

teorija mađarskog konstruktivizma u odnosu na panenergetizam w. ostwalda

János Brendel

Prostor vreme, materijal – da li su jedno sa Svetlošću? Zavisni od Svetlosti, koja ti život daje? Ideja od velike važnosti, koja raste u tvojoj duši, jednom stvorenju, pokazuje ti put, i kao za ruku vodi te po prostranstvima potpuno stranim, onima koji nisu spoznali Svetlost. Očajnički traži – šta je Svetlost u svojoj suštini? Iz čega se sastoji, koja joj je cena? Ne mogu da utolim žed, a ni da je ublažim. Prostor, vreme i sistem – da li je to suština ili samo haos?

L. Moholy-Nagy, 1917.

Dinamičko-konstruktivni sistem sila Alfreda Kemenya i Laszla Moholy-Nagya, objavljen u decembarskom broju *Der Sturm* 1922, pored Gabovog i Pevsnerovog *Realist Manifesto*, važan je opštepoznati teoretski tekst posvećen kinetičkoj umetnosti. Ovaj veoma koncizno formulisan tekst, nikada nije dublje analiziran, mada je, po mom mišljenju, jedan od ključnih dokumenata objavljenih 1921–22. godine, u periodu koji je obilovao mađarskom konstruktivističkom teorijom. Ovaj tekst, u potpunosti napisan u duhu konstruktivizma, shvatamo kao usvajanje specifičnog stava autora prema različitim trendovima u »konstruktivističkom pokretu« i kao usvajanje njihovog vlastitog stava, naročito u odnosu na rusku umetnost.

Autori ovog manifesta polaze od stava da je »vitalna konstrukcija otevljenje života i princip celokupnog ljudskog i kosmičkog razvoja. Preneseno na umetnost, to znači aktiviranje prostora dinamičko-konstruktivnim sistemom sila, tj. njihovim međusobnim konstruisanjem u tenziji u fizičkom prostoru, i njihovim obrazovanjem unutar prostora koji je takođe aktivan kao sila (tenzija). Kosmos se ovde javlja kao apsolut univerzuma, kao jedina konstanta kojoj se obraća svako biće i svaki stvaralački čin.

Tekst manifesta karakteriše naročito usredsređivanje na sadržaj i, u isto vreme, nedostatak šireg opisa datog predmeta. A. Kemenyev članak *Das Dynamische Prinzip*, objavljen nekoliko meseci kasnije, može se smatrati komentarom prethodnog članka. Kemeny je tamo napisao: »Svet je konstruisan na silama koje stoje u međusobnoj suprotnosti – centrifugalne i centripetalne sile. Tako, pravo jedinstvo sveta leži u strogo organizovanim odnosima u kretanju nebeskih tela, gde svaki deo funkcioniše u skladu s kretanjem sveta u celini. Mnogostrani dinamizam konstruktivnosti ujedinjuje pojedinačna tela u svetu u jednu dinamičku konstrukciju sveta. Za svaki mikrokozmički deo makrokozme važe ista konstruktivna pravila suprotnosti kao i za samu makrokozmu.«

Iz ovoga proizilazi da i čovek u ovom svetu funkcioniše kao komponenta makrokozme, pa se zato slaže sa svetom u celini. Paradigmu koju su uveli ovi autori, tj. specifičnu strukturalizaciju univerzuma, određuje jedna posebna koncepcija umetničkog dela i daje joj konstruktivistički smisao. Upravo ovo je bio odlučujući faktor u skraćenom postupku opisa strukture modela. Hteli bismo da napomenemo da je, u poređenju sa Kemenyevim tekstom, u *Dinamičkom konstruktivnom sistemu sila* veoma zanimaren značaj materije, da bi se istakla energija, koja je definisana kao »sila« ili »tenzija«, u skladu sa situacijom u kojoj se javlja. Dalje autori navode da »materija služi samo da bi prenela sile«. Kemeny i Moholy-Nagy nisu jedini podržavali ovu koncepciju. Ernest Kallai, u svom članku pod naslovom *Konstruktivizmus*, napisao je: »Konstruktivistički prostor je, po pravilu, savršeno svesna konstrukcija odnosa među silama.«

