

Klod Mone: Približavanje ponoru

Roger Shattuck

1982.

Sadržaj

1	4
2	10
3	13
4	19
5	25



Klod Mone, na japanskom mostu u svojoj bašti u Živerniju, 1925. Foto: George Rinhart.

„Šta mislite o njima (lokvanjima)? Ne znam ni sam. Nemam jasnu ideju. Ne spavam više zbog njih. Noću me stalno proganja šta uopšte pokušavam da postignem. Svakog jutra ustajem slomljen, umoran. Svitanje mi daje hrabrost, ali strepnja se brzo vraća, čim krenem u atelje. Ne znam ni sam. Slikanje je tako teško i mučiteljsko. Jesenas sam spalio šest platna, zajedno sa suvim lišćem iz moje bašte. To je dovoljno da čovek izgubi nadu. Ipak, ne bih voleo da umrem, a da nisam rekao sve što sam imao da kažem $\frac{3}{3}$ ili makar pokušao da kažem. A moji dani su odbrojani... Sutra, možda...“

Klod Mone, u razgovoru 1924, navedeno u René Delange, „Claude Monet“, *L'Illustration*, Vol. 169, No. 4378, 15. I 1927, 54.

1

„Svako baštovanstvo je pejzažno slikarstvo.“ Te reči pripisuju se Aleksandru Poupu, vladajućem princu engleskih pesnika iz 18. veka. Godine 1719, u svojoj trideset prvoj godini, Poup se preselio tridesetak kilometara zapadno od Londona, na imanje na obali Temze zvano Tvikenam, i tamo proveo preostalih dvadeset pet godina života. Dok je prokopavao zamršen tunel optočen školjkama, ispod glavnog puta Hampton Kort, koji je njegovo imanje od pet jutara presecao na dva dela, dizajnirao je i izgradio baštu koja nije bila ona uobičajena, po uzoru na Versaj, već nešto u novom stilu engleskog „romantičnog“ vrta. Takva vizija pejzaža može se na različite načine pratiti od Miltonovih opisa Rajskog vrta iz *Izgubljenog raja* (1667), do eseja Templa, Šaftsbrija i Adisona. I sam Poup bio je jedan od njenih glavnih inicijatora i teoretičara. Prema nepravilnom, ali opet pažljivo osmišljenom nacrtu, napravio je pešačke staze, vidikovce, uzvišenja (ili brdašca s kojih se pružao pogled), žbunove, skulpture, guste šumarke i baštensku kuhinju. U maniru Horacija, pisao je:

„Zadovoljan s ovo malo što grabuckam ovde,
na brokoliju i ovčetini preko cele godine...“¹

Sve to nije bila puka dokolica; bio je to deo njegovog suštinskog pogleda na svet:

„Dok gradite, sadite, šta god da nameravate...
U svemu tome, nikada prirodu ne zaboravljajte
Najviše dobija onaj ko ume da zbuni,
Iznenadi, varira i sakriva Granice.
U svemu, posavetujte se s Duhom mesta
Koji govori vodi kad da se digne ili povuče...
Koji čas prekida, čas usmerava nameravane linije,
i boji dok sadite, oblikuje dok radite.“²

Poup je dizajnirao pejzaž u kojem je želeo da živi, a zatim je (pored toga što je sam napravio skice za njega) indirektno govorio o njemu u pesmi za pesmom. U svoj pećinski tunel ugradio je čak i jednu optičku spravu dragu umetnicima još od renesanse, i opisao ga upadljivo proročkim izrazima u pismu Edvardu Blantu (Blount): „Kada zatvorite dveri ove pećine, ona u trenutku postaje, iz osvetljene prostorije, *camera obscura*, na čijim zidovima sve figure reke, brda, drveća i čamaca, u svom vidljivom zračenju, formiraju jednu pokretnu sliku“ (2. VI 1725). Glavni proizvod Poupovog vrta u Tvikenamu bio je stalni stimulans koji je pružao njegovoj mašti, svojim promenljivim vidicima, raspoloženjima i godišnjim dobima. Mesto je ispunjavao genij [duh] dostojan njegovog.

¹ Alexandre Pope, *Satires and Epistles of Horace Imitated*, 1733–1738, „Satire II. To Mr Bethel“, 1734. Kao i nastavku, doslovan prevod. (Sve napomene: AG, osim gde je navedeno drugačije. Šatak nije navodio izvore za većinu citata, osim na par mesta, okvirno, ali to nije bilo teško pronaći.)

² A. Pope, „An Epistle to The Right Honourable Richard Earl of Burlington“, 1731.

D. M.
I. TERENTIUS
CARPVS
TERENTIAE
THEBAIDI
CONVGI BENE-
MERENTI. FECIT
ET SIBI. CVMQVA
VIXIT ANNIS. LXXX.

POPE'S GROTTTO .

DHS. MANIBVS .
IS. TIMEN NIA. P. F.
PRIMIGENIA .
SIBI. ET .
R. MURRIO . PRIMO .
CONIVGO . SVO . ET
LIBERTIS . LIBERTAVSQ .
POSTERISQVE. EORVM .



S. Lewis del. 1786.

Now in the Possession of W. Ellis Esq.

Deceniju posle Poupove smrti (1744), njegov slavni prijatelj napustio je Ženevu, da bi se preselio s francuske strane granice, na imanje od 200 hektara, u Ferneu.³ I on je odmah počeo da redizajnira svoje izabrano okruženje. Volter, koji je 1760. imao šezdeset šest godina, preobrazio je siromašno mestašće, s četrdeset devet seljaka, u prosperitetnu zajednicu od nekih 1.200 žitelja, koji su se bavili proizvodnjom satova, svile i čipke. Princ tog malog kraljevstva nije samo postao „evropski gostioničar“, koji je tamo primao reku pozvanih i nepozvanih gostiju⁴, već je i glavne linije svog razmišljanja primenio na svoje okruženje. To razmišljanje bilo je formalnije i sveobuhvatnije od Poupovog. I dok njegova neverovatna književna produkcija nije nimalo posustajala, veseli stari pas se starao da održi neprekidan niz pozorišnih predstava, balova, svećanih povorki, banketa i zabava s projekcijama čarobne lampe. U toj seoskoj zajednici, livrejisani lakeji s napuderisanim perikama najavljivali su goste pri ulasku u salon. Volterov biograf Džon Hersi opisuje komplementarnu stranu života u Ferneu: „Sve do 1772, kada je napunio sedamdeset osam godina, postojala je jedna njiva koju niko drugi nije smeo da takne, i koju je sam Volter oraio i sejao.“⁵ On je, na kraju krajeva, sastavio čuvenu rečenicu na kraju *Kandida*, „... moramo obrađivati svoj vrt“. Poup i Volter dali su novu rezonancu izrazu „Duh mesta“.

³ Od 1791, Ferney-Voltaire.

⁴ Volter opisuje samog sebe kao „evropskog gostioničara“ u dva uzastopna pisma iz 1768 (30. mart i 1. april), u kojima objašnjava koliko je ta uloga počela da ga zamara, zbog brojnih gostiju koje je do njega dovodila puka radoznalost (*Oeuvres*, vol. 32, Hachette, Paris, 1861, 241, 244).

⁵ John E. N. Hearsey, *Voltaire*, Barnes & Noble, 1976, 314.

