

Mirna Rudan Lisak

# MUZIČKI IKONOSTAS SLIKARA ALEKSEJA VON JAVLJENSKOGA

## UVOD I KRATKA BIOGRAFIJA UMJETNIKA

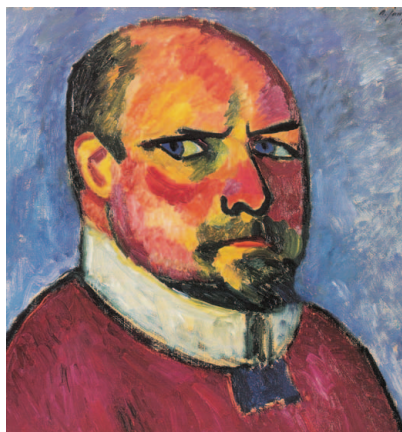
Aleksej Javljski (Suslovo, 13. ožujka 1864. – Wiesbaden, 15. ožujka 1941.) jedan je od slikara poteklih iz Rusije u prvoj polovici dvadesetog stoljeća. Veći dio svoje umjetničke aktivnosti proveo je u Njemačkoj, gdje je svoje slikarstvo podvrgnuo ekspresionističkom i apstraktnom izrazu. Još od studentskih dana bio je povezan s Kandinskim, s kojim je uz Paula Kleea i Lyonela Feiningera bio u skupini „Plava četvorka“, osnovanoj 1924. Usprkos tome, Javljskog se ne može identificirati ni s jednim stilskim pokretom. On je veliki istraživač duše dvadesetog stoljeća, kojemu umjetnost predstavlja izražavanje „čežnje za Bogom“.

Obitelj Alekseja Javljskog pripadala je ruskom plemstvu. Nakon kratke vojne karijere svoje umjetničko obrazovanje započeo je na Akademiji likovnih umjetnosti u Petrogradu, odakle se nezadovoljan školovanjem seli u München gdje je započela i njegova umjetnička karijera. Prvo slikarsko razdoblje traje do njegova prisilnog odlaska iz Njemačke u trenutku izbijanja Prvoga svjetskog rata. U tom razdoblju uglavnom slika pejzaže, portrete i mrtve prirode.

Produženo srednje razdoblje Javljski započinje 1914. u selu Saint-Prex na Ženevskom jezeru, a završava 1933. kada, nakon povratka u Njemačku, nacisti zabranjuju svako izlaganje njegovih radova. U Švicarskoj vlastito slikarstvo podvrgava potpunom preobražaju. Slikajući u malenoj sobi unajmljenog stana, ostvario je niz varijacija na pogled s vlastitoga prozora – na mali vrt, stazu, jezero i na planine iznad njih. Nazvao ih je „Varijacijama na temu krajolik“ (1914.-1921.). Slikajući „Varijacije“, Javljski napušta senzualne teme svojih ranijih radova te započinje iskazivati težnju prema apstrakciji. U ovom razdoblju ljudsko lice promatra sve više kao znak unutarnjeg identiteta pa njegove serije „Mističnih glava“ (1917.-1919.), „Lica Spasitelja“ (1917.-1923.) i „Apstraktnih glava“ (1918.-1935.) pulsiraju bojom, izražavajući objedinjenu snagu arhitekture, glazbe, skulpture i plesa.

Posljednje umjetničko razdoblje Javljskog obuhvaća zadnje četiri godine njegove umjetničke aktivnosti. To razdoblje započinje „Apstraktnim glavama“, premda se slikajući „Meditacije“, ubrzo okreće novim kompozicijama koje predstavljaju vrhunac njegova opusa. Serija broji nekoliko stotina radova, a uznapredovala paraliza prisilila ga je da slika uglavnom u malom formatu. U „Meditacijama“ izražava osjećaje intenzivne introspekcije te strogost „Apstraktnih glava“ dovodi do nove krajnosti. Usprkos tome, njegove slike prožete su sve većom čovječnošću i duhovnim sjajem. Javljski u svojem posljednjem umjetničkom razdoblju pronalazi suštinsku formu za ljudsko lice, a boja koju nanosi postiže najprofiniju izražajnu snagu te sazrijeva do razine identiteta koji govori vlastitim jezikom.

