

TRAKTATI SA RAZLOMCIMA

1/40

– odlomci –

Likovno iskustvo

IV

Impresionisti su radili isključivo na verodostojnosti kolorističkih i svetlosnih utisaka. To je bila njihova specijalnost, predmet istraživanja. Boja kao predmet istraživanja i svetlost kao njegova formula. To je bio sadržaj svakog njihovog platna. Kod Moklera vidimo da ih je društvo neprijateljski dočekalo, prebacujući im narušavanje hoda već utvrđenog umetničkog realizma, tj. određene formule likovne logike, iako se ova grupacija uopšte nije bavila rušenjem formule, već je vršila istraživanje u oblasti boje i svetlosti, tražeći nove elemente za popunjavanje prethodne formule, bavila se čistom naučnom analizom i istraživanjem zakona svetlosti i boje, bavila se naučnim istraživanjem i prenošenjem tih saznanja na platno. Oni se nisu bavili pretvaranjem svetlosti u umetnost i nisu tragali za njenim umetničkim odnosima, već su samo otkrivali njeno fizičko poreklo, izražavajući je jednim od svojih tehničkih sredstava – slikanjem. Svetlost je bila sadržaj slike impresioniste. Težeći da prenesu prirodni uticaj svetlosti na predmete, impresionisti su uz pomoć razlaganja svetlosti, otkrivajući njene osnovne elemente, saznali da svetlost predstavlja formulu sastavnih elemenata boje, koji se nalaze u različitim energetskim vibracijama, primanjima i odbijanjima, na osnovu čega nastaje ovakvo ili onakvo reflektovanje zraka, a samim tim, i obojenost samih predmeta.

Oni su sva ova saznanja zabeležili na platnima koja nisu predstavljala ništa drugo do trenutak analize istraživanja i formule gore pomenutih pojava. Baveći se načinom prenošenja pojave, koju su istraživali, [impresionisti] su otkrili da je disperzivna svetlost skup odnosa boja, koje čine svetlost, što ih je i potaklo da razvijaju poentilizam, raspoređujući tačke po platnu u takvom poretku da se njihovo prirodno mešanje postiže već u samom oku; na taj način stvorena je posebna tehnika-metoda impresionističkog slikarstva. Iz toga se vidi da se njihova celokupna aktivnost očitovala u istraživanju fizičkih procesa svetlosnih pojava i da [u toj aktivnosti] ne može biti govora o estetizaciji ili slici, i arhitekturi posled[njih]. Oni su u likovno-naučnim okvirima pokazali na koji način i kako je sastavljena ona pojava koju mi zovemo priroda.

Na taj način su oni pred nama otkrivali suštinu prirode, dok je likovni rad predstavljao samo kopiju prirode. Ta kopija društvu nije bio jasna, iako je trebalo da bude, jer je odgovarala suštini prirode, na šta se društvo tako mnogo oslanja i što mu se čini razumljivim;

oslanjajući se na prirodu, društvo ne vidi da priroda nije slika, nije arhitektura. Kao što vidimo, društvo nije imalo razloga da optuži slikare-impresioniste za neprirodno reprodukovanje prirode ili za apstrakciju. Isto to društvo bi se drugačije odnosilo prema fizičaru, koji bi pokazao svetlost kroz prizmu i pred očima društva pokazao drugu realnost iste one svetlosti, iste one prirode [svetlosti], razložene na zasebne elemente; [društvo bi se odnosilo drugačije] samo zato što je to nauka, koja ne sme da bude prisutna u umetnosti, u njoj treba videti estetičku stvarnost prirode.

