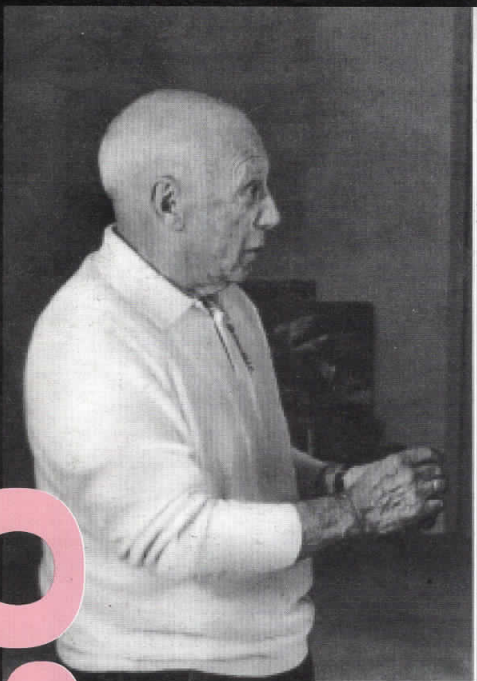


PICASSO



НЕЖНО

РИВАЛСТВО

MATISSE

Најновиот проект на Музејот Кимбел во Форт Ворт, Тексас, изложбата *Пикасо и Матис: нежно ривалство*, отворена во текот на февруари 1999, предизвикува внимание не само поради величината и значењето на овие две клучни фигури во уметноста на XX век, туку и поради начинот на кој авторот на изложбата, познатиот и мошне актуелен француски историчар на уметноста Ив-Ален Боа, го разгледува нивното творештво. Поаѓајќи од проучувањето на помалку или повеќе познатите биографски факти и уште повеќе од анализата на делата на овие двајца великани на модерната уметност, Ив-Ален Боа ни нуди нов, современ поглед на поврзаноста, па дури и меѓусебна зависност на Пикасо и Матис во создавањето на некои од битните премиси во нивното творештво, но и во уметноста на векот што изминува. Разговорот на Линда Нохлин со Ив-Ален Боа го превземаме од февруарскиот број на угледното њујоршко списание Артфорум.



ДОДАТОК НА ГОЛЕМОТО СТАКЛО

Линда Нохлин

ПИКАСО И МАТИС

Нежно ривалство

Како што се приближува крајот на XX век, двајцата стари и големи лавови, кои што некогаш се сметаа за поларизирани спротивности во рамките на модернистичката иновација, денес изгледаат се повеќе како блиски творечки сопатници. Можеби денешната уметност, ориентирана кон видеото, објектот или инсталациите, е таа којашто прави овие двајца уметници денес да наликуваат на некои симпатични стари мајстори, на митски остатоци од пред-апстрактната сликарска и скулпторска традиција наследена од XIX век. Накусо кажано, Пикасо и Матис денес се чинат многу поблиски еден кон друг, отколку што било кој од нив има и најмала сличност со Роберт Гобер, Џанин Антони или Мона Хатум, или пак во истата смисла со Енди Ворхол или дури и со Џексон Поллок. Иако различни според животот и кариерите, па дури и според нивното национално потекло, тие се сепак еднакви според тоа што докажуваат дека нивната уметност ја преживува историската рамка.

Се вели дека уметникот-херој е мртов, исто како и сликарството и скулптурата, кои се изразни медиуми *par excellence* на херојскиот творец. Обидите да се оживее овој мит преку изложбите како што се патувачката ретроспектива на Џексон Поллок или неодамнешниот преглед на делото на Бонар, можеби резултираат со свежи и поттикнувачки изложби, но тие сепак покажуваат колку цврсто уметниците за кои станува збор му припаѓаат на минатото, а колку малку на сегашноста. Затоа морам да признаам дека на идејата за заедничка изложба на Пикасо и Матис ѝ пристапив со доза на скептицизам. Зарем уште едно

воспевање на овие смели *cheres maitres* кои му се нафрлија на женскиот акт и ги оцрнија вистинските жени; зарем одново за врските меѓу сексуалната одважност и пиктуралната инвентивност; зарем уште легнати модели, уште Големи Момци исправени и подготвени со своите рогови за агонистички битки? Ако концептот на Ив-Ален Боа за врската меѓу Пикасо и Матис не може да ги одбегне неодминливите стереотипи, тогаш тој само дополнително ќе создаде уште едно успешно компликување на оваа врска. Професорот по модерна уметност на Универзитетот во Харвард, Ив-Ален Боа е навистина заинтересиран за *врскиите* и за процесите на поврзаност меѓу овие двајца, за нивното “нежно ривалство” со сета негова суптилност и варијабилност. Тој не се обидува да го расплетка “вистинскиот” Пикасо од човекот од митот, ниту “стварниот” Матис од различните легенди за него (како божем таков проект и да е воопшто плаузибилен). Иако Боа можеби повремено се потпира на нивните биографии, тој сепак е заинтересиран за врската меѓу делата, за специфични дела во специфични периоди, а не за врската меѓу личностите. Се фатив себеси во тоа дека длабоко ме обзема процесот што се отвораше пред мене, процес оживеан од модалитетите на една врска што изгледа неочекувано богата во она што би се нарекло *l'affaire* Пикасо/Матис. Како моќни фигури, двајцата уметници од оваа средба излегуваат неодминливо свесни дека оној другиот е заведливо или заканувачки присутен во генезата на нивното дело.

ЛИНДА НОХЛИН: Зошто ни е потребна уште една изложба за Пикасо и Матис во овој историски момент? Немаше ли огромен број изложби за овие мајстори во последниве години?

ИВ-АЛЕН БОА: Да, точно е дека имаше. Но, никогаш немало изложба за врската меѓу двајцата уметници. Точно е дека првиот дел од нивната врска е проучен, односно оној до Првата светска војна. Постои, всушност, еден вид традиција во која за врската, да речеме меѓу Матисовата *Радосиј на живеењето* и Пикасовите *Госпоѓици од Авињон* (по кои следуваат *Кайачиите со желка* на Матис), се зборува во духот на “мило-за-драго”. Но, литературата за Пикасо по 1930 не го зема во предвид Матис. Изгледа како тој да не е дел од сликата за тој период. Јас пак, станував се повеќе и повеќе убеден дека тој беше дел од таа слика. Мислам дека, на извесен начин, делата зборуваат за себе.

Она што го немав вистински во предвид, беше колку постариот Матис бил инволвиран во делото на Пикасо во тие доцни години се разбира, на многу различен начин, бидејќи Матис немаше едиповска врска со Пикасо. Но, откако навистина добро ги погледнав делата и откако детално ги простудирав, открив дека Матис, всушност, бил прилично приемчив за тоа да го смета Пикасо за партнер тогаш кога тој одново влезе во рингот на модернизмот во раните триесетти години.

ЛН: Тоа е сигурно добра причина за изложба. Но со каква цел ѝ давате општа рамка на изложбата, употребувајќи толку драматична аналогича во вашиот наслов како што е “нежно ривалство”?

ИАБ: Па, ривалството е еден аспект на равенката. Но јас сакав да чепнам во едно покомплицирано теоретско прашање, а кое се однесува на целиот проблем на “влијанието”. Не би се рекло дека е интелегентно кога би се тврдело дека Пикасо бил под “влијание” на Матис, ниту мислам дека обратната ситуација е точна; тоа едноставно не функционира на тој начин. Мислам дека, всушност, во одредени клучни моменти и двајцата се чувствувале како да се во еден вид боксерски ринг. Или дека се играчи/партнери во некој вид на игра. Влогот во таа игра и за двајцата била самата сликарска практика.

ЛН: Мислите: “Кој е предводник во сликарството?”

ИАБ: Или можеби “Какви се можностите на сликарството денес?” Иако не се од иста генерација, тие и припаѓаат на пред-апстрактната традиција. За нив, чистата апстракција, на пример она што го правее Русите, беше нешто што тие го одбиваа. Тие сакаа да останат во параметрите на одредена традиција; тие беа двете големи риби во тој рибник. Додека работев на нив за оваа изложба, јас буквално почувствував дека кај нив постоела една речиси мисионерска определба

во докажувањето дека и натаму е можно да се работи во овие параметри.

ЛН: Да докажат дека тие се, во извесна смисла, водачи на оваа “традиција”?

ИАБ: Нејзини водачи и тие што ја дефинираат.

ЛН: Ова се толку активни зборови. Кажете ми, сепак, што правиме со оној премостувачки концепт за влијанието? Влијанието наведува на пасивно “фаќање”, како што се фаќа настинка, што баш и не би одговарало на начинот на кој се создава креативна уметност.