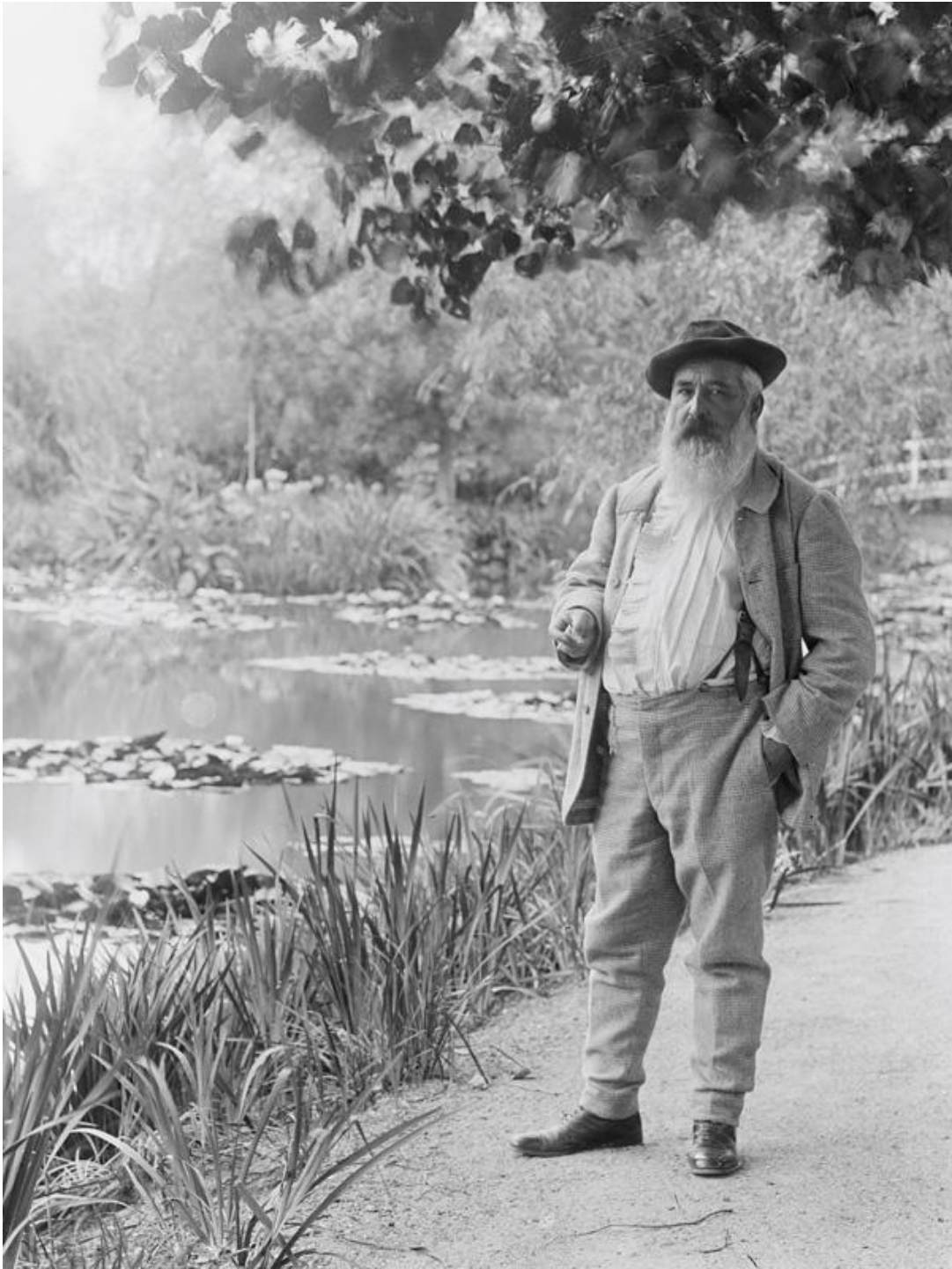


LA MAISON DE VOLTAIRE A FERNEY

Casa de Voltaire a Ferney

Mone se preselio u Živerni na Seni (Giverny) u svojoj četrdeset drugoj godini i tamo proveo naredne četrdeset tri godine. Nije se povlačio iz aktivnog rada, ništa više nego Poup i Volter. Čak i više od njih, iako s daleko manje filozofske i društvene ideologije koja bi ga usmeravala, počeo je da transformiše svoje golo i gotovo jalovo imanje – koje je, kao i Poupovo, presecao put, ali i železnička pruga – u svoj lični domen, u sam pašnjak svog uma. Postepeno je prestao s mesečnim odlascima u Pariz i večerama u kafeu „Riș“ s drugim slikarima. Kako je vreme odmicalo, prestao je i s čestim putovanjima u London i Bretanju, a kasnije i u Veneciju. Sve više, i pre smrti njegove žene 1911⁶, život u Živerniju sastojao se od dobrog jela, dobrog spavanja, celodnevnog slikanja, s kojim je počinjao pre izlaska sunca, i baštovanstva. Ova poslednja odgovornost rasla je s veličinom imanja, s veličinom njegovog osoblja (šest stalno zaposlenih baštovana u poslednjih dvadesetak godina), i s Moneovim ambicioznim planovima za preusmeravanje potoka, izgradnju jezeraca i mostova, i sadnju cveća u unapred aranžiranim kombinacijama boja. Što je Mone bio stariji, to su njegove slike imale veće cene na tržištu, a što su njegovi pejzažni planovi postajali ambiciozniji, činilo se da sama priroda sve više preuzima vlast. Cvetne leje, jezera, čak i kuća, nestali su pod velikim bujanjem vinove loze, zelenila, obraslih lukova i baštenskih rešetki. Mone je izgleda uživao u tome da bude preplavljen sopstvenim stvaralaštvom, a njegove poslednje slike postaju himne u slavu njegovih zasada i njihovi produžeci.

⁶ Moneova druga žena, Alice Hoschedé (1844–1911).



Pored jezerca sa lokvanjima, 1905. Foto: Jacques-Ernest Bulloz

Vilijam Sajt (William C. Seitz), jedan od najranijih i najboljih kritičara u periodu povratka Moneu, ističe da je bašta u Živerniju uspešno posredovala između dve suprotstavljene tendencije u njegovoj umetnosti: želje za slikanjem ispred motiva, *plein air* (na otvorenom); i želje za stvaranjem ogromnih dekorativnih slika – s čijim se platnima nije moglo lako kretati napolju.⁷ U obliku bašte kombinovao je kontrolisano, kompaktno okruženje ateljea sa otvorenim, prirodnim prostorima slikarstva *plein air*, pomirene iznutra i spolja. Još efektnije od Poupa i Voltera, Mone je dizajnirao svoju izabranu baštensku tačku u univerzumu kao životni i radni milje s direktnom operativnom vezom s njegovim stvaralačkim životom kao umetnika. Kako su zidovi išli sve više uvis, ta vizija sebe u pejzažu postala je ličnija, intenzivnija i pomalo luda.

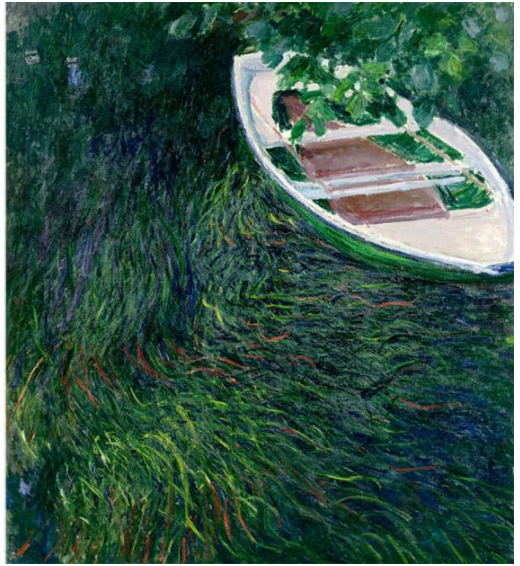
2

Tokom četrdeset tri godine provedene u Živerniju, Moneovo slikarstvo prošlo je kroz tako duboke promene da je izgledalo da je ušao u drugu karijeru. Hteo bih da izdvojim nekoliko različitih aspekata te evolucije i kontinuiteta kojim je bila vođena. Za početak, svako ko pogleda Moneove slike oko 1883. mora primetiti postepeno povlačenje i konačno iščezavanje ljudske figure. Dve uparene slike čamaca na vesla dramatično i gotovo duhovito ilustruju taj proces. Slika „Ružičasti čamac“ („En canot sur l’Epte“ ili „Canoé sur l’Epte“, „Čamac...“ ili „Veslarenje na reci Ept“, 1885⁸) sadrži dve sedeće ljudske figure; u istom zatvorenom pejzažu, na slici pod naslovom „Čamac“ („La barque“, 1887), vidi se prazan čamac, bez tragova veslača.⁹ Svoj poslednji otpor ljudske figure pružaju kao puke mrlje iz londonske serije iz 1903. Taj progon znači nešto veoma dalekosežno: reč je o okretanju od značajnih modernih motiva. Napustivši piknike, kafee, železničke stanice i živahne ulične prizore iz svojih ranijih godina, Mone je odbacio celu tradiciju „l’héroïsme de la vie moderne“ („heroizma modernog života“), koja je poticala od Bodlera i prenela se preko Manea. Za razliku od Rembranta, koji se sve više zadržavao nad najizrazitijim crtama ljudske forme, Mone se ograničio na oblike i boje prirode, bez ljudi, očišćene od ljudskog prisustva. Na kraju je slikao Raj posle Pada, kako je bašta sve više jačala i brisala tragove ranijeg postojanja, čežnjivi raj koji je konačno uspostavio novi odnos prema umu i pojavnosti.

⁷ Videti uvodna razmatranja iz monografija William C. Seitz, *Claude Monet*, Abrams, New York, 1960; *Claude Monet: Seasons and Moments*, MoMA, 1960.

⁸ Naslovi Moneovih slika variraju, od zbirke do zbirke ili monografije, zato što je naslov najčešće bio glavni motiv slike, bez drugih pretenzija ili skrivenih poruka.

⁹ „Moneove godine u Živerniju (Monet’s Years at Giverny)“, izložba otvorena u Muzeju umetnosti Metropolitan u proleće 1978, nije uključivala nijednu sliku koja bi prikazivala figuru i stoga je na njoj bila zastupljena samo druga od te dve slike. Prilikom postavljanja iste izložbe u Muzeju umetnosti u Sent Luisu, u jesen, bila je dodata i prva slika i okačena na vidnom mestu odmah iznad ulaza. Za pažljivog posmatrača, izložba u Sent Luisu počela je namernim kuratorskim propustom – ili šalom. (Prim. Shattuck.)



U radovima iz istog perioda uočava se i kontrakcija prostora u Moneovim kompozicijama. Svi objekti se približavaju i tako presecaju osećaj otvorene udaljenosti i ogromnog neba ispunjenog svetlošću. Moneova obostrana katarakta i postepeno gubljenje vida u njegovim poslednjim godinama sigurno su doprineli nekim od tih promena. Ali to nam ne objašnjava zašto je Mone još oko 1900. počeo da naginje svoju tačku gledišta nadole, kako bi isključio horizont i često eliminisao svaku prepoznatljivu tačku ili prolaz koji bi gledaocu mogli da posluže za orijentaciju. I konačno, u kompenzacionoj reakciji od velikog značaja za modernu umetnost, platna imaju tendenciju da postaju sve veća kako se stvarno vidno polje smanjuje.

