

Amra Latifić
Univerzitet Singidunum u Beogradu
Fakultet za medije i komunikacije
Beograd
Srbija

UDC 73.03.071.1 Arhipenko A.
7:929 Micić Lj.
doi 10.5937/ZbAkU2109079L
Originalni naučni rad

Kontekstualizacija optikoplastike: efekti saradnje Aleksandra Arhipenka i Ljubomira Micića

Apstrakt: Jedan od najvažnijih predstavnika naše kulture u dvadesetim godinama 20. veka je Ljubomir Micić, koji povezuje širok spektar delatnosti. Njegova aktivnost urednika i pokretača *Zenita*, pesnika, pisca, kritičara, teoretičara, kolekcionara i organizatora izložbi, privukla je pažnju svetskih avangardista. Micićev projekat *Arhipenko – Nova plastika*, album-monografija, pojavila se u Beogradu 1923. godine. Monografija je štampana u 100 primeraka, obuhvata umetnički rad Arhipenka do 1923. godine i predstavlja jednu od najstarijih monografija u svetu o Aleksandru Arhipenku, a po rečima Zorana Markuša, reč je o „možda i najstarijoj“ monografiji o ovom vajar. Dodatna posebnost ove monografije je saradnja pisca i svetskog umetnika, jer je u pripremi ove publikacije učestvovao i sam Arhipenko, koji je izabrao reprodukcije – 13 skulptura i 2 crteža. Ovom prilikom Micić je napisao uvodni tekst, a po rečima Irine Subotić radi se o „manifestu zenitističke skulpture, sagledanom kroz optiku dela ovog skulptora“. Uvodni tekst nosi naziv „Prema optikoplastici“, a Micić ga piše u Beogradu, 20. septembra. Tom prilikom on uvodi novi teorijski pojam „optikoplastika“, te na specifičan literarni način argumentuje da je Arhipenkova umetnost etapa na putu ka „optikoplastici“, kako on značajno definiše novi stil apsolutne plastike. Micić u novom pojmu objedinjuje okulocentričnu estetiku i optički iluzionizam, anticipiraju treću dimenziju, u koju se može putovati samo okom. Jasno je da je Micić posedovao sposobnost anticipacije, ne samo novih pojmova u domenu teorijskog i literarnog diskursa, već i novih umetnika, koji će postati svetski priznati, a tada su bili u svojim najranijim umetničkim fazama. Ono što je od dodatnog značaja za ovaj pojam je da ga Markuš dovodi u vezu sa terminom optičke umetnosti, ističući da sam termin „optikoplastika“ za četiri decenije anticipira pojam „op-art“ (*optical art*). Svoje radove Arhipenko je izlagao u Beogradu aprila 1924. godine, u okviru Prve *Zenitove* međunarodne izložbe nove umetnosti u Muzičkoj školi „Stanković“. O međunarodnoj važnosti časopisa *Zenit*, kao i efektima saradnje Arhipenko – Micić, svedoči i činjenica da ubrzo nakon izlaska monografije, Arhipenko šalje poziv *Zenitu* da se priključi Međunarodnom društvu novih umetnika u Njujorku, kojim su rukovodili Ketrin Drajer

i Vasilij Kandinski i u kojem je jedan od predsednika bio Marsel Dišan. Raskošni talenat ova dva umetnika, Aleksandra Arhipenka i Ljubomira Micića, zaslužuje kontinuirana i dodatna istraživanja, kao i nova čitanja njihovog udruženog stvaralaštva.

Ključne reči: optikoplastika, avangarda, Arhipenko, Zenit, Micić

Skulptoralni iluzionizam

Savremene teorije percepcije, koje su utemeljene u poststrukturalizmu i raspravama koje se odnose na vezu između telesnog i vizuelnog, donose nov odnos prema skulpturi. Kako simbolički, tako i logički značaj unutarnjeg prostora doprineo je tome da se skulptura shvata kao proces stvaranja žive forme. Rozalind Kraus (Rosalind E. Krauss) ističe: „Simbolički značaj središnjeg, unutarnjeg prostora iz kojeg proističe energija žive materije, iz kojeg se njego organizacija razvija poput koncentričnih krugova, (...) odigrala je ključnu ulogu za modernu skulpturu“ (Kraus, 2020: 8). U slučaju umetnika kao što su Henri Mur (Henry Spencer Moore) i Žan Arp (Jean Arp), Kraus piše da su stvarali iluziju izvora energije u središtu materijala skulpture, a da je proces stvaranja forme za njih bila vizuelna meditacija na temu logike organskog rasta (Kraus, 2020: 9). Optički odnos spoljašnjeg i unutrašnjeg prostora, realnog i imaginarnog, stvara skulptoralni iluzionizam. Iluzionizam transponuje skulptoralni objekat iz realnog u metaforički prostor. Skulptor zamišlja dinamične prostore fantazije i metafore, koje ne razaraju realni prostor, već realni prostor preoblikuju u delo u kojem se taj prostor ispituje, promišlja i percipira. Telo skulpture se pretvara u skulptoralnu metaforu koja u gledaočevom pogledu istovremeno postaje i unutrašnji i spoljašnji objekat. Optika iluzionizma integriše gledaočev pogled u telo skulpture u kome se ono lomi i deformiše. Lomljenje i deformacija oblika rastače i sjedinjuje unutrašnji i spoljašnji prostor.