Iz druge knjige kataloga „Catalogue Raisonné of the Oil Paintings“, koju je objavila izdavačka kuća Sotheby's Publications, slijedi prijevod i obrada odabranih dijelova eseja pod naslovom „Serijsko slikarstvo Alexseja Jawlenskog“



„AUTOPORTET“, 1911.,  
rano razdoblje, 55 x 51 cm

autorice Angelice Jawlensky, slikareve unuke. Navedeni katalog u tri knjige obuhvaća cjelokupni opus Jawlenskog te sadrži reprodukcije preko 2.000 ulja na platnu.

Nakon eseja o serijskom slikarstvu slijedi „Muzički ikonostas“, pokušaj interdisciplinarnog pogleda na umjetnički jezik ostvaren tehnikom kromatskog nijansiranja kroz serije djela malog formata. U ovom eseju cilj je objasniti mogu li se i uz kakve kompromise na umjetničko područje slikarstva primijeniti određeni muzički instrumenti. Također se nastoji utvrditi u kojoj je mjeri izlagačka praksa presudna za prenošenje poruke koju Javlenski upisuje u svoja djela. U tom smislu je postizanje prijenosa znanja od uzajamne koristi za različite „svjetove“, u slučaju „Muzičkog ikonostasa“ za likovnu i glazbenu umjetnost te za produktivnu i reproduktivnu umjetničku praksu.

## SERIJSKO SLIKARSTVO

U svojim esejima Angelica Jawlensky slikara Javlenskog opisuje kao umjetnika čije je slikarstvo obilježeno serijalizmom i kromatskim pomakom boja. Sklonost prema korištenju jedinstvenog formata za slike on prvi put pokazuje 1908. U razdoblju od 1908. do 1910. određeni broj djela s temom krajolika ima zajedničke dimenzije 33 x 44 cm, dok su mnogi portreti iz 1912. veličine oko 53 x 49 cm. Istodobno koristi i niz drugih formata pa ova rana sklonost prema korištenju sličnih dimenzija istovremeno ne predstavlja i serijski pristup. Unaprijed odabirući zadane veličine za pojedine teme, tek u švicarskom selu Saint-Prex započinje slikati dosljedno u nizu. Takav redoviti izbor istog formata postaje prepoznatljivim elementom njegova serijskog načela.

Nakon slikanja horizontalno položenih pejzaža, Javlenski je počeo slikati serije djela koje je nazvao „Variationen über ein landschaftliches Thema“ („Varijacije na temu krajolika“). Prve od tih slika okomitog formata pokazuju upravo ono što je vidio sa svog prozora: put s grmljem koji vodi do jezera, nekoliko kuća i visoki bor pokraj njih. Pojedini elementi krajolika ubrzo postaju ovalnim ili okruglim površinama boja. Premda predstavljaju objekt, one postupno gube svoju opisnu ulogu pa tehnika nijansiranja postaje novim područjem eksperimenta.



„SCHOKKO“, c. 1910.,  
rano razdoblje, 75 x 65 cm



„VARIJACIJE“, 1915., srednje razdoblje,  
36,4 x 27 cm, 36 x 27 cm i 37,7 x 24,4 cm

određene kompozicije oblika dolazi radeći na velikom broju slika, jer serijsko slikarstvo bilo je izrazom njegove unutarnje potrebe za sustavnim ponavljanjem. Uočio je da se problem strukture mijenja zajedno s promjenom formata, stoga mu je izbor jednog ili najviše dva formata pomogao pri utvrđivanju jedne kompozicijske konstrukcije. Čim bi pronašao novu formalnu shemu koja ga zadovoljava, odmah bi započeo neumorno mijenjati kompozicije boja pojedinih slika. Kromatska realizacija tada se mogla iskušati na različite načine, stoga bi se u tom trenutku usredotočio na potpuno iskorištavanje svih mogućnosti nijansiranja. U utvrđenu kompoziciju oblika automatizmom je uvodio promjene koje su naposljetku dovele do novog kompozicijskog rješenja. Nakon što je ostvario gotovo potpunu razlučivost između područja boja, serija „Varijacija“ došla je do prirodnog završetka. Prema umjetnikovu mišljenju, njezine mogućnosti bile su iscrpljene. S druge pak strane, „Varijacije“ su Javlenskom otvorile put u nešto novo. Bio je to put prema apstrakciji.