Delacroa je govorio da je umetnost kolorita očigledno povezana sa određenom stranom matematike, a Konstebl – da se najviši nivo lepote ili verodostojnosti zelenila livada dostiže mnoštvom različitih zelenih nijansi. Na osnovu ovoga se vidi da su i jedan i drugi govorili o nekakvoj naučno-matematičkoj preciznosti, posredstvom koje bi se moglo preneti zeleno livade, tj. doći do iskustvene formule. Na osnovu toga bi Konsteblova livada predstavljala naučnu iskustvenu reprodukciju, koja dokazuje istinitost njegovih teoretskih nagađanja i posmatranja količin[e] elemenata, koji čini zelenilo livade, jer govoriti o mnoštvu – i jeste prvo određivanje broja.

VI

Već sam rekao da priroda za slikara predstavlja procese kolorističke oscilacije elemenata, koji se spajaju ili razdvajaju, koji čine ovu ili onu pojavu, tj. likovnu ili kolorističku pojavu; tamo, gde deluju razdvajajući momenti, nastaje kolorit, a tamo, gde [dolazi] do spajanja – [nastaje] likovna umetnost. To su dve aktivnosti, koje deluju na moj nervni sistem i umni rad i stvaraju kolorističku ili likovnu površinu.

Ta likovna strana ne postoji za mnoge ljude, koji se bave drugim stranama ovih pojava, na kojima rade slikari; na taj način, svaku pojavu spoznaje nekoliko specijalista, koji se bave prenošenjem jednih te istih elementima jedne od strana date pojave u novo naučno delo. Slikarstvo će predstavljati samo jednu od strana proučavanja objekta. Ta istraživanja različitih specijalista mogu da se sumiraju zajedno sa drugim istraživanjima i da formiraju celovitost pojave, tj. da iskažu celokupnu realnost oblika. Svaki specijalista vlada nekom vrstom nauke, tehnike, sredstava potrebnih za naučnu hirurgiju date pojave. Svi oni mogu različitim tehničkim prilazima da otkriju različite osobine date pojave, ali mogu doći zajedno i do jednog zaključka. Ovi ili oni zaključci će pružiti kompletnu zapreminu pojave, koja se istražuje.

Na taj način, svi specijalisti teže da izraze kompletnan obim pojave koju istražuju, i svaki od njih teži da izrazi u pojavi kompletnu zapreminu svojih zasebnih zadataka.

Dakle, svaki predmet će biti iskazan onda kada bude dostignuta zapremina, koju traži svaki zasebni specijalista; zbir svih kvadratura čini stvarnost ili prirodnost pojave. Ovo je osnova kubističkog slikarstva – izražavanje likovne zapremine u pojavi. To je naučni kubiizam. Neobičnost njegove formule za izražavanje pomalo iritira posmatrača, ali posmatrača mogu da iritiraju i druge naučne formule, on zato i jeste posmatrač i kritičar.

Iz ovoga se vidi da kubisti nisu težili da razruše prirodu, kao što se činilo društvu i „medvedoj analizi“ kritike, koja je popravljala ručice i nožice. Naprotiv, oni su izvršili mnogo složeniju hiruršku likovnu operaciju na prirodi i kubistički sadržaj, koji postoji u prirodi, preneli u slikarstvo. Otkrili su nove uzroke, nove dodatne elemente, koji su preoblikovali

likovnu formu; reprodukovali ih na platnu kao novu činjenicu likovne stvarnosti, dobili nove formule, a susrevši se sa dodatnim elementima, morali su da stvore i nove prilaze, metode i sredstva za izražavanje ovih promena.

