



Kingdom of the Netherlands

ПИТ МОНДРИЈАН. СЛУЧАЈ “КОМПОЗИЦИЈЕ II”

27. новембар 2014. – 22. фебруар 2015. године

О Питу Мондријану и „Композицији II” (Ј. Дегенц из изложбеног каталога)

Пит Мондријан, сликар–филозоф, плодан теоретичар и један од најутицајнијих уметника апстракције, након школовања на амстердамској Ријксакадемији (Rijksakademie van beeldende kunsten) прошао је у свом стваралаштву кроз готове све фазе модернизма – од симболизма, импресионизма, постимпресионизма, до фовизма и кубизма, да би у својим зрелим годинама достигао чисту апстракцију и формулисао принципе неопластицистичког сликарства, које ће представљати један од најособенијих и најдоследније спроведених израза у историји модерне уметности.¹

Назнаке онога што ће бити основне карактеристике Мондријановог рада у фази неопластицизма, могу се уочити у неким од ранијих фаза његовог стваралаштва. То се, пре свега, односи на склоност ка сликању у серијама коју је испољио још у најранијем периоду, у време када још није знао за Монеов поступак. Затим, на бесконачно варирање одабраног мотива током којег је доследно спроводио редукцију, доводећи га до граница апстракције у својим серијама дрвећа или фасада. Коначно, у неким радовима из периода од 1909. до 1911. године, када је Мондријан стварао под утицајем кубизма, уочава се наглашавање карактеристичног трија примарних боја, који ће постати основно средство изражавања у неопластицизму.

Међутим, прекретница у Мондријановом стваралаштву, односно коначни раскид са појавношћу и дефинитивно окретање чистој апстракцији, догодило се када је, вративши се из Париза пред само избијање Првог светског рата, био приморан да се задржи у Холандији. Тада је упознао Теа ван Дузбурга са којим је

¹ Видети: M. Seuphor, *Piet Mondrian, Life and Work*, New York, 1956; Y. A. Bois et al., *Piet Mondrian 1872-1944*, New York, 1994; Y. A. Bois, *Painting as model*, Cambridge, Massachusetts, London, 1990; [M. Schapiro](#), „Mondrian: order and randomness in abstract painting“, in: M. Schapiro, *Modern art: 19th and 20th centuries*, London, 1978, 232-251; J. Golding, *Paths to the absolute*, Princeton, 2000.

1917. основао групу Де Стијл. Овај покрет, који је окупљао уметнике различитих профила, тежио је да досегне универзални језик којим ће бити превазиђене поделе у околностима Првог светског рата. Верујући у друштвену улогу уметности, чланови групе су створили израз заснован на теорији чисте форме, логици, равнотежи, пропорцијама и ритму. Тада је под утицајем Мондријанових схватања дошло до формулисања основних принципа Де Стијла, које је он изложио у низу текстова објављених у истоименом часопису.²

Чланови покрета радикално су одбацили све осим вертикале и хоризонтале, а палету боја свели на три основне боје и три небоје. Наоружани тим крајње сведеним, али моћним средствима, били су спремни да мењају свет и човечанство учине бољим. Управо у овом периоду биле су постављене основе неопластицизма. Идејно, покрет је био под снажним утицајем теозофског учења за које се Мондријан веома заинтересовао још 1908. године.³ У основи учења почивало је уверење да је читав живот усмерен ка напретку, а да је апсолутну хармонију могуће достићи једино уравнотежењем и измирењем супротстављених елемената. Одбацивши тада природу, тј. видљиви свет за који је веровао да ствара привид и замагљује суштину у чијој основи су „чисти односи“, Мондријан је тежио превазилажењу „свега индивидуалног, појединачног, субјективног, променљивог и неодређеног“.⁴

По повратаку у Париз 1919, наставио је да ради користећи једноставне геометријске облике, праве линије и основне боје, да би до краја 1920. установио принципе стила који је назвао неопластицизам. До својих принципа Мондријан је долазио поступно, кроз дуготрајан сликарски рад, да би их, преточивши их у теорију, изложио у својој књизи „Неопластицизам: општи принцип пластичке равнотеже“.⁵ Тада је одбацио модуларну решетку коју је користио у претходном периоду, као сувише ригидну и упадљиву. Поље платна ујединио је тако што је подебљао линије које су се сад слободно кретале кроз обојене правоугаонике. Тиме је најзад постигао динамичну и асиметричну равнотежу, за коју је сматрао да у себи носи универзалну истину и лепоту.

