaka koji se oseća kao da je potopljen u sve te nijanse roze, ljubičaste i zelene. Snaga ovih Moneovih pejzaža je tolika (na njima nema ni zemlje ni neba, jer je sve odraz u vodi) da je dečkić sigurno zažalio što sa sobom nije imao trsku kroz koju bi mogao da diše.

Ovaj triptih velikih dimenzija Mone (1840–1926) slika pri kraju svoga života, provodeći dane, mesece i godine u posmatranju voljenog vodenog vrta u svome domu, u Živerniju. Ono što je toliko opčinjavalo ostarelog umetnika bili su svetlosni efekti na površini nemirne vode. Moneov vid je možda slabio, ali su njegova oštroumnost i umeće baratanja bojama bili kao i u danima umetnikove mladosti. To se odnosilo i na njegovu naklonost ka inovaciji. Tradicionalno slikani pejzaži smeštaju posmatrača u idealnu poziciju sa koje ima odličnu orijentaciju. To nije bio slučaj sa Moneovim „velikim dekoracijama”, gde smo uronjeni u središte ribnjaka bez ivica i uglova, među irise i ljiljane, bez i najmanje mogućnosti da se ne prepustimo slojevima hipnotišućih boja.

Na ostvarenje svog ekscentričnog plana dečakovu majku su, kako je tvrdila, naterale one razdražujuće trodimenzionalne slikovnice za kojima su deca ludela, a u koje mi odrasli nikako nismo uspevali da proniknemo. Te knjižice su ubrzale njenu odluku da na prepad dlanovima prekrije dečakove oči i odvede ga tik pred veliko Moneovo platno i da ga onda lagano povlači, korak po korak. Verovala je da će se Moneova živahna vizija pojaviti u svoj svojoj čuvenoj jasnosti, koju će dečak pamtit dok je živ.

Ko može da joj zameri što je bila toliko slaba na Monea i impresioniste? U ovom slučaju, materinska potreba da podučiti izazvala je zadovoljstvo a ne prezir. Svi znamo da, kada se gledaju iz blizine, slike impresionista nisu ništa drugo do gomila pojedinačnih poteza četkicom, ali da se preobražavaju u čudesne prizore čim se povučemo nekoliko koraka. Viđamo ih na kutijama keksa, kuhinjskim krpama i ulubljenim kutijama sa bezbroj komadića slagalica. Degaove balerine, Moneovi lokvanji, Pisarova oronula predgrađa i lepo odevena buržoazija koja se sunča na pariskom suncu na moćnim slikama Ogista Renara. Nijedna sitničarnica ne može se smatrati dobro snabdevenom ako u svom asortimanu ne nudi predmete na kojima su reprodukovane neke od tih slika. Dela impresionista sastavni su deo današnjeg vizuelnog vokabulara. Teško da prođe ijedan mesec a da ne čujemo kako je neka od njihovih slika prodana za rekordnu sumu novca ili da ju je ukrao kakav vešti sofisticirani provalnik.

Impresionizam je jedan od „izama” moderne umetnosti u koji imamo poverenja i u kojem uživamo. Verujem da prihvatamo kako, u poređenju sa modernijim slikarstvom, može biti smatran pomalo *passé*, nešto što sigurno prija oku, ali, šta je u tome loše? To su divna dela koja prepoznatljive prizore prikazuju na metaforičan način. Nimalo se ne stideći toga, danas slike impresionista s kraja devetnaestog veka gledamo s dozom romantike: magličasti i tako francuski sižei, prizori elegantnih pariskih romantičnih piknika u prirodi, ispijači apsinta i barovi i vozovi koji kroz paru iz dimnjaka lokomotive jure ka vedroj budućnosti. Bez poznavanja konteksta moderne umetnosti neko tradicionalniji bi impresioniste mogao da smatra poslednjim koji su stvarali „pristojnu umetnost”. Oni se nisu baktali sa svim tim „konceptualnim besmislicama” i onim „apstraktnim škrabotinama” koje su se pojavile kasnije, već su stvorili slike koje su čiste, lepe i osvežavajuće neuvredljive.

Zapravo, to i nije baš tako. Makar tako nisu mislili ljudi u ono vreme. Impresionisti su bili najradikalnija pobunjenička grupa umetnika u celokupnoj istoriji umetnosti, družina koja se na barikadama izborila za novu stvaralačku epohu. Trpeli su nevolje i podsmeh kolega koji su ih proganjali kao pse zbog njihove umetničke vizije. Prekršili su sva pravila, metaforično su skinuli pantalone i zajednički pokazali zadnjicu establišmentu pre nego što su podstakli globalnu revoluciju koju danas nazivamo modernom umetnošću. Mnogi umetnički pokreti dvadesetog veka, kao što je brit-art devedesetih, nastali su kao subverzivni i anarhični, ali su suštinski potekli iz impresionizma. S druge strane, čuveni impresionisti bili su istinski otpadnici; oni *jesu* bili subverzivni i anarhični.

Oni nisu bili predodređeni za to, već jednostavno nisu imali drugog izbora. Reč je o braći i sestrama umetnicima koji su negovali originalan i neodoljiv način slikanja u Parizu i njegovoj okolini tokom šezdesetih i sedamdesetih godina devetnaestog veka, da bi shvatili kako ih na putu ka uspehu ugnjetava umetnički establišment. Šta su mogli da urade? Da odustanu? Možda, da se to dešavalo u neko drugo vreme, na nekom drugom mestu, ali ne i u postrevolucionarnom Parizu, gde je duh pobune nastavljao da živi u dušama Parižana.