U srednjem razdoblju potreba Javlenskog za određenim kompozicijskim rješenjem postaje očigledna. Konkretni oblici, stvoreni slobodnim i dinamičnim oblikovanjem površina boja, na sve su višoj razini apstrakcije. Unatoč tome, slikar nastavlja tražiti osnovnu strukturu ili shemu koja bi mu omogućila da potom boju koristi slobodno i da eksperimentira. Ta potraga karakteristična je za sve njegove daljnje serije, u kojima se apstrakciji približava reducirajući predmet na njegove osnovne elemente. Do jasne i

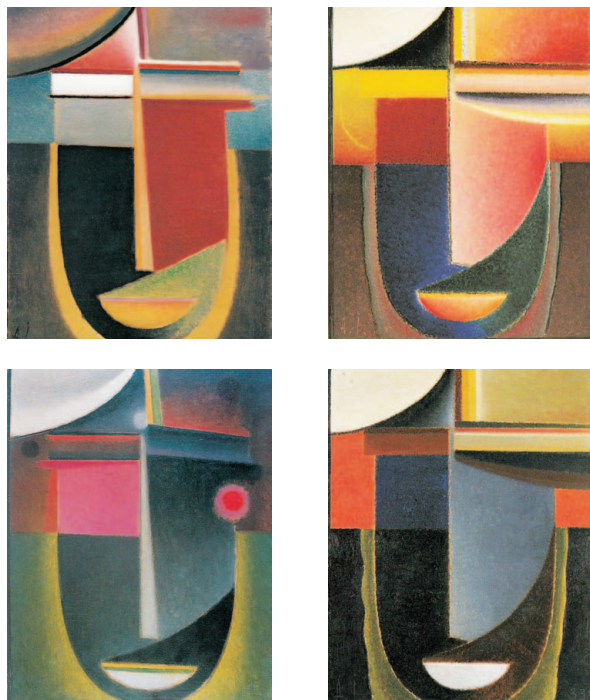
U Zürichu je Javljski nastavio slikati „Varijacije“ i započeo slikati dvije nove serije, „Mystische Köpfe“ („Mistične glave“) i „Heilandsgesichte“ („Lica Spasitelja“), što je umjetnikova reminiscencija na ruske ikone. To su apstrahirana lica poput lica anđela kojima su istovremeno svojstvene i muške i ženske osobine. Kompozicijska struktura snažno je simetrična, a prikaz lica frontalno – s očima najčešće velikim, tamnoiscrtanima i otvorenima. Zastupajući ljudske osobine u potpunosti uzvišeno, izduženo ovalno lice Krista ispunjava čitavo platno.



„LICE SPASITELJA“, 1918., srednje razdoblje, 36 x 27 cm;  
 „APSTRAKтна GLAVA: URFORM“, 1918., srednje razdoblje, 42,8 x 32,8 cm;  
 „VARIJACIJE“, 1918., srednje razdoblje, obje c. 36 x 27 cm

Umjetnik stvara dojam kao da će se slika rasprsnuti. Gotovo sva „Lica Spasitelja“ istog su formata kao i „Varijacije“. Javljski je „Mistične glave“ slikao od 1917. do 1919. Serije je prekidao jednako naglo kao što je to činio i s „Varijacijama“. „Lica Spasitelja“ nastavio je slikati sve do oko 1922., a neke od tih zadnjih slika u sebi nose određene naznake slijedećih serija. „Apstraktne glave“ počeo je slikati 1918., premda niti jedna od njih nije nositeljicom strogih geometrijskih osobina karakterističnih za kasnije serije.

Istodobno s pokušajima Javljskoga, različiti krugovi u Zürichu također su željno tragali za kompozicijskim sustavom koji bi bio u skladu sa strukturom slike. Hans Richter je eksperimentirao radeći na vlastitim glavama, a škola „Laban“ je geometrijski strukturirane modele prostora-vremena razvijala u linearnim mobilnim krugovima. Sophie Taeuber je svoja djela također stvarala isključivo od geometrijskih elemenata horizontalno-vertikalnog dizajna. U studenom 1915. Hans Arp u predgovoru kataloga tiskanom za zajedničku izložbu Otta van Reesa, AC van Rees-Dutilh i njega samoga piše: “Ova djela su konstrukcije izrađene od linija, površina, oblika i boja. Okrećući se daleko od sebičnog čovjeka, ona teže pristupanju onom neizrecivom, nad-čovjeku, vječnosti.”