U svemu tome Mone je bio u suprotnosti sa impresionističkom praksom. Za sobom je ostavio svet svetlošću zasićenog prostora koji su zauzimali svi ti lepi ljudi u kostimima iz devetnaestog veka. Za sobom je ostavio male, brzo izvedene štafelajne slike, koje su od sedamdesetih godina (19. veka) naovamo izražavale svoje protivljenje ogromnim *machines*¹⁰ pedantno konstruisanim u studijskim uslovima za zvanični Salon. Stameni starac, čija je crna brada sada pobeležila, odlučno se bacio u sopstvenu novu avanturu.

Mone je koristio rečit vokabular da bi opisao svoj poduhvat. Mnogi realistički i impresionistički slikari devetnaestog veka bili su skloni da o svom radu govore kao o borbi. „Proučavanje lepog“, pisao je Bodler u jednoj od svojih najslikovitijih proznih pesama, „jeste dvoboj u kojem umetnik uplašeno zapomaže pre nego što bude savladan.“¹¹ Karikaturisti su voleli da impresionističkog slikara predstavljaju bukvalno u dvoboju s njegovim platnom. Ali to nije bila Moneova metafora. Na kraju niza pisama Diran-Rielu, Bazilu i Klemansou¹², obično je koristio dve prizemne reči da bi opisao svoju svakodnevnu aktivnost: *Je pioche*. (Orem svoju brazdu. Krčim novu zemlju pijukom. Potkresujem.)¹³ Drugim rečima, nesvesno je povezao držanje četke s baratanjem baštenskim alatom. Ta asocijacija mu je pomogla da se oslobodi kao slikar.

Mone nije potpuno odbacio lojalnost originalnim impresionističkim idealima. Prema sopstvenim, često ponavljanim rečima, nastavio je da na platno stavlja samo ono što je video svojim fizičkim okom *en plein air*. Ali napravio je tako razvijenu osmatračniocu, s proširenim stazama, pripremljenim mestima i tri ateljea, da je bilo teško reći kada je unutra, a kada napolju. I kao što su najpronijljiviji kritičari osetili kada su 1909. videli Diran-Rielovu izložbu četrdeset osam slika lokvanja, Mone je otišao korak dalje. Sada se bavio slikanjem na drugu potenciju, *slikanjem u slici*. Prizori koje je posmatrao oko jezeraca s lokvanjima i duž cvetnih leja već su bili naslikani – to jest, nastali su njegovim pejzažnim baštovanstvom. U svojim poznim radovima Mone je shvatio posledice primene Popuvog diktuma da je svako baštovanstvo pejzažno slikarstvo. Otprilike posle 1895, tema Moneovih platana, njihov „sadržaj“, nije toliko „priroda“ koliko samo slikarstvo, slikarstvo majstora baštovana. Godine 1907, a da nije ni posetio Živerni, Marsel Prust je instinktivno shvatio značaj te bašte: „... to je prava umetnička transpozicija, a ne toliko model za sliku, to je slika već izvedena u samoj prirodi, koja izlazi na videlo pod pogledom velikog slikara“ (iz prikaza zbirke pesama *Les Éblouissements* grafice de Noaje¹⁴).

U prvi mah moglo bi se reći da je Mone istraživao novu formu pitoresknog. Pravio je slike pejzaža već dizajniranog tako da bude pogodan za slikanje. Tu dolazi do svojevrsnog estetskog

¹⁰ Ili „grandes machines“, kako su protivnici akademizma nazivali takva dela, budući da su proizvodila lažne emocije i površne efekte; obično velike, pompezne kompozicije, i sl.

¹¹ Charles Baudelaire, „Le Confiteur de l'artiste“, *Petits poèmes en prose*, 1869.

¹² Paul Durand-Ruel (1831–1922), kolekcionar i pokrovitelj moderne umetnosti, naročito impresionizma; Frédéric Bazille (1841–1870), prijatelj i slikar; Georges Clemenceau (1841–1929), prvo lekar, zatim novinar i u nekoliko navrata premijer Treće republike (kao jedan od vođa levo-liberalne Radikalne partije).

¹³ Šatak daje svoja objašnjenja; prostije, ovde bi možda odgovaralo „riljam“, iako „pioche“ znači pijuk.

¹⁴ Marcel Proust, „*Les Éblouissements*, par la Comtesse de Noailles“ (Anna de Noailles, 1907), *Le Figaro*, 15. VI 1907.

pojačavanja, koje nas na nekim platnima savladava kao vrisak fidbeka na velikom ozvučenju. Ali kada je Mone uspeo da svojom paletom, dimenzijama i formalnim obrascima svojih sve bleđih motiva to dvoje prilagodi jedno drugom, ostavio je pitoreskno daleko za sobom. U poznoj seriji slika s japanskim mostićem, na primer, pažljivo aranžirani elementi pripitomljenog seoskog okruženja pokazuju kvalitete plastičnosti i formalne inventivnosti koje obično asociramo sa Šardenovim i Sezanovim mrtvim prirodama. Paradoksalno, bašta u Živerniju nije vodila Monea ka pejzažnom slikarstvu već ka obliku monumentalne mrtve prirode.

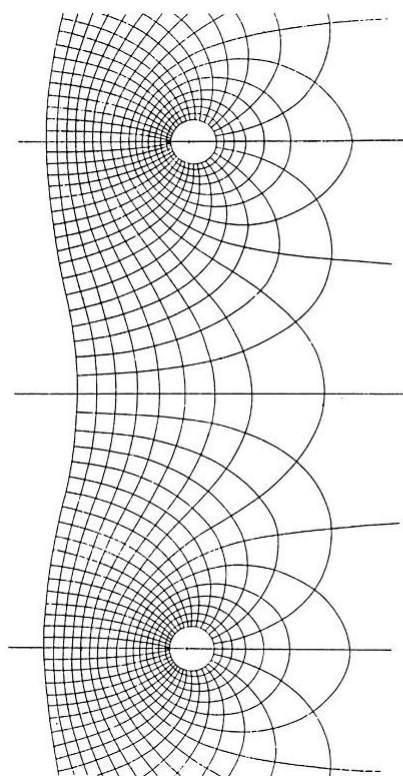
Ogromne dimenzije mogu nas, naravno, odbiti. Ali da bismo razumeli te razmere moramo razmotriti drugi neodoljivi poriv na koji je Mone u to isto vreme reagovao.

3

Bez obzira na njegovu reputaciju narogušenog pustinjaka, Mone se nije potpuno izolovao od sveta. Potpisao je jedan dokument u odbranu Drajfusa i dve decenije se borio s birokratijom da država otkupi Maneovu „Olimpiju“ (1863) za Luvr. Žefrua, njegov biograf, uverava nas da je nastavio da čita književnost „s istančanim i samouverenim ukusom“.¹⁵ Ali taj delimično samouki slikar, koji je osnovu svog stila pronašao tokom sedamdesetih godina (19. veka) i postao barjaktar impresionističke škole, nije obraćao mnogo pažnje na kasniji razvoj slikarstva, koji je gurnuo impresionizam u stranu ili nazad u istoriju. Fovizam, kubizam, futurizam, ekspresionizam, dadaizam, nadrealizam – sve te struje nastale su pre Moneove smrti 1926, a da nisu ostavile nikakvog приметnog traga na njegovoj umetnosti. On je, naime, pronašao svoju liniju i sledio je u skladu s njenom unutrašnjom logikom i dinamikom.

Ali šta je s drugim domenima znanja i istraživanja? Koliku je distancu Mone uspostavio između sebe i svoje ere? Da li je bio svestan razvoja nauke?

¹⁵ Gustave Geffroy (1855–1926), *Claude Monet*, 1920. Žefrua, novinar i Moneov prijatelj, autor je i prve istorije impresionizma, *Histoire de l'impressionnisme*, 1892.



