

načela neoplastičke umetnosti*

teo van dusburg



IZRAŽAVANJE I IZRAŽAJNA SREDSTVA ESTETIČKOG DOŽIVLJAJA

Ako pažljivo posmatramo rana umetnička dela, pašće nam u oči činjenica da i na najprimitivnijim crtežima postoje dva različita stila izražavanja. Ti načini izražavanja odgovaraju razlikama u spoljašnjem izgledu stvarnosti. Jedan se sastoji u načinu izražavanja vezanom u potpunosti za posmatranje objekata ili pojava spolja, a drugi u dubljem načinu izražavanja u kojem spolja posmatrani objekti služe samo da bi nagovestili misli ili osećanja.

U prvom primeru objekat je cilj tog načina izražavanja, a u drugom samo sredstvo. Tako bismo prvi način mogli nazvati »izražavanje materije«, a drugi »izražavanje ideje«.

U razdobljima u kojima je pogled na život bio materijalistički, i umetnost je bila materijalistička. Sve što je ona davala bilo je oponašanje materijalnog vida objekta. U razdobljima kada je pogled na život bio više duhovan, prirodan, spoljni oblici su se koristili samo kao pomoćno sredstvo za izražavanje ideje ili osećanja.

Materijalistička umetnost je u potpunosti ograničena na fizičke oblike, ona u nama budi ideju materijalne lepote ovih oblika. Idealistička umetnost svakako i sama koristi ove oblike, ali ih koristi kao nosioce ideja ili emocija da bi izazvala doživljaj više unutrašnje lepote.

Ostavljajući po strani pitanje u kojoj meri je materijalističko slikarstvo' umetnost, jasno je da je idealističko slikarstvo

vredniji oblik umetničkog izražavanja (pretpostavljajući da je cilj umetnosti viši od pukog ponavljanja spoljnog oblika stvari, čija je prava egzistencija u prirodi).

U toku svog razvoja, vizuelna umetnost je težila sve više prevazilaženju tačnog reprodukovanja posmatranih objekata i spoljnog izgleda. Umetnost je sledila mnoge puteve u nastojanju da se izbori za isključivo svoju teoriju, ali umetnici nikada nisu bili svesni činjenice da umetnost svoj cilj može ostvariti jedino na *sopstvenom terenu*.

Prevashodni cilj umetnosti je da bude umetnost. Vizuelna umetnost mora oblikovati (gestalten). Svaka primedba upućena ovom stavu naići će na logičan odgovor kada se upoznamo s pojmom Gestaltunga (oblikovanja) i upitamo šta to umetnost treba da oblikuje.

Oblikovanje je neposredan, jasan izraz ostvaren čisto umetničkim sredstvima.

Sadržaj koji treba oblikovati jeste estetički doživljaj stvarnosti. (Umetnička ravnoteža svih oblikovnih vrednosti.)

Odnos između oblika i sadržaja kojeg izražava je kao odnos tela i psihe.

Čim se umetnost udalji od svoje prirode i prestane da samo oblikovno »otelotvoruje« već ilustruje, odnosno daje neposredan umesto posrednog izraza estetičkog doživljaja, ona prestaje da bude čista i gubi svaju moć jasnoće.

Svakom umetničkom delu prethodi unutrašnji ili spoljašnji doživljaj stvarnosti, kako to nalaže svest. Idealistički i materijalistički oblici izražavanja odgovaraju dvama načinima doživljavanja.

U materijalističkoj umetnosti percepcija je ograničena na objekat; u idealističkoj umetnosti percepcija prelazi ovu granicu. To zavisi od čovekovog stava prema životu — da li je on više površan (prirodan) ili dublji (duhovan).

Zapažamo da je umetnost Egipćana bila pretežno idealistička. Oblici i boje su određeni stepenom dubine svesti; oblici i boje postaju određeniji i elementarniji. Sporedni detalji i nijanse se potiskuju. Napregnutost izbija iz obrisa i jasnoće boja. Odnosi osnovnih oblika smenjaju proizvoljnu pojavu individualnih prirodnih oblika.

Materijalistička umetnost je prevladavala kod Grka. Spoljni prirodni oblici smenjaju osnovne kosmičke oblike. Do ovoga je došlo usled činjenice da je životna svest Grka bila tesno povezana sa spoljnim prirodnim oblicima. Oni su želeli da pred sobom imaju bogove u telesnom obliku, da ih vide u visoko idealizovanom prirodnom liku; simboličko iskrivljavanje, kakvo je postojalo kod Egipćana, kod njih jedva da i postoji.

Grčka umetnost će naići na odobravanje svih onih koji imaju slične poglede. Renesansa i svaka civilizacija koja se zasniva na fizičkim i materijalnim načelima pokazuje istinitost toga.

Međutim, u srednjem veku pojavljuje se nova ideja. Mada je ona bila više verska nego umetnička, ta ideja je uticala na izražajni vid umetnosti: oblici i boje postaju izrazitiji i dublji, a psihički element (jer je prevladavao verski stav) je ograničen. Konture postaju oštre i krute, a boja određena.