ИАБ: Токму тоа е причината поради која оваа врска, историски, преминува по малку во една драма. Во доцните дваесетти години, Матис за авангардата е мртов, “капут”. А Пикасо, кон крајот на дваесеттите години и раните триесетти е зафатен со правење на сите оние самосвесни пародии на Матис - *Големииот актиј во црвена фойелја* (1929), којшто тргнува од Матисовата *Одалиска со шамбурина* од 1926 (од колекцијата Палеј на МоМА), или *Акробатиите* кои реферираат на *Танцот* од 1910. Меѓутоа, во еден момент, Матис повторно фаќа приклучок, а Пикасо ги засукува ракавите и решава дека е време малку повеликодушно да се зафати со студирање на делото на Матис - дека токму сега е моментот кога треба нешто да се научи од него. Меѓу нив постоеле неколку такви моменти на акцелерација, моменти кога гледаат повеќе во она што го прави другиот. Мојата одлука беше да ги проучам токму тие моменти. Во секоја прилика се обидував да ја видам логиката во нивните дела, којашто ги турка еден кон друг. Ситуацијата станува многу подраматична кога се обидуваат да го разберете тој вид на чудна дијалектичка врска меѓу двајцата и зошто тие одеднаш станувале свесни и приемчиви за она што го предлага едниот или другиот. Особено во доцните триесетти години е спектакуларен начинот на кој секој од нив се обидува да вклучи, со свој јазик, по некоја тропа од другиот и од тоа да направи нешто. Тоа би изгледало како да си кажувале: “Ти направи го ова, а јас ќе го направам ова, или ти ова, а јас ова”.

ЛН: Како што гледам, сето ова е несведливо на идејата за влијание, туку дека вршите замена со други модули на врската. Еден од нив е дијалогот. Што според вас претставува дијалогот?

ИАБ: Таа идеја не ја измислив јас, туку е позајмена од Бахтин. Според неа, секогаш кога ќе се произнесете за нешто, на ум ви паѓа некој соговорник. И кога зборувате, или во случајов, кога сликате, сликате на одреден начин бидејќи во голема мерка веќе го имате антиципирано одговорот. Овој одговор е веќе дел од банката на податоци со којашто работите додека зборувате или сликате. Кога пред себе имате

индивидуалци како Матис и Пикасо кои се личности со толку силна волја, тогаш банката на податоци се заснова на еден многу драматичен и многу силен аспект, кој води кон драматични промени. Процесот можете да го видите буквално во акција. Еден од миговите кои го сметам за извонреден е оној кога Пикасо ја слика *Игри и сѝас на ѝлажа* (1932), којашто, за жал, не можев да ја добијам за изложбата. Пикасо ја слика оваа слика во период кога нема видено ништо ново од Матис уште од периодот на неговите *Одалиски* работени во Ница во дваесеттите години. Нему му е познато дека Матис работи на муралите за *Танцоѝи* нарачани од Барнс. Својата слика, пак, ја слика само нешто повеќе од еден месец откако излегува Малармеовата *Poesies* со илустрациите на Матис, и само неколку месеци пред да биде објавена во печатот било која фотографија од муралите. *Игри и сѝас* е неверојатна антиципација на она што ќе го направи Матис во Барнсовите мурали. Тоа е еден обид да се биде повеќе матисовски - еден помодерен Матис - отколку самиот Матис. Пикасо се обидува да го надмине Матис.

ЛН: Иако го нема видено делото за кое се зборува.

ИАБ: Го нема видено (во тоа време делото не е ниту завршено) и никогаш нема да го види. А резултатот е сепак толку близок, но не во толкава мерка на *Танцоѝи* кај Барнс, туку на неговата париска верзија (онаа во Музејот на модерна уметност на градот Париз, верзија којашто Пикасо веројатно не ја видел - ако тоа некогаш воопшто и се случило - сѝ додека таа не била изложена во Авињон во 1949): забележлив е истиот замрзнат вид на поставеност, истите блокови боја. Тоа е неверојатно, таа желба да се надмине Матис пред да се појави фактот. Бахтин ова го нарече антиципациски одговор, а во овој случај врз него се засновува мојата идеја за дијалогот.

ЛН: Дали Пикасо или Матис имале дијалози со други уметници?

ИАБ: О да, апсолутно. И двајцата биле многу заинтересирани за Миро, а тоа во однос на Матис не ми беше познато се додека не го започнав истражувањето за оваа изложба. Матис би се рекло, исто така, имал и интензивен однос кон Бонар, додека пак Пикасо негувал целосен презир кон него. Интересно е дека и двајцата потполно го презирале Леже, иако во нивните дела постојат очигледни лежеовски моменти. Може да се зборува за многу други уметници, но сепак, мислам дека најсилниот дијалог се одвивал помеѓу нив двајцата.

ЛН: И со најголем континуитет.

ИАБ: Со исклучок на не цели 15 години, кога по 1917 доаѓа до потполн прекин.

ЛН: Го користите Харолд Блум и неговите категории од книгата *Сѝрав од влијание*. Дали Блумовата идеја за “потценување” е поткатегорија на дијалогот?

ИАБ: Па видете, дијалогот се однесува на разбирањето, а “потценувањето” на недоразбирањето. Она што е интересно за идејата на потценување е дека таа претпоставува отсуство на желба за разбирање.

ЛН: Или, без оглед што е несвесна, неспособност да се разбере.

ИАБ: Но, трансформирана во позитивен фактор.



Анри Маѝис, *Жена во виолетѝова намейќа со цвеќе*, 1937, Музеј на ликовниѝе уметноѝиѝи, Хѝусѝон, Тексас.

ЛН: Да, но тука сигурно не се работи за свесна постапка на еден млад уметник кој мисли дека се труди што повеќе може да го “фати” постариот. Тука, напротив, имаме помалку или повеќе двајца еднакви...

ИАБ: Да, меѓу Пикасо и Матис постои само мала генерациска разлика. Но, тоа што е многу интересно е Блумовата идеја, којашто е многу едиповска, да се префрли во нешто што е поблиску до братско ривалство. Тоа малку го трансформира тој концепт, но мислам дека е многу корисно да се проба.

ЛН: Така е - се согласувам.

ИАБ: И уште една работа, којашто не ја сфаќав потполно сѝ додека не започнав да работам посериозно со самите објекти, е тоа дека кај нив постојат многу параметри кои се исти. Пикасо и Матис сакаа да ѝ припаѓаат на истата традиција; тие доаѓаа од исто наследство. Но во исто време, односот што секој од нив го имаше кон уметноста на сликарството, на репрезентацијата, е речиси антитетички. Ако го зовриеме сето тоа да испари дотаму за да се сведеме на по еден термин за секого, би рекол дека Пикасо е структуралист (тој е заинтересиран за пермутација на

знаци, за трансформација на знакот во нешто што е знак за нешто друго), а Матис е феноменолог (тој е засегнат со ефектот предизвикан од присуството на нештата и токму овој ефект, а не самото присуство, е тоа што тој сака да го прикаже). Но, сепак, не мислам дека тие биле свесни за нивната фундаментална разлика. Иако биле интригирани од уметноста на оној другиот и постојано се обидувале да ја разберат, тие сепак зборувале со различни јазици. Токму ова е причината поради која тие биле успешни во нивното “потценување” - во нивното недоразбирање.

ЛН: Точно. Бидејќи, јазиците со кои се разбирале еден со друг биле взаемно исклучиви.

ИАБ: Да, токму така. Па затоа кога морале да го преведат идиомот на оној другиот во својот, тие неизбежно радикално го трансформирале.

ЛН: Не ли ви се чини дека има нешто што е изразито поврзано со полот, да не речам мачистичко, во Блумовите и вашите термини и категории? “Силно”, “борба”, “оружје”, “агресивно”...?

ИАБ: О, апсолутно. Агонистичката структура на Блум е многу полова.

Пабло Пикасо, Жена што седи во градина, 1938



ЛН: Сето тоа има врска со уметноста како агон, како индивидуална борба. Мислите ли дека, од друга страна, има и други, помалку “мажевни” начини да се осмисли врската меѓу уметниците? Помислете на импресионистите, на пре-рафаелитското братство, на предводничките Руси, кадешто најпосле биле вклучени и многу важни женски уметници.

ИАБ: Да, но се согласувам со констатацијата дека врската помеѓу Матис и Пикасо била строго обележена со мачо, односно со агонистичкиот аспект.

ЛН: Ама во сликите не гледате агресија.