Још током прве фазе неопластицизма, од 1920. до 1922, Мондријан је почео да повећава поједине зоне унутар слике испуњавајући их јаким бојама. Открио је да, уоквиривши их подебљаним црним линијама решетке, постиже јачи визуелни утисак и повећава њихов специјални квалитет, односно постиже да оне остављају

² Н. Holtzman, М. S. James (eds.), *The New Art – The New Life, The collected writings of Piet Mondrian*, London, 1987, 27–75.

³ Са теозофским идејама Мондријан је дошао у додир 1908. године, да би 1909. постао члан Холандског теозофског друштва. Иако је касније напустио теозофска схватања, његов додир са овим учењем је од њега начинило сликара–филозофа. На Мондријанову теорију неопластицизма одразили су се и друга филозофска учења, као што је антропозофија Рудолфа Штајнера, преко кога се упознао са Хегеловом дијалектиком и Гетеовом теоријом боја: J. Golding, *Paths to the Absolute*, Princeton, 2000, 14–15, 37.

⁴ S. Мијушковић, „Теорија праве линије и правог угла: The New Art – The New Life“, *Moment*, 13, 1989, 68.

⁵ Мондријан је био изузетно плодан теоретичар, дајући на овом пољу континуиран допринос од времена оснивања Де Стијла све до краја живота: Н. Holtzman, М. S. James (eds.), *The New Art – The New Life, The collected writings of Piet Mondrian*, London, 1987, 132–148.

утисак изливања сопствене енергије. Његове слике из овог периода одражавају архитектонску чврстоћу структура, коју остварује примењујући принцип *блок по блок изградње*.

С потпуним посвећењем неопластицизму, долази до промена и на Мондријановом приватном плану. Повукавши се из друштвеног живота, он се препустио озбиљном раду обезбедивши себи атмосферу потпуне посвећености и изолације. Може се рећи да је Мондријан тада почео свој живот да претвара у легенду, која ће у потпуности бити у сагласју с његовом уметношћу. Пре свега, постао је крајње селективан у ономе што је желео да се о њему обзнани. Уништио је сву своју преписку и документацију из претходних година. Настојао је да слику о себи лиши сваке личне конотације. У јавној меморији није требало да остане ништа до подсетника о животу посвећеном чистој форми. Изгледа да је тек тада, раскрстивши са својим претходним животом и лишивши се свих подсећања на њега, постао спреман за нову фазу у својој уметности у којој је могао у потпуности да се посвети трагању за идеалним, универзалној хармонији којој је тежио. Тада као да су се избрисале границе између његовог приватног живота и стваралаштва. Мондријан је тако изградио мит о себи као о монаху уметности. Начин на који је осмислио свој упадљиво сведен, аскетски уређен атеље, који је уједно био и његов животни простор, представљао је израз његових теорија и оличење принципа Де Стијла.

У овој фази, када Мондријанове слике постају сведене и одликују се крајњом једноставношћу, његова посвећеност и интелектуални ангажман који је при том улагао, постају све комплекснији, што се одразило на пољу његовог теоријског рада. Мондријанова апстрактна уметност овог периода, у својој нефлексибилној посвећености правом углу и основним бојама, деловала је неким његовим савременицима крајње ригидно, више као производ теорије него осећања.⁶ Ипак, у једном свеобухватном погледу на његову уметност, може се открити запањујући опсег квалитета и континуирани развој.

Слика „Композиција II“ Пита Мондријана настала је у најплоднијој години његовог рада, на измаку деценије током које се у потпуности посветио неопластицизму као путу достизања апсолутне равнотеже и космичке хармоније, што је сматрао основним циљем уметности. Сlike из 1929/30. године, које припадају тзв. класичном периоду,⁷ одликују се изразитом стабилношћу и монументалношћу. Оне поседују импресивну снагу и одају један архитектурални ефекат. Слика из Народног музеја која припада типу отворених композиција, квадратног формата, одише „хармоничним складом и строгошћу великих

⁶ [M. Schapiro](#), „Mondrian: order and randomness in abstract painting“, in: M. Schapiro, *Modern art: 19th and 20th centuries*, London, 1978, 233–234.