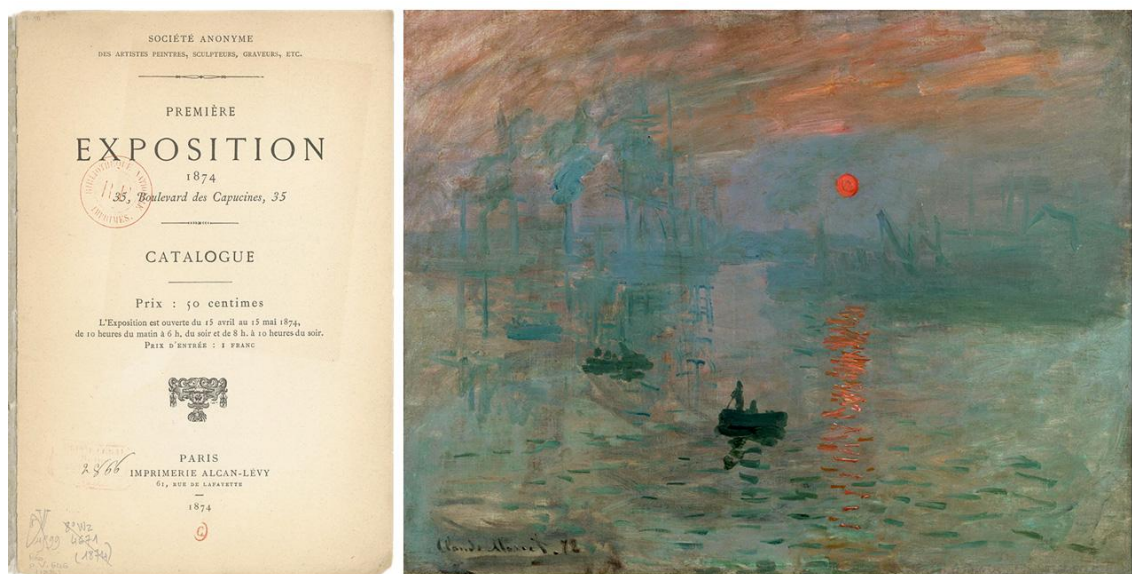
James Clerk Maxwell, Figure XIII, „Lines of Force near a Grating“, *A Treatise on Electricity and Magnetism*, 1873. Rotirane za 90° u smeru suprotnom od kazaljke na satu, ove linije pokazuju jedinstvenu sličnost s Moneovom serijom japanskih pešačkih mostova. (Prim. Shattuck.)

Tokom druge polovine devetnaestog veka i prvih godina dvadesetog, fizičke nauke su izvele potpunu reviziju našeg razumevanja kako subatomske univerzuma, tako i samog kosmosa u njegovim najdaljim domovima. Sežući dalje od nasumičnosti Braunovog kretanja, otkrivenog tokom dvadesetih, Thomson je 1897. ustanovio postojanje elektrona (J. J. Thomson). Nakon toga, nije trebalo mnogo vremena za pojavu kvantne teorije energije i koncepta talasne mehanike. U godinama kada je Mone posmatrao erupcije zelenila i svetlućanje jezera u Živerniju, fizičari su se odrekli svakog jednostavnog koncepta lokacije u vremenu i prostoru i zamenili ga pojmom sličnim vibraciji, nečim neizmerljivim u srcu stvari. U isto vreme, desila se slična revolucija, samo obrnutog reda veličine. Proširivši Faradejev rad u oblasti elektromagnetizma, Džejms Klerk Maksvel je ustanovio prirodu i dinamiku elektromagnetnog polja unutar kojeg su svetlosni talasi sada zauzeli svoje posebno mesto. I ovde se retrospektivno može videti neizbežnost Ajnštajnovih hipoteza o posebnoj i opštoj relativnosti, koje povezuju svetlost i prostor sa samom gravitacijom kroz ključni koncept polja. U poslednjim godinama devetnaestog veka došlo je do borbe između naučnika koji su verovali da se opis fizičkog sveta najbolje može svesti na matematičke jednačine i onih koji su se pozivali na neki „osećaj“ za „stvarne“ pojave koje bi se mogle zamisliti i po mogućstvu prikazati dijagramski. Maksvelov prelomni „Traktat o elektricitetu i magnetizmu“ (1873) sadrži veliki broj strana s prikazima polja. U predgovoru daje sledeću upečatljivu izjavu o tome po čemu se on i Faradej razlikuju od „deklarisanih matematičara“:

„Na primer, Faradej je u svom umu video linije sile koje presecaju ceo prostor, tamo gde su matematičari videli samo centre sile koji privlače na daljinu; Faradej je video medijum, tamo gde su oni videli samo udaljenost; Faradej je tražio sedište fenomena u stvarnim akcijama koje se dešavaju u medijumu, dok su se oni zadovoljavali da ga pronađu u moći delovanja na daljinu utisnutoj na električne fluide.“

Ova živopisna izjava o vrstama viđenja spada u istorijsku kontroverzu o postojanju „svetlonošnog etra“. Navodim je, međutim, zato što opisuje tenzije koje su delovale unutar moćnih naučnih imaginacija ili senzibiliteta iz sedamdesetih godina prošlog veka. To je bio upravo trenutak kada je Mone organizovao svoje prijatelje da zajedno izlažu kao *Société anonyme* (1874)¹⁶, koje će uskoro biti nazvano impresionistima. Treba oprezno pristupiti pitanju da li ta hronološka konvergencija ima neki značaj.

¹⁶ Pun naziv: *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc.* Prva izložba je održana od 15. aprila do 15. maja 1874. U frankofonskim zemljama „Société anonyme“ znači prosto „korporacija“, a označava posebnu vrstu akcionarskog preduzeća. Men Rej će 1920. predložiti Ketrin Drejer i Marselu Dišanu isti naziv za njihovo udruženje za promociju moderne umetnosti, koji je našao u nekom francuskom časopisu, misleći da to znači „anonimno društvo“, koje nema veze s bilo kakvim biznisom. Dišanu se svidela ta njegova omaška, tako da je tome dodao samo „Inc.“, što je u prevodu na engleski davalo „Corporation Inc.“ („Corporation Incorporated“).



Katalog prve izložbe impresionista (1874) i amblemska slika impresionizma, Moneova „Impresija – Izlazak sunca“ („Impression, soleil levant“, 1872).

Ako postoji jedna stvar oko koje se svi prijatelji i kritičari slažu, to je da je Mone imao superiorno, gotovo čudesno oko. Sezanova čuvena dosetka – „Mone je bio samo oko. Ali kakvo oko!“ – i Klemansoova entuzijastična knjiga¹⁷ predstavljaju Patrijarha iz Živernija skoro kao bezumni optički uređaj. Moneova averzija prema teoretisanju o njegovoj praksi ne opravdava takvo izvrstanje njegovog slučaja. Ali opet nas proganja pitanje: šta je Mone video? Šta je video, kada bi zurio u neki motiv ili kada bi zatvorenih očiju, ruku mlohavo opuštenih pored fotelje u ateljeu, meditirao o svojoj slici? Da li njegove slike u potpunosti odgovaraju na to pitanje?

Neke informacije mogu se izvući iz spisa savremenih kritičara i prijatelja koje je proganjalo isto pitanje. Opet, pošto je Mone obično čitao ono što su pisali, njihova lirska proza možda je uticala na razvoj njegovog senzibiliteta. Evo nekih misli koje je Rože Marks pripisao Moneu, iz stvarnog ili izmišljenog intervjua koji se pojavio kao prikaz izložbe „Lokvanja“ u Parizu 1909. U jezercu sa lokvanjima, pisao je Marks, Mone je

„otkrio, kao u mikrokosmosu, postojanje elemenata i nestabilnost univerzuma, koji se neprestano transformiše pred našim očima... Mone se od svojih prethodnika razlikuje po hiperesteziji, ali i po suprotnostima koje njegov temperament objedinjuje; hladno strastven, on posmatra svoje impulse i rasuđuje o njima; tvrdoglav je koliko i liričan, brutalan koliko i suptilan; njegova umetnost treperi svim groznicama oduševljenja i iz nje izbija spokoj...“¹⁸

Takve poruke su morale uticati na Monea, uprkos njegovom narogušenom temperamentu. Kao i svaki moćni umetnik, bio je beskrajno gonjen napred spektaklom sopstvene izvedbe.

Da bi opisao Moneov senzibilitet, Žefrua je upotrebio jedna reč koja pomaže da se uspostavi veza s dubokim promenama u naučnim pogledima o kojima sam govorio. Ta reč je „fenomenizam“ (*phénoménisme*, što ne treba mešati sa „fenomenologijom“): postkantovska filozofska doktrina aktuelna tokom druge polovine devetnaestog veka. Prema toj doktrini, postoje samo fenomeni, objekti stvarnog čulnog iskustva, a ne noumeni koje je Kant postulirao izvan njih.¹⁹ Fenomenizam implicira da adekvatno rafiniran i usklađen senzibilitet može direktno doživeti krajnju stvarnost univerzuma u samim pojavama. Naime, ne postoji ništa drugo. Mone nikada nije koristio tako ambiciozne reči. Ipak, o svojoj umetnosti govorio je na sličan način, kada je insistirao da slika samo „ono što je video“.²⁰

Prijatelji i kritičari su možda ohrabрили Monea da neguje svoju posebnu moć vizije. Ali verujem da se on u osnovi uvežbao da u prirodi vidi vrednosti koje labavo odgovaraju dvema komplementarnim kategorijama fizičke nauke koje sam prethodno opisao: naime, beskonačno male vibracije čestica materije i sveprožimajuće, sveobuhvatne linije sile, koje formiraju ujedinjujuće polje. Njegovo slikarstvo stalno se kretalo u tom dvostrukom pravcu; intuitivno je radio u bliskoj vezi s najnaprednijom naučnom misli svog vremena. Njegov rad u Živerniju, naročito tokom poslednjih petnaest godina, otkriva u kojoj je meri njegovo oko moglo da, kako je to rekao Vordsvort, „vidi srž stvari“.

¹⁷ Georges Clemenceau, *Claude Monet: les Nymphéas*, Plon, Paris, 1928.

¹⁸ Roger Marx, „Les Nymphéas de M. Claude Monet“, *Gazette des beaux-arts*, 1. VI 1909, 528, 530.