Kosmos, shvaćen kao paradigma formalne i semantičke strukture nekog umetničkog dela, ima poseban karakter u carstvu mađarskog konstruktivističkog shvatanja, mada ga ceo konstruktivistički krug nije jednoglasno prihvatilo kao što je bio slučaj s manifestom Kemenya i Moholy-Nagya. Što se tiče porekla ove ideje, ne možemo ograničiti naša zapažanja samo na formalnu strukturu umetničkog dela, odvojenu od istorijskog konteksta. Treba samo imati u vidu nemirna strujanja u umetnosti tokom ovih godina, pobudene ambicije umetnika da izgrade stvarnost van sfere umetnosti, da bi mogli da otkrijemo smisao njihovog opredeljenja u svojoj punoj raznolikosti. Nasleđe aktivističke ideologije ima ovde važnu ulogu; što znači dopiranje do izvora aktivističke teorije umetnosti kao i do arhetipskog »kozmogoniskog mita kao univerzalnog stvaralačkog i konstruktivnog modela«, čak i kod umetnika koji veruju u savremenu civilizaciju, gde je kosmos izgubio onaj transcendentni smisao, gde je lišen religioznosti. Čini se da su potvrđene Eliadine reči: »Stvaranje sveta postaje arhetip svakog ljudskog stvaralačkog čina, bez obzira na šta se odnosi«. Činjenica je da ostaju samo opšti principi mita lišenog religioznosti: kosmos stvara snaga kreativnog genija,

koja teži da eliminiše haos i zbrku, a mikrokozam, koji se zbog svoje strukture slične makrokozmi ne samo ogleda u njemu, nego ga u isto vreme i reprodukuje, postaje apsolut njemu ravan. Ovakav način razmišljanja, koji je naročito eksplicitan kod Kassaka, bio je prisutan još u manifestu *Bildarchitektur (Piktoralna arhitektura)*: »Samo ostvaranje znači život. (...) Umetnost je stvaranje, pa zato predstavlja najpotpuniji život. To je kraj do kojega vodi put. Umetnost nikada nije imala svoj početak, niti će ikada imati svoj kraj. Umetnost je oduvek bila večno prisutna sila. (...) Umetnik je u dubini svoje duše primoran da izrazi svet, drugim rečima sebe, što je moguće potpunije. Kako se svet stalno menja, ovaj cilj se ne može ostvariti, ali se umetnik ipak trudi da ga ostvari. Ovo je »tragedija« koja ga uzdiže do božanstva«. Izrazi svet, po Kassaku, ne znači »stvoriti sliku sveta«, nego »izraziti njegovu suštinu«. Na drugom mestu je napisao: »Svetu ćemo pokazati naše aktivne sile, našu težnju za kosmičkom ravnotežom«.

Ove kategorije nisu nepoznate istoriji umetničke misli – naprotiv – od davnina su je pratile; ono što je bitno za nas je da skrenemo pažnju na stalno prisustvo izvesnih arhetipova i klasičnih kategorija u trenutku kada se dešavala najradikalnija promena u istoriji umetnosti, kada su, kao što se verovalo, uspešno prekinute sve veze koje su još uvek povezivale postsezanovsku umetnost sa prošlošću. Ovo se naročito odnosi na mađarske umetnike koji su pokupili iskustva dade, čak i ako prihvatimo stav da je »dadaistička destrukcija metod analize«, kao što je dato u KURI manifestu. Kada su u pitanju mađarski eksperimenti 1920 – 21, ovakvo razumevanje dade se može u potpunosti prihvatiti.