Problem je nastao kada su impresionisti na sopstvenoj koži osetili svemoć rigidne birokratizovane Akademije lepih umetnosti (ili jednostavnije: Akademije). Akademija je od umetnika očekivala da stvaraju dela zasnovana na mitologiji, religijskoj ikonografiji, istoriji i klasičnim starinama i to stilom kojim je idealizovan subjekat. Grupa mladih, ambicioznih slikara nije bila zainteresovana za takvo foliranje. Oni su želeli da izađu iz ateljea i da dokumentuju moderni svet kojim su bili okruženi. Bio je to smeo potez. Jednostavno, umetnici do tada nisu lunjali unaokolo i slikali obične ljude koji uživaju u izletu, ili piju, šetaju; to se nije radilo. To bi bilo kao kad bi Spielberg snimao venčanja. Od

umetnika se očekivalo da ostanu u ateljeima i da stvaraju pitoreskne pejzaže ili herojske prizore iz daleke prošlosti. To su veliki i cenjeni želeli da vide na zidovima svojih lepih kuća i u gradskim muzejima, i to je ono što su i dobijali. Sve dok se nisu pojavili impresionisti.

Oni su promenili pravila igre srušivši zid između ateljea i stvarnoga života. Mnogi drugi umetnici odlazili su napolje da bi skicirali teme, ali bi se nakon toga vraćali u atelje da svoja zapažanja umetnu u zamišljene scene. Impresionisti su uglavnom ostajali napolju, gde su počinjali i dovršavali svoje slike modernog velegradskog života. Zaključili su da predmet njihovog interesovanja zahteva novi tehnički pristup. U tim vremenima, ideal slikarstva i dalje je nalažen u visokoj renesansi i delima Leonarda, Mikelandela i Rafaela, i takav pristup je, pored mnogih drugih umetnika, u Francuskoj oličavao rad Nikole Pusena (1594–1665). Sve je bilo u tehnici crtanja. Umetnost je bila druga reč za preciznost. Paleta zemljanih nijansi boja nanošena je na platno preciznim potezima četkice i bili su potrebni sati i dani da bi delo bilo dovedeno do tačke potpune verodostojnosti. Suptilnim odnosima svetla i senke trebalo je postići da slika stvara utisak trodimenzionalnosti.

I to je bilo sasvim u redu ako nedeljama sedite u zagrejanoj prostoriji i radite na svim detaljima dramatizovanog prizora. Ali impresionisti su slikali *en plein air* (pod vedrim nebom), gde se svetlo stalno menjalo, što nimalo nije ličilo na uslove koje ste imali u ateljeu. Bilo je potrebno slikati na nov način – ako su želeli da uhvate prolaznost trenutka, onda je suština bila u brzini. Nije više bilo vremena da se zadržavaju na složenom nijansiranju svetla, jer se ono menjalo već pri sledećem podizanju pogleda sa platna. Tako su brzi, grubi i skicirajući potezi četkicom zamenili one promišljene, prefinjene iz vremena visokog stila i impresionisti nisu imali nameru da to kriju; naprotiv – naglašavali su takav način slikanja, stvarajući u kratkim,

snažnim naletima, a to je njihovim radovima pridodavalo mladalačku energiju, koja je odražavala duh vremena. Boja je za impresioniste bila sredstvo čija su svojstva bila slavljena, nasuproto dotadašnjem nastojanju da bude zasenjena veštinom stvaranja slikarske iluzije.

Odabravši da slikaju na licu mesta, impresionisti su postali opsednuti reprodukcijom svetlosnih efekata koji su se odigrali pred njihovim očima. To je od umetnika zahtevalo da zaborave sve što su do tada znali o upotrebi boja – da je jagoda, recimo, crvena – i da na svoje radove prenose prirodno svetlo datog trenutka – čak i ako to znači da će jagode biti plave.

U ovome su istrajavali neumorno, stvarajući platna na kojima se pojavljivao opseg svetlih boja koji do tada nije bio viđen. U današnjem svetu ekrana visokih rezolucija ove slike deluju neupadljivo, a boje na njima prigušeno, ali u devetnaestom veku behu nešto potpuno neverovatno, poput žarkoga leta u Engleskoj. Reakcija trezvenjaka iz Akademije bila je očekivana: dela impresionista behu prokazana kao infantilna i nedosledna.

Izvrgnuti su ruglu i precrtani kao navodni skorojevići, osuđeni jer su u stanju da naslikaju tek puke karikature, i kritikovani što ne slikaju primerene slike. Impresionisti su bili uznemireni ovakvom reakcijom, ali ne i poraženi. Beše to grupa inteligentnih, ratobornih ljudi punih samopouzdanja; slegli su ramenima i nastavili dalje.

Momenat je dobro izabran. U Parizu su se stekli svi uslovi da raskid sa tradicijom postane moguć: nasilne političke promene, ubrzani tehnološki napredak, pojava fotografije i uzbudljive nove filozofske ideje. Dok su sedeli u kafeima i razgovarali, grad se menjao pred njihovim očima. Pariz je od srednjovekovnog lavirinta ulica postao grad umetnika. Mračne, mokre i bedne ulice zamenili su široki i svetli bulevi. Taj novi Pariz bio je vizionarsko delo sposobnog birokrate barona Hausmana, koga beše angažovao Napoleon Treći.

„Vladar svih Francuza”, kako je sam sebe nazivao, razmišljao je vojnički, poput svog mnogo slavnijeg ujaka, i znao da obnova Pariza neće predstavljati samo prefinjeni i adekvatan odgovor na kraljevski sjaj jednog Londona već da je to sjajna prilika da učvrsti svoju vladavinu. Probijanje širokih bulevara obezbedilo je većtom vlastoljupcu taktičku prednost u slučaju da se pojave nezadovoljni Parižani koji, ukrašeni revolucionarnim namerama, odbijaju građansku poslušnost.

I dok je grad dobijao novo lice, mnoge inovacije prosto su se sručile na tehniku slikanja. Slikari koji su koristili uljane boje morali su sve do 1840. godine da rade isključivo u ateljeima jer nisu postojale kutije u kojima bi mogli da ih nose. Onda se neko setio da boju smesti u tubu i to je smelijim slikarima omogućilo da rade u prirodi. Na to ih je prosto naterala pojava fotografije, novog medija za koji su se interesovali mnogi mladi umetnici. Mogućnost jeftinog i pristupačnog načina pravljenja slika ugrozila je neprikosnovenost umetnika, koji je do tada jedini slikao za bogate i moćne. Ali za impresioniste, fotografija je pre pružala mnoge mogućnosti, nego što je predstavljala bilo kakvu pretnju. Jedan od efekata bio je povećanje apetita publike za prizore iz pariske svakodnevice.