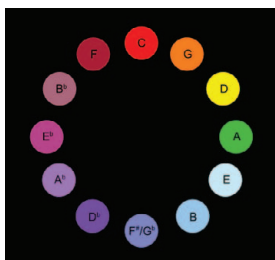


„APSTRAKтNE GLAVE“, 1925., srednje razdoblje,  
 43,6 x 32,8 cm, 37,2 x 22,2 cm, 42,5 x 32,5 cm i 42,7 x 33 cm

Ovalni oblik kojeg je Javljski sustavno koristio u „Varijacijama“, zajedno s aksijalnom simetrijom pojavljuje se i u „Licima Spasitelja“. Međutim, arhitektonska priroda kompozicije koju nalazimo u „Apstraktnim glavama“ novost je na njegovim slikama. Poticaj za otkrivanje novih sustava forme vrlo vjerojatno je pronašao upravo u ciriškim krugovima.

Redovite dimenzije formata za „Apstraktne glave“ iznose oko 36 x 25 cm ili 43 x 33 cm, te 54 x 47 cm. Najranije glave naslikane su 1918. u Asconi. Karakteristično, jedna od prvih „Apstraktnih glava“ nosila je programski naslov „Urform“ („Arhetip“). Ljudsko lice postalo je apstrahirano do razine ovalnog oblika koji lebdi u prostoru. Prekrižen je horizontalnom i vertikalnom linijom, a razdijeljen kvadratnim i pravokutnim oblicima. Serija „Apstraktnih glava“ je uz određene formalne i stilske promjene trajala sve do 1935. Ljudsko lice, uvijek istinska središnja tema umjetnosti Javljskog, sada mu oduzima svu kreativnu energiju. Usprkos tome što seriju nastavlja nazivati „Apstraktnim glavama“, neke od glava koje datiraju iz 1924. i 1925. na poleđini nose jednostavan, ali značajan naslov: „Kompozition“. Zapanjujuće je da tim izrazom odbacuje svako pozivanje na ljudsko lice ili glavu, čime svoju praksu udaljava od želje za naslovljavanjem općih serija, zaključuje Angelica Jawlensky.

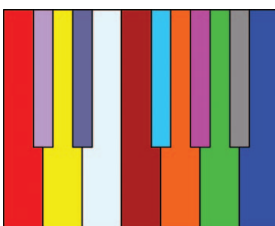




Skrjabinov spektralni sustav



„VARIJACIJA“



Kromatska ljestvica  
svjetlosnih orgulja



Akord slikara Javljenskog

muzičkim kvintnim krugom (razmakom od pet tonova), a temelji se na optici Isaaca Newtona.

U muzičkoj teoriji kvintni krug je vizualni prikaz odnosa između 12 tonova kromatske ljestvice, njihovih odgovarajućih povisilica i snizilica te pripadajućih durskih i moljskih ljestvica. Točnije, to je geometrijski prikaz odnosa između 12 tonova kromatske ljestvice u njihovu prostoru, koji je u stvarnosti prostor klavirskih tipki unutar jedne oktave.

Povezujući nijansu svake pojedine plohe iz bilo koje „Varijacije“ s pripadajućim glazbenim tonom, koji tu boju znači u kromatskoj ljestvici Skrjabinovih svjetlosnih orgulja, svaka slika Javljenskog može se prikazati kao određena kombinacija glazbenih tonova. Budući da slike cijeli svoj sadržaj pokazuju u vremenskom ograničenju jednog trenutka, svi glazbeni tonovi proizašli iz pojedine „Varijacije“ zvuče istodobno. Moguće je zaključiti kako je prema Skrjabinovom spektralnom sustavu Javljenski zapravo slikao muzičke akorde. Štoviše, svaka pojedinačna slika pokazuje se kao individualni akord, i to uglavnom kao *cluster* – skup tonova koji zvuče istodobno, a međusobno su udaljeni za malu ili veliku sekundu.

### Eliptični karakter čovjekovih stavova

Premda se čini kako svaka analogija između slikarstva Javljenskog i muzike ovdje prestaje, treba imati na umu da njegovu slikarsku praksu primarno prožimaju dvije osnovne stvaralačke metode: metoda serijskog slikarstva i korištenje kromatskog pomaka boja. Budući da se obje mogu provoditi tek unutar velikog broja nanizanih djela, postavlja se pitanje je li doista moguće da se muzika o kojoj Javljenski piše skriva isključivo unutar okvira individualnih slika, ili je istinski prostor za svoju umjetnost on ipak pronašao negdje drugdje?