Na osnovu toga može se zaključiti da su kubisti zadali sebi isti zadatak [kao i] Šiškin, [kao] i impresionisti Sinjak, Mone. Oni [kubisti] nisu napuštali nijedan naturalistički zadatak, možemo ih opovrgavati, ali moramo ih opovrgavati i proveravati naučno. Razlika između kubista i Šiškina postoji; da, reći će društvo, postoji. Ali u čemu će se ona očitovati? Društvo će reći da je Šiškin razumljiv umetnik, a da je kubista nerazumljiv. Na koji je način društvu razumljiv Šiškin? Tako što je naslikao „travu“ ili „bor“. U stvari, Šiškin nije slikao ni travu, ni bor. Kao slikar, on je prenosio likovnu zapreminu prostornih odnosa u datoj pojavi i mogao je čak i da ne zna da li je to breza ili bor ili nekakva trava, koja je poznata samo specijalisti botaničaru, koji može tačno da prenese ovu pojavu. Društvo pokazuje prstom na bor, a zbog nečega ne govori ništa o onim travčicama, koje se nalaze u likovnom prostoru – zato što te trave ne poznaje i ne vidi i ne može da govori o njihovoj verodostojnosti. Šiškin je prenosio samo likovnu stranu prirode, [a] to da su ovi ili oni likovni elementi formirali ovu ili onu biljku [on nije znao, to] nije predstavljalo njegov zadatak, njega je zanimalo likovni raspored svetlosti, boje koji predstavljaju likovne odnose u prostoru u vezi sa ovom ili onom biljkom. [Šiškin je prenosio] prostornu likovnu stvarnost, a ne stvarnost raži i bora posred nje. Na njegovim platnima nema bora, postoje samo likovne veze elemenata, koje stvaraju likovnu formulu prirode, bor predstavlja formulu raspodele težine (odnosi masa), [ta formula] je stvorena spajanjem niza elemenata. U likovnoj formuli Šiškina, kao i kod svih kubista i impresionista, postojaće samo niz spojeva kadmijuma, smaragdno zelenila, kobalta, oksida cinka itd; to će biti formule istraživanja i njihovi prostorni odnosi, svako slikarsko platno jeste likovni planski prostor, celokupna predstava stvarnosti prirod-slikarstva, a izgradnja ove stvarnosti jeste likovna umetnost.

Slikarstvo se može definisati kao [ona] vrsta umetnosti, koja ume likovno da izrazi pojavu u njihovoj likovnoj autentičnosti, ali, nažalost, ne ostavljaju svi slikari nekakve zapise kako je tekao ovaj proces izražavanja i kako je on sebi određivao zadatak, poput naučne analize. Precizno prenošenje prirode putem slikarstva će i biti faktička istina onih, koji izražavaju likovnost (prirodu), a društvo i kritika je, baš naprotiv, neće naći, jer traže slona u šumi, kog u stvarnosti nema. U likovnoj kulturi je likovna kultura, a ne kultura slona, Venere ili bora.

VIII

Slikari-kubisti su postavili sebi zadatak da iskažu, tj. da izdvoje celokupnu zapreminu likovnih elemenata u pojavama i da izraze potpunu zapreminu likovnih elemenata likovne kulture. I odmah su naišli na novi likovni i čisto tehnički problem – kako da izraze tu zapreminu, kada se priroda opaža samo u širinu, visinu i dubinu, tj. uvek nam se prikazuje samo jednom svojom stranom. Pred nama su samo tri stabilne strane te fasade, u kojoj život kao da se okamenio radi pozir[anja] slikar[u], tri odnosa, tri njegova spoja, tri površine, i više ništa ne vidimo, ne raspoznavamo u pojavi činjenicu da je sve u pokretu, da sve teče, a kod slikara se sve okamenilo, sve stoji, pojava se prikazala prvo jednom, pa drugom, pa trećom stranom

i zaustavila se. Iz toga proizilazi da svaka pojava ili predmet mogu biti realizovani u poluzapremini, ostatak zapremine njegove druge, treće ili četvrte površine je sakriven za nas.