ИАБ: Концепцијата на Матис е да го олабави гледачот и, во основа, да го натера да заборави на многу нешта. Кога Пикасо слика лошо една рака, таа скока накај вас. Рацете на Матис се речиси секогаш “лошо” насликани, но вие тоа не го забележувате, бидејќи таму има толку многу различни работи што ќе ви го одвлечат вниманието. Па така, за Матис може да се каже дека има концепција за погледот којашто е многу дифузна, многу децентрирана, *allover*. Пикасо, наспроти тоа, е во најголема мерка во естетиката на концентрација, на концентрираниот фокус. Многу е интересно, патем речено, дека и покрај тоа што од страна на критиката во тоа време за Матис биле употребувани неверојатно сродни сексуални метафори, во триесеттите години за него сепак не се зборувало толку многу како за женски сликар.

ЛН: Навистина? Дури и покрај неговата декоративност и боја?

ИАБ: Да, и јас бев изненаден.

ЛН: Тоа е чудно, бидејќи на крајот од XIX век, во времето на постимпресионистичкиот период, критичарите се навраќаа на импресионизмот критикувајќи го за неговата претерана женственост: за бесформноста, интуитивноста, декоративноста. Делото на Берт Морисо беше поставено како парадигма за импресионистичкиот “шарм” и женственост - за слабоста.

ИАБ: Овој вид критика беше насочен кон Матис на почетокот, но потоа помалку или повеќе престана да се јавува. Во основа тој беше изоштен од страна на авангардата во доцните дваесетти години. Авангардните критичари се откажаа од него.

ЛН: На него повеќе не се сметаше.

ИАБ: А кога конечно повторно се појави во 1932 и 1933, по објавувањето на илустрациите за Маларме и по завршувањето на муралите за *Танцој*, кај сите оние што беа засегнати се јави чувство на среќа поради неговото враќање. На тоа му претходеше организирањето на првата голема ретроспективна

изложба на Матис во 1931 од страна на Жорж Пети, којашто беше најниската точка во неговата кариера. Тој не размислувал премногу околу изложбата; бил зафатен со проектот за Барнс во Ница и не се заморувал многу околу изложбата. Како резултат на тоа, дилерите кои ја организирале изложбата, вклучиле многу од неговите непродадени дела од раните дваесетти години, кои не се многу добри и затоа изложбата се претворила во ужасен фијаско. Дури и луѓето кои биле негови најголеми подржувачи, како што е Хенри Мекбрајд, напишале критика велејќи за изложбата дека е очајна. Тогаш изгледало како Матис да е навистина мртов.

ЛН: Ме интересира што ќе кажете за сите оние аналогии блиски на теоријата на Сосир и за вашата интерпретација на она што го нарекувате “Матисов систем”. Тоа ме наведува да помислам на есејот на Гертруда Стајн за Пикасо, каде што вели приближно: “Кога Матис гледа еден домат, тој го гледа како што го гледаат сите; но кога Пикасо гледа домат, тој го гледа поразлично од сите.”

ИАБ: Единствено што би додал е дека Матис можеби го гледа доматот како сите, но дека тој исто така и го мириса (*се смее*).. и дека се обидува да ја вклучи таа миризба во неговата слика. За разлика од него, Пикасо би го видел доматот како знак што може да се трансформира во било што.

ЛН: Дали можеме навистина да го искористиме системот на Сосир за да ги анализираме визуелните уметности? Кои се границите на арбитражноста?

ИАБ: Всушност, прашањето за арбитражноста и мотивацијата е со многу повеќе градации кај Сосир, отколку што ние сакаме тоа да го запомниме. Сосир во основа демонстрираше дека дури и во најтоталните арбитражни системи, постојат групирања. Зборовите се арбитражни, но постојат ограничувања на правилата; тие никогаш не се потполно правилни (на пример, целата формација на фамилија зборови е внатрешно мотивирана од конвенции што функционираат миметички: познато ви е дека “апсурдно” доаѓа од “апсурд”, исто како што “на големо” доаѓа од “голем” и дека поаѓајќи од тоа сознание можете, барем теориски, да создадете каков што сакате прилог од било која придавка). Според тоа, Сосир зборува многу често за релативната мотивација на арбитражниот знак.

ЛН: Релативна, во определен контекст.

ИАБ: Да. Па затоа, кога зборувате за знаковен систем каков што е фигуративното сликарство, коешто е инхерентно поврзано со мимезисот, вам ви е, се разбира, познато дека тоа мора да биде релативна арбитражност. Мислам, никогаш не би ми паднало на памет да се обидам да го правам она што некои луѓе се обидоа да го направат во времето кога бев студент, а

тоа е да се трудам да читам една слика така што ќе ја декомпонирам во мали сосировски единици, или некои слични такви постапки. Тоа е потполно апсурдно. Но, она што тој модел ни дозволува да го правиме со Пикасо е да ја разбереме неговата идеја за употреба на истиот визуелен знак за да се преведе во наполно различна реалност и обратно. Овој вид на настојчивост врз миграцијата на знаците ни помага да разбереме како Пикасо може метафорички да ги транспонира знаците, додека напротив за Матис тоа е невозможно.



Анри Матис, Одалиска со шамбурина, 1926, Музеј на модерниа уметност, Њујорк.

ЛН: Не, никако. Тој не е шегобиец, тој не прави досетки. Велосипедскиот управувач кај Матис не може да се претвори во биковски рогови. Вие зборувате за семиологијата на Пикасо, наспроти системот на Матис. Што подразбирате под “системот Матис”?

ИАБ: Тој доаѓа од многу текстови што ги имам напишано претходно. Една од работите што Матис постојано се труди да ја направи, мислам дека е во тоа што се обидува да постигне едно чувство на неартикулирано сетилно присуство, освоено на јуриш. Еднаш, кога во 1912 во Тандир, Мароко се нашол пред

некој син вид што го импресионирал, тој изразил жалење што не е во состојба на слика да го долови “сетилниот интензитет” на таа сина боја. Во каталогот го цитирам разговорот со Северини, кому му се доверил дека “за да се растовари од сензацијата на синото, којашто доминирала над сите други бои, тој морал да го обои во сино целото платно како да е молер.” Се разбира, Матис не можел да наслика монохромна слика во 1912. Затоа тој е постојано заинтересиран за тоа да може да му ја предаде на



Пабло Пикасо, Голем актѝ во црвена фойџелја, 1929, Музеј на Пикасо, Париз

гледачот, без да го фиксира неговото внимание на ниту една точка посебно, бомбастичната идеја за една слика што го поседува тој неартикулиран јуриш на боја и просторна експанзија. А начинот на којшто го конструира ова е прилично сложен. Тој има одредени аксиоми кои ги открива доста рано и до кои се држи се до крајот. Едниот од нив - “квалитет=квантитет” - е едноставен, но повлекува големи последици. Цитатот што тој постојано го употребува е дека “Еден квадратен сантиметар на било која сина не е толку син колку што е син квадратен метар од истата сина боја”. Ова значи дека квантитетот на површината ја

детерминира вредноста на самата боја. Тоа за Матис имплицира и сосема различен начин на цртање, во кој вредностите на белината на хартијата зависат од интервалите меѓу линиите. Неговиот гест, неговата линија, неговиот начин на разликување на зоните од самата хартија - споено со фактот дека кај него никогаш не станува збор за претстава нанесена на подлогата, туку е во прашање самата подлога и количината на подлогата којашто е недопрена - сето тоа придонесува кон вибрантноста и дивоста на неговите цртежи. Во однос на уметноста ова е нешто сосема ново, а делумно доаѓа од Сезан...

ЛН: Ми се чини дека повеќе го сугерира Гоген, отколку Сезан.

ИАБ: Гоген очигледно има удел, но Матис тоа секогаш го негираше. Јас би рекол, неоправдано. Но, методот на Гоген беше сепак во извесна мерка академски. Тој можеше да зголеми мала студија во голема композиција поставена на платно, нешто што Матис едноставно никогаш не би го направил. За Матис сразмерот беше многу значаен, а со цел да го произведе оној експанзивен јуриш што го бараше. Тој не можеше едноставно да стави една композиција во некакви рамки. Тој мораше да ја смисли во точни димензии во кои би била изведена и токму ова е причината зошто секое дело на Матис (со исклучок на периодот во Ница) изгледа секогаш поголемо на репродукција, отколку што е во стварноста: пред да работи на некое дело, тој морал да ја интернализира неговата димензија за да открие во кој сразмер ќе работи.