¹⁹ U grčkoj filozofiji, noumen ili noumenon je ono što se ne može spoznati preko čula već samo zamisliti razumom. Kod Kanta, „stvar po sebi“, njena nevidljiva suština, koja nije predmet čula. Ali kako to kod njega nije bilo do kraja razjašnjeno, to se i dalje različito tumači. Grčka distinkcija fenomen-noumen svakako je jasnija.

²⁰ Moneov um i senzibilitet dijametralno su suprotni samozadovoljno otuđenom, demitologizovanom, samoreferencijalnom univerzumu „postmodernizma“, u kojem ne postoji priroda koja bi sebi priuštila luksuz pojavljivanja ili čak fenomena. Za Monea, umetnost se ne bavi fikcijama, već grubim činjenicama koje utiču na naša čula, kao i našom željom da to iskustvo registrujemo u artificijelnim, ali opet ljudskim delima. (Prim. Shattuck.)



Da bi se proizvelo neko slikarsko oličenje vibracije i jedinstvenog polja, kako ih je Mone sve više opazio u svojim pripremljenim baštenskim motivima, morali su se imati ubedljivi detalji i impozantne dimenzije. Trebalo je da uhvati i zadrži pažnju gledaoca za suštinski novo estetsko iskustvo. Upravo u toj tački Moneove slike su se naglo proširile do maksimalnih dimenzija za zategnuto platno, a zatim se prelile na nekoliko platna kako bi formirale sveobuhvatno okruženje. Čini se da dramatična promena dimenzija njegovih poznih radova izvire iz njegove hiperestezije, iz njegove natprirodne vizije univerzuma koji su fizičari pokušavali da mapiraju. Video je polje kako vibrira i naslikao ga je – naslikao ga dovoljno ogromno, da bi i nas ostale primorao da ga vidimo.

4

Veoma je teško pratiti razvoj Moneovog dela kroz različite faze. Može da se ponavlja u dugim intervalima, da se vrati na neki raniji stil ili da neočekivano skoči napred. Ipak, u Moneovom slikarstvu prepoznajem četiri nivoa ili manira koji se pojavljuju hronološki. Njihovo razlikovanje pomoći će nam da razumemo kuda ga je njegovo oko na kraju odvelo.

U kasnijim mladalačkim godinama, dok je još radio kao unajmljeni karikaturista, Mone je mogao da prikaže stvar tamo napolju, neki udaljeni objekat, koji naše oči vide pomoću zamršenog niza prilagođavanja i iluzija. Ta distanca često postaje neka vrsta interferentnog medija nejasnoće; i Bodler (*Salon de 1846*) i Delakroa isticali su potrebu gledaoca za adekvatnom distancom od slike, kako bi je pravilno procenio kao formu, nezavisno od toga šta predstavlja. Za Monea, daljina, stvarna ili atmosferska, topi tonove i menja čak i najčvršći predmet u sopstveno treperenje. Na tom prvom nivou senzibiliteta (koji je u ranim godinama u Živerniju još bio operativan), bašta je i dalje, suštinski i prepoznatljivo, bašta, umrljana i zamagljena vazduhom i svetlošću; nije zamenjena za bilo šta drugo, nije rastopljena u šare ili tok. Klemanso, koji je na osnovu dugog prijateljstva to mogao da zna, primetio je da Mone nikada nije morao da se odmakne od platna na kojem je radio da bi shvatio njegov ukupni efekat ili proverio kako se podudara sa motivom. Slikar je mogao da stvori potrebnu distancu po svojoj volji, u svom umu. Vizuelni svet je zadržavao svoje poznate oblike i položaje ako bi on tako hteo.



Georges Clemenceau, Monet i Lily Butler, na japanskom mostu, 1921.

Kasnije, Mone je težio da još više smanji reprezentacionu i slikovnu formu kako bi predstavio fluidnu vibrirajuću supstancu koju je, činilo se, video i bukvalno osećao u svemu oko sebe. Već sam citirao Poupa o „vidljivim zračenjima“ koja izviru iz njegove pećine, i Maksvela o tome kako je Faradej video „linije sile koje presecaju ceo prostor“. Leonardo da Vinči je koristio upadljivo slične izraze: „Vazduh je ispunjen tanušnim pravim linijama, koje zrače iz svega, koje se ukrštaju i prepliću, a da se nikada ne poklapaju; i one predstavljaju pravi *oblik* ili razlog svakog objekta“ (*Codice Atlantico*, A2171).

To je ono što podrazumevam pod poljem; verujem da je na to mislio i Mone kada je rekao Lili Kabot Peri: „... zaboravite koje objekte imate pred sobom – drvo, kuću, polje ili šta god“, i pozvao na slikanje „naivne impersije“.²¹ Sam Mone i njegovi kritičari bili su skloni da te trenutke uvida opisuju kao hvatanje prolaznih efekata svetlosti i boja. Moj odgovor na njegove poznije slike predlaže malo drugačije tumačenje. Mone je pristupio slikanju *same materije*, materije u koju je njegovo oko toliko proniklo da je izgledala kao polje, kao linije sile rastvorene u energiju na način koji se može uporediti s Ajnštajnovim naučnim uvidom da je materija konvertibilna sa energijom.

Verujem da je koncept *serije* pomogao Moneu da napravi prelaz u sopstvenoj praksi od prolaznih efekata svetlosti, za koje je pretpostavljao da ih slika, ka dubljoj prirodi stvari, koje je zapravo prikazivao kao vibraciju, kao polje. Slikanje u serijama prikazuje Moneovu moć potpune apsorpcije, meditacije o sopstvenoj stvaralačkoj aktivnosti. Gusta (*impasto*) površina njegovih platna govori nam da je oslikavao kinetički sadržaj scene, njenu toplinu, njen ritam. Ta odvažna specijalizacija vida očigledno je imala mnogo veze sa starenjem i početkom slepila, čak i s mišićnim tonusom snažnog starca. Skloni smo da tu viziju vidimo kao svojevrsni veo nabačen preko motiva, kao obojeno staklo kroz koje je odlučno zurio poslednjih petnaestak godina života. Ipak, bilo bi bolje kada bismo to protumačili kao naprednu fazu procesa uvećavanja, koji je Laforg opisao dvadeset godina ranije u svojim spisima o impresionizmu. Mladi pesnik je govorio o idealnom modernom umetniku („impresionisti“) koji „samim tim što živi i traga iskreno i primitivno... uspeva da ponovo izgradi prirodno oko... prefinjeno oko, budući da taj organ, pre nego što nastavi dalje, mora opet postati primitivan, tako što će se osloboditi taktilnih iluzija...“²² Laforg je shvatio da direktan ili „primitivan“ vid nije dat; to je dostignuće koje zahteva dugotrajnu disciplinu. Kako ne mogu biti siguran šta se dešavalo u Moneovom senzibilitetu, zatičem sebe kako na pojedine slike iz tog perioda reagujem s uverenjem da je skoro *čuo* pejzaž. Pitam se nije li zapravo došlo vreme da govorimo o Moneovom *uhu*. Osluškiavao je polje, gde se figura i tlo stapaju, i gde ostaje samo vibracija. Taj oblik sinestezije izgleda skoro normalan, zdravorazumski.

Kako sluh obično obuhvata punih 360 stepeni, počnemo da razumemo zašto je Mone oblikovao i konačno sproveo svoj slikarski projekat kao krug, kao potpuno zatvoreno okruženje ili polje, koje uvećava vid kako bi odgovarao neograničenom polju sluha. Ono što je počelo s odvojenim delima koja formiraju seriju (na primer, „Stogovi sena“, 1889–1891; „Katedrala u Ruanu“, 1892–1893) konsolidovalo se u jednu mamutsku kompoziciju koja formira kolo, cikloramu. Moneove kružne slike sučeljavaju nas i sa blistavo oslikanom periferijom koja implicira virtuelno središte, i sa spojem elemenata koji nose stalnu struju pojava i osećanja. Sukcesivnost niza vodi ka simultanosti kola. Ono što su kubisti nastojali da sruše u slojeve višestrukih perspektiva, Mone rasprostire u panoplju preko celog horizonta. On se katapultirao u prirodu i podredio joj se kako

²¹ Lilla Cabot Perry, „Reminiscences of Claude Monet from 1889 to 1909“, *The American Magazine of Art*, XVIII/ 3, March 1927.

²² Jules Laforgue, „L'Impressionisme“ (1874), *Oeuvres complètes*, III, *Mélanges posthumes*, 133–145 (133, 136), Paris, Mercure de France, 1902–1903.

bi je prikazao iznutra – da bi je zapravo ponovo uspostavio za gledaoca koji stoji unutar kruga slika u „Oranžeriji“ u Parizu (Musée de l’Orangerie) ili u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku.

Pozni Mone mnogima deluje strano, kao infracrvena fotografija njihovog sopstvenog dvorišta. Ipak, Moneova nepokolebljiva namera da slika upravo ono što je video i ništa drugo, bila je princip koji ga je nagnao na taj drugi stil „vibracije u polju“. Kao što sam pokušao da pokažem, on je prevazišao svoju metu, pre svega svojom čistom vizionarskom energijom, ali delom i time što je makar s pola uha upijao izjave oduševljenih kritičara i prijatelja.