Posebnost slikarstva Javljenskog očituje se u tome da je za umjetnički prostor vlastite prakse koristio serijalizam – serijsko nizanje umjetničkih djela unutar kojih bi slikao u svim mogućim permutacijama boja. Na taj način postigao je neraskidivu povezanost između dvije stvaralačke dionice. Budući da je za stvaranje samo jedne varijacije u kompoziciji boja već potrebno naslikati dvije slike, Javljenski u prvoj fazi gradi određeno kompozicijsko rješenje, koje potom ne mijenja. Na taj način postiže statičnost osnovne konstrukcije koja mu omogućava da neumorno mijenja tonove boja, svakom slikom izražavajući „ono što osjeća u svojoj duši“. Takvim postupkom u arhitektonsku statičnost on unosi muzičku dinamičnost te, osim što teži ekspresionističkoj sintezi, uspijeva uskladiti dvije krajnosti – suprotnosti koje između vlastitih stavova ni Theodor W. Adorno (filozof i muzikolog) i Hans Sedlmayr (povjesničar umjetnosti sa specijalizacijom iz područja arhitekture), u okviru diskusije održane 1950. tijekom „Darmstadtskih razgovora“ nisu uspjeli pomiriti.

Stoga, budući da serijalizam slikarstvo Javljenskog postavlja točno u središte između dva suprotna pola – statičnog i dinamičnog, arhitektonskog i muzičkog – neminovno je da ono poprima osobine obje krajnosti koje zastupa. Pišući o elipsi, Umberto Eco ovdje bi uočio eliptičnu situaciju čovjekovih stavova koja uvijek, baš kao i umjetnost Javljenskog, ističe dvije poante.

Ne bi li onda bilo logično da se ključ za otključavanje orgulja, instrumenta kojeg je sam umjetnik imenovao ishodištem svoje umjetnosti, skriva upravo u dva najsnažnija obilježja njegova slikarstva: u serijalizmu i kromatici? Je li uopće moguće da orgulje, najmoćniji muzički instrument, „zazvuče“ igdje drugdje nego u cjelovitosti slikarskih serija, možda svako zasebno djelo čineći tek pojedinim taktom kompozicije?

### Umjetnost kao težnja prema Bogu

„Lica Spasitelja“ i „Apstraktne glave“, serije su umjetničkih djela koja zrače vjerskim i mistično-meditativnim osjećajem. Njihov vrhunac Javljenski postiže u „Meditacijama“. O tome je rekao sljedeće: „Shvatio sam da umjetnik kroz svoju umjetnost, oblicima i bojama, mora izraziti božansko u sebi. Zbog toga je umjetničko djelo Bog učinjen vidljivim, a umjetnost je težnja prema Bogu“. Javljenski vjerske osjećaje izražava od 1914., kada cijeli opus zrači mističnim sjajem u kojemu se njegovo stvaralaštvo prožima s tradicijom. Njegov dug pravoslavnoj ikoni osobito je vidljiv u „Licima Spasitelja“: simetrija kompozicije, velike otvorene oči, ispunjenost cijelog prostora slike licem, prikaz uni-



smislu njegovo serijsko slikarstvo, baš kao i muzika, osim prostora također zauzima i vrijeme, iako je Kandinski smatrao da je likovnoj umjetnosti ta mogućnost uskraćena.

Serijalnost Javlenskog i njegove permutacije boja kreću se linearno u vremenu, čime se sve više približavaju muzičkom konceptu, stoga postaje jasno da on svoje serije, usprkos vlastitom ruskom nasljeđu, ipak nije slikao kako bi njegove slike zauzele prostornu rešetku. Naslov „Komposition“ („Kompozicija“) koji Javljenski koristi, usprkos tome što Angelica Javljenski smatra da taj postupak njegovu praksu udaljava od želje za naslovljavanjem općih serija, možda njegove serije objašnjava jasnije od bilo kojeg drugog naslova uopće. Možda se baš tim gotovo muzičkim naslovom umjetnik poziva na vrijeme, najoriginalniji instrument vlastite umjetničke prakse, muzičku osobinu koju je Kandinski istaknuo kao najveću suprotnost svim instrumentima koje na raspolaganju ima slikarstvo.