ЛН: Но кога работеше на *Танцоѝ* за Барнс, тој направи мали верзии, иако со тоа имал страшни проблеми. (Смеа)

ИАБ: Ама не за долго. Штом навлегол во нив, тој побарал да изнајми гаража за да ја сработи оваа голема работа. Сите оние многу брзи скици што ги направил при подготовката за *Танцоѝ*, а кои ги репродуцирам во каталогот, никогаш не ги употребил директно, туку биле само еден есенцијален дел од процесот. Тие се куси записи од рака кои немаат речиси ништо заедничко со конечната композиција, туку се обидуваат да ги доловат со еден или два потези движењата на еден танчер. Всушност, тие ја означуваат радикалната промена, којашто дефинитивно ја менува цртачката постапка на Матис. Со нив тој не се обидува да рафинира есенција, туку како што велам во каталогот, “да ја интернализира, да го дофати во себе, синестетички...моментот што го црта.” Себеси се смета за еден вид акробат; тој мора да се подготви со напорни физички вежби, така што кога ќе треба да настапува, неговата мисла може да биде ослободена и неговото тело да може да го направи вистинскиот потег спонтано.

ЛН: Зборувате за Матисовиот кубизам. Знам дека кај него постои кубистички период, но тоа никогаш не можам да си го претставам како кубизам во смисла на Брак/Пикасо. Мислам, за разлика од неговите претходни дела, овие се посуви, ригидни и апстрактни - делата како што се *Злајна рийка и џалејта* (во МоМА) или *Бела и розова џава* (во "Бобур"). Овие дела, меѓутоа, не ми изгледаат кубистички дури ни во смисла на Глез или Мецингер.

ИАБ: Мислам дека она што се случило е тоа што околу 1912 Матис е во вистинска депресија. Тој мисли дека е детрониран од страна на Пикасо. Во тоа време, пријателите на Пикасо се многу непријатни кон Матис. Тој отпатувал во Мароко, но и таму е исто така депримиран. Се враќа во Франција, а потоа пак отпатувал за Мароко. Откако се вратил по втор пат, решил: ќе се обидам со кубизмот. Тоа е периодот кога се зближува со Хуан Гри.

Во следните три години тој си вели: "ќе се обидам да го разберам кубизмот". Но сепак не може. Она што го прима од кубизмот - единствената работа што ја добива - е еден вид амбигвитет во поглед на нештата. А од некоја причина, кога ќе се најде во неговата рака, кога се обидува да работи во тој дух, тоа секагаш многу брзо се претвора во апстракција. Тоа потполно го збудувало.

ЛН: Ми се чини дека приближувањето до апстракцијата во случајот на Пикасо е многу поразлично од она што и во тој момент го има во случајот на Матис. Кај Пикасо, во 1910 или тука некаде, постои само структура и ништо повеќе.

ИАБ: Еден вид мрежно скеле.

ЛН: Мислам, субјектот речиси исчезнува. Кај Матис, меѓутоа, повеќе се работи за процес на елиминација - бришење на објектите, ослободување од нив.

ИАБ: Да, точно.

ЛН: Но, зошто Пикасо и Матис се толку уплашени од апстракцијата? На крајот на краиштата, Купка веќе го имаше направено тоа, а и Кандински и Русите. Не стануваше збор за тоа дека никој дотогаш нема направено "беспредметна" слика, како што велевме порано. До дваесеттите години тоа веќе беше сторено.

ИАБ: Тоа е уште едно прашање на кое еден ден ќе се обидам да одговорам: Зошто тие се чувствуваа ...неспособни да го сторат тоа? Подоцна, кога Матис зборуваше за апстрактната уметност, знаеше да рече: Па видете, вкусот ви се фиксира во одреден момент и потоа не можете да разберете што прави младата генерација и тоа е нормално. Меѓутоа Пикасо остро ѝ се спротивставуваше-

ЛН: Прочитав дека кога Пикасо за прв пат го видел Полок, бил згрозен. Рекол "Ова е нешто од што се обидувам да се одбранам", или употребил некои зборови со сличен ефект. Почувствувал дека Полок си дозволил преголема слобода.

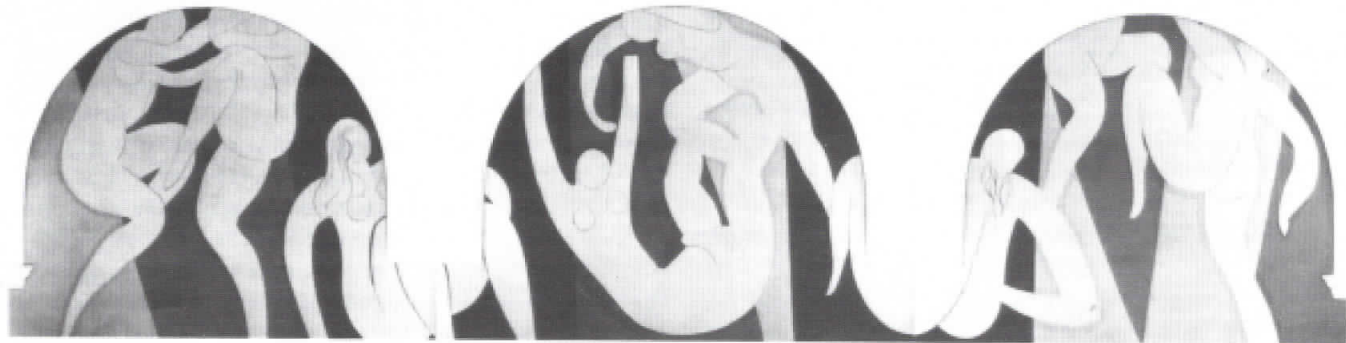
ИАБ: Еден од проблемите што го мачеле Матис подоцна во животот, бил неговиот страв од тоа луѓето да не помислат дека тоа што го прави е лесно.

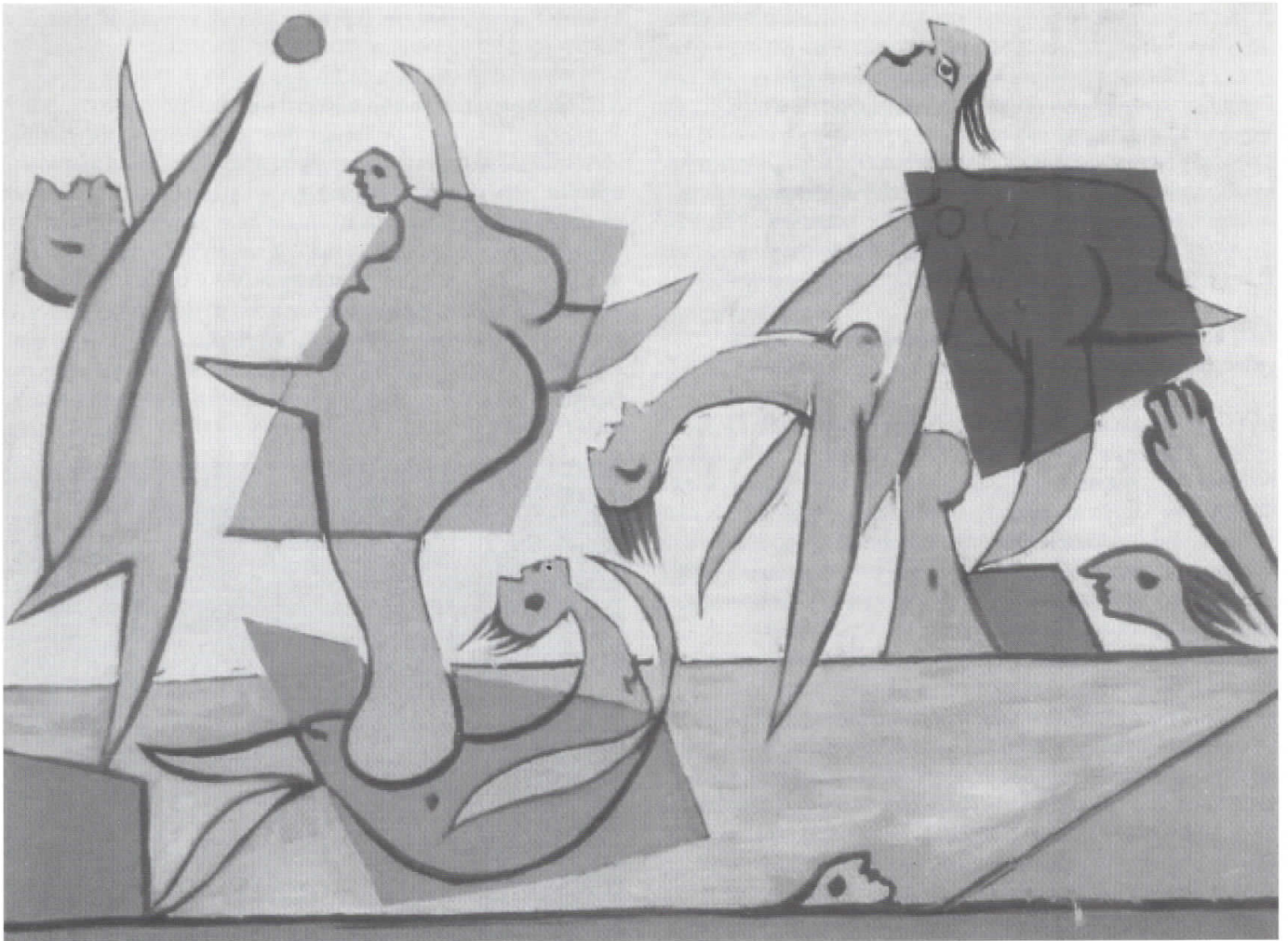
ЛН: Само убави контури со убави обоени планови: без тензија меѓу визијата и обликувањето.