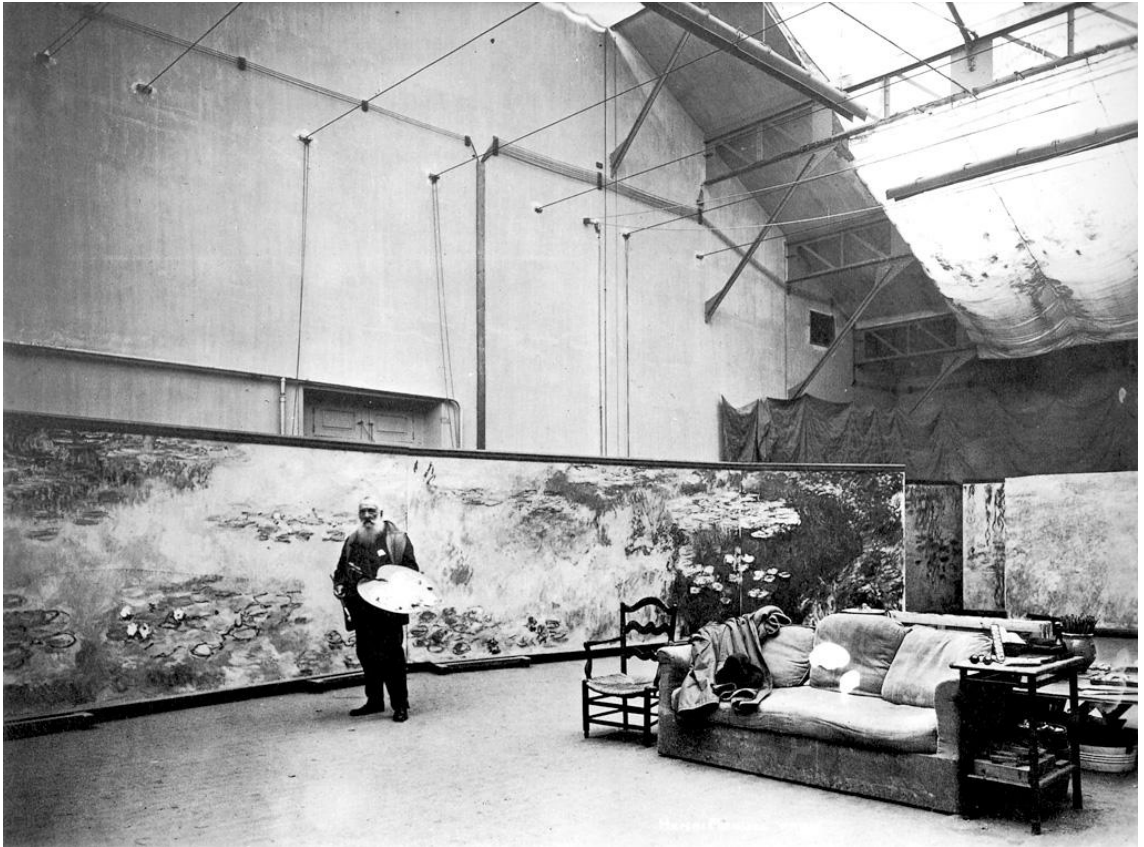
Džon Singer Sardžent pruža uvid u Moneov treći manir: verovatno je samom Moneu rekao ono što je napisao prijatelju i mnogo puta ponovio drugima, u svojoj kampanji u prilog impresionizma. „Impresionizam je bio naziv dat određenom obliku posmatranja, kada je Mone, nezadovoljan korišćenjem očiju da bi se videlo šta stvari jesu ili kako izgledaju, kao što su svi drugi radili pre njega, skrenuo pažnju ka onome što se dešava na njegovoj sopstvenoj mrežnjači (kao što bi oftalmolog testirao sopstveni vid).“²³ Slikati ono što zadire u mrežnjaču, „unutra“, predstavlja sasvim drugačiji zadatak od slikanja vibrirajućeg polja „tamo napolju“. Bilo iz inata ili iz genijalnosti – verovatno oboje – Mone je uspeo da demonstrira dalje značenje „impresije“: fiziološko-hemijskih tragova svetlosti registrovanih na mrežnjači. Sve naše iskustvo fokusiranja, uočavanja i obraćanja pažnje radi na tome da nam ta neobrađena „prva“ impresija ostane nedostupna. Kako je onda Mone došao do toga?

Jedan od najupečatljivijih opisa onoga što je Mone pokušavao dolazi iz pera jednog naučno obrazovanog filozofa, koji je svoje prvo delo objavio 1889, pod naslovom *Ogled o neposrednim činjenicama svesti (Essai sur les données immédiates de la conscience)*. Anri Bergson je napravio svega nekoliko direktnih referenci na slikarstvo, ali je u kritici uobičajenih načina percepcije koristio ono što će nam zvučati kao slikarski rečnik. „Utisak“ je za njega imao specifično značenje: „Mi stalno zamenjujemo kvalitativni utisak koji dobija naša svest, njegovim kvantitativnim tumačenjem koje pruža naš intelekt“ (I, 38).

Bergson zatim ukazuje da neposredan utisak možemo uhvatiti samo „uzdržavanjem“ od određenih misaonih navika. Laforg je bio na istom putu. Čini se da opozicija ovde deluje između *le regard*, aktivnog gledanja koje tumači svet prema kategorijama koje već imamo u umu, i *l’impression*, relaksiranog zajedništva sa stvarima, koje se postiže samo kroz voljno odricanje od određenih načina mišljenja i očekivanja. Taj treći nivo vizije, kako ga je Mone razvio, ne može se povezati ni sa baštom napolju, niti sa poljem koje treperi i podrhtava unutar ili izvan onoga što vidimo napolju. On pripada mrežnjači kao senzoru, ovde, u nama. Takva vizija je toliko intenzivna da liči na oblik slušanja ili čak dodira, čime nas blisko povezuje s fizičkim svetom našeg tela.

Utisci, međutim, bez obzira da li mislimo da prebivaju napolju ili da se javljaju na mrežnjači koja prima optičke stimuluse, ne traju. Oni nisu ništa više od prolaza, od prolaznih poremećaja. Time što ih beleži da bi ih sačuvalo, tradicionalni zapadnjački umetnik daje prednost, u odnosu na sve druge faze vizije, dvodimenzionalnoj površini platna na kojem radi. Svojom obukom, navikom i pozivom umetnik se trudi da uspostavi korelaciju između te ravni slike i utiska koji vidi ili je video. Ipak, kako umetnik gradi, meša, balansira i meri efekte, ta ravan se sve više meša u motiv. Utisak sada znači nešto što umetnik stvara, što utiskuje na platno. U toj tački kreativnog procesa slikana površina preuzima ulogu *paravana*, vizuelnog događaja koji sam po sebi blokira baštu, polje ili retinalnu sliku koje je verovatno trebalo da registruje. Boja na platnu počinje da generiše sopstvenu dinamiku i živi svoj život odvojen od pojavnosti.

²³ Iz pisma iz 1911. ili 1912, upućenog D. S. MacCollu, navedeno u Evan Charters, *John Sargent*, Scribner’s, 1927, 123. (Prim. Shattuck.)



U Moneovom slučaju, kada je došao do te tačke, posle izgradnje trećeg ogromnog ateljea u Živerniju, dimenzije njegovih platna prvo su se udvostručile, a na kraju i više nego učtvostručile, tako da je morao da se odrekne svojih stolica na sklapanje (sa sedamdeset pet godina) i da slika stojeći ispred višepanelnih kompozicija koje su formirale pun krug oko njega. Iako je često imao radnike koji su ta ogromna jedra prenosili u vodeni vrt, kada bi ih postavili, ona su ga praktično odvajala od scene koju je nameravao da naslika. Umesto da kaže, „Je pioche“, kao što je to mogao povodom ranijih radova, sada je ispravno mogao da kaže, „Je patauge“ – gacam okolo, do kolena sam u problemima. Često se tako osećao u radu na poslednjoj seriji sa lokvanjima, ali je ipak nastavio. Dok je radio na tim ogromnim platnima, zamahujući, uz glasnu škripu, novim četkicama koje mu je predložio Sardžent, Mone je izgradio površinu koja izgledala sve fluidnija, neuhvatljivija, ličnija. *Impasto*²⁴ nije samo stvar naslikane površine već još više pokreta koji ga nanose. Mone je već stajao, kao što sada znamo, unutar portala akcionog slikarstva. Godinama je radio na manje metar od površine ogromnih slika, koje su zapravo bile paravani koji su ga isključivali iz vidljivog sveta mesta i objekata. Čak i skoro zazidan u svom vizionarskom univerzumu, iza tih velikih platna, nikada nije izgubio dodir s originalnom vidljivom baštom „tamo napolju“, sa svojim sidrom u opipljivoj stvarnosti. Poput kubista, koji su svoj kolektivni formalni eksperiment izveli tokom Moneovih poslednjih dvadeset godina, odbio je da učini poslednji korak ka apstraktnoj umetnosti. Ali iskušenje ga je sve više saletalo, u vidu ogromnih panela koji su ga zaklanjali od motiva i nudili se kao suverena ravan vizuelne kompozicije, nezavisno od dva modusa kojima je ovladao: vibrirajućeg polja prirodnog pejzaža koji je aranžirao u Živerniju i početnog utiska mrežnjače očišćenog od konvencija slike. Ta opkoljenost naprezala je Monea do njegovih krajnjih granica kao slikara i dala njegovim poslednjim radovima neviđeno uzbuđenje, žestoku oštrinu, ispod zbrke poteza. Možete doslovno čuti Moneovu borbu da spreči da se stvarni svet prirodnih pojava istopi u poplavi dinamičnih gestova utisnutih na dvodimenzionalnu površinu.²⁵

²⁴ Kao što je već spomenuto, gust, debeli i naborani sloj boje.