Arhipenkova nova plastika

Početkom 20. veka nova naučna saznanja i otkrića utiču i na stav umetnika prema spoljašnjoj stvarnosti. Teorija relativiteta Alberta Ajnštajna (Albert Einstein) u fizici formira novo shvatanje prostora. „Umetnička slika više nije renesansni ‘prozor u svet’; ona ne prenosi ono što vidi, već istražuje sam fenomen gledanja što umetnika dovodi u dinamičnu poziciju. On slikom otkriva i pronalazi istinu-istinitiju-od-istine“ (Trifunović, 1994: 54.). Istražujući polje uticaja nauke na umetnost, ukrajinski skulptor Aleksandar Arhipenko (Александр Порфирьевич Архипенко)¹ patentirao je u

¹ Zbog političke situacije Arhipenko je napravio svetsku karijeru kao ruski umetnik. Arhipenku će se pripisivati različiti uticaji. Na primer, Branko Ve Poljanski govori o tome da je Arhipenko imao običaj da naglašava da nije Rus nego Ukrajinac. Kasnije, u skladu sa novom američkom klimom, Arhipenko izjavljuje: „Moji preci, kao i preci Rusa, koristili su se nekada vizantijskim i orijentalnim uticajima. Ja volim vizantijsku i orijentalnu umetnost, uostalom, ja volim sve što je genijalno u svim zemljama i

Sjedinjenim Američkim Državama *Pokretne slike*, nazvane *Archipentura* 1927. godine (Subotić, 1982). Ove umetničke eksperimente patentirao je pod brojem 1.626.496, posvetivši ih Ajnštajnu i Tomasu Edisonu (Thomas Alva Edison). K. Bulije (Clarence Joseph Bulliet) u predgovoru kataloga putujuće izložbe, navodi reči Arhipenka:

Predosećam da je teorija relativiteta oduvek bila skrivena u umetnosti, ali je Ajnštajn svojim genijem nju konkretizovao rečima i jednačinama. (...) Nikada još nisam govorio o tom jasnom buđenju razuma i razumevanja koje je u meni probudila Ajnštajnova teorija. Svoj izum *Pokretne skulpture* (ili *Izmenljive slike*) dugujem teoriji relativiteta. (citirano u Subotić, 1982: 214)

Ove skulptoralne kompozicije u sebi su sadržale i figurativnu i apstraktnu formu. Irina Subotić navodi: „Osnovni princip ovih dela zasniva se na mehanizmu kojim posetilac može da menja prikaz tako da u određenim položajima elementi koji čine celinu skulpture, odnosno slike, daju figurativnu predstavu, a u drugim – apstraktnu“ (Subotić, 1982: 214). Apstrahovanje forme Arhipenko sprovodi unoseći pokret, ali iznutra, stvarajući iluziju izvora energije u središtu materijala skulpture. Njegova unutrašnja forma postaje prenosilac izraza. Autorka ističe da Arhipenko već u svojoj ranoj istraživačkoj fazi skulpturi daje nove osnove. „Od kada je 1909. godine započeo seriju dela u kojima se nazirala proročanska dimenzija nove plastike (*Crni sedeći torzo*, *Suzana*, *Žena* ili *Glava na kolenima*), dosledno rešavanje odnosa unutar mase, obuhvatanje prostora i unošenje pokreta iznutra, iz srži forme, postali su putokaz ka najznačajnijim rezultatima i novinama kojima Arhipenko spada u začetnike nove skulptorske misli“ (Subotić, 1982: 211). Arhipenkova inovacija u pravljenju skulptorske iluzije koristeći ne pokret, već kretanje mase oko osovine skulpture, predstavljala je revolucionarni skok u skulptoralnoj formi u kontekstu svetske istorije umetnosti. Na primeru skulpture *Žena koja hoda* Arhipenko primenjuje konkavne oblike, odnosno on prostor otvara kroz masu i u samoj masi, gradeći sasvim novi tip negativnog volumena. Na ovom specifičnom negativnom volumenu on gradi iluziju stvarnog i fikcionalnog prostora, transponujući svoj skulptoralni objekat iz realnog u metaforički prostor.