Romantičarska žudnja za ponovnim sjedinjavanjem života i umetnosti, težnja ka jedinstvu sveta, umetničko delo i umetnikov pogled na svet su se javili u različitim oblicima u teoriji avangarde, kao i mađarske avangarde, i ne samo tu. U članku posvećenom Sezanu, mladi Karoly Tolnai je napisao: »Razvijanjem formi postepeno se gubi »celina«, totalitet. Mikrokosmičko organizovanje umetničke slike (ono što danas nazivamo »kompozicijom«) stvorilo su geniji šesnaestog veka, bez ikakvih apstraktivnih, aristokratskih shvatanja da je forma nastala kao ekvivalent celine koja je još uvek bila makrokozam. Sile koje su je sačinjavale su kosmičke sile koje su poznavali geniji šesnaestog veka (Mikelandelo, Tintoretto, Brojgel). Geniji baroka su u monadičnoj organizaciji slike našli novu umetnički ekvivalent. To je samo deo beskrajnog kosmosa koji se sada može uviti u formu, ali je još uvek prisutan osećaj celine. (...) Umetnost devetnaestog veka je zadržala samo jedan njen delić. Ali on je ipak sačuvala smisao celine; u drugoj polovini devetnaestog veka čak se i to izgubilo – samo je ostao delić koji nema više nikakvo značenje«.

Jedinstvo sveta (i umetničkog dela) nosi u sebi glavni problem mađarske konstruktivističke teorije; koji varira od iskaza do iskaza, zbog različitih shvatanja sveta, zavisno od toga kojim elementima neke odredene teorije je data prednost – strukturi umetničkog dela (Kemeny i Moholy-Nagy), ili aktivističko-konstruktivističkoj ideologiji (Kallai, Kassak, Uitz). Dijalektička koncepcija, koja je svuda naglašena, podsticala je traženje modela čas u kosmosu, čas u društvenoj sferi. Eliminisan je dualizam forme i sadržaja, i upravo ovo se smatralo jednim od najvećih dostignuća konstruktivizma.

Pomeranjem emfaze sa formalne strukture umetničkog dela na njegovu semiotičku strukturu, Kallai nije došao do novih metodoloških postavaka koji bi bili različiti od onih koje su koristili Kemeny i Moholy-Nagy. I Kallai gradi model – tačno utvrđenu društvenu strukturu, koju sa umetničke strane predstavlja konstruktivističko umetničko delo. Ovaj model je neverovatno sličan Kemenyevom modelu kosmosa, koji je već objašnjen. Kallai je napisao: »Konstruktivistička misao sagledava svet u njegovim mikroskopskim i makroskopskim pojavama, u njegovim društvenim i individualnim kompleksima, psihofizičkim momentima, kao mrežu odnosa i funkcija. Naravno, podrazumeva se da se odnosi i funkcije stiču u jednom, gde njihova dijalektika zadržava strukturu nepromenljivog i utvrđenog karaktera. Na primer, svaki čovek je jedan takav spoj. I, suprotno uvreženom shvatanju života srednjeg staleža, konstruktivistička misao daje ovim spojevima samo prenosno značenje. Ne želi da univerzum ljudskog društva nagomila višak u jednoj tački i da stvara manjak u drugoj tački društvenog organizma. Ova kosmička ravnoteža istovetnih elemenata može se ostvariti samo u socijalističkom društvu. To je socijalizam konstruktivističke misli.«

Nije teško primetiti da Kallai, mada svoj model ograničava na univerzum ljudskog društva, gradi identičnu dijalektičku strukturu zasnovanu na suprotnostima unutar ove strukture koja spolja zadržava ravnotežu.

I Uitz je pokušao da napravi model koji nema mnogo veze s konstruktivističkim »duhom«. Svoju teoriju izvodi iz klasične renesansne kompozicije i pokazuje dalju metamorfozu umetnikovog stvaranja u pravcu socijalističkog realizma. Svoju teoriju je objavio pod naslovom *Eksperimentisanje ka ideološkoj formi*, 1929.

