

Радош Рануш

Трагом једне четке

Сликарство Павла Поповића

Уколико дођете у посету сликару Павлу Поповићу, повешће вас у један преграђени део стакларника на другом спрату зграде Гимназије, где ћете прво запазити несвакидашњи неред који вам, можда, и не одговара, али за себе могу рећи да се у њему дивно осећам. Гомила разбацаних летвица по поду, стари рамови, припремљена платна, разбацане хартије и цртежи, копије фресака, прољави прозори, низ предмета нејасне намене и готове слике на зидовима, окружују сто на коме је неред достигао врхунац. Иза гомиле књига, флаша, закорелих четака, књига и полуисцеђених туба боја простире се палета која подсећа на брдовит пејзаж крашких предела кога су сатирале многе непогоде.

Када пронађете место где бисте се сместили и саберете прве утиске, уколико сте човек доброг запажања почињете да схватате колико је сав тај неред саставни део слике на импровизованом штафелају испред вас.

У таквој прилици размишљање о његовој уметности увек почиње констатовањем једног важног става у настанку његове слике:

— сликар створи прави хаос на платну, а затим, путем елиминације, постепено, организује типичне елементе, анализа.

Овакав начин рада је дуготрајан и мукотрпан, за разлику од оних сликара који одмах иду ка коначном резултату. На изглед то је тежи пут, мада у сликарству нема лакших или тежих — постоји само неизве-

сни, а разлике су у самој личности и њиховим искуствима.

Разгледајући готове слике на зидовима намеће се закључак да је основни елеменат ових истраживања композиција којој је апсолутно све подређено, што је помало чудно ако се има на уму да је више дилема било на линији цртеж-боја. Овај ликовни елеменат је код Поповића у тој мери доминантан да је све остало што чини слику одстрањено или спроведено по чисти ликовном осећају.

Одсуство сваке инвентивности, апсолутна неангажованост (осим у ликовном смислу), инсистирање на присутној асоцијативности (апстрактни пејзаж, ентеријер), експресивност више као резултат силине темперамента него ли жеље, утисци су који могу понекад поколебати у веровању.

Уколико се студиозиније приђе овој уметности и одреде неки основни чиниоци који директно или индиректно учествују у чину стварања, сложеност проблема постоје очигледна, а првобитна једностраност опредељења посматра се у контрасту многих, итекако присутних чинилаца које би неким редом требало констатовати.

1. Блискост барокној композицији која је овде разбијена класичним (смирујућим) хоризонталама и вертикалама.

— монументалност композиционе замисли.

2. Сивило колорита с акцентима који слици дају специфичну обојеност,

— палета: црна, бела, цр-

вена, зелена (задње две као акценти) с минималним учешћем неколико других (варирање сивих).

3. Искидан експресионистички потез више силаан него нервозан (као такав апсолутно видљив у цртежима).
4. Видљив поступак сликања у комбинацији: паста, лазур, сува четка и карактеристичан потез Гвозденовићевих ђака.
— суровост акције.
5. Читав ликовни поступак спроведен изузетно наглашеним контрастима:
— светло-тамно (максималног интензитета: црно бело што слици даје драматичност и експресивност)
— ритам: смирене-развијене површине, енергичан искидан и кратак потез - плоха, дијагонала, вертикале и хоризонтале сукобљавају драматичношћу односа
— колорит: топло-хладно, црвено-зелено.
— поступак у нашошењу боје (став 4.)
6. Тема: Поповић слика слику. Све остале асоцијативности су ненамерне (не случајне. Случајност је у сликарству специфичан проблем) или тачније: несвесно уношење импресија у доживљене стварности.
7. Слика настаје у дугом временском периоду, а завршни облик добија, неочекивано, у једном даху. Отуд су трагови мучења скоро елиминисани, а свежина и лакоћа доминантни.
8. Чврстина Пикасоа; строгост и агресивност компоновања и колорита Мила Милуновића, трагови Гвозденовића чија је суптилност и сензибилност овде разбијена силином наступа, љубав према шпанском бароку, Веласкез и Ел Греко. (Понекад у овом делу одјекне сећање на њихов свилен колорит, драматичност и лакоћа појединих креација).

Имајући у виду набројане компоненте, сумња у приличну улогу случајности у настанку његовог дела отпада као таква,

а оно што би нас и навело на такав закључак у основи има споредно значење. Посматрајући Поповића како слика, дуго сам био склон да помислим да се његов поступак састоји у брисању и набацивању боје до оног момента када слика поприми неко значење и не формира се као складна естетска целина. То би било, свакако, површно запажање за разлику од оног, чини ми се, правог објашњења.