Naša sredina se sa ovim revolucionarnim umetnikom susreće dvadesetih godina prošlog veka u časopisu *Zenit*. U kontekstu evropske i svetske umetnosti, do sredine dvadesetih godina prošlog veka, Arhipenko već realizuje niz inovacija. Donald Karšan (Donald H. Karshan) u svojoj monografiji *Archipenko. The Sculpture and Graphic Art*

svim vremenima, i moju pravu tradiciju je moguće naći svugde... u stvaralačkom geniju čoveka. Moja ostvarenja nemaju nacionalnost. Zato ja nisam više Ukrajinac no što sam Kinez. Ja sam samo čovek“ (citirano u Subotić, 1982: 217)

(„Arhipenko. Skulptura i grafička umetnost“) dokazuje da je Arhipenko najinventivniji i najuticajniji skulptor u prvoj četvrtini 20. veka. U ovoj opsežnoj monografiji, Karšan svoju argumentaciju gradi na osnovu poređenja Arhipenka i vodećih evropskih umetnika tog vremena. Tumačeći najraniju fazu umetnikovog rada, (onu po kojoj je Arhipenko i bio prepoznat i priznat od strane Ljubomira Micića), Karšan vrlo sistematično ističe dvadeset Arhipenkovih inovacija, sa primerima umetnikovog rada. Navode se samo neke od inovacija sa odgovarajućim umetničkim delima:

1. Redukovanje i aerodinamičnost forme do gotovo krajnje apstraktne simplifikacije (*Crni torzo koji sedi*, 1909, *Heroj*, 1910, *Žena koja sedi*, 1911); 5. Stavljajući akcenat na ekstremitete figure i njihov pokret, ovo postiže selektivnom eliminacijom određenih detalja (*Torzo*, 1909, *Crna plesačica*, 1911, *Dva tela*, 1912); (...) 13. Upotrebom žice simbolički prikazuje elemente figure i na taj način prati pokret ovih elemenata u prostoru (*Medrano I*, 1912); 14. Pokretni objekti ili kinetički elementi (*Medrano I*, 1912); (...) 20. Uvod u kontrolisanu polihromatsku modernu skulpturu XX veka (*Medrano I*, 1912, *Carrousel Pierrot*, 1913, *Kupač*, 1915). (Karšan, 1974: 38-40)

Jasno je da je Karšan u ovoj selekciji ponudio umetničke radove iz najranije faze Arhipenkovog rada, pre prelomne 1917. godine, a po kojima će biti zapažen i u našoj sredini zahvaljujući Ljubomiru Miciću. Vreme od 1909. do 1916. godine, predstavlja najkreativniji stvaralački period Arhipenka, a provodi ga u Parizu i u Nici. Poslednje četiri decenije svog života Arhipenko boravi u Americi, gde se bavi izradom radova od najrazličitijih materijala, uključujući i materijale poput mermera, kamena i čelika. Poseban vid slikarsko-skulptorske konstrukcije iz 1912. godine – skulptoslika, Arhipenku je služila kao eksperimentalno ispitivanje međuzavisnosti boje i oblika. U ovakvim istraživanjima dolazi do zaključka da granica između njih ne treba da postoji. Ovome doprinose različiti materijali poput drveta, metala i stakla.

Prvi prikaz u našoj sredini o ovom revolucionarnom umetniku napisao je Rastko Petrović 1921. godine u svom tekstu objavljenom u *Zenitu* pod nazivom „Izložbe u Parizu“, gde navodi da Arhipenko „drsko hoće da izazove izraz plastike dubeći šupljine“ (Petrović, 1921: 8). Naredne godine i dadaista Dragan Aleksić u časopisu *Dada Jazz* piše o Arhipenku.² O njemu govori i tekst „Kroz rusku izložbu u Berlinu“, objavljen u *Zenitu* 1923. godine: Branko Ve Poljanski naglašava da je u okviru ove izložbe na kojoj se predstavljaju dela stvorena u Rusiji, Arhipenko predstavio samo četiri rada, s obzirom da je umetnik u to vreme živeo u Berlinu (Poljanski, 1923: bez str.).

² Dragan Aleksić, „Archipenko“, *Dada Jazz*, Zagreb, 1922, 12-15.