²⁵ Moje reference na pozne Moneove slike iz Živernija značajno odudaraju od „dekorativne vizije mira i tišine“ o kojoj govore Čarls. S. Mofet i Grejs Siberling. Iako je Mone u razgovorima očigledno spominjao svoj „dekorativni cilj“ i „mirnu meditaciju“ pred svojim kompozicijama, verujem da se borba za odbranu i beleženje pojavnog može osetiti kao nešto kritično u samim dimenzijama, teksturama i nestabilnom „realizmu“ njegovih kasnih platna. Za moje oko i uho, ona su retko kada smirerna. (Videti Charles S. Moffett, *Monet's Water Lilies*, Metropolitan Museum of Art, 1978; i Grace Seiberling, „The Evolution of Impressionism“, *Paintings by Claude Monet*, Art Institute of Chicago, 1975.)

Moram se suprotstaviti i argumentaciji koju je izneo Pol Valeri. U njegovom eseju „Degas Danse Dessin“ („Degaovi crteži plesa“, Paul Valéry, 1936), nalaze se dve otrežnjujuće stranice iz poglavlja „Razmišljanja o pejzažnom slikarstvu i još nekim stvarima“ („Réflexion sur le paysage et bien d'autres choses“). Tu ističe da je pejzaž nekada služio kao ekspresivna kulisa za prizore ljudske aktivnosti, a da se kao slikarski subjekt osamostalio tek u moderno doba. Eliminacija ljudske figure iz pejzaža dovela je, smatra Valeri, do iluzije lakoće u prikazivanju prirodnih formi (odatle navala amaterskih slikara) i, što je mnogo važnije, do smanjenja njenog sadržaja i vrednosti. „Čini se da se razvoj pejzažnog slikarstva zaista poklapa sa značajnim smanjenjem intelektualne strane umetnosti.“ Pejzažno slikarstvo, kaže Valeri, ne nudi „čin *potpunog čoveka*“, kao što bi verovatno bio slučaj sa slikanjem figura postavljenih u ekspresivnom odnosu sa prirodnim okruženjem. [Na samom kraju tog poglavlja kaže još radikalnije: „Kompletan čovek je mrtav.“ Prim. AG.] Kao što možemo očekivati, kao primere navodi Pusena i Monea.

Popularna slika slikara impresionista kao da potvrđuje tu kritiku. Smatra se da on beleži svoja prolazna opažanja uz minimalno mešanje uma; postaje čisto oko. Ali to gledište je daleko od adekvatnog kada treba opisati Monea i teme koje je obrađivao u svojim serijama i poznim slikama o kojima sam govorio. U tim čistim predelima oseća se snažno ljudsko prisustvo, koje se može smatrati za surogat ljudske figure. Moneov senzibilitet i njegov „intelekt“ ne podređuju se bojama i svetlosnim efektima. Ono što njegove radove iz Živernija čini fascinantnim leži u insistiranju na kojem se prepoznatljiv, individualni senzibilitet afirmiše u izboru motiva, u dimenzijama, u tretmanu boja i kistova. Ono što vidimo u tim vrtnim objektima jeste um koji razmišlja, razmišlja o slikanju, opsednut beskrajnim resursima slikanja dok ih je još uvek otkrivao. U Moneovom slučaju Valeri očigledno nije u pravu. Ti „pejzaži“ nisu ni laki, ni intelektualno plitki. Tu ne deluje samo „oko“, već kompletan čovek; ne može biti greške u čijem prisustvu stojimo. (Prim. Shattuck.)

Sažeto rečeno, četiri manira u kojima se Moneova umetnost s prekidima razvijala i definisala obuhvataju četiri glavne oblasti moderne zapadne umetnosti, od Tarnera i Delakroa:

1. *Vrt*: pojavnost u konvencionalnim ljudskim razmerama, viđena „tamo napolju“, kao stvarni svet prirode.
2. *Vibrirajuće polje*: kako male, tako i beskonačno velike sile iza ili izvan pojava, koje se uočavaju hiperestetskim senzibilitetom kao sastavni elementi univerzuma.
3. *Retinalni utisak*: ono čega slikar može postepeno postati svestan da se dešava u njegovom sopstvenom oku kao fiziološki fenomen, pre viđenja, gledanja, prepoznavanja – odstranjivanje kategorija vida usvojenih pod uticajem kulture.
4. *Paravan*: slikareva apsorpcija u optičke površine koje konstruiše (često veoma velike) do granice da ga blokiraju od tri prethodna oblika percepcije.

Verujem da je Mone, tokom poslednjih deset godina u Živerniju, kada su njegova paleta, razmere i kistovi prošli kroz snažnu promenu, dostigao *modus vivendi* u kojem je projektovao prikaz spoljašnjih pojava (stavka 1 gore) nazad na spoljašnju prirodu, u obliku svojih vrtova, jezeraca i zasada drveća koji su se stalno proširivali. Živerni je postao ogromno uokvireno okruženje ili kompozicija koja predstavlja – samu sebe. „Svako baštovanstvo je pejzažno slikarstvo.“ Briga i planiranje koje je Mone posvetio svojim vrtovima oslobodili su ga da se u svom slikarstvu sve više koncentriše na vibrirajuće polje i sliku mrežnjače – stavke 2 i 3 gore. Genij mesta koje je napravio podstakao je njegov sopstveni genij. Taj kasni razvoj u Moneovom radu odgovara Sezanovim poslednjim godinama (1895–1906), tokom kojih je proučavao nekoliko veoma poznatih lokaliteta u okolini Eks an Provansa. U Eksu je našao svoju baštu. Oba umetnika su se dublje nego ikada ustalila u ulozi umetnika – koju je ustanovio Kurbe – kao tvrdoglavog seljaka, koji prezire ukus javnosti, odbacuje kritiku i teoriju, obrađuje svoju baštu.

Verujem da Mone nije predvideo potpuni efekat svojih poslednjih kompozicija lokvanja i glinije na samog sebe; savladale su ga svojim dimenzijama i neumoljivošću s kojom su svojom obojenom površinom zamenjivale svaki drugi aspekt slikarstva, uključujući vibrirajuće polje i retinalni utisak. Njihove dimenzije su rasle sve dok nisu zatvorile vizuelni krug oko njega. Da bih opisao te finalne kompozicije, preuzeću razliku koju je Majkl Frid postavio između „nereprezentativnog“ i „nefigurativnog“ slikarstva u razmatranju dela Džeksona Poloka.²⁶ Kako ja to vidim, Mone je ostao reprezentativan dok je postajao nefigurativan. Delimično i po njihovim naslovima, koji to jasno potvrđuju, prepoznamo reprezentacijsku snagu tako ekstremnih kompozicija kao što su „Staza kroz perunike“ (1918–1925), „Lokvanji – Odrazi žalosne vrbe“ (1918–1925) i „Lokvanji, triptih“ (1916–1923). Ta ogromna vrtložna polja postala su nefigurativna, prikazujući vibrirajuće polje i neobrađene podatke mrežnjače umesto konvencionalnih oblika i figura naučene percepcije (prava linija, krug, ugao, mreža, itd.). U tom ključnom trenutku u evropskom stafelajnom slikarstvu, Kandinski, Mondrijan i Maljevič postajali su nereprezentativni, iako su ostali naglašeno figurativni. Mone je, s druge strane, ostao tvrdoglavo reprezentativan i istovremeno napustio konvencionalne konture i dimenzije zbog širenja optičkih polja. Izgleda da su mu naslovi slika, kao znamen preživljavanja nekoliko prepoznatljivih baštenskih lokacija, dali samo-

²⁶ Michael Fried, *Three American Painters*, 1965, „Introduction“, II, 14–19. Deo o Poloku je objavljen i kao Michael Fried, „Jackson Pollock“, *Artforum*, Vol. 4., No. 1, September 1965, 14–17.

pouzdanje da animira celu oblast tih platnenih paravana većih od života na kojima je radio. U tim kružnim kompozicijama, sebe nije slikao u uglu, već u središtu prirodnog univerzuma.²⁷