Сликајући, Поповић тражи првенствено композиционо решење које би га задовољило те из тих разлога у колористичком смислу долази до великих, наизглед непотребних промена, мада је слика доста раније задовољавала изгледом. Сликар свесно жртвује завидне колористичке резултате уколико није задовољан композицијом. Његова пажња и свесни удео у стварању непрекидно су усмерене на тај проблем.

Дилеме које доноси овакав поступак су велике. Понекад је читав рад обустављен, јер је потребно поједина добра решења подредити целини. Догађа се да су сви делови слике одређени истом пажњом те се изгубило у хијерархији битног. У тим моментима одлучујућа је снага и бескомпромисност личности, што после свих мучења Поповић и постигне. (Сматрам да у тим моментима настаје слика).

Он се много не обазире ни на примедбе ни на очекивања оних који га познају, нити на утисак који ће оставити код публике и унапред је спреман, да као главни постулат својој уметности да његовој необичној визији монументалне композиције.

Компоновање по дијагонали, сукобљавање основних линија кретања, даје слици драматичност, сличну барокној. У већини случајева он уведе по коју хоризонталу и вертикалу, које слици обезбеде равнотежу, а читава композиција тиме добије у монументалности. Његову композицију носе, углавном, три до четири основне линије, чији се однос касније варира и у детаљима. Отуд се поједини делови слике могу издвојити као

засебне целине на којима се за-
пажа исти принципи. Важно је
констатовати да се сликар не
задовољава изнађеним ком-
позиционим решењима да би
их касније варирао, већ је оно
на свакој слици специфично и
карактеристично само за њу.
Та чињеница му омогућава да
се не понавља бескорисно и да
свака слика представља засе-
бан доживљај.

Постоје сликари који карак-
теристично изнађено решење
варирају до момента када от-
крију ново. Касније поступак
понове. На тај начин се добије
у квантитету, а као карактери-
стични примери издвајају се
само пар њих, (што је опет пи-
тање различитих путева). Код
Поповића је случај обрнут. Сва-
ка слика има специфично ре-
шење и скоро да не постоји ме-
ђу простора. На тај начин на-
стаје мали број слика, али су
зато све драгоцене у својој за-
себности.

Сматрам да ове резултате
сликар постиже првенствено
проблемом композиције, а нит
која је заједничка свим делима
односи се, пре свега, на коло-
рит, поступак сликања и осо-
бену психолошку ноту.

За Поповића је сликарство
првенствено однос површина у
смислу композиционих и коло-
ристичких квалитета. Посмат-
рајући те плохе које се сукоб-
љавају и повезују различитим
димензијама и распоредом, ра-
зумљиво је његово интересова-
ње за Пита Модријана: међу-
собни однос великих и низа ма-
њих површина као и међусоб-
ни однос задњих. А оно што је
карактеристично и што отвара
увек нове могућности је да се
увек може-другачије и боље.

Проблем колорита као да је
за Поповића једноставнији. Сва
решења у том смислу налази
више сликарским осећањем, не-
го свесном акцијом (изузетак
су моменти завршне фазе када
је потребно ставити неколико
бојених мрља, обично акцената
чисте боје, на право место).

Сивило колорита је доминан-
тно. Оно понекад служи да по-
несе две до три нијансе црног,
које су допуњене акордима бе-
лог црвеног и зеленог, тако из-

нађене и издиференциране да
делују као засебне боје. Црна
је у његовом колориту добила
необично важно значење, тако
да понекад као акценат иде до
доминанте. Међутим, опасност
коју црна уноси у слику (може
постати празнина), Поповић све-
сно или не превазилази наведе-
ним варијацијама. Слично ре-
шава и проблем чисте беле, ко-
ја, опет, лако постаје сивова и
неартикулисана и услед мале
неопрезности.

Палета је зачуђујуће једно-
ставна и необична у односу на
коначна решења. Црна и бела
као основне, црвена и зелена
као акценти и минимални удео
других — тонске разлике си-
вих. Слика је набијена бојом до
максимума, (у једном моменту
то је прави пакао) да би на
крају добила изглед раскошног
колористичког богатства (моме-
нат завршне фазе када слика
продише). Енергичан потез, из-
веден хитро, и понеко необично
светлуцање подсликаних парти-
ки.