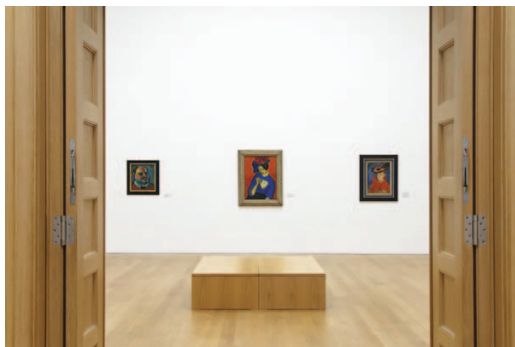
## Različitost i komunikacija

Umjetnički postav muzeja u Wiesbadenu portrete iz ranog razdoblja Javlenskog izlaže u nizu. Očito je da takav način izlaganja odgovara ranom razdoblju njegove umjetnosti, jer tada se umjetnik još uvijek nije previše odmaknuo od klasične figurativnosti. Radi se o izlaganju djela čiji je cilj bio postići razinu individualnosti istovjetnu onoj portretirane osobe, stoga je moguće pozvati se na misao Arthura C. Dantoa, koji kaže: „Bez potrebnih napora prihvaćamo suprotstavljanje različitih djela u istoj galeriji, u kojoj ona, kako vole reći kustosi, mogu međusobno komunicirati.“

Za komunikaciju su različitost i individualnost nužne, jer bez njih ona gubi smisao, pretvara se u monolog pred vlastitim odrazom u zrcalu. Nasuprot tome, „Apstraktne glave“, slike koje su izgubile svaki doticaj s individualnošću prikazanoga lica, nemaju nikakvoga povoda za međusobno komuniciranje, u načelu one su sve iste. Kao što sâm umjetnik kaže, one vode razgovor same sa sobom, s božanskim sebi.

Nastale u modelu prostora-vremena, njihov slijed postaje medijem za prenošenje umjetnikove poruke. Štoviše, serijskim nizanjem Javljenski poruku ne prenosi isključivo unutar izoliranog prostora vlastite serije, već čini da ona izlazi izvan njega kako bi uspostavio odnos s gledateljem. Njegove serije su „otvoreno djelo“, jer zadnja u nizu „Apstraktnih glava“ jest gledateljeva glava.

Gledateljeva glava, na žalost, može imati problema s praćenjem poruke onda kada je sputana u neprekinutom doživljaju prijelaza između kromatskih pomaka boja. Blagost prijelaza nepovratno se gubi upravo u trenutcima u kojima se za vrijeme razgledavanja nužno percipira površina zida. Raspršenost slika po raznim kolekcijama diljem svijeta također narušava cjelovitost serija pa i umjetnikova misao također postaje isprekidana i nedovršena.



Niz portreta Javlenskog u muzeju u Wiesbadenu

## Suvremena umjetnička dokumentacija

Ponovnom uspostavljanju cjelovitosti serija možda bi mogla pomoći suvremena umjetnička dokumentacija, koja prema Borisu Groysu, osim što umjetnost dokumentira, na različite načine i upućuje na nju. Javljenski je umjetnik koji je upravo temeljitom dosljednošću dokumentiranja uspio demonstrirati cijeli proces vlastitih stvaralačkih postupaka. U njegovu slučaju vrijedi Groysova tvrdnja da „ni jedna od umjetničkih aktivnosti ne može biti predstavljena ni na jedan drugi način osim umjetničkom dokumentacijom“ pa je svako oštećivanje dokumentacije Javlenskog, bilo kakvim narušavanjem cjelovitosti slikarskih serija, zapravo uništavanje njegove umjetničke aktivnosti. Možda će upravo dosljednost Javlenskog u dokumentiranju vlastite umjetnosti biti presudna za ponovno uspostavljanje cjelovite poruke koju je upisao u svoje slikarske serije i učiniti da ona ponovno oživi.

U ovom trenutku Danto bi skrenuo pažnju na misao Heinricha Wölflina: „Nije sve moguće u svakom vremenu.“ U vrijeme Javlenskog možda nije bilo moguće njegove serije izlagati cjelovito i bez prekida, međutim, Nelson Goodman upozorava da su u različitim svjetovima moguće i različite stvari. „Uz različite svjetove idu različite istine“, kaže on. Možda je cjelovito prenošenje poruke Javlenskog u svojoj potpunoj istinitosti moguće tek u našem suvremenom svijetu novih tehničkih mogućnosti.