Arhipenko je izlagao u Beogradu aprila 1924. godine u okviru Prve *Zenitove* međunarodne izložbe nove umetnosti u Muzičkoj školi „Stanković“. Ono što je važno istaći je podatak da se Arhipenkova skulptoslika *Dve žene*, posle ove izložbe našla u zaostavštini Ljubomira Micića. Skulptoslika je postala deo stalne postavke Narodnog muzeja nakon primanja Micićeve zaostavštine početkom osamdesetih godina prošlog veka. Irina Subotić ističe: „Pretpostavljamo – dok dokumenti ne pokažu pravo lice istine – da su *Dve žene* bile izlagane na Prvoj Zenitovoj međunarodnoj izložbi i da ih je autor poklonio Ljubomiru Miciću u znak zahvalnosti za objavljenu monografiju“ (Subotić, 1979: 31.). Godine 1923. Arhipenko je pisao Ljubomiru Miciću: „Baš u ovo vreme organizujemo veliko Međunarodno društvo moderne umetnosti. Društvo ima zadatak da ujedini moderne umetnike Evrope i Amerike... Mnogo trudbenika umetnosti i razni umetnički časopisi s mnogih strana pristupili su ovom društvu... Biću radostan ako i Vi pristupite nama s Vašim časopisom *Zenit*...“ (citirano u Markuš, 1970: 9). Zoran Markuš objašnjava da se u ovom pismu očituje klima duhovne povezanosti umetnika avangarde i želja za afirmacijom: „Navedene podatke, međutim, treba primiti kao znak duhovne povezanosti avangardnih pokreta i umetnika, u smislu međunarodne solidarnosti mnogih, tada još uvek malo poznatih, koji su se potvrđivali i sticali reputaciju i preko jugoslovenskog časopisa *Zenit*“ (Markuš, 1970: 9).

Zenitistička saradnja sa ruskim, i kasnije sovjetskim, umetnicima izražava panslovenstvo, rusofilstvo i političko podržavanje sovjetske boljševičke revolucije. Solidarnost Micića i Arhipenka vidi se u Micićevom tekstu „Prema optikoplastici“: „Zenitisti priznaju samo one umetnike, koji pronalaze i koji stvaraju originalna dela. Među njima je i Aleksandar Arhipenko koji se nalazi u prvim redovima svih onih, za čiju se konačnu pobjedu nepokolebivo i muški bore zenitisti na Balkanu. Maestro Archipenko, zenitisti te salutant!“ (Micić, 1923). Katarina Janski Majklsen (Katherine Jánszky Michaelsen) u monografiji *Alexander Archipenko. A Centennial Tribute* („Aleksandar Arhipenko. Stogodišnja počast“) ističe kao važan momenat u karijeri Arhipenka njegovu saradnju sa Micićem: „Arhipenko je u Jugoslaviji smatran najznačajnijim među umetnicima avangarde dvadesetih godina prošlog veka. U svom predgovoru monografiji Micić je proglasio Arhipenka za predstavnika nove zenitističke skulpture inspirisanom epohom tehnologije, elektriciteta i aviona, kao i ‘Balkanskom suvošču i ustalasanom štampom’.“ (Guralnik, Michaelsen, 1987: 53) Ješa Denegri Micića ocenjuje kao „kritičara na delu“:

Pod tim pojmom, naime, podrazumeva se ona vrsta kritičara i ona vrsta kritike što svoju praksu ne završavaju u mediju teksta (i to teksta pisanog *post festum*, dakle nakon što se odigrala neka od njih odvojena umetnička manifestacija), nego uz tekst vrlo tesno vezuju organizaciju izlaganja i po

mogućnosti prikupljanje i čuvanje samog umetničkog dela, smatrajući da će tek tim integralnim zahvatom postići najviše što mogu u interesu stavova i ideja koje zastupaju i brane. (Denegri, 1984: 10)

Monografija *Arhipenko – Nova plastika* Ljubomira Micića iz 1923. godine³, štampana u Beogradu u 100 primeraka, predstavlja jednu od najstarijih monografija u svetu, a po rečima Zorana Markuša, reč je o „možda i najstarijoj“ (Markuš, 1970: 9) monografiji o ovom vajar. Irina Subotić ističe da se ovo delo ubraja u svetski značajne bibliografske jedinice (Subotić, 1979: 29). Monografija obuhvata umetnički rad Arhipenka do 1923. godine. Dodatna posebnost ove monografije je saradnja pisca i svetskog umetnika, jer je u pripremi ove publikacije učestvovao i sam Arhipenko, koji je izabrao reprodukcije – 13 skulptura i 2 crteža. Prema mišljenju Zorana Markuša važnost ove monografije je u tome što sadrži najznačajniji period ovog vajara, jer će sa odlaskom u SAD „duh avangarde i stvaralaštvo pretpostaviti kvantitativnoj i konvencionalnoj proizvodnji, neuporedivo manje značajnoj u odnosu na prethodnu etapu“ (Markuš, 1970: 9). Prikaz o ovoj monografiji u našoj sredini nije zabeležen, sem „kratke beleške“ Radeta Drainca (Golubović, Subotić, 2008: 148). Međutim, Berlinski list *Der Deutsche* pozitivno vrednuje ovu publikaciju: „U predgovoru izvodi Micić na ubedljiv način da je Arhipenkova umetnost etapa na putu ka ‘optikoplastici’, kako on značajno definiše novi stil apsolutne plastike“ (citirano u Markuš, 1970: 9). Irina Subotić ističe i značaj vizuelnog identiteta ove monografije: „Kao bibliofilsko, luksuzno izdanje u samo sto primeraka, Arhipenkova monografija bila je štampana na raznobojnom papiru, sa rukom lepljenim reprodukcijama. U svom programskom tekstu, osim nagoveštaja mobilne skulpture, Micić obrazlaže konkretan odnos prema obradi materijala, posebno vladanje prostorom i *zenitističko*, objektivno viđenje umetničkog predmeta“ (Golubović, Subotić, 2008: 59). U ovoj knjizi Micić predočava definisanje novog tipa umetničkog dela, koje nije samo estetski proizvod, već primer novog umetničkog i stvaralačkog preoblikovanja prirode same umetnosti.