Put ka budućnosti jasno se video, ali se na njemu isprečila Akademija, čija će beskompromisnost, koje li ironije, omogućiti da u školjci nastane biser moderne umetnosti. I dok se isticala u očuvanju nacionalne kulturne baštine, Akademija je, ispostavilo se, bila beznadežno nazadna kada je trebalo negovati umetničku budućnost zemlje.

To je predstavljalo glavni problem za mlade umetnike koji su nastojali da stvaraju u dosluhu sa svojim vremenom: problem je usložnjavala senka Akademijine moći, koja se nadvijala i nad tržištem. Akademijina godišnja izložba, poznata kao Pariski salon, bila je najprestižniji događaj takve vrste u Francuskoj, a selektorski odbor imao je moć da odlučuje o karijerama umetnika. Ako bi

odlučili da prikažu rad nekog novog umetnika, to je moglo da promeni život, baš kao što bi donošenje suprotne odluke zauvek moglo da uništi nečije šanse da ostvari bilo kakav uspeh u budućnosti. Kolekcionari i galeristi hrlili su na Salon u gomilama, i pažljivo vrebali punih novčanika, spremni da šćepaju sliku najnovijeg Akademijinog miljenika ili da kupe najnovije delo nekog od već etabliranih umetnika; bilo je to mesto gde je kupovano mnogo novonastalih umetničkih dela.

Impresionisti nisu bili prvi umetnici frustrirani Akademijom. Prva gundanja izazvana zagušujućim konzervatizmom institucije mogla su se čuti u prvoj četvrtini devetnaestog veka. Briljantni mladi slikar Teodor Žeriko (1791–1824) primetio je sledeće: „Akademija, avaj, čini i previše: gasi varnice ove svete vatre (nadarene umetnike); guši ih, ne dajući im vremena da njome budu zahvaćeni. Vatra mora da se hrani, ali Akademija troši isuviše goriva.”

Žeriko je umro veoma mlad, proživевši jedva trideset i jednu godinu. Ali ipak je uspeo da naslika jedno od najznačajnijih dela devetnaestog veka. *Splav „Meduza”* (1818–1819) jeste slika užasne posledice odluke jednog nesposobnog francuskog kapetana broda da plovi preblizu obale Senegala. Žeriko do detalja i bez ustručavanja prikazuje ljudsku katastrofu izazvanu brodolomom. Povećava emocionalni ulog koristeći dramaturgiju omiljenu kod Karavađa i Rembranta, zvanu „kjaroskuro”, gde su smeli kontrasti između svetla i senke naglašavali dramatični efekat. U središtu slike leži mišićavi muškarac čije lice ne vidimo. Mrtav je. Ali model po kome je, prema Žerikoovim rečima, rađena ova figura bio je i te kako živ i bavio se slikarstvom. Bio je to Ežen Delakroa (1798–1863), mladi umetnik koji je pripadao višim slojevima pariskog društva.

Njegove inovacije imale su veliki uticaj na impresioniste, koji su delili njegovu odlučnost da se čilost tadašnje Francuske ogleda u onome što slikaju. Iako se bavio istorijskim temama, shvatio je,

pre nego što je ijedan od impresionista rođen, da brzi i energični potezi četkicom mogu donekle oživeti snažnu energiju francuskog revolucionarnog života: radilo se o hvatanju atmosfere jednog trenutka. Ili, kako je sam rekao: „Ako niste dovoljno vešti da nacrtate čoveka koji iskače kroz prozor, dok on sa četvrtog sprata ne padne na zemlju, nikada nećete moći da stvarate velika dela.”

Ova zajedljiva opaska odnosila se na Žana Ogista Dominika Engra (1780–1867), njegovog prijatelja, zemljaka i umetnika, koji je za kolege željne promene predstavljao pravu noćnu moru jer je ropski sledio Akademijinu neoklasičnu liniju, deleći istu opsesivnost prošlosti i, kako je Delakroa to video, smešno favorizovao crtačko umeće spram slikanja. Delakroa je ovako objasnio svoju poziciju: „Hladna preciznost nije umetnost... Ono što kod većine slikara nazivamo njihovom svešću samo je savršenost pretočena u dosadnu umetnost. Takvi ljudi bi sa istom usredsređenošću radili i na poleđini svojih radova.”

Da bi svoja platna učinio životnim i smelim, Delakroa je počeo da koristi nemešane, čiste boje. Slikao je sa odvažnim darta-njanovskim elanom, izbegavajući Akademiji toliko dragu jasnoću linije, više se usredsređujući na svetlucave efekte postignute kontrastnim slaganjem boja. Na Salonu je 1831. godine izložena slika koja će izazvati pravu senzaciju, jer je slikana novom tehnikom, ali je predstavljala i pravu političku bombu zbog onoga što je prikazivala, pa je sklonjena od očiju javnosti na skoro tri-deset godina.

Slika *Sloboda predvodi narod* (1830) (videti ilustraciju br. C1) danas se smatra remek-delom epohe romantizma i izložena je u pariskom Luvru. U vreme kada je delo nastalo, smatrano je da zbog prorepublikanske poruke svojom političkom zapaljivošću može ugroziti monarhiju. Centralni lik na slici je žena koja personifikuje Slobodu i koja usred bitke svojim poklikom okuplja pobunjenike i vodi ih preko mrtvih tela. U jednoj ruci joj je francuska

trobojka, u drugoj musketa sa bajonetom. Scena aludira na juli 1830. i zbacivanje poslednjeg kralja dinastije Burbon, Šarla Desetog (koji je bio posvećeni kolekcionar radova Ežena Delakroa), događaj u kome se slikar jasno opredelio za jednu stranu, napisavši u pismu svome bratu sledeće: „Suočio sam se sa jednom novom stvari, sa barikadama i, iako se možda nisam borio za svoju zemlju, za nju sam slikao. To je obnovilo moje dobro raspoloženje.”