Извесне колористичке вред-
ности Поповић постиже и пос-
тупком у nanoшењу боје. Поне-
кад је то густ намаз, пасто-
зан и сочан, или лазур који
увек оставља нове и неслућене
могућности. Мислим да се ефе-
кат постигнут лазуром никада
не може остварити мешањем
боје на палети. Понека изгре-
бена површина или сува чет-
ка дају сасвим други резултат,
слободан и неочекиван. У ре-
шавању ових проблема Н. Гво-
зденовић је оставио својим ђа-
цима карактеристичан намаз
шпахтлом који је и код Попо-
вића присутан. На тамнију осу-
шену површину нанесе се рав-
ним делом шпахтла танак слој
светлијег тона или боје, тако
да се покаже ткање платна или
неравнине претходног слоја у
виду светлијих тачака (поне-
кад у потском смислу и обрну-
то). Учини ми се каткад да код
појединих сликара који овај
поступак користе, има и посе-
бну функцију. Код З. Вајаги-
ћа да би се инсистирало на
материјалности, код Шемсе
Ђулизаревић у циљу присутне
декоративности, а код Попови-

ћа као посебан kolorистички ефекат.

Акценти зеленог делују на овим сликама освежавајуће природно, док акценти црвеног имају више наменско значење. црвено-зелено.

Да ли би или не требало замерити сликару што читаво платно исликава истом пажњом тешко је ценити-могућности естетизирања су велике.

Поповић је задржао нешто од строгиности компоновања и kolorистичких односа Мила Милуновића, али не шкртост или рационалност намаза свога професора. Љубав за kolorит фреско сликарства је свакако наслеђена од Милуновића макар и несвесно, али је сигурно потврђена искуствима проистеклих из копирања. Сунтилност kolorистичких односа бојених плоча Н. Гвозденовића овде је разбијена силином акције, али је остало нешто од његовог поступка. Поповићево схватање сликарства издвојило је као њему присан елеменат, чврстину из великог Пикасоовог дела. Архитектура тих слика је снажна и стабилна и подржана у довољењем понеке кривуље која за себе опет поседује сигурност и одлучност. У овим сликама понекад одјекне одушевљење за шпански барок - драматичност визије Ел Грека као и чврст и свилен kolorит Велескеза (посебно у композицијама насталим у Паризу). Учини се понекад као да су поједине партије ових слика копиране са белих и зелених, провидно сликаних драперија Ел Грека.

Одлучност да се истраје у личним ставовима онемогућава било какве ефектне изливе одушевљења према делу појединих сликара.

Ако се тако нешто и осети онда је оно увек пропуштено кроз властити филтер и има специфично значење.

За Поповића је сликарство „орање и копање“. Овај став је проистекао из силине темперамента и Милуновићевог савета да у слику „треба унети помало дивљаштва“. Да би се уверили у озбиљност овог става треба посматрати сликара док ради.

Он четком не милује платно, већ га немилосрдно удара услед чега се платно необично угiba, а четке брзо пропадају. Боја пршти наоколо или се неконтролисано слива на суседне површине, а силовити ударци не поштују ни традицију ни „узвишеност сликарског позива“. То је сликарство без милости и компромиса. Свакако да ово није једини начин да слика делује снажно, али је један од њих.

Теми ово сликарство не придаје посебну пажњу. Те слике су далеко од декоративне удобности, а ближе силовитим рефренима барокне музике. Присутна асоцијативност није сугерисана суштином објеката и њихове функције, већ произилази из њихових ликовних вредности. Одсуство фигуративности доноси извесне предности. Док је фигуративни сликар принуђен да своје ликовне инспирације подреди и потајно спроведе кроз конкретне форме и облике, дотле је апстрактан сликар слободан да читаву сликану површину испуни ликовном суштином. Ову могућност Поповић максимално користи, а форме које увиди више су несвесне свога значења.

Присуство човека или његове делатности (ма у ком виду) потпуно је одстрањено. Уколико се ове слике схвате као пејзажи, или, још боље, као природа, онда је то она елементарна, раскошна у суровости, изворна у чистоти, природа уздигнута до универзалног, коју растржу сопствени закони и која нема никада коначну форму. Ако мотив ових слика схватимо на овај начин онда је то прича о „дрвету које никада није расло у парку“.

Изузетно ово дело има везе са предметношћу у случајевима када се ентеријер искористи као полазна тачка за решавање основног проблема. Код Поповића је изгледа лакше решити него поставити проблем (што је можда и читавој савременој уметности карактеристика).

Опасност коју доноси овакво опредељење састоји се у следећем: максимално инсистирање на основним елементима слике може сликара претворити у до-

брог „техничара“ и мајстора заната, док ће она друга страна, идејна и садржинска бити заостављена. У овом случају Поповић показује да је надградња његових слика заступљена у доброј мери, па је макар окарактерисали и као особеност психолошке форме која обавезно даје одговарајући штимунг.