Već na samom početku u tekstu „Prema optikoplastici“ Micić najavljuje buđenje treće dimenzije u umetnosti, ali i njenu dalju ekspanziju: „Valjda jedne ponoći, i treća dimenzija, kategorički je zatražila svoje vitalno pravo u umetnosti. Ta hipotenuza, bez koje se ne da zamisliti ni jedan trokut, povraćena je u život umetnosti od novih umetnika, u novim delima. Posle rođenja treće dimenzije (koja će roditi četvrtu, petu...), i u plastici je svršeno sa umetničkim amaterstvom“ (Micić, 1923). Ono što je ovde značajno istaći je Micićev, pretpostavlja se, intuitivni stav da sama forma iz sebe može organski da

³ Ovo izdanje je sam Micić nazivao monografijom, jer je ceo album sa njegovim predgovorom posvećen jednom umetniku. Izdanje je bilo vrlo ambiciozno: rukom lepljene fotografije, flis papir između svakog lista, veliki format. Ovo nije bila naučna monografija, jer nije posedovala prateći aparat.

generiše novu formu, što dokazuje njen vitalitet, nereferencijalnost i autonomiju. U nizu postavljenih pitanja Micić traži prirodu strukture novog umetničkog dela koja bi mogla biti iskazana upravo u radu Arhipenka: „Hoćemo li bar uskoro zagledati optikoplastiku sviju telesa, sviju forma i sviju života iz svemira, u ljudskim umetničkim delima? (...) Plastika zvezde Saturna (i zemlja je zvezda!), bila bi divna u vajaro–slikarskoj razglobljenoj konstrukciji Aleksandra Arhipenka“ (Micić, 1923). Na ova pitanja Micić daje i odgovor koji leži u konačnom i krajnjem otklonu od mimezisa: „Dakle, ne više kopija prirode, nego disciplinovana sinteza prirodnih i vanprirodnih elemenata. Ne više prenešeni ‘motiv’ nekog već postojećeg predmeta (...) nego plastika samog predmeta koga je apsolutno stvorio i pronašao sam umetnik. Ne plastika viđenog nego plastika stvorenog. (...) Na putu prema čistoj optikoplastici! Nova plastika treba da je realan čin“ (Micić, 1923). Elemente poput sinteze, totalne obuhvatnosti, savladavanja i lomljenja prostora, koji će biti konstanta tema tokom čitavog XX veka, Micić spoznaje u ovom svom teorijskom spisu već 1923. godine:

Kao u zenitističkoj poeziji, tako i u budućoj optikoplastici, simultana koncentracija raznorodnih elemenata u jednoj jedinoj umetničkoj kreaciji pruža realan doživljaj totalne obuhvatnosti, i savlađivanje prostora (Sva nova umetnost je u savlađivanju i lomljenju prostora!) Treba se dovinuti zenitizmu u novoj plastici, pošto u konačnoj sintezi, zenitizam u plastici znači: optikoplastika kojoj dostojno prethodi veliki pronalazač Aleksandar Arhipenko. (Micić, 1923)

Pojam „optikoplastika“ nastao je dvadesetih godina prošlog veka u kontekstu tradicionalnog, zapadnog projekta modernosti. Projekat modernosti postavlja formalističku hipotezu po kojoj materija postoji samo kada je pretočena u formu. Okulocentrična estetika i optički iluzionizam anticipiraju treću dimenziju, u koju se može putovati samo okom. Na ovoj liniji susreću se priroda senzornog, opažajnog iskustva i materijalni kvalitet medija. Oslonjen na ideologiju modernističkog vizuelnog modela, Micić želi da najavi da vizuelno opažanje u budućnosti neće biti samo puko, pasivno beleženje materijala draži, već pre svega aktivna delatnost uma. Već na početku svog teksta Micić najavljuje da će treća vitalizovana dimenzija roditi sve ostale dimenzije. Temeljno promišljanje umetničkih procesa, strategija i metoda svog vremena, navodi Micića da objasni umetničke postupke kao konkretne intervencije u realnosti. Iz ovih pobuda on između ostalog i piše pomenuti uvodni tekst. Ješa Denegri ističe:

Kada se pročitaju ovi pasusi, moći će se u jednu celinu povezati Micićeви nazoni o umetnosti i Micićeви zahvati koje je u području umetnosti praktično činio: evidentno je, naime, da oba ova momenta povezuje identični

aktivistički pristup, dakle pristup u kojem se iznad svega ceni *delanje*, i otuda je za razumevanje Micića kao kritičara važno ne samo to što je o umetnosti pisao (a to što je pisao koncentrisano je u tekstu *Prema optikoplastici*), nego je ujedno bitno i ono što je u domenu umetnosti (u)radio. (Denegri, 1984: 11)

O međunarodnoj važnosti časopisa, kao i efektima saradnje Arhipenko – Micić, svedoči i činjenica koju ističe Irina Subotić, da ubrzo nakon izlaska monografije „Arhipenko šalje poziv *Zenitu* da se priključi Međunarodnom društvu novih umetnika u Njujorku, kojim su rukovodili Ketrin Drajer (Catherine Dreyer) i Vasilij Kandinski (Василий Васильевич Кандинский) i u kojem je jedan od predsednika bio Marsel Dišan (Henri-Robert-Marcel Duchamp). (Radi se o Société Anonyme – jezgru budućeg Muzeja moderne umetnosti u Njujorku)“ (Golubović, Subotić: 148).

Bez obzira na nedorečenost tog teksta u metodološkom smislu, Zoran Markuš piše da Micić u uvodnom tekstu iznosi nepogrešive ocene o Arhipenkovom radu: „Tekst je pisao književnik i ta činjenica objašnjava izvesne nedostatke koji se ređe pojavljuju kod istoričara umetnosti. Nedostaju najosnovniji biografski podaci o umetniku, njegovoj formaciji, a zapostavljen je svaki napor da se ličnost Arhipenka konkretno situira u okvirima tadašnje evropske i svetske umetnosti. Ali, što se tiče samih ocena, one su nepogrešive, a samim tim ostaju aktuelne“ (Markuš, 1970: 9). Može se reći da Micićev predgovor ne predstavlja klasičnu manifestnu retoriku, već težnju ka novom retoričkom odnosu slike i reči, u kome reč postaje slika, a slika postaje reč. Markuš smatra da se na nivou teorije umetnosti Micićevi predlozi mogu uzeti za programsku osnovu savremenih kretanja u umetnosti. Ono što je dodatno značajno je da Markuš dovodi u vezu Micićev pojam optikoplastike i pojam op-arta: „sam termin ‘optikoplastika’ kao da za četiri decenije anticipira pojam ‘op-art’“ (Markuš, 1970: 9). Verovatno da je Markuš dodatni značenjski potencijal pojma „optikoplastika“ video u predviđanju novog iluzionizma i u njegovom ukazivanju na autonomnost formalnog poretka u strukturi umetničkog dela.

Optička umetnost: forma kao iluzija

Osnovni problem geometrijske apstrakcije je uspostavljanje maksimalnog ili krajnjeg stepena autonomije umetničkog dela, kao i same umetnosti. Op-art apstrakcija izlazi iz domena referencijalnog apstrahovanja okružujućeg sveta i ulazi u polje geometrijskih nereferencijalnih oblika i struktura u konkretnom polju slike. Op-art pokazuje neutralnu igru strukturalnih odnosa elemenata pred okom, gde grupe geometrijskih kontura koje su najčešće mrežno povezane prekrivaju slikovnu celinu. Formalni poredak zasniva se na ponavljanju (često monotonom) i plošnom strukturiranju elemenata, koji preko nadražaja mrežnjače stimuliše iluzionistički efekat.