Samo se Kassak uzdržao od formulisanja sistema koji posebno određuje principe odnosa između sveta i umetničkog dela i uveo je pojam »shvatanje sveta« umesto »sveta«. Ova izmena pojmovnog elementa donela je nestabilnost sistema, jer je došao do izražaja subjektivni, ponekad anarhistički element, koji vuče korene iz ekspresionističko-aktivističke ideologije. Kassak je dao prednost stvaralačkom činu i umetnikovom predmetu, naglašavajući pri tome njegov senzibilitet, koji mu omogućava da nasluti pravi pogled na svet, koji, s druge strane, određuje umetnika i diktira njegov rad. Pošto je, po Kassakovom shvatanju, »život materijalizacija ovog pogleda na svet«, a umetnost »apsolutni život«, onda je umetnikov pogled na svet odlučujući faktor i jedino merilo njegove umetnosti.

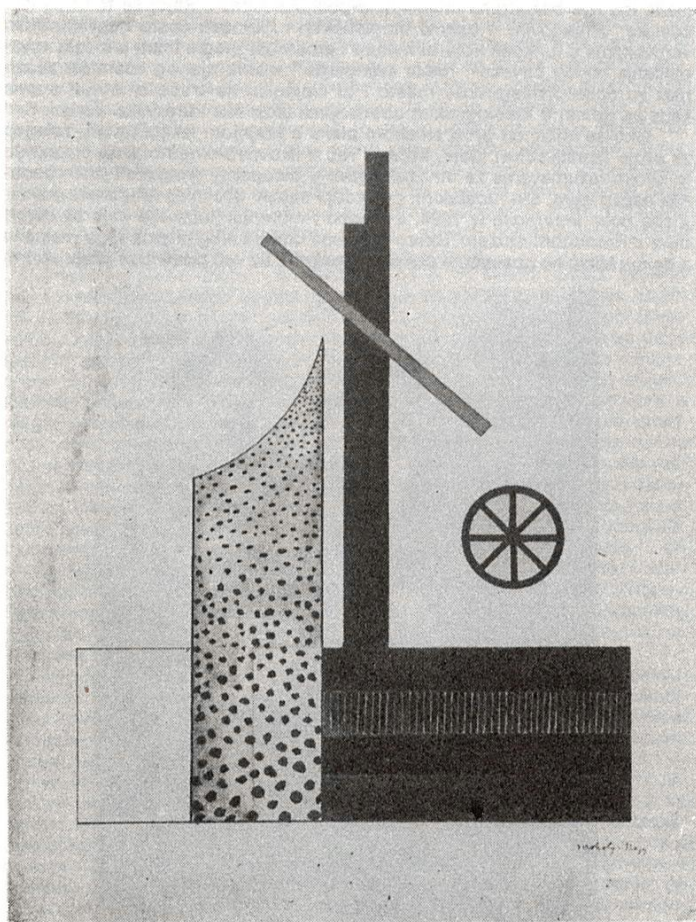
Radajući se u sukobu raznih savremenih intelektualnih koncepcija, u raznim trendovima »geometrijske-konstruktivističke« umetnosti, mađarski konstruktivizam je usvojio mnoge njihove elemente i, na osnovama domaće ekspresionističke-aktivističke teorije, izgradio veoma sinkretizovanu viziju nove umetnosti koja je oscilovala između konstruktivizma i superematizma. Bio je u tesnoj vezi sa El Lissitzkym i njegovim »arhitektonizmom« (zapadnoevropska varijanta konstruktivističke umetnosti koju je utemeljio Andrzej Turowski).

Pokazalo se da su neke koncepcije sveta, koje su tada imale veliki uticaj, naročito stimulisale takozvani konstruktivistički pokret, a jedna od njih je, bez sumnje, energetizam nemačkog prirodnjaka, hemičara i mislioca Wilhejma Ostwalda.

Ostwald je tvrdio da je »materija samo tvorevina uma, a da je jedino energija stvarna«. Razmišljajući o smislu same materije (koju je još 1887. smatrao sekundarnom, pored energije koja je jedina stvarnost), napisao je: »Čak i materiju samu po sebi određuje energija koja i iz nje izlazi; materija predstavlja samo sintezu, tj. grupe raznovrsnih energija koje, dok se pretvaraju, dovode do stvaranja onih fenomena koje smatramo zavisnim od svojstva materije«. Polazeći od svoje teorije, Ostwald je daleko otišao, jer je svojom koncepcijom energetizma obuhvatio i one oblasti koje se ne tiču prirode: stvaranje kulturu, društvo.