Za slikara se život zaustavio sa tri strane, a za naučnike i futuriste su sve strane u pokretu, kod prvih se stvari kreću sa tri strane, a za druge – svim stranama. Počinjemo da naslućujemo da problem poseduje još strana, da ima strana koje ne vidimo, strana koje su veoma bitne i važne za iskazivanje likovnog predmeta. [Zbog] nemogućnost[i] da prodremo u oblast sa druge strane [tako!], lišeni smo mogućnosti da izrazimo celokupnu zapreminu pojave i zbog toga ono, što se uobičajeno naziva akademski realni izraz stvarnosti, ne predstavlja to, jer je izraženo samo tri strane likovnog predmeta, tri odnosa, i sadržajnost, ili sadržaj date pojave nije izražen u potpunoj zapremini (jer iako se vide tri strane postojanja, ne vide se dovoljno dobro da bi se mogle pomno razgledati, pred nama je samo jedna strana postojanja, koju možemo zaista da vidimo, [pretvarajući je] u likovnu formulu ili neku drugu, predmetnu).

Na osnovu toga vidimo da su kubisti neumorno napredovali prema tom problemu iskazivanja celokupne zapremine likovnog predmeta i da su našli rešenje u takozvanom četvrom stanju likovnog predmeta u prostoru, tj. u toku njegovog kretanja, kada se svaka strana predstavlja baš pred našim očima.

Pikaso ili Brak su po prvi put pokazali likovnost u predmetu u njegovoj trodimenzionalnoj stvarnosti, izmerili su celokupnu zapreminu svih šest strana predmeta likovnošću, koja se nalazila unutar predmeta, i time pokazali granicu likovnog proračuna i suodnosa. Samim tim, Pikaso i Brak su produbili likovni predmet izražavanjem njegove realnosti više nego Šiškin i Sezan, oni su slikarstvo doveli do graničnih predela. Kubisti su uspeli da zavire s one strane likovnog predmeta, da nađu sve fasade i da „ih“ spoje u jednu organizaciju, samim tim narušavajući zakon trodimenzionalnog stanja svesti i likovne pojave, zbog čega su bili primorani da traže i novo tehničko sredstvo, koje bi im pomoglo da zavire s one strane likovnog predmeta, a pokazalo se da je to sredstvo – kretanje (razmatranje pojave tokom njenog kretanja).

X

Po prvi put je nova umetnost izvukla telo kocke iz njenog statičnog trodimenzijalnog stanja u četvrto stanje kretanja, i kocka je otkrila novu stvarnost, koja se u svesti fiksirala kao oblik šestougaoanog tela (heksaedar). Kretanje se pretvorilo u ono tehničko sredstvo, koje je dokazalo da kocka nema jednu, već šest strana. Prenošenje zapremine predmeta, koji se nalazi u vremenu, daje mnoštvo različitih oblika njegove likovne strane. To mnoštvo se povezuje u jedan osobit sistem, koji se i zove kubistički.

U ovoj kratkoj analizi kubizma otkrio sam još jednu misao, koja ukazuje na putanju tela, u toku koje se telo razvija. Prva pojava tela se otkriva kao tačka. Razmatrajući ovu tačku sa strane u kretanju, vidimo da ona ostavlja trag linije, tj. svoje materijalno prostiranje. Linija nije ništa drugo nego nova stvarnost kretanja te tačke, a kretanje linije će stvoriti novu stvarnost u obliku površine, koja je takođe razvoj iste te tačke u vremenu. Ova površina, kada upada u određene okolnosti, može da stvori kocku kao novu stvarnost površine (ravni) ili treće stanje tačke, a kretanje tačke oko svoje ose stvara ponovo tačku, ili loptu.

Kroz to, kako mi se čini, prolaze i svi stadijumi kretanja tela, tj. prolazi sva epoha kulturnog razvoja i [ono] se vraća u „početnu“ tačku, u neko svoje prvobitno [stanje], „ovde“ prema „tamo“, ka samome sebi. Novostvorena tačka je posledica i rezultat dostignutog „tamo“, tj. samog sebe.