Arnason ističe (Hjorvardur Harvard Arnason): „Ono što nazivamo op-artom, s jedne strane, po svetlosti prevazilazi skulpturu ili konstrukciju (kada je u pitanju odnos prema iluziji, percepciji, fizičkom i psihološkom dejstvu boje), a, po efektu na posmatrača, eksperimente sa svetlošću“ (Arnason, 2008: 536). Ideja kretanja svetlosti i formi, kao i način na koji se kretanje realizuje kroz prostor i u prostoru, dominantno je ostvarena u domenu optičke umetnosti. U neprekidnom menjanju izgleda i vizura umetničkog dela u prostoru aktivno saučestvuje i sam posmatrač. Emancipacija vizuelne fantazije optičke umetnosti seže do tehnoloških eksperimenata i kibernetičkih gradova. I sam Micić u tekstu „Prema optikoplastici“ najavljuje epohu mehanike, tehnike i mašine: „Mehanika, van svake sumnje, postigla je mnogo veće i zavidnije rezultate. Tehnika je pobedila celu dodanašnju umetnost. Mašina! Mašina!“ (Micić, 1923). Na ovoj liniji je Nikola Šefer (Nicolas Schöffer) spajanjem umetničkog, naučnog i tehnološkog, pokušava da pokaže funkcionalnu primenljivost optičke umetnosti, čak do razmera kibernetičkih utopijskih gradova.

Optikoplastika – kontekst i recepcija

Uvodeći novi teorijski pojam, Micić se zalaže da Arhipenkova umetnost dobije adekvatnu teorijsku artikulaciju i legitimnost autonomije. Novim pojmom Micić želi da pokaže i autonomnost izgrađenog teorijskog govora o umetnosti, te samim tim ističe važnost relacije teorijskog i umetničkog. Una Popović navodi:

Ukoliko je tradicionalno filozofsko razmatranje umetnosti bilo određeno stavom da filozofija treba da sudi o suštini i smislu umetnosti, savremena filozofska razmatranja teže ravnopravnom dijalogu filozofije i umetnosti, kao dijalogu dvoje nesamerljivih, ali ipak međusobno srodnih sagovornika. Umesto da u ovom dijalogu figurira kao podređena strana, upućena na domen iracionalnog, doživljajnog ili emotivnog, (...) umetnost se sada pojavljuje kao autonomna delatnost. (Popović, 2016: 39)

Važnost relacije koja se gradi na autonomnosti verbalnog i vizuelnog, Micić je pokazao ne samo uvodeći novi teorijski pojam, već i celokupnim teorijsko-praktičnim radom oko časopisa *Zenit*. On je posedovao sposobnost anticipacije, ne samo novih pojmova u domenu teorijskog i literarnog diskursa, već i novih umetnika, koji će postati svetski priznati, a tada su bili u svojim najranijim umetničkim fazama. O ovome svedoči i njegova saradnja sa Arhipenkom. Tekst „Prema optikolastici“ Micić piše u Beogradu, 20. septembra 1923. godine. Ubrzo nakon izlaska monografije-albuma *Arhipenko – Nova plastika* Arhipenko odlazi u Ameriku. U nastavku ovog teksta navodi se izvod iz članka iz časopisa *The World*, povodom Arhipenkovog dolaska u Ameriku, u kome se jasno ističe njegov umetnički status 1923. godine u svetu: „Aleksandar Arhipenko je

juče stigao u Njujork brodom *Mongolija*... Mnogi ljudi ga smatraju za najvećeg živog skulptora, a nedavno je zatvorio školu u Berlinu, koju su pohađali studenti iz svih krajeva sveta. On će organizovati izložbe u glavnim gradovima Sjedinjenih Američkih Država ove zime“ (citirano u Guralnik, Michaelsen: 58).

Micićeva samosvest u promovisanju internacionalnih avangardnih ideja nije bila usmerena samo ka umetničkom, već i ka domenu kulturalnog i konkretno produkcijskog. Ovakav album-monografija u našoj sredini tih godina predstavljao je iskorak ka *intermedijskom delu*. Micić je prezentaciju Arhipenkovog rada shvatao kao poligon za prožimanje različitih umetničkih disciplina, kao što su književnost, zbivanje u savremenoj skulpturi i slikarstvu, grafičko oblikovanje knjige i na kraju tehnika štampe. Sve ovo ukazuje na edukacijsku samosvest Ljubomira Micića koji je učinio da se na našim prostorima predstavi duh nove umetnosti. Njegova misija edukacije u sebi je sadržala kontemplativno - intuitivnu i operativno - aktivističku dimenziju u promociji koliko vodećih evropskih avangardnih umetnika, toliko i u promociji sopstvenog rada.



Prilog 1. Naslovna stranica monografije *Arhipenko - Nova plastika* sa predgovorom Ljubomira Micića, Beograd, izdanje Zenit, 1923, vl. Narodni muzej, Beograd.