Energetizam je početkom ovog veka stekao nečuvenu popularnost i priznanje u širim intelektualnim krugovima. Tome je uveliko doprinela i Nobelova nagrada koja je Ostwaldu dodeljena 1909. kao i brojne popularne publikacije koje su promovisale ideje energetizma van oblasti prirodnih nauka. Teoriju energetizma proučavao je krug De Stijl, a naišla je i na širok odjek u Rusiji, gde je energetizam bitno uticao na formiranje Maljevičevog suprematizma, i na teoriju ravnoteže Bogdanova i Bukharina. Ostwaldova teorija je od početka veka bila prisutna i mađarskim umetničkim krugovima. Pobudila je interesovanje i u Kassakovom aktivističkom krugu, još u vreme objavljivanja njegovog prvog časopisa »Delo«, a verovatno i kasnije – za vreme nastajanja konstruktivističke teorije umetnosti. Očigledna je sličnost između Ostwaldove koncepcije i manifesta Kemenya i Moholy-Nagya, a ima i tragova originalnih istraživanja, različitih od onih u ruskom konstruktizmu. Manifest Moholy-Nagya, nastao na prelazu 1921-22, predstavlja rekapitulaciju poslednjih eksperimenata. Ovde moramo napomenuti da je kraj 1921. bio prelomna tačka u njegovom radu. Napustilo ga je svako dotadašnje interesovanje za materiju i svu svoju kreativnu energiju usmerio je na ispitivanje svetlosti i prostora. Ovo se odnosi i na slikarstvo i na novo polje iskustva – fotografiju. Njegova prvobitna razmišljanja u konstrukciji »Lichtreljuisit« predstavljaju početke problema koji je u vezi sa »umetnošću svetlosti« i »slikanjem svetlom«, što potvrđuje da je materija prenesena u drugi plan. Nije potrebno naglasiti da ovo gledište nije u skladu sa stavovima ruskih konstruktivista toga vremena.

Kemenyevo učešće u formulisanju manifesta je još zanimljivije, uzimajući u obzir njegove stavove iz Inkhuka krajem 1921. Kemeny je, analizirajući dela Jogansona, Medunetzkyja i braće Stenberg, na jednom kongresu u Inkhuku, ocenio njihov rad kao »najkarakterističniji za konstruktivizam« i rekao da su »njihove konstrukcije materijalne a u pravom smislu te reči, jer proizilaze iz spoljašnje prirode materijala koji se koristi«. Mada se pohvalno izrazio o delima člana Obmokhova, u isto vreme je već osetio »ograničenost« konstruktivističke umetnosti. On je smatrao da je »konstruktivizam kao ideja početak, dok kao umetničko delo vodi kraju«. Dalje je ukazao na opasnost skrivenu u konstrukcijama: »ponavljanje već postojećih tehničkih struktura u donekle različitoj perspektivi dizalica, mostova, itd.« Godinu dana kasnije, u jednom prikazu *Prve ruske izložbe fine umetnosti u Berlinu*, držeći se ranijeg negativnog stava prema tehničkom naturalizmu ruskog konstruktivizma, napomenuo je da su ruske »konstrukcije dovedene u prostor, umesto pokušaja da se ovaj prostor organizuju«. Još je dodao da »mađarski konstruktivisti polaze od ruskih eksperimenata i prevazilaze ih«.