⁷ Ову најразвијенију фазу неопластицизма Ив Алан Боа назива и класичном: Y. A. Bois, "The Iconoclast", in: Y. A. Bois et al., *Piet Mondrian 1872–1944*, New York, 1994, 313–362; Y. A. Bois, *Painting as model*, Cambridge, Massachusetts, London, 1990, 157–183

геометријских површина“.⁸ Део је серије у којима је централна тема заснована на квадрату окруженом правоугаоницима. Ипак, слика из Београда издваја се јасноћом и уравнотеженошћу своје композиције дефинисане решетком којом доминирају јасни и правилни елементи, попут прецизне поделе левог регистра на три једнака квадрата, којима контратежу ствара велики црвени квадрат стабилизован склопом правоугаоника на којима почива. Слика поседује и оригинални рам, који је Мондријан осмислио базирајући се на својим теоријским постулатима. Користећи танке дрвене лајсне обојене у бело које је постављао на полећину платна, постигао је утисак да слика стоји самостално испред рама, лишена сваког илузионизма.

„Композиција II“ привукла је пажњу Ханса Лудвига Јафеа (Hans Ludwig Jaffé), стручњака Стеделијк музеја. Он је слику интерпретирао као нераскидиво везану за холандску традицију, пре свега за протестантизам (калвинизам) и њему својствен иконоклазам који не трпи представљачку уметност, сматрајући је ударцем на апсолутну божанску узвишеност. Полазећи од етимологије холандске речи за *лепо*, која истовремено значи и *чисто*, аутор није могао да нађе речитији пример за оно чему је Мондријан својом уметношћу тежио: да апсолутну лепоту оствари чистим средствима као што су основне боје и праве линије које се секу под правим углом. И на крају, указао је на сличност Мондријанове слике са холандским пејзажом насталим победом човековог рада и промишљања над природом.⁹

Иако је живећи и радећи у Паризу готово двадесет година у континуитету, постао један од најуглађенијих сликара апстракције, његов углед био је ограничен на узак круг уметника, колекционара и интелектуалаца који су поштовали његов рад. Прихватање Мондријановог стваралаштва од стране званичних институција у том периоду је потпуно изостало. Своје пуно признање и институционализацију Мондријан је доживео тек током своје последње фазе рада, која започиње пресељењем у Њујорк 1940. године.

Иако је „Композиција II“ привукла пажњу наше стручне јавности тек почетком педесетих година, када се слика први пут нашла на сталној поставци, Народни музеј у Београду остаје забележен као један од првих државних музеја који је у своју колекцију уврстио једно апстрактно дело Пита Мондријана.¹⁰

⁸ Н. Л. С. Јаффе, „Le tableau de Mondrian au Musée National de Belgrade“, *Зборник Народног музеја*, IV, Београд, 1964, 453–456.

⁹ Н. Л. С. Јаффе, „Le tableau de Mondrian au Musée National de Belgrade“, *Зборник Народног музеја*, IV, Београд, 1964, 453–456.

¹⁰ Дуго се сматрало да је Народни музеј у Београду (Музеј савремене уметности), највероватније први који је у своју јавну колекцију укључио неко Мондријаново дело апстракције. И. Суботић, „Од Музеја савремене уметности до Музеја кнеза Павла“ у: Т. Цвјетићанин (ур.), *Музеј кнеза Павла*, Београд, 2009, 29.

Међутим, пре Музеја савремене уметности у Београду, Мондријанове радове из неопластицистичке фазе поседовало је у својим колекцијама свега три музеја у Европи, и то: Бојманс музеј у Роттердаму (Boymans Museum, Rotterdam) још 1930, Ландес музеј у Хановеру (Landes Museum, Hannover) и Фолкванг музеј у Есену (Folkwang Museum, Essen). Мондријанови радови из роттердамске колекције остали су сачувани, за разлику од слика које су припадале збиркама друга два музеја, а које су, уз још многе друге, страдале током акције уништавања дела модерне и апстрактне уметности под директивом нацистичких снага. Наведено у: [R. P. Welsh, J. M. Joosten, Piet Mondrian: Catalogue Raisonné](#), New York, 1996, B 203, B 202, B 213B 215, B 216.