REFERENCE:

1. Arnason, H. H. 2008. *Istorija moderne umetnosti: slikarstvo, skulptura, arhitektura, fotografija*. Beograd: Orion Art.
2. Denegri, Ješa. 1984. „Ljubomir Micić i Branko Ve Poljanski i likovne umetnosti“, u: *Polja*, broj 299. Novi Sad, 10-12.
3. Golubović, Vidosava i Subotić, Irina. 2008. *Zenit 1921 – 1926*. Beograd: Narodna biblioteka Srbije; Institut za književnost i umetnost i Zagreb: SKD Prosvjeta.
4. Guralnik, Nehama and Michaelsen, Katherine Jánszky. 1987. *Alexander Archipenko. A Centennial Tribute*. Washington: National Gallery of Art and Tel Aviv: The Tel Aviv Museum.
5. Karshan, Donald H. 1974. *Archipenko. The Sculpture and Graphic Art*. Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag.
6. Kraus, Rozalind. 2020. *Nova sintaksa skulpture*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.
7. Markuš, Zoran. 5.12.1970. „Prikaz – posle pola veka. Studija Ljubomira Micića o vajaru Arhipenku“, u: *Književne novine*, br. 379, Beograd, 9.
8. Micić, Ljubomir. 1923. „Prema optikoplastici“, u: *Arhipenko. Nova plastika*. Beograd: Zenit.
9. Petrović, Rastko. 1921. „Izložbe u Parizu“, u: *Zenit*, br. 3. Zagreb, 7-8.
10. Poljanski Ve, Branko. 1923. „Kroz rusku izložbu u Berlinu“, u: *Zenit*, br. 22. Zagreb, bez.str.
11. Popović, Una. 2016. „Umetnost i problem teorijskog: mogućnost verbalizacije umetnosti“, u: *Zbornik radova Akademije umetnosti*. Novi Sad: Akademija umetnosti, 39-51.
12. Subotić, Irina. 2015. „Pregled zaostavštine Ljubomira Micića“, u: *Ljetopis Srpskog kulturnog društva*, sv. HH, Zagreb: Prosvjeta, 240-283.
13. Subotić, Irina. 1979. „‘Dve žene’ Aleksandra Arhipenka“, u: *Sveske*, br. 7-8. Beograd, 29-31.
14. Subotić, Irina. 1982. „Nova akvizicija Narodnog muzeja: ‘Dve žene’ Aleksandra Arhipenka“, u: *Zbornik Narodnog muzeja*, XI-2 istorija umetnosti. Beograd: Narodni muzej, 209- 234.
15. Trifunović, Lazar. 1994. *Slikarski pravci XX veka*. Beograd: Prosveta.

Contextualisation of Optico-plastic: the Effects of Alexander Archipenko and Ljubomir Micić's Cooperation

Abstract: One of the most important representatives of our culture in the 1920's is Ljubomir Micić, who connects a wide range of activities. His activity as the editor and founder of *Zenit*, poet, writer, critic, theorist, collector and organiser of exhibitions, attracted the attention of the world's avant-garde. Micić's project entitled Archipenko – the New Plastic, an album-monograph, appeared in Belgrade in 1923. The monograph had a print-run of 100 copies; it includes Archipenko's artistic opus until 1923 and represents one of the world's earliest, according to Zoran Markuš perhaps even the oldest monograph about sculptor Alexander Archipenko. An additional feature of this monograph is the cooperation between the writer and the world artist, because Archipenko himself participated in the preparation of this publication; he was the one to choose reproductions – 13 sculptures and 2 drawings. On this occasion, Micić wrote

the introductory text, and according to Irina Subotić, it is a “manifesto of zenithist sculpture, seen through the optics of this sculptor’s oeuvre”. The introductory text is entitled *Towards Optico-plastic*, and Micić writes it in Belgrade on the 20th September. Here he introduces a new theoretical concept of *optico-plastic*, and in a specific literary way argues that Archipenko’s art is one step towards *optico-plastic*, as he significantly defines a new style of absolute plasticity. Micić combines oculo-centric aesthetics and optical illusionism dimension in the new concept, anticipating the third dimension which only eye can perceive. It is clear that Micić possessed the ability to anticipate, not only new concepts in the domain of theoretical and literary discourse, but also future world-renowned artists, even if they were just in their earliest artistic phases at the time. that Markuš What is of additional importance for this term is connects it with the term *optical art*, emphasising that *optico-plastic*, four decades earlier, anticipates the term *op art*. Archipenko exhibited his works in Belgrade in April 1924, as part of the First Zenit International Exhibition of New Art at the Stanković Music School. The international importance of the *Zenit* magazine, as well as the effects of the Archipenko-Micić cooperation, is evidenced by the fact that soon after the publication of the monograph, Archipenko sent an invitation to *Zenit* to join the International Society of New Artists in New York, led by Catherine Dreyer and Wassily Wassilyevich Kandinsky and whose one of the presidents was Marcel Duchamp (Henri-Robert-Marcel Duchamp). The lavish talent of these two artists, Alexander Archipenko and Ljubomir Micić, deserves continuous and additional research, as well as new interpretations of their joint work.

Keywords: optico-plastic, avant-garde, Archipenko, *Zenit*, Micić