Versko načelo je, u stvari, drugi oblik izražavanja osnovne stvarnosti. Dvojnost ove stvarnosti simbolizuje u hrišćanstvu antiteza bog-dav (Hrist-Juda, stav i protivstav).

Dok je klasična umetnost izražavala suštinu egzistencije *posredno* religijskim simbolima, kasniji razvoj umetnosti pokazuje da je njen cilj da to čini *neposredno*.²

Ako na osnovu istorijskih i genetičkih načela pretpostavimo da je cilj umetnosti da *suštinu oblikuje umetničkim i nikakvim drugim sredstvima*, automatski sledi zaključak da ne možemo sva idealistička dela smatrati i umetničkim delima.

Pa ipak, to predstavlja opasnost od navođenja na pogrešan stav prema umetnosti.

Mada možemo pretpostaviti da su jedna skulptura ili slika nastale iz ideje bliže delu prvog umetničkog oblikovanja, ipak je jasno da se neka dela ne mogu smatrati delima oblikovne umetnosti ako nemaju umetničku ideju kao polaznu tačku. Ako nas ideja izražena u delu stimuliše na ovaj ili onaj način, to ne znači da je to delo oblikovne umetnosti. Reći da je »sve što nas uzbuđuje i što je s tom namerom i stvoreno umetnost« dovode nas do najapsurdnijih posledica, u stvari, do proizvoljnog (bark) i diletantnog.

Kada nas jedno delo stimuliše, uvek zavisi od *prirode stimulanja* da li je to delo zaista *oblikovano* estetičkim sredstvima.

Ovo se odnosi i na ideje izražene u delu. One mogu biti potpuno drugačije vrste; one nas mogu stimulisati a da delo u suštini ipak nema nikakve veze s umetnošću.

Spoznao sam, na osnovu sopstvenog iskustva, da većina ljudi, uključujući i one koji poznaju umetnost i umetnike, kao i laike, ostaje hladna pred istinskim umetničkim delima, dok ih druga dela stimulišu (asocijacijom ideja, itd.).

Razlog leži u načinu na koji umetnik posmatra objekt svog doživljaja.

Sumirajući razne ideje koje su o ovome iznete, možemo reći da su za umetnika značajni samo estetički akcenti i da je, tek kada oni prevladaju u njemu, njegovo delo estetičko.

Pošto smo već naveli termin »estetički«, da bismo označili ideju istinske životne suštine, neće nam biti teško da zaključimo da je jasno otelotvorenje ove ideje osnov cele umetnosti.

Estetički doživljaj je stoga stvaralački, aktivan, za razliku od nestvaralačkog, pasivnog doživljavanja, kao u primeru prosjaka.

XVII *Jedino aktivnim, stvaralačkim doživljavanjem, a ne pasivnim, može se stvoriti umetničko delo.*

XVIII *Pasivno doživljavanje može dovesti samo do ponavljanja ili kopiranja objekta doživljavanja.*

Između ove dve krajnosti doživljavanja postoje svi mogući stepeni, od umetnosti do ne-umetnosti. Ceo razvoj umetnosti do jasnog otelotvorenja estetičkog doživljaja stvarnosti kreće se između ova dva moguća načina doživljavanja.

Umetničko delo pojavljuje se kao reagovanje na osnovu aktivnog, stvaralačkog doživljavanja.

Umetnik će snažno reagovati na snažno stvaralačko doživljavanje. Da bi mogao izraziti doživljaj, on će posegnuti za izražajnim sredstvima koja će, u stvari, realizovati njegov doživljaj.

Ta izražajna sredstva će biti karakteristična izražajna sredstva svake umetnosti.³

Kada umetnik ponavlja objekat svog doživljaja, dajući tom duplikatu obeležje svog temperamenta, taj oblik izražavanja uvek ostaje u manjoj ili većjoj meri manje vredan od neposrednog oblika izražavanja. Taj oblik izražavanja postaje drugorazredan, nejasan, neodređen.

To nije neposredno ostvarenje, pravi oblik izražavanja umetničke ideje, već samo njegova zamena.

XIX *Umetnik neposredno ostvarenje, pravi oblik izražavanja, može ostvariti samo putem i u okviru svojih oblikovnih sredstava.*

Umetnička ideja je oblikovno otelotvorena u svakoj umetnosti putem sopstvenih stvaralačkih sredstava kao *materijalna*.

Umetnosti — vizuelna umetnost, muzika, a naročito slikarstvo — moraju oblikovnu ideju da izraze na sopstveni način, sopstvenim sredstvima. Očigledno je da ne možemo tačno opisati stvaralačku ideju (estetički momenat). Da bismo je razjasnili, upotrebili smo reči: ravnoteža postignuta položajem i protivpoložajem (npr. vertikalno nasuprot horizontalnom), smenjivanjem i međusobnim isključivanjem dimenzija (npr. velikog i malog) i proporcija (npr. širokog i uzanog). Umetnikov je zadatak da oblikuje sve akcente estetičke ideje. Od suštinskog je značaja za umetničko delo da nam se ti akcenci prikažu u vidljivom, čujnom i opipljivom, odnosno, u konkretnom obliku. Umetničko delo u kojem je estetička ideja izražena neposredno (odnosno, izražajnim sredstvima svojstvenim dotičnoj umetnosti, npr. zvukom, bojom, površinom, masom) nazivamo *egzaktnim* i *stvarnim*.