У крајњој линији не постоји слика која није специфично експресионистичка,

— свако дело је окарактерисано ауторовом психолошким нотом (тима не постоји могућност, ако се искрено приступи слици, да се „личи на неког“, а слика тима добије нов квалитет кога нема у уџбеницима).

Чудна иронија, дело — које ја сније него многа друга показује основне елементе и вредности слике у опште код публике постиже сасвим супротан ефекат. Разлог је тврдоглава упорност публике да на слици препозна нешто. Још увек су минимални изгледи да се изостави оно несретно питање „шта то представља“. Обично га постављају необавештени, типични потрошачи неинвентивни.

Ф. Леже о томе говори: „Снимају у гро плању и под врло јаким осветљењем нокат прста једне жене. Пројцирају га затим хиљаду пута увеличаног и томе дајем наслов „Део планете фотографисане у јануару 1939. г.“ Људи се диве мојој планети. Или то назовем „Апстрактна форма“ Људи се диве или критикују. Најзад кажем истину... Наравно гледаоци су увређени: незадовољни су, јер су били преварени, али ја сам бар сигуран да ми ови људи више неће постављати питање „шта то представља“. Мислим да сликарство никада себи није давало задатак да нешто, више као доживљај објективног него само објективно у смислу описа, прича или констатација. С наступом апстракције сликари су коначно могли задовољити своју, и жељу својих предходника, да на питање „шта то представља“? одговоре тачно: ништа. Слика има првенствено ликовни значај, а у смислу неке представе која

је сама себи циљ није постојала ни пре апстрактне уметности.

Из тих разлога сматрам да Поповићево сликарство представља типичан пример сликара, који су увек тежили да правим вредностима слике дају превагу над оним спољним, вирљивим и лако памтљивим ефектима.

Једна слика П. Поповића заслужује у том смислу посебну пажњу (названа „Композиција 1“ из 1973. год.) Свакако, то је најбоље што је сликар до сада урадио. Читав принцип његове уметности овде је доследно спроведен до једноставности и убедљивости. И она је, као и све друге, претрпела многе трансформације, и онда одједном, у једном даху добила снажан и упечатљив израз. Овога пута подухват је уродио плодом у тој мери да изгледа сасвим природан. Овде је сасвим јасан, тако да дело изгледа разборито и мирно да се и не види с каквим је фуриозним замахом сликано.

Ако би за сада имало смисла давати неку дефиницију његовог сликарства, онда би је, можда, најпогодније требало окарактерисати као — у м е т н о с т а к ц и ј е з а с н о в а н е н а п р и н ц и п и м а к л а с и ч н е с л и к е и с п р о в е д е н е с у п о р н о ш ћ у а л х е м и ч а р а .

Интересовање за композициони проблем у суштини није довело до заостављања осталих елемената. Они су решавани у пуној мери, али је разлика у томе што је композициони проблем схваћен до доминантности тако да остали делују допуњујуће.

Сликарство П. Поповића не уклапа се у „овог тренутка нове“ токове наше уметности. И не треба. Ако је у питању нека обнова онда је она за оне који имају шта да обнављају: старији у своје а млади у име можда нових путева. Уколико је у питању обнова класичног ликовног поступка (што је можда најпре у питању) који је једно време и у појединим видовима апстрактне уметности изгубио сваки смисао, онда као таква свакако није потребна Поповићевом сликарству. Његова слика је школски пример на коме се могу сасвим уочљиво прочитати сви ликовни елементи које класична слика садржи а које је „модер-

на“ збацила до задњег. Отуд смаграм да апстрактна уметност као целина није уништила слику већ неки њени екстремни видови, који су имали оправдања као храбар и неопходан излет. Тактика и техника једног похода је имала и своје успехе, а и своје жртве.

Апстракција коју Поповић заступа и има можда корена у топлотом и једноставном делу С. Пољакова, не доноси ништа ново, али и не зауставља праву уметност на њеном путу. У контексту напретка, ово сликарство вероватно не представља корак напред, али је сигурно корак у страну, што је сасвим довољан прилог општим кретањима. (Пос

тоје уметници који свој допринос напретку дају тиме што шире фронт могућности деловања и изналажења путева и као такви су неопходна претходница овим сликарима чије дело остане забележено као преломни момент радикалног значаја).

Свака уметност која на њој особен начин потврђује већ проверене вредности, заслужује егзистенцију, и више од тога.

У бити овај приказ само илуструје процес настанка, и неке особености специфичне апстрактне слике (комбинација неких особености геометријске и лирске апстракције), не критикујући је.