Kružni „Prostor Alekseja von Javlenskog“ u muzeju u Wiesbadenu s izloženim „Meditacijama“ i ispisanom njegovom misli na vrhu zida kao didaktičkim elementom;  
Enfilada muzeja u Wiesbadenu, na desnom zidu „Apstraktne glave“ Javlenskog

## Serijalnost kao isječak beskonačnosti

Sam Javlenski također je bio osuđen na život u dva svijeta čija se dualistička situacija očitovala u prenošenju njegove duhovne poruke putem fizičkog tijela umjetničkog djela.

Goodman piše: „Svjetotvorstvo se uvelike, ali nipošto ne u potpunosti, sastoji od rastavljanja i sastavljanja koji su često združeni: s jedne strane od dijeljenja cjelina na dijelove, vrsta na podvrste, od raščlambе skupova na sastavna obilježja, od razlikovanja, a s druge strane od sastavljanja cjelina i vrsta od dijelova te članova i podrazreda, od kombiniranja obilježja u skupove i od povezivanja.“

Javlenski je u svom umjetničkom svijetu činio upravo to: prvo je ljudsko lice podijelio na dijelove, apstrahirao ga je raščlanivši ga na sastavna osnovna obilježja, da bi zatim takve „Apstraktne glave“ sastavio u cjelinu povezujući ih vlastitom misli koju izgovara jezikom boja. Permutacije boja, osim što postaju obilježjem svake pojedine slike, postaju poveznicom kojom se ona veže na prethodnu i sljedeću u nizu. Stoga bi didaktički izlagački stil, osim informacija o umjetniku i njegovim djelima, u izlaganju Javlenskog nužno morao pomoći gledatelju da uđe u njegov vremenski kontinuum.

Muzej u Wiesbadenu pokazuje slično htijenje kada „Meditacije“ smješta u kružnu prostoriju koja se zove „Prostor Alexeja von Jawlenskog“. Taj prostor, osim što sadrži linearno napisani citat kojim Javlenski svoj umjetnički postupak opisuje kao meditaciju izgovorenu jezikom boja, kružnim tlocrtom nudi mogućnost ponavljanja riječi molitve te, navodeći posjetitelja da kružnom putanjom prođe više puta, „Meditacijama“ osim prostora nastoji dati i trajanje u vremenu. U trenutku izlaska iz kružnog tlocrta vremenski kontinuum nužno postaje vremenskim isječkom. Usprkos tome, krug je oduvijek bio simbolom savršenstva, a kružnica, ne dajući točku ni početku niti kraju, simbolom apsolutne vremenske beskonačnosti. Budući da se beskonačnost pokazala utopištem apstrakcije, Javlenski vlastitim serijalizmom u jednakoj mjeri iskazuje i težnju prema apstrakciji i čežnju za Bogom. On je prema apstrakciji većim koracima koračao serijalnim nizanjem slika u beskraj, nego što je to učinio apstrahiranjem lica „Apstraktnih glava“. Jean Baudrillard apstrakciju opisuje pogledom u beskraj, zajedno sa svim igrama dijeljenja i mnogostručavanja predmeta u njegovim pojedinostima. Prema takvom tumačenju, serijalnost Javlenskog isječak je beskonačnosti, put u apstrakciju umnažanjem.

## Suvremena izložba u virtualnom svijetu

Neko buduće izlaganje, osim što bi moralo imati sposobnost „Apstraktne glave“ ponovno povezati u homogenu cjelinu, istodobno bi trebalo odraziti i suvremeni kontekst, svijet u kojemu izlagačka aktivnost stječe interpretativnu vrijednost. Takvim izlaganjem umjetnost Javlenskog stara gotovo sto godina ima priliku ponovno oživjeti i aktualizirati se, jer posljednja u nizu „Apstraktnih glava“ danas je suvremena glava. Budući da je Javlenski ostvario neraskidivu povezanost između svojih slika, misao suvremene glave odmah bi oživjela cijelu seriju. Takav prijenos misli seriju bi obogatio novim idejama, što bi u konačnici stvorilo zajedničku misao slikara i izlagača.