Nazivamo ga *egzaktnim*, nasuprot umetničkom delu u kojem se ta ideja nastoji izraziti pomoćnim sredstvima. Među primerima pomoćnih sredstava mogu se navesti i svi simboli ili ideje, raspoloženja, tendencije, koji poseduju emocionalne i intelektualne asocijacije.⁴

Nazivamo ga *stvarnim*, nasuprot umetničkom delu u kojem oblikovna sredstva nisu samo prepreka organskom jedinstvu dela, već imaju istovremeno i iluzionističku, predstavljачku funkciju (npr. kada se boja koristi na taj način da pruži iluziju kamena, drveta, svile — materijalizam, oponošenje vidne dubine ili oponošenje iluzije skulpture ili arhitektonskog dela slikarskim sredstvima, itd.).

Estetički doživljaj se ne mora realizovati pomoćnim sredstvima, već sam oblikovni materijal (boja, mermer, kamen, itd.) mora biti glavni nosilac izraza.

Ako umetnik koristi pomoćna sredstva ove vrste, suštinski kvalitet umetničkog dela, ostvarenje umetničke ideje, biće pomućeni.

Razvoj vizuelnih umetnosti je u osnovi neprestani proces približavanja (nepravilnog i neujednačenog) pravom i stvarnom izrazu oblikovne ideje. U toku razvoja ka konkretnim sredstvima ovog stvarnog izraza, materijal zauzima sve značajnije mesto. Tako ponekad na skulpturi obrađen materijal postaje uočljiv i predstavlja pravi kontrast predstavljачkim oblicima koji izgledaju kao izrasli iz njega. To se najčešće događa impresionističkim skulptorima. U impresionističkom slikarstvu ovo sredstvo postaje takođe očiglednije. U impresionističkom i post-impresionističkom slikarstvu (korišćenjem jarkih, jasnih tačkica boje) materijal je *suštinski* deo organizma umetničkog dela, nasuprot korišćenju materijala u realističnom slikarstvu, koji nije suštinski deo organizma, već sredstvo u ostvarenju *iluzionističkog reprodukovanja* oblika, boje i stila prikazanog predmeta, i kao takav sopstvenom krivicom gubi sav svoj značaj.

Uzmimo dva primera: Frans Hals i Rembrant u svojim kasnijim periodima, kada su počeli spoljni oblik stvari da doživljavaju slobodnije, što znači kreativnije, ne držeći se više čvrsto objekta, pustili su više na volju svojim stvaralačkim porivima i izražavali svoj umetnički doživljaj više plastičkim korišćenjem materijala (impasto, široko nanošenje boje, potezi kičicom ostaju vidljivi). Umetnik je postepeno postao svestan činjenice da se materijal može koristiti kao nosilac sadržaja.

Svako umetničko delo pokazuje da li je odnos umetnika prema predmetu bio aktivan, stvaralački, ili je bio odnos podražavanja, zavisnosti. Ako je ovo prvo bio slučaj, umetnička ideja vid-

no prodire u umetničko delo, uprkos činjenici da je pomućena proizvoljnim osobenostima predmeta. Ako je drugo slučaj, predmet se pojavljuje kao očigledna kopija prirodnog objekta.

Umetnik, a naročito moderan umetnik, na prirodu gleda stvaralački, a to se očituje u tome što svom doživljaju daje oblik čistim umetničkim sredstvima, ne proizvoljno, već prema logičkim zakonima svoje grane umetnosti (ovi zakoni su sredstvo kontrolisanja stvaralačke intuicije). On stoga koristi boju, drvo, mermer, kamen ili neki drugi materijal kao izražajno sredstvo. Da li umetnik stvara neki novi estetički objekat, umetničko delo, zavisi od njegovog ovladavanja ovim sredstvima.

XX *Ako objekat doživljaja vidno uđe u delo, taj objekat je onda pomoćno sredstvo u okviru izražajnih sredstava. Način izražavanja u ovom slučaju neće biti pravi.*

XXI *Kada se estetički doživljaj izrazi neposredno stvaralačkim sredstvima dotične grane umetnosti, način izražavanja će biti pravi.⁵*

PRIMER 5

Kada posmatramo stare slike, npr. Nikole Pusena, pada u oči činjenica da su ljudski likovi prikazani u takvom fizičkom položaju na koji nismo navikli u svakodnevnom životu; pa ipak, njihova telesnost je uverljivo reprodukovana, a i pejzaž je bolje prikazan. Lišće na drveću, trava na zemlji, brda, nebo — sve je verno životu, mada umetnik to nije nameravao. Položaj i pokreti ovih ljudi, pravo mesto na kojem se nalaze neki likovi i odnos između grupica ljudi i okolnog prostora i prostora između njih, daleko su od slučajnog i prirodnog. Naglasak je jasno stavljen na položaj i odnose. O svemu je, očigledno, dobro razmislilo. Sve je rešeno prema čvrsto određenim zakonima, čak i svetlo, jednolično izraženo na celom platnu, razlikuje se od prirodnog svetla.