Tema je bila savremena (neki tvrde da je čovek sa cilindrom, desno od Slobode, glavom i bradom Delakroa), ali je prikazani prizor romantizovan. Piramidalna struktura (ovu kompoziciju je koristio i njegov prijatelj Žeriko za *Splav „Meduze”*) poslužila mu je da istakne heroizam Slobode (treba znati da je čuveni Kip slobode, koji je Francuska poklonila Americi, nastao na osnovu ove slikareve vizije). A tu je i aluzija na klasično: Sloboda je odevena poput boginje Nike, čuvene antičke skulpture, koja je takođe prenosila snažnu prodemokratsku poruku (Delakroa je svakako bio potpuno svestan starogrčkih korena koncepta demokratije).

Akademici su sliku prihvatili ne menjajući ozbiljni izraz lica i, pretpostavljamo, prenebregavajući subverzivni način na koji je Delakroa naslikao Slobodu. Umesto da njeno telo naslika na klasični način, on joj je dodao dlake pod pazuhom, detalj zbog koje je akademikima trebalo stavljati mirišljavu so pod nos.

Sloboda predvodi narod jeste virtuozan primer primena modernih slikarskih tehnika sa svojim živopisnim bojama, obraćanjem pažnje na svetlo i oštrim potezima četkice, dakle svim onim svojstvima koji će postati ključni elementi impresionističkog pokreta četrdesetak godina kasnije. Ali slika Ežena Delakroa predstavljala je izmišljeni prizor, dok su impresionisti bili u potrazi za istinom i samo istinom. Nadahnuće za to došlo je od druge, ne manje samosvojne ličnosti.

Ako je Delakroa bio najveći slikar romantizma, onda je Gustav Kurbe (1819–1877) bio najostvareniji realista. Kurbe se u

mladosti divio Delakroi (kao i obrnuto), ali nije imao vremena za ćudljiva pretvaranja i aluzije na klasično, koje su odlikovale slikarstvo romantizma. Želeo je da bude realan, da slika obične ljude koje su Akademija i visoki krugovi smatrali vulgarnim, poput siromaha.

Priznaćete, ako su smatrali da je realizam u slikanju seljaka koji ide nekom stazom grub i banalan, kako im je tek preselo dobro vino koje su upravo pijuckali kada su videli na koji način je Kurbe pristupio jednoj drugoj temi. Njegova slika *Poreklo sveta* (1866) (vidi ilustr. br. 2) jedno je od najozloglašnijih dela u istoriji umetnosti, čuveno po otvorenom, neobuzdanom slikanju nagoga ženskog torza od grudi naniže, sa raširenim nogama i međunožjem koje je Kurbe naročito naglasio da bi postigao (porno)grafički efekat. Reč je o slici koja svojim sadržajem danas ne izaziva gađenje; u ono vreme mogli su da je vide samo odabrani. Ako ćemo pravo, slika je prvi put javno izložena tek 1988. godine.

Kurbe je uživao reputaciju grubog, žilavog umetnika koji mnogo pije i sklon je tuči. Bio je to grubijan, pravi narodski čovek, koji je znao da mu popularnost među zemljacima daje za pravo da se motkom obračuna sa establišmentom. Kada su ga akademici nazivali beznačajnim, samo je slegnuo ramenima. Kada su mu prebacivali da je poremećen i kritikovali ga što prikazuje prizore ugnjetavane Francuske toga vremena, on je još više prionuo na posao.

Dok je romantizam Ežena Delakroa u slikarstvo uneo živopisnost boja i osećaj za hvatanje trenutka, dotle je Kurbeov realizam doneo nespontanu, neidealizovanu istinu o običnom životu (hvalio se da nikada nije lagao na svojim slikama). Oba umetnika su odbacila Akademijinu rigidnost i renesansni neoklasični stil. Ali još nisu bili stvoreni uslovi da se pojave impresionisti. Pre nego što će doći u priliku da umetnost uvedu u novo doba, morao je da se pojavi umetnik koji je u stanju da spoji slikarsku virtuoznost Ežena Delakroa i Kurbeov neobuzdani realizam.



Ilustracija br. 2: **Gustav Kurbe**, *Poreklo sveta*, 1866.

Ta uloga pripala je Eduaru Maneu (1832–1883), najnevoljnijem od svih buntovnika. Njegov otac je bio sudija, a kod sina je usadio sklonost da ostane na pravoj strani zakona. Ali Maneovo umetničko srce nadvladalo je konformističku glavu – uz malu pomoć slobodoumnog ujaka, koji ga je vodio u galerije i ohrabrivao da se otisne u umetničke vode. Konačno je to i uradio, nakon što je nekoliko puta bezuspešno pokušavao da pristupi mornarici, sve da bi nekako smirio oca. Za nekoga ko je očajnički priželjkivao da Akademija prizna njegov rad, bilo je neobično kada je odlučio da joj se suprotstavi rečima da je Salon „pravo bojno polje”. Znamo koje je sve atribute trebalo da ima jedno umetničko delo da bi se zadovoljila merila akademika: odmernost, lepo pomešane boje, precizno izvedena linija, idealizovano

INDEKS

A

Abramović, Marina 314, 315, 316, 317
AEG 202, 204, 398
Aj Vejvej 9, 391
Ajnštajn, Albert 128, 215, 298
Ajv, Džonatan 71, 77
Akademija lepih umetnosti (Académie des Beaux Arts), Pariz 18, 19, 22, 23, 25, 27, 33, 37
Alar, Rože 141
Albers, Jozef 211, 213, 219, 298
Alder&Salivan 203
Aligijeri, Dante 241
afričke maske / skulpture 93, 120
Amber, Marsel 131
analitički kubizam 125, 134
Andre, Karl XV, XV, 179, 343, 344
Apoliner, Gijom 104, 108, 109, 118, 119, 121, 129, 136, 139, 146, 152, 225, 236, 237, 238, 239, 240, 251
apstraktni ekspresionizam 66, 87, 153, 263, 269, 272, 276, 277, 279, 285, 286, 295, 299, 300, 301, 302, 310, 320, 337, 339, 340, 341
apstraktna umetnost 150, 151, 152, 154, 165, 173, 174, 185, 191
Arensberg, Valter 2, 3, 7
Arp, Hans 227, 228, 230, 231, 246, 271, 273, 403
art-deko 135, 351
art nouveau 92
arte povera 313, 324
avtomatizam 245, 267, 268, 341