Suvremena izložba, zahvaljujući jednako suvremenom virtualnom svijetu privida – koji predstavlja najvišu razinu apstrakcije kojoj je Javlenski tako dosljedno težio – njegovu serijalnost više ne mora prikazivati u horizontalnom isprekidanom nizu. Tehnički svijet danas omogućuje nizanje „Apstraktnih glava“ njihovim preobražajem iz jedne u drugu pa serijalnost Javlenskog, kompjutorskom animacijom stapanja pojedinih glava u njihovu prijelazu, konačno može postati homogenu cjelinom unutar okvira vremenskog trajanja čitave serije.



## Kopija kao original

Nizanje slika u vremenu pokazuje da formati, koje je Javljenki odabirao za svoje radove, uopće nisu bili mali. Format njegovih djela zapravo je format čitavih serija slika, koje u sebi nose muzičku proporciju kao univerzalni Red. Taj format ipak nije i ne može biti beskonačan, čak ni u virtualnom svijetu, jer ove serije djelo su čovjeka, a ne Boga, pa se beskonačnosti mogu tek približiti. U iskazivanju težnje prema apstrakciji i čežnje za Bogom, kao da kopije – reprodukcije originalnih slika digitalnim putem prenesene sa svih strana svijeta u zajednički prostor – za serije Javljenkog mogu učiniti više čak i od samih originala. „Apstraktne glave“ se putem vlastitih reprodukcija ponovno mogu okupiti na jednom mjestu i to u prostoru virtualnog svijeta, koji njihov vremenski kontinuum ima mogućnost čak i umnožiti.

## Melodija kao vremensko rasprostiranje akorda

„Svijet je sve ono što opisuju njegove ispravne verzije, a sve što o svijetu naučimo, sadržano je u njegovim ispravnim verzijama“, kaže Goodman. Prema tome, danas živimo u verziji svijeta pogodnoj za vremensko izlaganje „Apstraktnih glava“. Tada izložba prestaje biti izložbom, ona postaje „izvedbom“ cjelovitih serija. Smisao takve izvedbe dijelom je sadržan u ambicioznoj, premda samoljubivoj i upitnoj Dantovoj misli: „Značenje umjetničkog djela je intelektualni proizvod, koji se shvaća zahvaljujući tumačenju nekog drugoga, a ne umjetnika, a ljepota djela, ako uopće jest ljepota, proistječe iz tog značenja.“

No bez obzira na različite interpretacije i interprete umjetnika i njihovih djela, možemo zaključiti da su umjetničke serije Alekseja Javljenkog harmonijski niz sastavljen iz mnoštva pojedinačnih slika. Izvedene u vremenskom ograničenju jednog trenutka one zvuče kao akord, a činjenica da se akord nalazi i u svakom individualnom djelu ukazuje na univerzalni Zakon koji glasi da je sve što je u velikom također i u malom. Međutim, budući da tek vremensko rasprostiranje akorda stvara melodiju, za ostvarenje istinskog „muzičkog ikonostasa“ Javljenkom je doista, osim prostora, potrebno i vrijeme. Suvremenom virtualnom metodom simulacije modela prostora-vremena, u cjelovitim serijama Javljenkog postiže se najviši stupanj zbilje njihovog umjetničkog značenja. Zbilja ovog muzičkog ikonostasa, iako Baudrillard tvrdi da to nije moguće, istovjetna je njegovoj istini.

## LITERATURA

1. Alexej von Jawlensky, *Catalogue Raisonné of the Oil Paintings*, Volume One 1890-1914, Sotheby's Publications, London, 1991.
2. Alexej von Jawlensky, *Catalogue Raisonné of the Oil Paintings*, Volume Two 1914-1933, Sotheby's Publications, London, 1992.
3. Alexej von Jawlensky, *Catalogue Raisonné of the Oil Paintings*, Volume Three 1934-1937, Sotheby's Publications, London, 1993.
4. Vasilij Kandinski, *O duhovnom u umjetnosti*, u: *Duh apstrakcije*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1999.
5. Nelson Goodman, *Načini sujetotvorstva*, Disput, Zagreb, 2008.
6. Umberto Eco, *Otvoreno djelo*, Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša“, Sarajevo, 1965.
7. Catherine Millet, *Suvremena umjetnost*, Biblioteka Refleksije, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2004.
8. Boris Groys, *Učiniti stvari vidljivima*, Biblioteka Refleksije, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006.
9. Jean Baudrillard, *Simulacija i zbilja*, Naklada Jesenski i Turk i Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2001.
10. Arthur C. Danto, *Nasilje nad ljepotom*, Biblioteka Refleksije, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2007.