Takva slika je u velikoj meri verna životu, pa ipak, što je opet ishod određenih namera slikara, razlikuje se od prirode. Zašto? Zato što je umetnik postupio prema umetničkim i estetskim zakonima (konstruktivnim organizovanjem), a ne samo sa stanovišta objektivne prirode jasnoće. Slikara su više zanimale estetičke namere nego prirodni oblici.

Nedopuštajući slikovitoj slučajnosti i prirodnoj raznolikosti da prevagnu, on nastoji da ostvari izraz opšte ideje svrsishodnim organizovanjem likova i zastavljanjem detalja. Tako on zanemaruje prirodne zakone u korist zakona umetničkog stvaralaštva, prirodne oblike koristi samo kao sredstvo za postizanje svog umetničkog cilja.⁶

Cilj je stvoriti harmoničnu celinu u kojoj se ravnoteža celine, estetičko jedinstvo, postiže mnogostranim smenjivanjem i isključivanjem položaja i mesta likova, prostora, mase i pravaca kretanja na slici.

U izvesnoj meri umetnička harmonija je zaista i postignuta. U izvesnoj meri, jer umetnički cilj nije ostavljen neposredno, umetničkim sredstvima, već posredno, prikrivenim prirodnim oblicima. Ni boja ni oblik ne pojavljuju se u svom čistom stanju kao boja i oblik. Boja i oblik su korišćeni kao pomoćno sredstvo u stvaranju iluzije o nekoj drugoj stvari, npr. lišću, staklu, udovima, svili, kamenu itd.

Ovakvo umetničko delo je umetnička ideja izražena naturalističkim sredstvima. To je estetičko-naturalističko delo.

Ako od spoljne prirode odstupa utoliko što je estetičko (više duhovno), od estetičke ideje odstupa utoliko što je naturalističko. Ono je, da tako kažemo, podeljeno, i stoga nije *jasno* i *pravo* oblikovno delo.

Cilj oblikovnog umetnika je jednostavan: da dá oblik svom estetičkom doživljaju stvarnosti ili, moglo bi se reći, stvaralački doživljaj suštine stvarnosti. Vizuelni umetnik može ponavljanje priča, bajki, itd., prepustiti pesnicima i piscima. Jedini način na koji se vizuelna umetnost može razvijati jeste ponovnim procenjivanjem i pročišćavanjem oblikovnih sredstava. Ruke, noge, drveće i pejzaž, što je nesumnjivo, nisu slikarska sredstva. Slikarska sredstva su: boje, oblici, linije i površine (ravni).

Posmatrajući razvoj vizuelne umetnosti u celini, možemo videti da sredstva postaju sve jasnije izražena i pružaju mogućnost čistog oblikovnog izraza umetničkog doživljaja. Otkako su se ova oblikovna sredstva pojavila kao glavni vidni činilac, sve ono što nije neposredno vezano za čisto izražajna sredstva u slikarstvu, vajarstvu i u izvesnoj meri u arhitekturi, potisnuto je u drugi plan.

Nepotrebno je da se podsećamo na svaku fazu u razvoju njihovog značaja, u evoluciji ka pravom umetničkom izrazu.⁷ Za sve ove različite struje, pripadale one nekim sistemima ili ne, možemo sažeto reći: pobjeda pravog izražajnog oblika estetičkog doživljaja stvarnosti.

Suština oblikovne ideje (estetičke) izražava se terminom *isključivanje*.

Jedan element isključuje drugi. Ovo isključivanje jednog elementa od strane drugog očituje se u prirodi, kao i u umet-

nosti. U prirodi je to manje ili više prikriveno osobnostima određenog slučaja, dok je u umetnosti (bar u onoj pravoj, oblikovnoj) jasno izraženo.

Mada ne možemo postići savršenu harmoniju, apsolutnu ravnotežu univerzuma, sve na svetu, svaki motiv, međutim, podređen je zakonitostima ove harmonije, ove ravnoteže. Umetnikov je zadatak da otkrije i da oblik ovoj prikrijenoj harmoniji, ovoj univerzalnoj ravnoteži stvari, da pokaže njenu podređenost sopstvenim zakonima itd.

Istinsko i pravo umetničko delo je metafora univerzuma postignuta umetničkim sredstvima.

U primeru 5 videli smo da je umetnička ravnoteža u umetničkom delu iz ranijeg razdoblja postignuta ponavljanjem isključivanjem jednog položaja lika drugim, jedne dimenzije drugom itd., odnosno, recipročnim isključivanjem sredstava pozajmljenih iz prirode.

Veliki korak dalje koji je učinilo pravo oblikovno umetničko delo sastoji se u činjenici da ono postiže estetičku ravnotežu čisto umetničkim sredstvima, i to samo njima.