B

Bejkon, Frensis 62, 63, 374, 375
Balanšin, Žorž 237
Bal, Hugo 223, 224, 226, 227
Bala, Đakomo 141, 142
Baldesari, Džon 363, 403
Benksi 394, 395, 396
Barbizonska škola pejzaža 38, 40, 41, 45
Bar, Alfred 266, 271
Baron Koen, Saša 317
Barton, Tim 236
Batinjol grupa 31, 32
Bauhaus 89, 198, 199, 205, 206, 207, 208–219, 262, 293 298, 335, 361, 398
Beket, Samjuel 225
Bel, Vanesa 55
Berens, Peter 202, 203, 204, 217
Bern-Džons, Edvard 200
Bernar, Emil 87
Bitlsi 236, 300, 310
Bjork 316
Blanšet, Kejt 316
Blejk, Piter 310
Blum, Irving 303
Boćoni, Umberto 141, 142, 143, 144, 145, 167, 401
Boden, Ežen 39
Bodler, Šarl 28, 29, 32, 241
Bojl, Suzan 105
Bojs, Jozef 10, 326, 327, 328, 375
boljševici 166, 176, 177, 180, 184, 211

Bonar, Pjer 90
 Brak, Žorž 104, 123- 136, 139, 141,
 143, 144, 145, 146, 153, 162, 163,
 176, 192, 193, 227, 228, 229, 230,
 265, 273, 290, 400
 Brankuzi, Konstantin 110, 111, 112,
 113, 114, 116, 117, 265, 341
 Brant, Marijana 212
 Braun, Ford Medoks 200
 Brauner, Žilijet 262
 Breton, Andre 135, 239, 240, 241,
 244, 245, 246, 247, 248, 252, 254,
 258, 259, 262, 335
 Brojer, Marsel 214, 215, 219
 Buržoa, Luiz 260

C

Cara, Tristan 223, 246, 290

Č

Čapmen braća (Dino i Džejk) 369, 377
 Čicolina (Ilona Staler) 369, 389

D

dadaizam 168, 220, 221, 223, 225,
 227, 229, 231, 233
 Dali, Salvador 141, 235, 248, 249,
 250, 261, 265, 388
 De Kuning, Vilem 272, 276, 277, 278,
 279, 285, 294, 298, 299, 300, 385
 De Menil, Dominik 283, 284
 De Menil, Džon 283, 284
 De stilj 71, 89, 130, 194, 195, 196,
 197, 198, 212, 217, 262, 336
 Debisi, Klod 237
 Defo, Vilem 316
 Dega, Edgar 14, 30, 31, 33, 34, 35,
 42, 45, 47, 48, 49, 50, 67, 68, 75,
 84, 134
 Delakroa, Ežen 19, 20, 21, 74, 75, 355,
 357

Deloni, Rober 109, 146, 153, 157,
 158, 160, 162, 163, 165, 167
 Deloni, Sonja (Terk) 157, 256
 Deniz, Moris 87, 88
 Deren, Andre 93, 94, 96, 99, 102, 123,
 156
 Diran Riel, Pol 37, 38, 40, 41, 42, 73
 Dišan, Marsel 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 29,
 32, 134, 135, 141, 170, 230, 231,
 232, 233, 234, 241, 257, 260, 264,
 266, 269, 274, 290, 295, 296, 297,
 301, 306, 314, 327, 330, 361, 365,
 375, 396

Đ

Đagiljev, Serž 237, 238, 243
 Đakometi, Alberto XVII, 66, 114, 115,
 117, 290
 Đordone 25

DŽ

Džad, Donald 10, 71, 337, 338, 339,
 340, 341, 343, 347, 354, 357
 Džojks, Džejms 136
 Džonson, Filip 351
 Džopling, Džej 381, 382, 383
 Džouns, Džasper 294, 295, 300, 301,
 302, 321, 340, 390

E

Ekster, Aleksandra 179, 180, 256
 Emin, Trejsi 29, 172, 260, 380, 381,
 382, 383
 ekspresionizam 9, 56, 156, 209, 263,
 269, 276, 277, 285, 299
 Eliot, T. S. 136
 Eles, Frensis 29, 331
 Engr, Žan Ogist Dominik 20, 24, 50
 Ernst, Maks 246, 247, 248, 261, 262,
 273, 290
 Ezenštajn, Sergej 62

F

fašizam 140, 148, 149
 Fejri, Šepard 393, 394
 Fajninger, Lionel 208, 209, 219
 Ferharst, Angus 370
 Figaro (*Le Figaro*) 138
 Filips, Dankan 283
 Filips, Mardžori 283
 Fiskli, Peter 362, 363, 364
 Flavin, Den 344, 345, 346, 347
 fluksus 300, 313, 326, 327, 328
 Fontana, Lučo 322, 323
 Ford, Henri 292
 Foster, Norman 179
 fovizam 91, 137, 151
 Fraj, Rodžer 52, 53, 54, 55
 Franc Ferdinand (rok grupa) 185
 Frojd, Sigmund 129, 239, 246, 247,
 249, 268
 Fuseli, Anri 389
 futurizam 136, 137, 138, 139, 140,
 141, 142, 145, 146, 148, 149, 224

G

Gagosijan, Lari 383, 384, 385, 387
 Gandi, Mohadanas Mahatma 201
 Gari, Frenk 178
 Gete, Johan Volfgang fon 74
 Gleze, Albert 129
 Gogen, Pol 52, 53, 54, 58, 59, 60, 63,
 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 80,
 84, 87, 92, 93, 96, 98, 110, 120,
 144, 209
 Goja, Francisko 29
 Grant, Dankan 55
 Greko, El 61, 121, 122, 270
 Grinberg, Klement 270, 274, 276, 285
 Gris, Huan 108, 129
 Gupil&Ci 56
 Gomez Arijas, Alehandro 259
 Gončarova, Natalija 167, 256