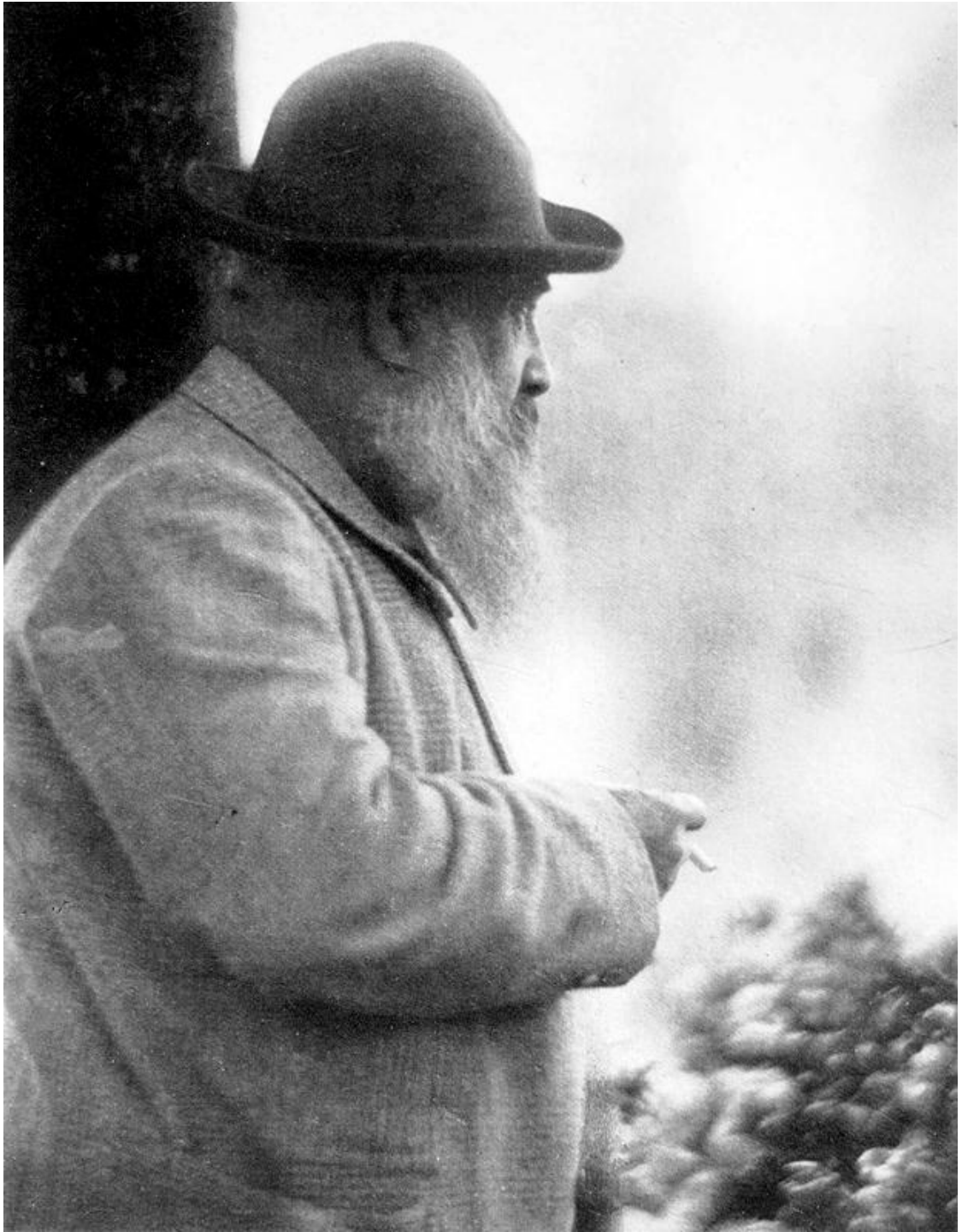
²⁷ Mark Rothko, o velikim slikama, kao još jedna ilustracija korespondencije s nekim umetnicima iz Njujorške škole: „Slikam veoma velika platna i svestan sam da je tokom istorije svrha slikanja velikih slika bila nešto veoma grandiozno i pompezno. Međutim, razlog zašto ih ja slikam – mislim da to važi i za ostale slikare koje poznajem – jeste upravo to što želim da budu intimne i ljudske. Kada slikate neku malu sliku sebe postavljate izvan sopstvenog iskustva, gledate na iskustvo kao preko dijaprojektora ili kroz umanjujuće staklo. Ali kada slikate veliku sliku, onda ste *u njoj*. To nije nešto čime komandujete.“ Mark Rothko, „How to Combine Architecture, Painting, and Sculpture“, izlaganje na simpozijumu održanom 10. V 1951. u MoMA, New York.



„Je pioche.“ Sada znamo na šta je mislio. Mone je gajio cvetne leje usred francuskog sela, dok je u isto vreme svojim slikarskim alatima sadio leje boja, zasićene površine koje su sve više približavale tome da budu nešto samoznačavajuće, a da u tome nikada nisu išle do kraja. U oba slučaja bio je čvrsto usredsređen na negovanje pojavnosti, fenomena, a ne na večne forme.

Teško je izbeći jednu logičnu posledicu ovakvog pogleda na Monea. Dostignuća iz njegovih poslednjih godina u Živerniju mogu se posmatrati kao veoma uznemirujuća za platonovsku tradiciju prirode stvarnosti, duboko ukorenjenu u našoj kulturi. Heraklitov tok, Platonova parabola o pećini, hrišćanska doktrina o taštini materijalnog života i poslovice na svim jezicima govore nam da je svet pojavnosti prolazan i varljiv. Mora se prodreti iza tog prolaznog spektakla da bi se dosegao univerzum oblika, ideja, trajnih entiteta, velikog plana. I sami impresionisti su prećutno prihvatili taj stav u svojim izjavama o hvatanju samo prolaznih efekata svetlosti i atmosfere. Mone je trideset godina prednjačio u tom istraživanju sve mutnijeg i slabijeg sveta površinskih efekata; možda sve to izvire iz nekog osnovnog kontinuiteta i čvrstine oblika. A onda, negde na prelazu vekova (na primer, „Jutro na Seni, kod Živernija“, 1896–1897) i u ranoj seriji sa lokvanjima (1906–1907), Mone kao da menja pravac, da bi prošao kroz promenu vizije uporedivu s preorijentacijom koju doživljavamo kada optička iluzija pređe u obrnuti raspored. Na poslednjim Moneovim slikama, svet pojavnosti – i još uvek prepoznatljivih baštenskih motiva i nefigurativnih tragova njegovog gestualnog kista – preobrazio se iz prolaznog u postojano. Ti živi utisci vidljivog sveta čine naše jedino sigurno utočište; naime, ako se neko usudi da pogleda, *tok leži iza*. Sigurnost pojavnosti zaklanja nas od fluktuirajućeg polja koje je Maksvel pokušao da prikaže dijagramski, od elementarnih čestica koje nikada ne miruju i od vrtoglavog plesa svega toga na našim mrežnjačama. Svet je u stalnom toku, da, i to ne na svojoj površini, već iza, u svojim dubinama. Evo ponora. Mone je svoju moć nad njim potvrdio galvanskom snagom kojom se držao „onoga što je video“, same prirode. Održao se pred ponorom tako što je obrađivao svoju baštu – pravu baštu, u Živerniju, s cvetnim lejama, stazama, jezercima i mostovima – kao i debelim slojevima boje koje je nanosio poput komposta u svojim poslednjim radovima. Njegovo slikarstvo postalo je zaista *fenomensko*, jer je svoje spasenje nalazio u samim pojavama, u pojavama za koje nam njegov rad govori da ih treba doživeti kao stvarne, trajne i beskrajno uzbudljive.

1982.



Claude Monet (1840–1926)

Hvala **Milovanu Novakoviću**, umetniku i profesoru umetnosti iz Podgorice, koji mi je skrenuo pažnju na ovaj tekst.

Milovan je autor više knjiga i zbornika o umetnosti: između ostalog, nedavno je priredio veliki izbor tekstova o umetnosti Žan-Kloda Lebenštajna (2025), a 2023. i antologiju *Barnet Njuman: Izabrani tekstovi i razgovori* (*Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, ed. John Philip O'Neill, University of California Press, 1992).

Iz nepregledne literature o impresionizmu i Moneu, Milovan posebno preporučuje veliku studiju Mejera Šapira (objavljenu posthumno): Meyer Schapiro (1904–1996), *Impressionism: Reflections and Perceptions*, New York, George Braziller, 1997.

Roger Shattuck (1923–2005)

„Sve je već rečeno. Ali niko ne sluša. Prema tome, to se mora stalno ponavljati – samo bolje. A da bismo to rekli bolje, moramo znati kako je to bilo rečeno pre nas.“

– „Nineteen Theses on Literature“, XIV, predavanje iz 1994; objavljeno u časopisu *Essays in Criticism*, Volume XLV, Issue 3, July 1995, 193–198.

Od Rodžera Šataka preporučuje se SVE, počevši od knjige nad knjigama, kada je reč o počecima evropske avangarde: *The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I* (1958).

Tekst je posebno predstavljen i u našim žurnalima od 22. i 24. marta 2025:

Rodžer Šatak: Klod Mone: Približavanje ponoru (1982)

Klod Mone, sada i kao buklet

AG, 2025.

Anarhistička biblioteka
Anti-Copyright



Roger Shattuck
Klod Mone: Približavanje ponoru
1982.

Roger Shattuck, „Approaching the Abyss: Monet’s Era“, *Artforum*, Vol. 20, No. 7, March 1982, 35–42. Ponovo objavljeno u R. Shattuck, *The Innocent Eye: On Modern Literature and the Arts*, „Claude Monet: Approaching the Abyss“, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1984, 221–239.
Preveo i priredio Aleksa Golijanin, 2025, <https://anarhija-blok45.net>.

anarhisticka-biblioteka.net