U pravom, oblikovnom umetničkom delu oblikovna ideja je neposredno i stvarno izražena neprestanim isključivanjem izražajnih sredstava; tako horizontalan položaj isključuje vertikalni, a na sličan način smenjuju se i dimenzije (veliko malim) i proporcije (široko uzanim). Jednu površinu smenjuje druga koja je ograničava ili je vezana za nju itd., a isto se može primeniti i na boju (jedna boja isključuje drugu — npr. plava žutu, crna belu — jedna grupa boja drugu, a sve obojene površine isključuju neobojene i obrnuto.⁹

Na taj način (sudeći prema Pitu Mondrijanu, »Neue Gestaltung«, *Bauhausbücher*, tom V), putem neprestanog međusobnog isključivanja položaja, dimenzija, proporcija i boja, postiže se ukupan harmoničan odnos, umetnička ravnoteža, a time, na najegzaktniji način, i cilj umetnika: da stvori oblikovnu harmoniju, da *lepotom izrazi istinu*. Umetnik više ne otelotvoruje svoju ideju posrednim prikazivanjem: simbolima, isečcima iz života, žanrom, itd.; on svojoj ideji daje oblik neposredno i čisto umetničkim sredstvima koja su mu dostupna za tu svrhu.

Umetničko delo postaje nezavisno, *umetnički živ* (plastički) organizam u kojem je sve protivu svemu.

ODNOS POSMATRAČA PREMA UMETNIČKOM DELU

Umetnost je izražavanje. Izraz našeg estetičkog doživljavanja stvarnosti. Oblikovna (vizuelna) umetnost je oblikovno izražavanje oblikovnim sredstvima.

Muzička umetnost je muzičko izražavanje muzičkim sredstvima.

Neki ljudi su sposobni da ovo izražavanje razumeju odmah, dok je drugima potrebna intelektualna priprema i poseban podsticaj. Nesvestan i podsvestan odnos prema umetničkom delu njih ne zadovoljava, već žele jasan i svestan stav.

Da bi postigli taj svestan odnos prema umetničkom delu, koji, kao što se vidi iz ove studije, može biti samo svestan umetnički odnos, potrebno je shvatiti pojam oblikovne umetnosti u njenoj suštini, kako je objašnjeno u ranijim poglavljima.

Iz njih se vidi da je u egzaktnoj, oblikovnoj umetnosti umetnički doživljaj stvarnosti moguće izraziti samo i jedino sredstvima svojstvenim svakoj grani umetnosti — u slikarstvu, na primer, bojom i njenim odnosom prema planu slike. Svako ko sumnja u ovu mogućnost trebalo bi da se drži posredne umetnosti, koja je samo drugorazredno »oblikovna«, u kojoj je umetnička ideja nejasno izražena zbog toga što su prisutne druge kombinacije ideja.

Oni koji ne sumnjaju u ovu mogućnost moraju, s istorijskog i estetičkog stanovišta, ovu egzaktnu, oblikovnu umetnost smatrati logičnim nastavkom razvoja vizuelne umetnosti sve do naših dana. U dosadašnjoj umetnosti umetnik se nije pridržavao samo oblikovnih sredstava, već se koristio i drugim sredstvima.

Koristio se književnim, simboličkim, religijskim sredstvima ili sredstvima u kojima je ideje podstakao objekat kako bi ovom delu dao »intelektualni« akcenat.

Kao što je smisao stvaranja originalne slike u njenom opnašanju, pisanje priče u njenom prepričavanju, komponovanje pesme u njenom pevanju, tako je i svrha egzaktne oblikovne umetnosti koja nije egzaktna, ali sadrži asocijativne ideje.

Ako odnos posmatrača prema klasičnom umetničkom delu nije umetnički, već neke druge vrste, npr. čisto verski ili zasnovan na čulima, onda je jasno da i odnos tog posmatrača prema egzaktnom umetničkom delu mora biti isti. Praktično iskustvo mi je pokazalo da je to zaista tako.

PRIMER 6

Jednom prilikom, kada sam s još jednom osobom posetio muzej u kojem su bili izloženi grčki i egipatski kipovi, opazio sam da se moj drug divi samo grčkoj skulpturi, dok ga egipatska ostavlja ravnodušnim. Pred grčkim kipovima on naprosto nije uspevao da nađe reči kojima bi izrazio svoje oduševljenje »sjajnim telesnim oblicima koji odišu zdravljem i vitalnošću«.

Tela izložena jedna do drugih i njihov sklad izazvali su njegovu divljenje pre nego ukomponovanost i harmonija široko shvaćenih površina i dimenzija egipatske skulpture. Na toj skulpturi on se divio samo nevažnim detaljima. Nastojao je da je dešifruje metodom grafologije, kao da je neko pismo simbola. Posmatrajući reljef trudio se da na osnovu onoga što je na njemu bilo prikazano rekonstruiše život i običaje ljudi.

Kada sam mu kasnije pokazao dve moderne slike, od kojih je u kompoziciji jedne bilo prikazano nekoliko igračih karata, njegov komentar bio je »partija karata«. Drugu sliku, čija je kompozicija bila izražena čisto slikarskim sredstvima — pravougaone površine koje nisu složene po uzoru ni na kakav objekat iz prirode, on je protumačio kao kutiju s kockama.