Gropijus, Valter 198, 204, 204, 205,
 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212,
 213, 214, 215, 216, 217, 219, 298,
 351
 Gugenhajm, Pegi 178, 207, 257, 262,
 263, 264, 267, 270, 271, 272, 273

H

Hamilton, Ričard 292, 293, 294, 300,
 301, 310
 Harvi, Markus 377
 Hausman, Baron 17, 360
 Hegarti, Entoni 316
 Heler, Karsten 368
 Hepvort, Barbara XX, 116, 117, 179,
 331
 Herst, Dejmižen 9, 99, 135, 141, 337,
 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376,
 377, 378, 379, 381, 382, 385
 Hirošige, Utagava 45, 46, 48
 Hitler, Adolf 219, 264
 Hjum, Gari 370
 Hokni, Dejvid 78, 79, 80, 81, 383
 Hokusai, Kacušika 10, 45
 Hoper, Denis 303
 Hoper, Edvard 252, 253

I

impasto 57, 60
 impresionizam 14, 31, 42, 50, 54, 55,
 72, 73, 77, 84, 94, 151, 153, 156,
 359,
 Ire, Žil 68
 Iten, Johanes 208, 209, 210, 211, 212

J

japanski drvorezi 45, 48, 49, 57, 59,
 106
 Juker, Karl 213
 jugendstil 92

K

Kabare Volter 223, 224
 Kafka, Franc 225
 Kajbot, Gustav 359, 360
 Kajsler, Frederik 265
 Kalo, Frida XX, 10, 258, 259, 260, 261, 268
 Kandinski, Vasilij 150, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 172, 173, 174, 175, 188, 191, 193, 198, 208, 209, 210, 212, 214, 217, 219, 227, 241, 268
 Kaning, Doroti 340
 Kaningem, Mers 318, 319
 Kanvajler, Henri 143
 Kapra, Frenk 66
 Kaprov, Alan 312, 319, 320, 321, 327
 Karavado 19, 345
 Kara, Karlo 141
 Karači, Agostino 99
 Karington, Leonora 261
 Karo, Entoni 286
 Kasat, Meri 256
 Kasteli, Leo 301, 309, 385
 Katelan, Mauricio 220, 221, 222, 224, 234
 Kazagemas, Karlos 243, 244
 Kejdz Džon 300, 318, 319, 327
 Kerol, Luis 241
 Kiriko, Đorđo de 252
 Kiršner, Ernst Ludvig 210, 219, 277
 Klajn, Iv 321, 322, 323
 Kle, Paul 162, 163, 198, 210, 212, 219
 Klimt, Gustav 92
 kjaroskuro 19
 Kohlova, Olga 243
 Kol, Helmut 373
 koka-kola 290, 292, 296, 301, 302, 305, 390
 Koko Šanel 135
 Kokto, Žan 238

kolaž 134, 146, 228, 229, 286, 290, 291, 292, 293, 296, 302, 324, 358, 363, 365
 komunizam 148, 166, 167
 konceptualna umetnost XXI, 9, 10, 129, 134, 183, 223, 232, 313, 314, 322, 323, 329, 330, 331, 332, 333, 341, 365, 389, 375
 Konran, ser Terens 199
 Konstabl, Džon 38, 42, 43, 45
 konstruktivizam 164, 179
 Koro, Žan Batist Kamij 38, 41
 Kraftverk 185
 Kralj Ibi 225, 226
 Krasner, Li 272
 Kriger, Barbara 360
 Kristijansen, Kit 61
 Kronenberg, Dejvid 236
 Kručenik, Aleksej 168
 kubizam 118, 121, 123, 124, 125, 130, 133, 134, 135, 136, 137, 141, 144, 151
 kubo-futurizam 146, 147, 152, 167, 168, 169, 208, 265
 Kunelis, Janis 325
 Kuns, Džef XVIII, 135, 236, 238, 337, 369, 385, 387, 388, 389
 Kupka, František 152, 153, 157, 163
 Kurbe, Gistav 21, 22, 23, 27, 28
 Kvin, Mark 377

L

Lang Fric 144
 Lejdi Gaga 317
 Le Korbizje 89, 204
 lend art 332
 Lendi, Majkl 370
 Lenjin, Vladimir Iljič 166, 179, 184, 223
 Leonardo da Vinči XX, 75, 99, 232
 Leroa, Luj 34, 35, 36, 37, 42, 50, 188

Levit, Sol 313, 333, 347, 348, 349,
375
Ležer, Fernand 129, 265
Lihtenštajn, Roj 294, 308, 309, 310,
311, 312, 379, 386
Linč, Dejvid 76, 236, 250
Liotar, Žan-Fransoa 350
Lisicki, El 184, 185, 198, 212
Long, Ričard 332, 333
Lotreamon, Kont de (Isidor Dukas)
240
Luis, Vindam 147
Lukas, Sara 370, 379, 380, 382