ИАБ: Токму затоа и ги излагал своите дела во различни стадиуми на работата врз нив. Во каталогот репродуцирам некои фотографии од овие изложби. Во 1945, на првата од тие изложби одржана во Галеријата Мегт во Париз, тој излага околу осум платна кои само што биле симнати од изложбата на Салонот. Сликите се изложени заедно со фотографии кои го покажуваат процесот додека работи на нив - врамени фотографии, нешто помали од сликите. Таму се сликите опкружени со сите тие осум, десет или колку и да се фотографии кои ни даваат фактографски опис, бидејќи тој сакал да покаже дека тоа не се постигнува толку лесно, дека неговата едноставност е тешко здобиена. Зарем ова не е чудесно? Не ми е познато дека такво нешто направил било кој друг уметник.

Тој станувал сè повеќе и повеќе опседнат со таа идеја дека младите уметници ќе помислат дека тој

Анри Мајјис, Танц, 1932-33, Фондација Барнс, Мерион, Пенсилванија, САД.





Пабло Пикасо, Игри и сѝас на ѝлажа, 1932

всушност не работел. По повод неговата ретроспективна изложба, му напишал во 1948 прекрасно писмо на директорот на Музејот во Филаделфија во кое зборува за тоа колку бил исплашен дека луѓето ќе мислат дека ете тој сето тоа можел да го направи “туку така.” Велел, тоа не може туку така.

ЛН: На часовите за модерна уметност на кои нé учеа за време на студиите во доцните четириесетти ни велеа дека никој “никогаш не постигнал нешто туку така”; дека уметниците морале да работат тешко за да го достигнат впечатокот за постигнатата леснотија.

ИАБ: Да. Знаете, постојат многу интервјуа во доцниот период од животот на Матис, кадешто го прашуваат во што е тајната, а тој одговара: “*Travailler.*”

ЛН: Буржоаска идеја. Иако Мане, кој е исто така буржуј, никогаш не би го рекол тоа. А сега да проговориме за нешто потполно различно: Не ли е вистина дека се подготвува уште една изложба за Пикасо и Матис од страна на Џон Голдинг, а во

соработка меѓу Тејт галеријата, Музејот на модерна уметност од Њујорк и парискиот “Бобур”? Каква е разликата меѓу двете изложби?

ИАБ: Мојата изложба е замислена, како што рековте, како драма - како мило-за-драго. Едниот уметник влече потег, другиот одговара на него. Нивната изложба е потполно различна. Од она што го слушнав, таа не хронолошка.

ЛН: Па каква е тогаш? Тематска?

ИАБ: Веројатно е повеќе тематска.

ЛН: Што е со хронологијата во таа изложба?

ИАБ: Колку што можам да разберам - не би можел да зборувам во нивно име, бидејќи знам многу малку за нејзиното планирање - хронологијата не е во прашање на таа изложба. Кога во рамките на мојата изложба зборувам за последната размена меѓу Матис и Пикасо, ги прикажувам делата од 1952 и 1953 година. Но, во каталогот се вклучени и дела на Матис од 1925-26 и едно на Пикасо од 1930 година. Верувам дека тие ќе одат повеќе на таа линија. Така што, на крајот,

нивната изложба повеќе ќе ги нагласува заедничките мотиви и форми. Знаете, мене секогаш ме набедувале дека сум формалист, но мислам дека изложбата на Голдинг ќе биде посуштински формалистичка отколку мојата. Се разбира, тоа е сосема легитимно, но е наполно различен начин на гледање на материјалот. Мислам дека тие ќе предложат јукстапозиции со кои можеби не ќе можеме веднаш да се согласиме. Тие би можеле да го прикажат Матис од 1905 веднаш до Пикасо од 1965.

ЛН: Каква поточно би била поентата на таквата јукстапозиција?

ИАБ: Не знам, но би бил многу заинтересиран да дознаам. Штета што ќе мораме да почекаме неколку години. Мојата изложба се заснова на модели што ги предлагам во каталогот: Блумовата идеја за доброволно недоразбирање; активниот дијалог на Бахтин; шаховскиот модел што го аплицираше Хуберт Дамиш врз историјата на уметноста; и четвртиот модел на интерпретација предложен од Рене Жирар: ривалството. Мотото на овој вид ривалство би можело да биде: “Го посакувам само она што го посакува другиот, посакувам само низ желбата на другиот, кого се обидувам да го имитирам.” На пример, кога Матис, така да се каже, му ја “дал” на Пикасо африканската уметност (во таа смисла што токму тој му го свртел вниманието на Пикасо кон оваа уметност), тој самиот немал многу направено со неа, но покажал доволно интерес за да ја стимулира желбата на Пикасо. И Пикасо ја превзел и ја понел со себе. Постојат многу такви моменти кадешто тие се предизвикуваат со тоа што се интересираат за нешто...

ЛН: Како деца. (Смеа)

ИАБ: Па - не, не. Ривалство-

ЛН: Да, како деца. Бидејќи децата би се однесувале токму на тој начин.

ИАБ: Она што ме провоцира е крајот на изложбата, оној по смртта на Матис. Бидејќи тогаш за прв пат - можеби поради тоа што ривалството веќе го нема - Пикасо е вистински во состојба ефикасно да инкорпорира некои од сликарските модуси на Матис, а тоа е особено успешно во сликата *Ајџелје во “La Californie”*. Таа слика е всушност еден вид негов омаж.

ЛН: Да, но не ви се чини ли дека тоа е поврзано на некој начин со вкупната промена во животот на Пикасо? Неговото повлекување од Париз и животот во вистински домашни услови.

ИАБ: Постојат многу објаснувања - секој потег во животот и во уметноста се објаснува со многу различни причини. Во овој случај, јас ги игнорирам сите останати причини и го земам единствено овој,

Матис-Пикасо параметар и со негова помош ја читам уметноста на едниот или другиот.

ЛН: Ова не е потполно објаснување.

ИАБ: Не. Не сакам да сугерирам дека сето останато е ирелевантно. Само велам: Добро, ајде во овој момент да ставиме сè друго во заграда и да видиме што ќе се случи. А тоа што се случува е дека во животот надоаѓаат многу нешта - многу повеќе отколку што навистина очекував. Постојат моменти во кои се доаѓа до врвот и постојат такви кои донесуваат акцелерација; моменти на дискрепанција меѓу патиштата што ги одбира уметникот и моменти каде што гледате конвергентност меѓу нив. Во овој



Анри Матис, Енџериер со еџиџејска завеса, 1948, Колекција Филипс, Вашингтон.

експеримент, како принципиелна идеја ми служи тоа дека кога еден уметник нешто прави, тој си го замислува другиот како негов соговорник. Кога ќе го прифатите овој принцип, тогаш во играта се вклучуваат многу нешта. Ако Пикасо слика акробати кои изгледаат како од Матисовиот *Танц*, или ако некоја негова слика се чини како да им се потсмева на Матисовите рани *Одалиски*, или ако видите дека оние негови ентериери наречени *Ајџелје* се во врска со Матисовите *Ајџелјеа* од 1911 и тоа дека се насликани токму во моментот кога самиот Матис е во криза и не може да слика, тоа веднаш станува прашање на еден предизвик, односно дека Пикасо се обидува да го

повлече Матис назад во рингот. Настрана од наративниот интерес - од пулсот што тој му го додава на експериментот - овој принцип овозможува, исто така, еден модус на објаснување. Зошто, на пример, Пикасо ги правел овие работи во тој одреден момент, наспроти многуте други правци што толку драматично можел да ги одбере? Зошто Матис ѝ се вратил на неговата рана естетика во периодот околу 1931 или 1932 година?

ЛН: Ова е сигурно еден интересен начин на гледање на двете уметнички кариери од дваесеттите години натаму. Конвенционалниот историчар на уметноста би рекол дека Матис влијаел врз Пикасо. Каква е разликата?