U sva četiri slučaja, pred grčkim i egipatskim kipovima, kao i pred modernim slikama, njegova imaginativna sposobnost se kretala samo u okvirima čulnog doživljavanja.

Način na koji je on reagovao na grčke kipove mogao bi se nazvati čulnim i asocijativnim, jer mu je pažnja bila usredsređena na obličje telesnih formi koje je posmatrao u odnosu na stvarnost i telesne oblike koje je video u stvarnosti.

Način na koji je reagovao na egipatsku skulpturu bio je čulan i asocijativan, jer je oblike i simbole koje je video doveo u neposrednu vezu sa stvarnošću (Nil, sunce, mesec, ratarstvo, itd.).

Njegov stav prema prvoj od modernih slika bio je čulan i asocijativan, jer mu je predmet optičke percepcije (karte) odmah nametnuo pomisao na partiju karata.

Njegovo reagovanje na egzaktno oblikovano umetničko delo mora se nazvati čulnim i asocijativnim, jer mu je optička percepcija bila ograničena na čulima percipirana umetnička sredstva, koja su, pošto su korišćeni pravougaoni oblici, u njegovoj mašti izazvala pomisao na dečju igračku koju je vidao u stvarnosti — kutiju s kockama.

Cilj četiri autora ovih umetničkih dela nije bio da izazovu samo čulno i asocijativno reagovanje (ima čak slikara — upravo je slikar iz navedenog primera takav — koji čulno i asocijativno dejstvo zamenjuju za umetnički podsticaj); ovi umetnici su bili zainteresovani za to da izraze svoje intelektualno (estetičko) doživljavanje stvarnosti. Stoga bismo čiste svesti mogli zaključiti da je osoba iz primera koji sam naveo *nesposobna da uspostavi umetnički (estetički) odnos prema umetničkom delu, bilo ono egzaktno ili ne*.

Ljudi koji dolaze u dodir s umetnošću (muzikom, vizuelnom umetnošću, književnošću, itd.) reaguju, uglavnom zbog toga što nemaju dovoljno vežbom razvijenu receptivnu moć, na upravo opisan način, odnosno čulno i asocijativno. Stoga bi se bez preterivanja (s obzirom na bezbrojne i svakodnevnne primere) moglo reći, da se, kada je o umetnosti uopšte reč, sredstvo uzima za cilj i da je odnos mnogih ljudi prema umetničkom delu odnos prema umetničkim sredstvima, a ne odnos prema umetnosti u suštini. Umetnikov krajnji cilj, umetnički sadržaj, estetički kompozicioni akcenat, obično se potpuno zanemaruju.

Ako je odnos prema umetničkom delu čulno-asocijativan pre nego intelektualno-asocijativan, estetički odnos, onda je jasno da odnos veličine ljudi prema novom egzaktnom oblikovnom stilu u slikarstvu i skulpturi neće biti odnos prema suštini umetničkog dela, a još manje dela egzaktne umetnosti.

Ako laik — a pod laikom podrazumevam svakog ko, zbog neobrazovanosti, reaguje na umetničko delo samo čulno-asocijativnim putem — posmatra sliku Nikole Pusena i zauzima čulni odnos prema njoj (preko ljudi, likova, drveća, kuća, pejzaža itd.), on ne može takav stav zauzeti prema egzaktnom umetničkom delu, osim ako to nije samo odnos prema sredstvima. Tako bi se moglo dogoditi da se neko, na primer, posmatrajući egzaktno umetničko delo, oseti prijatno podstaknut čulnim putem (angažovan je njegov ukus) efektima boja. To, naravno, nema nikakve veze s umetničkim odnosom prema umetničkom delu.

XXII *Estetičko razumevanje egzaktnog umetničkog dela moguće je samo ako posmatrač ima isključivo estetički odnos prema umetničkim delima.*

To znači: dok gleda umetničko delo, posmatrač mora biti u stanju da ga ponovo kreira u svojoj svesti.⁹

Diviti se svetlu u Rembrantovom delu znači isto što i oduševiti se plišom i svilom na slici Kornelijusa Trosta (C. Troost), ili sjajnim čizmama na slici Anton fon Vernerera. (A. von Werner).

Kada bi takav stav bio merilo pravilnog razumevanja istinskog umetničkog dela, »Noćna straža« i Trostov grupni portret pripadali bi istoj klasi. Međutim, ta dela se suštinski razlikuju. Rembrantu su svetlo, svila itd. izražajna sredstva (umetničkog i estetičkog stava), dok je Kornelijusu Trostu prikazivanje svile cilj.

Rembrant je nastojao da pomoću svetla i senke nagovesti oblikovanje prostora koji je *slikarski* i drugačiji od stvarnog prostora. Kornelijus Trost je želeo da oponaša svilu bojom.

Kada neko, posmatrajući Rembrantovu sliku, primećuje način na koji slikar koristi stalno međusobno smenjivanje, prožimanje i isključivanje dvaju elemenata (u ovom slučaju svetla i tamne, boje i njoj kontrastne boje itd.), i u tome uočava slikarsko oblikovanje kojem je Rembrant težio i koje *kao da stvarno »počinje da živi«*, on je shvatio umetničku suštinu slikarstva.