Na osnovu tumačenja društva i kritike ta se tačka na likovnom putu uvek shvata kao ćorsokak, ali je [kao ćorsokak] shvataju ne samo društvo i kritika, već [i] sami slikari, sami novatori, oni to „tamo“ ne shvataju, ne shvataju da se kreću prema sebi, ne doživljavaju sami sebe u vremenu. To „tamo“ se pretvorilo u tačku i uzbunilo njihovu svest (tačnije, podsvest), [ona] se uplašila toga da se vratila sebi. (U tački se ne vidi ništa, osim tačke.) Zato se „tamo“ u suprematizmu javlja u obliku tačke kruga i u obliku kvadrata, koji izaziva[ju] najveće moguće nezadovoljstvo celog društva i štampe. Ono je videlo slom i smrt cele umetnosti, apsolutni ćorsokak, iz kog treba prvo da se povlačimo [u] sporedne ulice, a zatim u glavne, krećući se sve vreme po starim tragovima u suprotnom [pravcu], da bismo izašli iz tog lavirinta, koji se završio zidom, tj. društvo ili slikari su počeli da se odmotavaju unazad, bilo ih je strah da dođu do samih sebe, jer to uistinu može ozbiljno da potrese svakoga, [ko] se kretao napred u neistražene zemlje, u to nepoznato „tamo“ i iznenada ugledao samog sebe.

U takvom stanju se nalazi slikarstvo na zapadu, i tamo su sve istaknute vođe nove umetnosti, na čijim barjacima je bilo jasno napisano „tamo“, uplašile ovog „tamo“, jer je golemo, šarenoliko i pretrpano, bogato „ovde“ izgledalo bogatije, nego tačka tog novog oblika očišćenog „tamo“, [oni] su se uplašili te tačke i vratili se natrag onamo odakle su došli, jer je tu bogatije, ali i tu nema izlaza, jer će i tu na kraju doći do tačke-sebe.

Suprematizam je na tu [tačku] gledao sasvim drugim očima, sva preoblikovanja likovne umetnosti nisu nimalo uznemirila suprematiste, oni su videli da sa svakim danom njihovog kretanja otpada sa njihovog vagona te ovaj, te onaj stubić, izleti te ovaj, te onaj element prirode. To otpadaju tragovi kretanja tačke, to je šupalj trag. Oni su videli da se cela kocka, u svim svojim estetičkim likovnim vezama i odnosima prema životu, raspada, jer ona nije ništa drugo nego realnost tragova, kretanje stvarnosti. Kao da im je pretilo potpuno siromaštvo, rizikovali su da izgube sve tokom svog kretanja i da ostanu bespredmetni. Ali se oni nisu uplašili, jer su znali da se sva ta bogatstva i vrednosti, sav taj prtljag, koji smo uzeli „ovde“, osipaju na potpuno prirodan način, jer je to trag materijalnog jezgra, koje je prošlo, materijoooblika. Trag nam je samo davao dokaz i govorio o svojoj promenljivosti, o svojoj nemoći da izdrži na sebi tu energiju, tu snagu kretanja, u kojoj se nalazila stvarnost, tj. tačka koja je nastavljala dalje, a celo društvo i kritika su svojim odnosom prema novoj umetnosti podsećali na one naučnike koji su se ljutili što se kretanje tačke razvilo u liniju, u površinu, i, na kraju krajeva, u kocku-telo, ili su podsećali na onog kočijaša, koji se izgubio kada su se njegova seoska kola pretvorila u aeroplan i podigla u prostor, pa je u strahu pao na zemlju i pobegao u svoju štalu, ali je tamo umesto štale zatekao garažu, i počeo je tada da vrišti od užasa i zbog nestanka njegove kočijaške umetnosti, jer je tačka-jezgro u obliku kočije prestala da postoji u njegovoj svesti, stvarnost je otišla dalje, a kočija je ostala kao trag onog postojanja, koje je bilo kočija, pa postalo aeroplan sa par točkova spređa.

(Sa ruskog prevela **Mirjana Petrović**)