M

Mačijunas, Georg 327
Madervel, Robert 272
Madona 354, 355
Magrit, Rene 250, 251, 255
Majer, Adolf 204
Make, August 160
Malarme, Stefan 225, 241
Maljevič, Kazimir 10, 168, 169, 170,
171, 172, 173, 174, 175, 176, 177,
178, 179, 182, 183, 184, 185, 188,
190, 191, 193, 212, 241, 289, 299
Men, Rej 255
Mane, Eduar 23, 24, 25, 26, 27, 28,
29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 45,
53, 54, 68, 75, 120, 151, 152, 255,
278, 355, 388
Mane, Ežen 33
Mare, Etjen-Žil 141
Marinetti, Filipo Tomazo 138, 139,
140, 141, 143, 146, 147, 148, 224,
292, 321
Mark, Franc 160
Matis, Anri 50, 55, 66, 83, 90, 93, 94,
96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 117,
119, 121, 122, 124, 156, 157, 167,
237, 267, 284
Matjušin, Mihail 169, 170
Mitsanže, Žan 129
Mije, Žan-Fransoa 38, 41
minimalizam 167, 300, 335, 341, 344,
345, 349, 350, 375
Mireleš, Sido 313
Miro, Huan 244, 245, 246, 247, 248,
261, 267
Miteran, Fransoa 373
Majbridž, Edvard 49, 141
Mekintoš, Čarls Reni 195
Miler, Li 254
modernizam 62, 63, 81, 89, 134, 135,
192, 207, 211, 217, 219, 349, 350,
360
Modiljani, Amadeo 114, 117
Moholji-Nađ, Laslo 211, 212, 213,
219
MoMA XX, 11, 122, 207, 253,
256, 266, 271, 273, 277, 295,
301, 314, 315, 317, 340, 347,
354, 380, 384
Mondrijan, Pit 71, 89, 188, 189, 190,
191, 192, 193, 194, 195, 196, 197,
217, 219, 241, 265, 266, 267, 277,
385
Mone, Klod 10, 12, 13, 14, 27, 29, 30,
31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40,
41, 42, 43, 44, 45, 48, 50, 63, 64,
65, 72, 73, 75, 79, 80, 84, 94, 137,
155, 156, 167, 273, 314
Monro, Merilin 305, 306, 307
Most, grupa (Die Brücke) 209
Morgan, Džon Pjerpont 55
Moris, Vilijam 200, 201, 207, 304
Moriso, Berta 256
Munk, Edvard 62, 144, 209, 270
Mur, Henri 116, 117, 179, 286
Murakami, Takaši 385, 386, 387
Musolini, Benito 148
Mutezijus, Herman 200, 201

N

Nacionalna akademija za dizajn 5, 7
 nadrealizam 8, 66, 168, 223, 234, 235,
 236, 237, 240, 241, 244, 245, 246,
 248, 252, 253, 254, 255, 257, 276,
 270, 290, 301, 335, 354
 Namut, Hans 274, 275
 Napoleon Treći 17, 26, 27
 naturalizam 64
 nemački ekspresionizam 209
 neobjektivna umetnost 167, 174, 176,
 180, 183, 184, 185, 198, 212, 267
 neoplasticizam 190, 191, 192, 194,
 195, 196, 197, 212
 Nikolaj Drugi 165, 176
 Nižinski, Vaclav 237
 Njuman, Barnet 280, 281, 282, 332
 Njutn, Isak 74
 Nojman, Brus 330, 331, 353
 novi realizam 322

O

Obama, Barak 394
 O'Doherti, Brajan 382
 Oldenburg, Klaes 310, 311, 312
 Olivije, Fernand 100, 108, 129
 Ondak, Roman XVI
 Ono, Joko 328, 329
 Openhajm, Mere 257, 258, 261
 orfizam 137, 146, 150, 153

P

pank 221, 222, 223, 368, 373
 Panki (Katelanov Džoli Roten Pank)
 220, 221, 222
 Paoloci, Eduardo 287, 288, 289, 290,
 291, 292, 293, 294, 301, 310
 Parsons, Beti 272, 280, 281, 301
 Paund, Ezra 147
 performans XVI, 10, 134, 220, 226,

274, 300, 312, 313, 314, 315, 316,
 317, 318, 320, 321, 322, 324, 327,
 328, 329, 330, 332, 335, 353

Pikabija, Fransis 230, 231, 234

Pikaso, Pablo XIII, XIV, XVII, 10, 77,
 100, 101, 102, 103, 104, 107, 108,
 109, 114, 116, 117, 118, 119, 120,
 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128,
 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135,
 136, 139, 141, 143, 144, 145, 146,
 168, 176, 177, 192, 227, 228, 229,
 230, 238, 241, 242, 243, 244, 257,
 267, 270, 273, 314, 396

Pičot, Ramon 243, 244

Pinčon, Tomas 236

Pisaro, Kamij 14, 26, 30, 31, 33, 34,
 37, 39, 40, 41, 42, 50, 56, 63, 75,
 84, 106

Pistoletto, Mikelandelo 324, 325

Plavi jahač 150, 160, 163, 198, 208,
 227

Po, Edgar Alan 241

poentilizam 71, 76, 94, 308

Polok, Džekson XVII, 193, 267, 268,
 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275,
 276, 279, 280, 285, 297, 310, 320,
 324, 332, 339, 341, 394, 396

pop-art XVIII, 9, 223, 285, 287, 289,
 291, 292, 294, 295, 296, 308, 310,
 311, 312, 321, 360, 361, 394

Popova, Ljubov 179, 180, 182, 184,
 185

pornografija 355

postimpresionizam 52, 54, 55, 57, 62,
 65, 72, 77, 78, 79, 81, 84, 96, 97,
 144, 156, 350, 387, 390

postmodernizam 121, 350, 351,
 352, 353, 354, 355, 357, 358,
 360, 361, 362, 363, 364, 365,
 366, 357, 376

predimpresionizam 11

primitivizam 66, 91, 92, 109, 110,
114, 209
produktivizam 184
Pusen, Nikola 16

R

Rajli, Bridžit 382
Rajmondi, Markantoni 25
Rajt braća 128, 129
Rajt, Frenk Lojd 195
Rafael 38, 24, 25, 109
Raskin, Džon 200, 201, 304
Raušenberg, Robert 294, 296, 297,
298, 299, 300, 301, 312, 318, 319,
321, 324, 325, 340, 375
Rid, Herbert 264
Regan, Ronald 373
Rembo, Artur 225, 241
Rembrant 19, 60, 107, 354
Renoar, Pjer Ogist 14, 30, 31, 32, 33,
39, 40, 42, 50, 63, 64, 73, 84, 99
Ritveld, Gerit 194, 195, 217
Rivera, Dijego 260
Rodčenko, Aleksandar 179, 180, 182,
183, 184, 185, 212, 361
Rodén, Ogist XX, 111, 112
Rotko, Mark 150, 183, 187, 272, 281,
282, 283, 284, 285, 286, 294, 296,
297, 310
Rouz, Barbara 80
Rozenkvist, Džejms 308
Roseti, Dante Gabrijel 200
Rubens, Peter Pol 25, 111, 336
Ruso, Anri 66, 104, 105, 106, 107,
108, 109, 110, 117