Na taj način i sam posmatrač učestvuje u stvaralaštvu i u toj meri taj se proces može opisati kao ponovno stvaranje u svesti posmatrača.

Ovaj stvaralački način je jedini pravi način posmatranja vizuelne umetnosti. Ne postoji nikakav drugi način ni za klasičnu, ni za modernu umetnost.

U klasičnoj umetnosti umetnički cilj je manje ili više prikriven pomoćnim sredstvima. U modernoj umetnosti umetnički cilj se pojavljuje uvek s većom jasnoćom, većom egzaktnošću. U njoj uvek ima manje karikiranja i manje pozajmljivanja od prirode, što inače skreće pažnju posmatrača s umetničkog cilja i time je jači zahtev koji mu se postavlja da ponovo stvara delo (estetička aktivnost ponovnog stvaranja). On mora zauzeti aktivniji stav prema umetničkom delu, ako želi da ga pravilno shvati.

PRIMER 7

Mora se veoma naglasiti da posmatrač, dok gleda egzaktno umetničko delo, ne zapaža osobene, odnosno upadljive detalje. Utisak koji se stiče govori pre o potpuno ravnopravnom značaju svih delova, što se ne odnosi samo na te delove kao takve, već i na odnos između umetničkog dela i posmatrača.

Mada je teško rečima iskazati uticaj umetničkog dela, najdublju posmatračevu percepciju ćemo najbolje opisati ako kažemo da kod njega dolazi do uspostavljanja ravnoteže između subjektivnog i objektivnog, neposredno prožetog svešču, i on doživljava osećaj jasnoće, istovremene visine i dubine, koja nema veze s prirodnim odnosima ili prostornim dimenzijama — percepcija koja dovodi posmatrača u stanje svesne harmonije u kojoj nestaje delovanje izdvojenih dominantni.

Nije nemoguće da je ova umetnička vizija nalik na versku harmoniju ili ushićenje, pošto je najskrovitija suština izražena u umetničkom delu, ali s osnovnom razlikom u tome što umetnička kontemplacija, neposredna svest i ushićenje — jednom rečju: *umetnički doživljaj* — nemaju u sebi ničeg čudnovatog, niti tajanstvenog. Naprotiv: pravi umetnički doživljaj je potpuno *stvaran i svestan*.

Istinski umetnički doživljaj ne može biti pasivan, jer je posmatrač prisiljen da zajedno s umetnikom doživljava stalno i ponavljano međusobno smenjivanje i isključivanje položaja i dimenzija, linija i površina. On će shvatiti da harmonični odnosi konačno prističu iz ove igre ponavljano smenjivanja i isključivanja dvaju elemenata. Svaki deo se sjedinjuje s ostalim delovima. *Oblikovno jedinstvo celine* čine svi delovi (ali pojedini delovi celine ne dominiraju niti se ističu).

Postignuta je savršena ravnoteža umetničkih odnosa. Nema ničeg što odvlači pažnju posmatrača; on slobodno učestvuje u njoj.

S engleskog prevela Jordanka Mešić

NAPOMENE:

* Ovo su dva poglavlja (četvrto i peto) iz rasprave Tea van Dusburga »Načela neoplastičke umetnosti«, koja je svojevremeno prvi put bila objavljena u ediciji kapitalnih teorijskih izdanja Bauhausa u Vajmaru.
Prevedeno iz: The van Doesburg, *Principles of Neo-Plastic Art*, London, Lund Humphries, 1969.

¹ Mogli bismo takođe koristiti termine imitativna i kreativna umetnost.
² Ako umetnost zaista čini celinu, harmoniju, ona će obuhvatiti sve vrste osećanja, uključujući verska i etička.

³ U svom delu o estetici »Die Neue Gestaltungslehre« (La doctrine de l'art nouveau) pokušao sam da osnovna izražajna sredstva vizuelnih umetnosti svodem na zajednički imenilac.

⁴ U celini: objektivni oblik. Kada se koriste osnovna izražajna sredstva, objektivni »oblike« postaje nevažeci. Na primer: ako slikar svoje delo stvara bojom, svaki oblik (bio on naturalistički ili iluzionistički, ili geometrijski) samo će oslabiti izraz slikarske ili arhitektonske ravnoteže. Isto se može primeniti na skulpturu, jednom rečju, na sve umetnosti.

Ono što ovde podrazumevam pod »oblikom« u arhitekturi se očituje kao dekoracija. Dekorativno korišćenje osnovnih sredstava, toliko uobičajenih u sadašnjem trenutku u savremenoj arhitekturi Holandana i Belgijanaca, može samo oslabiti arhitektonski izraz.

⁵ Umetnik, pravno, ima potpunu slobodu u korišćenju ma koje nauke (npr. matematike), ma koje tehnike (npr. štampe, mašine, itd.) i ma kog materijala da bi postigao tu egzaktnost.