Пабло Пикасо, Дејте шиио иџра со камион-иџрачка, 1953, Музеј на Пикасо, Парис.

ИАБ: Па видите, во динамиката што ја применувам, сите работи што ги прави Пикасо, направени се со намера и со одредена цел. Мојата претпоставка беше дека нему му е здодевно и дека Матис му е потребен повторно да се врати. Тој едноставно не може да поднесе да биде осамен во овој табор во кој се сместил самиот, а кој се дефинира со желбата да се остане во рамките на традицијата и таа да се одржи. А бидејќи ја отфрлил идејата за *readymade*, фотографијата и апстракцијата, тој се нашол отсечен од повеќето авангардни можности на тоа време; по извесен период на заинтересираност, во основа и надреализмот почнал да му оди на нерви. Во тој момент, тој завзема позиција

во историјата на уметноста за која бил потполно свесен - и затоа му треба партнер. Не постои никој друг кој можел да ја исполни оваа функција. Па оттаму, мојата идеја е дека кога Пикасо ги создава сите тие дела, тоа делумно претставува израз на неговите размислувања од типот: "Би сакал да е тука Матис. А како би било кога и самиот би насликал еден мал Матис?". Разбирате, му било потребно да води дијалог со еден отсутен партнер. Но исто така, ако се има на ум мојата претпоставка за предизвикот, тој се обидува и да го извлече Матис од неговиот агол.

ЛН: На моменти ова звучи како идејата на Ева Сеџвик.

ИАБ: Малку - да, звучи како неа.

ЛН: Уметноста како жена кај која се среќаваат, а на моменти и поради која се судруваат. Интересно е да се видат овие двајца строго хетеросексуални мажи како флертуваат меѓу себе, како се предизвикуваат и натпреваруваат преку телото на уметноста.

ИАБ: Тие биле наполно свесни за тоа.

ЛН: Посочувате на средишното значење на идејата за декоративноста кај Матис. Ми се чини дека ова е извонредно битно и интересно прашање. Би можеле ли да ни кажете нешто повеќе?

ИАБ: За мене тоа прашање е важно со оглед на аргументот дека Пикасо и Матис не зборуваат со ист јазик. Мислам дека декоративноста кај Матис произлегува од една идеја којашто има многу заедничко со децентрираноста, со дифузијата и дефракцијата. Самиот тој доста зборува за ова во своите текстови, кои се извонредно артикулирани. Тој е еден од најпрецизните и најинвентивни уметници кои во овој век пишуваат за уметноста. Како теоретичар, тој е прекрасно јасен за она што сака да го каже кога пишува, а тоа важи и за неговите интервјуа. Тој се обидува да преведе во визуелното царство нешто што се разгранува во сите различни сетила. Начинот на којшто го прави тоа е со децентрализирање на полето на визија. Ова кај него се јавува многу рано. Веќе во 1908 тој вели: "За мене експресијата не се наоѓа во страстите што светлат од човечкото лице... Целиот аранжман на мојата слика е експресивен". Во исто време тој вели дека експресијата и декорацијата е една иста работа. Затоа, декоративноста за него е нешто што претставува дека е потребно да се земат во предвид сите делови на платното - нешто што треба да осигура дека ниту еден посебен дел од платното нема да го понесе главното внимание - така што начинот на обраќање се одвива во повеќе правци истовремено. Поради сета таа дифузност и *allover* (распространетост), имаме еден вид на сублимен ефект. Идејата (или целта) на Матис е дека тоа ќе го предизвика истиот ефект кај гледачот како што предмет што го сликал го предизвикал и кај него. Тој

не сака да слика роза, туку сака да го наслика ефектот што таа роза го предизвикала во него. Затоа тој често се чувствувал обврзан да ги транспонира боите. А таа идеја за ефектот, а не за објектот, односно за прикажување на ефектот, а не на самиот објект, доаѓа комплетно од Маларме. Таа е сржта на Малармеовата естетика.

ЛН: Во тој случај, дали би рекле дека Матис е посилено поврзан со традицијата, со модернистичката традиција, отколку Пикасо?

ИАБ: Па би можеле да речеме дека и Пикасо исто така е близок со Маларме, а особено со Малармеовата идеја за полисемичкото, за употребата на знаците. Во таа смисла за која прашувате, Матис е повеќе приврзан кон естетиката на XIX век, но и двајцата во основа имаат исто образование. Всушност, чудно е што образованието на Пикасо е повеќе академско и традиционално отколку она на Матис.

ЛН: Многу критичари зборуваат за Матисовските квалитети на Пикасовиот *Акџ во градина* од 1934. Нема ли во тоа дело нешто длабоко вознемирувачко, дури и застрашувачко, колку што има и сензуалност? Во таа трансформација на женското тело во мебиусова лента?

ИАБ: Не знам дали е застрашувачко, но дефинитивно има нешто необично во судирот меѓу суровоста и деликатноста. Пол Розенберг евидентно одбил да го покаже платното, бидејќи го сметал за обцено. И навистина, многу е ретко такво фронтално прикажување на анус во слика на женски акт. Телото е изместено на таков начин што сите полови делови се покажани наеднаш. Тоа е очигледно. Но таа е исто така направена да биде компактна и пристапна. А насликана е величествено - текстурите се неверојатни. Во неа има нешто нежно. А сепак вознемирува, поради острата светлина. Некој би можел да го употреби зборот "порнографија". Во секој случај, мислам дека е замислена да биде..

ЛН: Шокантна?

ИАБ: Па, не знам...

ЛН: Секси?

ИАБ: Секси, веројатно. А можеби била замислена да биде и шокантна - тешко е да се каже. Но таа секако тргнува од кодот.

ЛН: Некои од актовите на Матис би можела да ги наречам банални, но никогаш не би рекла дека се шокантни.

ИАБ: Генерално зборувајќи, мислам дека кај Пикасо постои јасна агресивност и тоа не нужно насочена кон

женското тело, туку кон нас, кон гледачот. Во ова дело нема многу простор меѓу вас и актот. Постои еден вид акцелерација, до конфронтација со гледачот.

ЛН: Тогаш доаѓате до цртежите на Матис, *Лежечки акџ* и *Лежечки акџ во ајшелје* од 1935, кои имаат очигледно врска со Пикасовите актови од тој период. Меѓутоа, фигурата во нив воопшто не е нападна. Освен, се разбира, ако не ја гледаме во огледало.

ИАБ: Тука имате јасна демонстрација на капацитетот на декоративното. Овие дела од Матис се многу живи, но немате фокус, вашиот поглед не е заробен во ниту една точка. Кај Пикасо, работите не одат така. Ќе забележите мала стрелка која стои за женскиот пол; ќе ги видите градите; ќе го забележите папокот. Тоа се мали јазли кои ќе го сопрат вашето скитање, циркулацијата на вашиот поглед околу мебиусовата лента. Постои еден смешен инцидент со цртежите на Матис. Кога женските актови биле прикажани во Лондон во 1936, тие биле општо добро прифатени, но печатот бил скандализиран од публичните влакна. Матис бил тотално вчудовиден. Му пишал на син му велејќи му отприлика дека следниот пат тоа ќе го примени и на машки актови, сметајќи дека така ќе ја реши работата. Одговорот на син му бил нешто како: "Не сум сигурен дека ти воопшто сфаќаш во што е проблемот". (*Се смее*)

Пабло Пикасо, *Сон*, 1932





Пабло Пикасо, Жена што ѝлаче, 1937

ЛН: Ме интересира фактот дека Матис всушност го копира Пикасо во доцните четириесетти години, и дека тоа по што прави скици се оние најкубистички дела на Пикасо во тој период.

ИАБ: Скиците на Матис се работени според сликите на Пикасо од Палатата Грималди во Антиб, коишто Матис оди да ги види неколку пати во 1948 и 1949. Тешко е да се дознае точно зошто еден уметник кој има речиси 80 години, работи скици според еден уметник кој му е, впрочем, стар пријател. Мислам дека во тоа постои еден елемент на потврда на неговите вистински интереси. Тој всушност и му ги покажува на Пикасо неговите скици, што значи дека тука имаме еден елемент на заведување.

ЛН: Да, навистина, како да му рекол: "Гледај, јас те копирам".

ИАБ: Точно е, има таков елемент, но Матис е исто така многу љубопитен за тоа како на Пикасо, после толку многу години, му успева да ја одржи и понатаму инвентивноста во кубистичкиот идиом. Матис во тој момент работи на Капелата во Венс и се судрува со многу потешкотии сликајќи ги *Посвојките на расветлите*. Сака да изрази болка и слични нешта, а не знае како точно треба да го направи тоа. Мислам дека тој го сметал Пикасо за мајстор на изразот на тага и болка. За време на војната Матис направил замена за

негова слика со Пикасо, кој му го дал портретот на Дора Мар. Додека работи на Капелата во Венс, Матис го вади овој портрет од шкафот, бидејќи бил многу импресиониран од изразот на Дора Мар.