S

Sači, Čarls 376, 377
Sači, Moris 376
Salmon, Andre 135
Salivan, Luis 202, 203, 351
Sartre, Žan-Pol 373

Sati, Erik 238, 239
secesija 92
Sen Loran, Iv 196, 197, 234
Sera, Ričard 384
Sera, Žorž 52, 53, 54, 61, 71, 72, 73,
74, 75, 76, 77, 83, 84, 94, 137,
144, 153, 308
Serota, ser Nikolas XIX, 406
Severini, Đino 141
Sezan, Luj Ogist
Sezan, Pol XX, 10, 26, 31, 32, 33, 35,
36, 37, 39, 52, 53, 54, 77, 78, 79,
80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88,
89, 90, 98, 99, 100, 114, 119, 120,
121, 123, 124, 125, 126, 134, 135,
144, 167, 170, 396
simbolizam 63, 65, 93, 144, 159, 162,
165, 198, 225, 259, 354
Simpsonovi 236, 360
Sinjak, Pol 72
sintetički kubizam 134
Sisli, Alfred 30, 31, 33, 35, 37, 39, 42
slikanje na pesku američkih
Indijanaca 273
Smit, Dejvid 285, 286
Smitson, Robert 333
spacijalizam 323
Spajs grls 379
Staljin, Josif Visarionovič 166
Stajna, Gertruda 98, 99, 100, 101, 103,
104, 108, 157
Stajna, Leo 98, 99, 100, 101, 103, 157
Stela, Džozef 3, 7
Stela, Frenk 340, 341, 342, 384
Stepanova, Varvara 180
Stil, Kliford 272
Stravinski, Igor 136, 237
Strindberg, August 64
stripovi 5, 45, 288, 308, 309, 379, 386
suprematizam 130, 164, 170, 172, 173,
174, 175, 177, 179, 183, 184, 185,
198, 282, 299

Š

Šarl Deseti 21
 Šekspir, Vilijam 241, 273
 Šenberg, Arnold 158, 159, 160, 215
 Šerman, Sindi 352, 353, 354, 355
 Ševrol, Ežen 153
 Šreder, Trus 195, 196, 217
 Štiglic, Alfred 3, 8
 Šukin, Sergej 167
 Šufeneker, Emil 67
 Šviter, Kurt 228, 229, 230, 273, 296, 325, 375

T

Tačer, Margaret 62, 373, 376, 381
 Taning, Dorotea 262
 Tarner, Dž. M. V. 42, 43, 44, 45, 381
 Tatlin, Vladimir 117, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 188, 191, 192, 218, 228, 344, 345, 346
 teatar apsurda 225
 Tejt galerija XIV, XV, XVI, XIX, 53, 207, 256, 304, 317, 343, 362, 367, 368, 380
 Tejt moderna galerija XX, 220, 264, 313, 393
 teorija boja 74, 75
 teozofija 193
 Tician 25, 27, 36, 84
 Tjudor, Dejvid 319
 Trocki, Lav 166, 260

U

ulična umetnost 393, 394, 395, 396
 ukijo-e 45, 47, 387

V

Vagenfeld, Vilhelm 213
 Vagner, Rihard 154, 155, 159, 161, 206

Vajld, Oskar 42, 306
 Vajs, Dejvid 362, 363, 364
 Van der Roe, Mis 204, 217, 218, 219, 351
 Van Doesburg, Teo 194, 195, 197, 198
 Van Gog, Teo (Vinsentov brat) 61, 67
 Van Gog, Teodor (Vinsentov otac) 56
 Van Gog, Vinsent XX, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 68, 72, 79, 80, 84, 85, 86, 93, 96, 98, 144, 156, 192, 203, 209, 270, 277, 316, 331
 Veb, Filip 200
 Velaskez, Dijego 29, 60, 107, 278, 355
 Verlen, Pol 225
 Vilhelm Drugi 205
 Vilson, Vudro 1
 Visler, Džejms Maknil 26, 42, 45
 Vlamenk, Moris 93, 94, 95, 96
 Vol, Džef 355, 356, 357, 358, 359, 360
 Volter 223
 Vorhol, Endi XVII, XX, 10, 29, 135, 141, 294, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 316, 327, 337, 361, 376, 379, 386, 387, 388, 394, 396
 vorticizam 137, 147
 Vosel, Luj 96
 Vulf, Virdžinija 55

Z

Zola, Emil 85

Ž

Žari, Alfred 225, 226
 Žeriko, Teodor 19, 21

Vil Gomperc
ŠTA GLEDAŠ?
150 moderne umetnosti u treptaju oka

Za izdavača:
Dijana Dereta

Glavni i odgovorni urednik:
Aleksandar Šurbatović

Dizajn korice
Jana Vuković

Lektura
Aleksandra Šašović

Korektura
Dijana Stojanović

Prvo DERETINO izdanje

ISBN 978-86-6457-037-4

Tiraž
1000 primeraka

Beograd 2015.

Izdavač / Štampa / Plasman
DERETA doo
Vladimira Rolovića 94a, 11030 Beograd
tel./faks: 011/ 23 99 077; 23 99 078

www.dereta.rs

Knjižare DERETA
Knez Mihailova 46, tel.: 011/ 26 27 934, 30 33 503
Banovo brdo, Dostojevskog 7, tel.: 011/ 35 56 445, 30 58 707

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

7.036/.038

ГОМПЕРЦ, Вил, 1965-

Šta gledaš? : 150 godina moderne umetnosti u treptaju oka / Vil Gomperc ; prevod s engleskog Vule Žurić. - 1. Deretino izd. - Beograd: Dereta, 2015 (Beograd : Dereta). - XV, 421 str. : ilustr. ; 24 cm

Prevod dela: What Are You Looking At? / Will Gompertz. - Tiraž 1.000. - Registar.

ISBN 978-86-6457-037-4

a) Уметност - 19в-20в

COBISS.SR-ID 217660940