⁶ Ono čemu preostale pristalice kubizma svojim »superrealizmom« sada gotovo bez izuzetka teže, jeste upravo to isto: klasična slikarska harmonija postignuta sredstvima pozajmljenim iz prirode. Da li svrha korišćenja prirodnih oblika u ovom procesu možda nije takva, ili njih treba posmatrati samo kao objektivnu pojavu, s umetničke tačke gledišta ne predstavlja nikakvu suštinsku razliku. Ovaj pokret bi se mogao nazvati neobarokom.

⁷ One koje to zanima uputio bih na: Von Monet zu Picasso, Max Raphael, Delphin — Verlag, Munich 1913. *Modern Painting*, W. H. Wright, 1917. *De nieuwe Beweging in Schilderkunst*, Theo van Doesburg, J. Waltman, jr., Delft 1915. *Classique-Baroque-Moderne*, Edition de l'Effort Moderne, Paris 1920. *Neue Gestaltung*, P. Mondrian, Bauhausbücher 5, Albert Langen Verlag.

⁸ U impresionizmu se ovo isključivanje izražava intuitivno. Kako bi se postigao utisak harmonije, jedna boja isključuje drugu. Odatle potiče izraz: odnos boja.

⁹ A ne da rekonstruiše njegov predmet. Mnogi ljudi naivno veruju da su potpuno shvatili moderno umetničko delo ako su uspeali da otkriju objektivnu temu koja je nadahnula umetnika.

NOVE KNJIGE

THEODORE ROSZAK: »KONTRAKULTURA«

»Naprijed«, Zagreb 1978.

Piše: Nikola Poplašen

Osporovanje razvijenog kapitalističkog društva na netradicionalan način odrednica je niza pokreta i pojava izraslih od početka prošle decenije do danas. Kako se osporavanje o kojem je reč ne iscrpljuje tek parcijalno-empirijskom akcijom-pokušajem, ili (još jednom) teorijskom ebjeksijom, vizijom Novog, nego samim načinom života nosilaca osporavanja, ono je ostalo predmetom interesovanja ne samo teoretičara, prvenstveno zbog te činjenice. Pošto se radi o direktnom oponiranju *dominantnoj kulturi*, Theodore Roszak, pored ostalih, drži da je razložno govoriti o *kontrakulturi*, te generalizacijom sistematski nastoji razviti relevantnu eksplikativnu liniju i doći do validnih zaključaka.

Koji su, po Roszaku, pre svega, razlozi pojavi kontrakture? Ukratko, kontrakturna opozicija se konstituise spram tehnokratskog društva kao pozicije. Ishod i sadržaj tehnokratije i tehnokratizma je jedinstven: odsustvo sumnje u instinitost (hiper) racionalnih sudova nauke (»mit objektivne svesti«) koja se izdiže do nivoa kulta, tehnifikacija svih potreba čoveka (pa i onih vitalnih, nagonskih) i tehnologizacija njihove re-produkcije i zadovoljavanja. U osnovi je zahtev za nesmetanom industrijskom produkcijom koja postaje cilj, samosvrha, domet je sve veće izobilje materijalnih, potrošnih sredstava koje nudi ovaj (samosvršni) industrijski aparat, konsekvencija je sveopšta kvantifikacija i denaturacija životnog stila, odsustvo izvorno-ljudskog kvaliteta — totalna dehumanizacija. Na drugoj strani, u svim ovim aspektima, kontrakultura je sasvim nehomogena. Njeni sudeonici su uglavnom omladinci iz najrazličitijih slojeva; bez prisustva disciplinsko-organizacionih principa, ona podseća na šarenu procesiju koja duž puta neprekidno prima i gubi svoje pripadnike; nepraktikovanje tradicionalnih oblika borbe (političke, ekonomske) nikog dugoročno ni programatski ne obavezuje; učestvovati u sporodičnoj pobuni, spontanoj demonstraciji, vezati se za neki simbol suprotstavljen dominaciji tehnokratizma (pa makar to bio »samo« način odevanja »lude omladine«), razvijati »nefunkcionalne« oblike zajedništva, ili uopšte niučemu neučestvovati itd. — sve je to kontrakultura. U bekstvu od roditeljskog izobilja, hladnih i iskalkuliranih odnosa, omladina traži neposredovano zajedništvo, autentično ljudsko iskustvo, čulnost života, »neintelektualnu svest«, realnost utopije — novi, drugačiji, smisleniji život.

»Kad kažem da kontrakultura istražuje neintelektualne aspekte ličnosti, kaže Roszak, onda to znači da vjerujem u značajnost njenog pothvata s obzirom na to da je zanima razina vizije. Taj je naum ponekad nejasan, osobito onim očajnim pojedincima koji naprečac zaključuju kako jedino sredstvo borbe protiv 'ludačke racionalnosti' našeg društva leži u prepustanju širokom izboru ludačkih strasti. Oni dopuštaju, poput strogo samodiscipliniranih solidnih građana, da im se razumijevanje zaustavi na razini vanjskog ponašanja, prihvaćajući dihotomiju između 'spontanih' i 'promišljenih' načina ponašanja kao konačnu« (str. 66).

U ovom kontekstu je sasvim svrsishodna obimna Roszakova ekspozicija kontrakturnih fenomena u području studentskog