ЛН: Дали ја имал видено *Герника*?

ИАБ: Да. Тој нема изјавено ништо за неа, но знаеме дека бил да ја види и многу е модно дека дури ја има видено недовршена во ателјето на Пикасо.

ЛН: Занимливо би било да се постави Пикасовиот *Лежечки акти на син кревет* веднаш до копиите на Матис. Вчудоневидувачки. Исто така, занимливо е колку голема улога има бојата во односот меѓу двајцата уметници. Ги гледам Пикасовите *Кинески комоди* (1953), слика којашто ја доведува во врска со Матисовиот *Енџериер во жолто и сино* (1946). Потполно се различни, а сепак исти во структурната поврзаност.

ИАБ: Да, иако технички потполно се разликуваат. Сликата на Пикасо е работена на дрвена подлога и затоа е прилично густа и непрозрачна, додека онаа на Матис е целата исполнета со флуид.

ЛН: Речиси транспарентна.

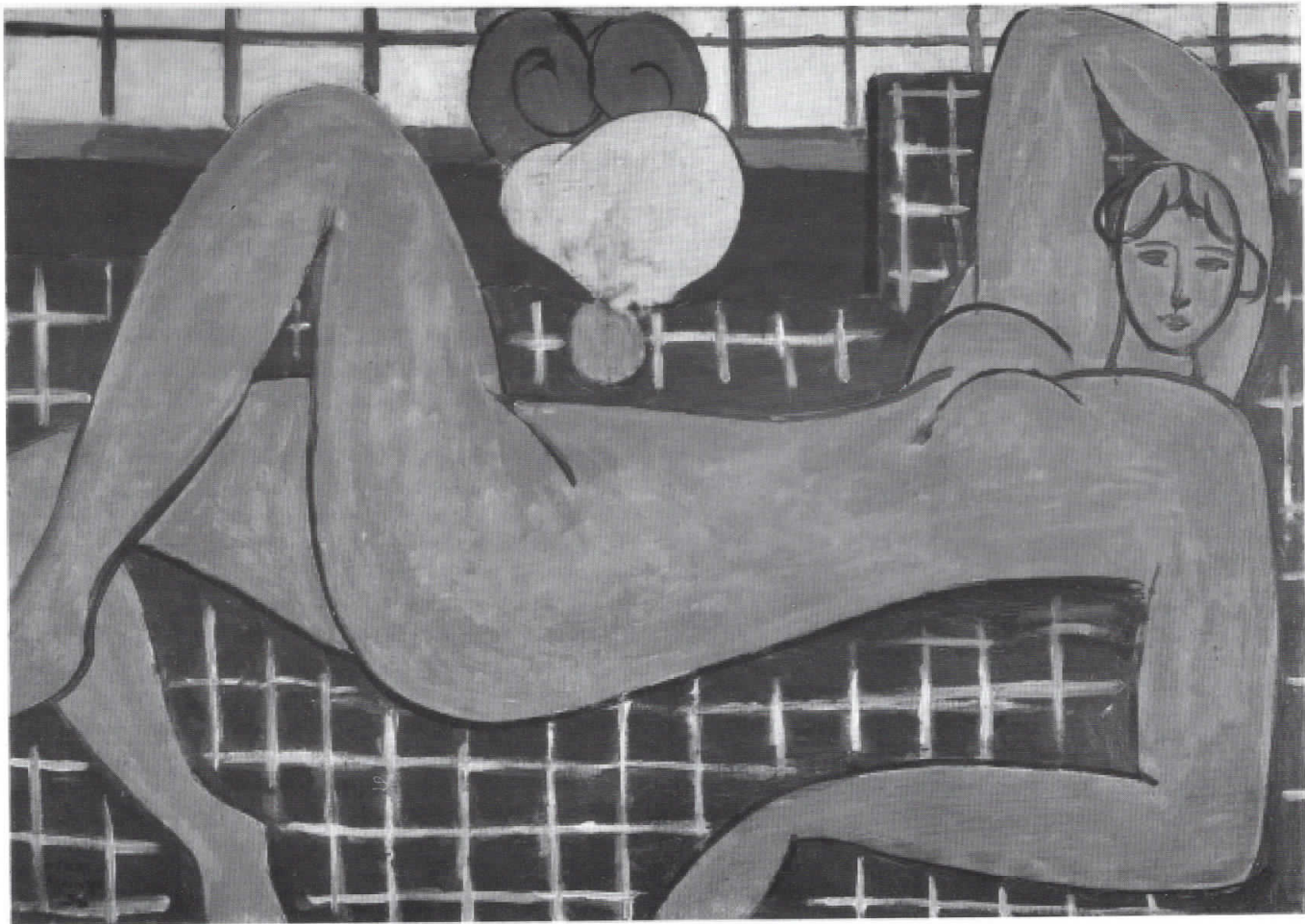
ИАБ: Речиси транспарентна. Речиси како акварел.

ЛН: Велите дека серијата *Ајџелје во "La Californie"* на Пикасо, конституира еден вид процес на оплакување по смртта на Матис. Можете ли да ни го појасните ова?

ИАБ: Серијата *Ајџелјеа*, на пример *Ајџелје во "La Californie"* од 2 април, 1956, или на неа блиската *Жена во фојелја* од 26 март, 1956, има многу заеднички нешта кои се поврзуваат со Матис, и тоа на различни нивоа: на пример, бојата и - иако не во сите дела - текстурата. Тука е присутна таа нагласена, речиси транспарентна употреба на четкичката во нанесувањето на бојата и во премостувањето на ненасликаните делови од сликата. На моменти Пикасо само ја чешнува сликаната површина. Ова се во најголема мерка техниките на Матис, техники што ги има претходно користено и Пикасо, но никогаш во толкава мерка и никогаш без еден елемент на пастиш или без некој елемент, колку и да е незначителен, на дистанцирање - којшто не го гледам во овие слики. На овие слики гледам како на еден вид прифаќање, како Пикасо да сакал да каже: "Во ред, било добро или лошо ќе сликам на начинот на Матис. Во овој миг сакам да го прифатам потполно". Мислам дека морал да чека Матис да умре за да биде во состојба да го прифати.

ЛН: На извесен начин, да го инкорпорира...

ИАБ: Па притисокот од ривалството веќе го немало.



Анри Матис, Лежечки акти, 1938, Музеј на модерната уметност, Њујорк

ЛН: Значи, би можело да се каже дека наместо натпревар тоа прераснало во една елегија.

ИАБ: Точно така. На почетокот од каталогот ја цитирам идејата на Бахтин дека за да се изнуди одговор на еден исказ, тој треба да биде завршен. По смртта на еден уметник, целото негово дело станува еден единствен исказ, а “одговорот” на него ќе уследи во поголеми димензии. Па така, во основа, целата продукција на Матис сама за себе може да се земе како еден исказ кој е завршен и Пикасо сега може вистински да го разбере тој исказ и да даде стварен, вистински одговор.

ЛН: Како би ја разликувале врската меѓу Пикасо и Матис согледана низ призмата на пастишот - пастишот како што го објаснува Розалинд Краус во *Харџиније на Пикасо*? Што го разликува пастишот од другите видови на формални врски во случајот Пикасо/Матис.

ИАБ: Мислам дека постојат некои инстанци на она што Блум го нарекува “демонизација”, а кои се поблиски до пастишот. Кога од било која причина Пикасо е критички настроен кон Матис, тој често се приклучува кон пастишот.

ЛН: На пример..

ИАБ: Па знаете, неговите пастиши понекогаш малку ја преминуваат граничната линија. Тоа значи дека тие

се често премногу критички за да функционираат навистина како пастиш - тие се на работ на карикатурата. Токму тоа е случајот со *Големите акти во црвена фојелја* од 1929, којшто се однесува директно на Матисовата *Одалиска со шамбурина* од 1926. Но Пикасо не се ангажира со Матис толку често, бидејќи не сака да го напаѓа Матис, иако кога го прави тоа, го прави со еден вид критичка острица. Меѓутоа, пастишот не мора неопходно да значи дека е негативен; тој исто така претставува начин да се научи еден јазик (Прустовите познати пастиши на Флобер, Стендал и другите се токму тоа). Мислам дека некои од Пикасовите слики на Мари-Терез од 1931 и 1932 ја имаат оваа димензија: со цел да направите пастиш од нешто, морате најнапред тоа да го разберете и да го совладате до извесен степен.