„Композиција II“ из Народног музеја у Београду била је укључена у велику ретроспективну изложбу посвећену Мондријану, одржану у Центру Помпиду (Centre Pompidou) у Паризу, 2010/11. године. На њој су били представљени радови настали у периоду од 1912. до 1938. године, преко којих се прати Мондријанов развој од кубизма до неопластицизма, којем припада и дело из Народног музеја у Београду. Истовремено, у Центру Помпиду се одржавала изложба посвећена групи Де Стијл. Концепцијом изложбе наглашена је Мондријанова улога у оснивању ове групе.¹¹

О концепту поставке

(С. Огњановић из изложбеног каталога)

Тек као један „исказ унутар музејског дискурса“,¹² не губећи при том из вида ни њену неупитну фрагментарност, ова изложба је у првом реду осмишљена као прича о биографији¹³ једне слике, али биографији која је схваћена и артикулисана као прича о њеној институционалној и уметничко-кустоској рецепцији. У те две проблемске целине, случај „Композиције II“ биће разматран кроз анализу најзначајнијих, односно најиндикативнијих тренутака у реартикулацији значења ове Мондријанове слике, и то сходно њеној позицији као уметничког рада и артефакта културе у којој је настала, али и као музејског предмета унутар музеолошке реалности.

Опште је место музеолошког дискурса да се смештањем у музејски контекст предмет не само физички измешта, већ да се на тај начин вредносно, функционално и значењски трансформише. У научно-методолошком смислу, музејски предмет се дефинише као предмет баштине који је издвојен из своје реалности,¹⁴ да би у новој, музејској стварности, постао документ реалитета из којег

¹¹ [B. Léal](#), [F. Migayrou](#) et [A. Lemonier](#), *Mondrian / De Stijl*, Paris, 2010, 243.

¹² M. Bal, „The Discourse of the museum“, in: R. Greenberg, B. W. Ferguson and S. Nairne (eds.), *Thinking about exhibitions*, Routledge, London, 2005, 153.

¹³ Биографски методолошки приступ, примењиван у бројним дисциплинама, нарочито је присутан током последње две деценије. Концепт *биографије* предмета подразумева различите теоријске концептуализације, и сматра се да их предмети могу имати неколико, при чему ниједна није свеобухватна. У овом раду је, као што је речено, биографија схваћена као „историја“ рецепције и реконтекстуализације предмета, односно његових различитих форми вредновања и уоквиравања. Више о овом приступу упореди: I. Kopytoff, „The cultural biography of things: commoditization as process“, in: A. Appadurai (ed.), *The social life of things. commodities in cultural perspective*, Cambridge 1986, 64-91; M. Fleming, „Artifact study: a proposed model“, u: T. J. Schlereth (ed.), *Material culture studies in America, Walnut Creek*, 1999, 162-173; C. Godsen, Y. Marshall, „The cultural biography of objects, *World Archeology*“, 31, 2, 169-178; E. Domanska, „The return to things“, *Archeologia Polona*, 44, Warszawa 2006.

¹⁴ Како каже К. С. Смит, „Изворна намера иза установљења музеја, била је да се артефакти измeste из њиховог актуелног контекста власништва и употребе, из њихове циркулације као приватне својине, и да се уведу у

је издвојен.¹⁵ Сходно оваквом схватању, „Композиција II“ примарно представља документ референтног оквира у којем је настала, односно, у најужем смислу разумевања тог појма, она оперише као репрезент класичног, историјско-уметничког наратива. Међутим, у музеолошкој стварности, „Композиција II“ акумулираће још један изузетно богат меморијски садржај, који управо и представља проблемско тежиште нашег истраживања. Цео један регистар одлука којима ће ова слика непосредно бити уоквирена¹⁶ у различите симболичке системе, чини је данас, можда примарно, документом реалности коју њен аутор није ни познавао, стварности коју је почела повратно да рефлектује и дефинише одмах по напуштању свог „примарног“ окружења.

Заправо, позиција ове слике унутар музеолошке реалности испоставиће се изразито специфичном, што ће је у појединим тренуцима учинити врло живим, чак значајним актером локалне уметничке сцене. Особеност те позиције лежи у њеној наглашеној, условно речено трострукој апартности, будући да се слика најпре издвојила из селекције холандског поклона чији је била део, затим из збирке стране уметности којој је припала, а која је, пак, сама већ била издвојени ентитет унутар укупног музејског фонда. Верујемо да ју је управо оваква позиција делом учинила врло захвалном и привлачном за различите уметничке и кустоске интервенције.

Ако разумемо музејски предмет као „дискурзивни објекат“, односно као објекат чије значење настаје искључиво кроз искуствену „интеракцију“ субјекта са њим, онда оно што чувају музеји и нису само предмети.¹⁷ То што се чува заправо је корпус интеракција и релација која су предмет учиниле *знаком*,¹⁸ или другим речима, симболичком, а не само материјалном чињеницом. Отуда је институционална рецепција ове слике, као прва проблемска целина, артикулисана преко механизма музејске селекције као активне дискурзивне интеракције са предметом, при чему су издвојене оне операције које су биле преломне за активирање или неутрализацију позиције слике. Све те форме рецепције сведоче заправо о улози и значају институције музеја у формулисању и канонизацији појединих уметничких парадигми, и последично, одређених субјективитета и колективних идентитетских матрица.

Разматрајући у другом сегменту уметничке и кустоске пројекте чија је носећа референтна тачка била „Композиција II“, најпре ће бити указано на које су то семантичке потенцијале ове слике рачунали ти појединачни актери, као и са којих

окружење које ће им придати другачије значење“. Наведено у: C. S. Smith: „Museums, artefacts, and meanings“, in: P. Virgo (ed.), *The New museology*, London, 1989, 6.

¹⁵ Z. Z. Stransky, „Темелји опће музеологије“, *Muzeologija*, 8, 1970, 53–54.

¹⁶ Сходно схватањима Џенет Марстин, „Уоквиравање је метафотички процес који ствара визију прошлости и будућности сходно данашњим потребама“. Наведено у: J. Marstine, „Introduction“, in: J. Marstine (ed.), *New museum theory and practise – an introduction*, Oxford, 2006, 4.

¹⁷ E. Taborsky, „The discursive object“, in: S. Pearce (ed.), *Objects of knowledge 1*, London, 1990, 64.

¹⁸ Nav. mesto

су јој се позиција сасвим директно, или тек посредно обратили. Једнако значајним испоставило се и питање да ли се и на који начин музејски дискурзивни простор активира у тим појединачним интеракцијама. У ову проблемску целину укључени су радови Горана Ђорђевића, предавање Валтера Бенјамина, изложба „International Exhibition of Modern Art, New York, 1993“, реализована у Салону Музеја савремене уметности 1986, две изложбе под називом „Mondrian 1872–1992“, рад Јелице Радовановић и Дејана Анђелковића, и серија изложби под називом „На искуствима меморије“, одржаних у Народном музеју у Београду током 1994. и 1995. године. Изложбе „Mondrian 1872–1992“ реализовали су уметници Никола Пилиповић, Зоран Насковски, Александар Димитријевић и Јерко Денегри као аутор пратећег текста и кустос, док су пројекат „На искуствима меморије“ организовале кустоскиње Ирина Суботић и Гордана Станишић; аутори о чијим ће радовима бити речи су Никола Пилиповић, Александар Димитријевић, Зоран Насковски, Добривоје Крговић, Мрћан Бајић и Весо Совиљ.

Све ове процесе и позиције повезује сложена мрежа наративних линија, које пресецају четири следеће равни: значење „Композиције II“ у примарној стварности из које је измештена, позиција слике у музеолошкој реалности и утицај унутрашње логике механизма музеолошког система на реартикулацију њеног значењског статуса, идеологија и стратегија „понашања“ уметника као и њихов однос спрам институционалних процеса и семантичког потенцијала слике, и најзад позиција кустоса који, вођени специфичном агендом, посредују између публике и све три поменуте интересне сфере. У свим тим пресецањима одвијаће се динамична симболичка борба за наметање одређене визије или ревизије уметничке стварности, што ће посредно имати и политичке импликације.

Да би се представиле све те различите институционалне, теоријске, кустоске и ауторско-уметничке позиције, преузете су групе радова или чак поновљене читаве изложбе. Тамо где то није било могуће, радови и пројекти су презентовани кроз фотографске записе и други документарни материјал. Најзад, на изложби је представљена и разноврсна документарна и архивска грађа, што би у првом реду требало да допринесе разумевању дискурзивности предмета и симболичког простора музеја.

Наравно, нипошто не би требало заборавити да је преко скупа одабраних и у простору организованих артефаката, немогуће верно портретисати историјску, друштвену или уметничку реалност, дакле неку стварну историју која наводно саморазумљиво претходи репрезентацији.¹⁹ Пре би се морало рећи да се приче које пласирају музеји кроз приповедање заправо производе, и да их не можемо третирати и о њима мислити независно од онога ко, када и где тај наратив

¹⁹ Д. Прециоси, „Збирке/музеји“, у: Р. С. Нелсон, Р. Шиф (ур.), *Критички термини историје уметности*, Нови Сад, 2004, 487.

успоставља. Утолико је и прича која следи условљена тренутком у којем се одвија, местом на којем се реализује, као и позицијама њених ауторки.