ЛН: Ќе ви поставам едно прашање кое е поврзано со претходното. Имено, ме интересира дали има некоја општа разлика меѓу тоа како Пикасо реагира на Матис и како Матис реагира на Пикасо? Или можеби мислите дека тие реакции се секогаш контекстуални? Делумно веќе одговоривте на ова прашање велејќи дека понекогаш во позајмиците на Пикасо има елемент на сатира, пастиш или карикатура.

ИАБ: Понекогаш - но многу ретко. Да, тие апсолутно различно реагираат. Матис е човек кој дозволува работите да пробиваат многу полека и ова пробивање

е во врска со неговиот систем на сликање, неговото карактеристично прекршување на погледот и впечатокот. Самиот Матис, на пример, вели дека не може да слика кога патува, бидејќи тогаш работите се одвиваат пребрзо. Тој едноставно не ја поседувал таа особина на молневито брзо реагирање, којашто пак кај Пикасо била присутна отсекогаш. Пикасо е најбрзото око на западот, освен можеби она на Розалинд (Краус). (Се смее) Познато ви е дека тој ги прифаќа работите мошне брзо. Поради таа разлика, нивното ривалство има исто така различни обележја. Пикасо бил постојано исплашен дека некоја територија ќе биде окупирана без негово присуство на неа. Во психологијата на двајцата има огромни разлики. Исто така, нив ги дели период од половина генерација, што значи дека Матис не е толку често во ситуација да се чувствува дека тој е ученикот. Навистина, понекогаш се чувствувал така, како кога се обидува да го научи кубизмот. Но знаете, на Матис сепак му годело да ја игра улогата на голем старец и професор. Сите негови пријатели, дури и кога бил студент, го нарекувале Професорот.

ЛН: А Пикасо е еден вид бунтовно момче.

ИАБ: Да. Нивните улоги биле определени релативно рано во нивните животи; улоги кои тие продолжиле понатаму да ги играат. Според тоа, во нивниот однос постоела разлика. Но, во целина, мислам дека тие знаеле прилично добро како да си кажат едниот на другиот: “Ние можеме да играме”, “Ние можеме да водиме дијалог”, “Ние можеме да си ги користиме нашите трикови”. И тоа е во ред...

ЛН: Ниту еден од нив не сакал да го удави другиот.

ИАБ: Не, не сакале. Мислам дека тоа го почувствувале прилично рано.

ЛН: Имам уште едно прашање: за биографијата. Дали на моменти врската Матис-Пикасо ја сметате за биографски детерминирана? Како што ми изгледа, ова

е големо прашање во последно време.

ИАБ: Но, знаете, идејата е дека тука постои дијалог на слики или, во извесна мерка, на скулптури, но не е личен дијалог меѓу два субјекта. Се разбира, не можете да спречите биографијата да биде дел од приказката. Јас се обидувам да покажам дека тоа бил еден необичен дијалог. Елементите на биографијата, малите комади, функционираат исто така како дел од взаемната размена. Но не сакам тоа да се претвори во средишно прашање.

ЛН: Најпосле, биографијата е еден вид историја. Мислам, тоа е историја на одредени индивидуи.

ИАБ: Па, кога тврдам дека Матис ја видел таа и таа изложба на Пикасо, сакам да сум сигурен дека тоа е точно. Но на тој начин само се покривам, само сакам да бидам претпазлив, бидејќи не би ми било мило луѓето да помислат дека јас едноставно си ги измислувам работите за кои зборувам. За мене, вистинската потврда се наоѓа во самите слики. Делата за оваа изложба ги имав одбрано пред да одам во архивите и пред да видам дека тоа што го наоѓав таму ми ја потврдува мојата интуиција. Конечно, не е неопходно да речеме дека Матис морал да види некое посебно дело на Пикасо за да влезе во интеракција со она што го работел Пикасо во тоа време, бидејќи за тоа дознавал од други извори. Тој можел и да си ги замисли работите од неговите минати искуства: тоа, всушност, им се случило за време на војната, кога биле речиси потполно отсечени еден од друг.

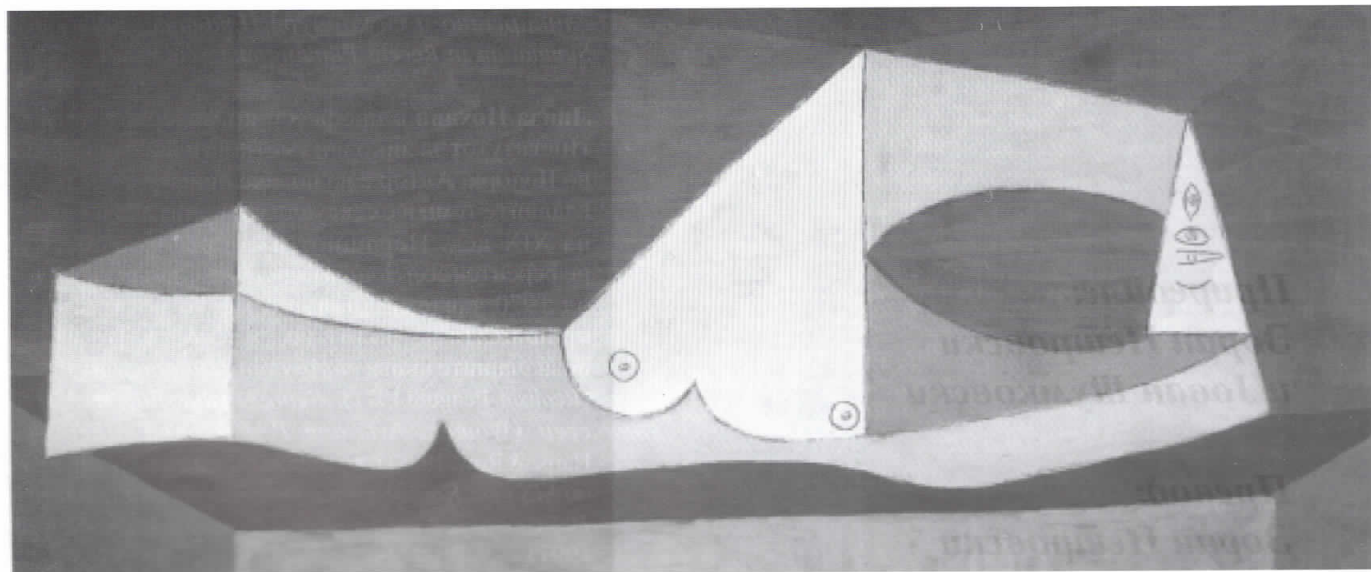
ЛН: Меѓутоа, знаеме дека Матис, на пример, имал видено Пикасови дела, бидејќи ги копираше. Биографски факт е дека тие оствариле контакт.

ИАБ: Па сепак, тоа не е главната поента. Интересно е да се дознае дури и за тој посебен случај: Што е тоа што го привлекло кон овие дела? Зошто ги копираше?

ЛН: А тоа е малку потешко да се сфати.

ИАБ: Да...

Пабло Пикасо, Лежечки акти на син кревети, 1946, Музеј Пикасо, Анџиб, Франција





Приредиле:
Зоран Пејировски
и Јован Шумковски

Превод:
Зоран Пејировски

Ив-Ален Боа е професор по модерна уметност на Универзитетот во Харвард. Пред заминувањето за САД, во Париз го основа влијателното списание за уметност и теорија на уметноста *Macula* и работи како истражувач во Националниот центар за научни истражувања. Заедно со Розалинд Краус во 1996 ја организира во Центарот Жорж Помпиду во Париз, познатата изложба *Бесформно (L'Informe)*. Боа е автор на повеќе значајни книги за модерната и современата уметност, меѓу кои најпознати се *Сликариството како модел (Painting as Model, MIT Press 1990)* и *Последна игра: Референци и симулации во реценитивното сликарство и скулптура (Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture)*.

Линда Нохлин е професор по модерна уметност на Институтот за ликовни уметности на Универзитетот во Њујорк. Автор е на повеќе книги и есеи, а една од главните теми и е сексуалната политика и уметноста на XIX век. Нејзиниот извонредно влијателен и референтен есеј *Зошто нема големи женски уметници* од 1970 завзема значајно место во пробивот на прашањата за полот во уметноста. Во некои од позначајните книги на Нохлин се вбројуваат *Реализам (Realism, Penguin 1971)*, *Жени, уметности и моќ: И други есеи (Women, Art, and Power: And other Essays, Harper&Row, 1988)* и во поново време е коавтор на *Жени во XIX век: Категории и контрадикции (Women in the 19th Century: Categories and Contradictions, New Press, 1997)*.