Laszlo Moholy-Nagy. Kompozicija sa točkom. 1921. tuš/akvarel vl. Narodni muzej, Beograd

Pomeranje emfaze sa materijala na energiju, gde ostaje problem ostvarivanja umetničkog dela lišenog materijala i prepuštenog neodređenoj budućnosti, nesumnjivo je jedno rešenje gore pomenute krize: spasti umetnost i dati joj novi smisao postojanja. Kemeny je napustio, mada samo na kratko, svoju viziju »umetnika kao agitatora«, objavljenu u Inkhuku, koja je negirala ruski stav da umetnike treba poslati u industriju

Energetizam je dao racionalno objašnjenje mnogim pitanjima postavljanim umetnosti, kao i konstruktivističkoj umetnosti, za nas posebno zanimljivoj. Ostwaldova koncepcija je stvorila takav sistem koji bi, izgrađen na jednoj materiji, obuhvatio univerzum i organskog i neorganskog sveta, i koji bi mogao da objasni procese mišljenja, stvaralački rad, itd. Prema tome, »energija je tu najprisutnija, jer se nalazi u prostoru i vremenu i jer se razlikuje u vremenu i prostoru. (...) Energija je tako najuniverzalniji pojam koji je nauka ikad stvorila«.

Mada autori ovog manifesta ne koriste termin »energija« nego »sila«, on je ipak izveden iz energije – »Aktivna sila«, tj. nesputana energija, koja će ispuniti prvi uslov akcije, nasuprot ograničenoj energiji, koja ne može inicirati neki stvaralački čin.

Šta je konstrukcija? – Po čemu se razlikuje od kompozicije umetničkog dela? O ovom problemu su mnogo diskutovali ruski konstruktivisti, kao i na kongresu u Inkhuku početkom 1921, koj je bio posvećen *Analizi pojma konstrukcije i kompozicije i momenta njihovog utvrđivanja*. Diskusije nisu donele konačna rešenja, ali je bilo dosta komentara bliskih predlozima koje su dali Kemeny i Moholy-Nagy. Jedan od njih je i stav da »mora da su po mešani pojmovi tehničke konstrukcije i konstrukcije u umetnosti«, koji se, po mišljenju autora, nije realizovao u konkretnim delima. Jagonson je smatrao da »konstrukcije postoje samo u stvarnom prostoru«, i na ovo se nadovezuje njegov stav da »ne postoji konstrukcija u slikarstvu – samo kompozicija«. I nit razmišljanja mađarskih konstruktivista išla je u tom pravcu, mada nikada nisu prihvatili eliminisanje slikanja (rad na bojama) iz konstruktivističkih eksperimenata.

»Ono najvažnije što je donela energetična vizija sveta je – kako je napisao Janković – eliminisanje pojma materije iz prvog plana i davanje prednosti kompleksu različitih energija organizovanih u prostoru«. Prema tome, ako je ceo ovaj svet komplikovan sistem različitih energija koje funkcionišu u prostoru, onda je to, rečeno jezikom avangardne terminologije, konstrukcija sveta. Slična konstrukcija bi se mogla preneti u »mikrokozam« umetničkog dela, da bi se ostvarilo jedinstvo mikro i makrokozma, čiji je smisao da se osmisli konstruktivističko shvatanje sveta formulisanog pomoću istih principa. Ovo je, u isto vreme, bilo u kontradikciji sa gledištem koje je objavilo smrt umetnosti, i nikad nije naišlo na odobravanje mađarskih konstruktivističkih krugova.

Poslednji predlog manifesta je »kinetička umetnost«. Kemeny i Moholy-Nagy zaključuju: »umesto statičnog principa klasične umetnosti, treba da sledimo dinamičke principe života. To praktično znači da se umesto statičke materijalne konstrukcije (odnosa materije i forme), mora ostvariti dinamička konstrukcija (vitalna konstruktivnost, odnos sila), gde materijal samo prenosi sile«. Autori su smatrali da bi prvi koraci trebali biti samo eksperimentalne prirode, a kasnije, sa sticanjem i korišćenjem novih iskustava, mogla bi se stvarati pokretna dela, bez primene mehaničkog pogona. U manifestu nije posebno određena vizija pokretnog dela. Samo eksperimenti koje je Moholy-Nagy izveo u to vreme, ukazuju na to da je na ovom planu naročito važnost pripisivao svetlosti. Ovaj svoj argument opravdao je obnavljanjem ove teze u svojoj knjizi *Von Material zu Architektur*, gde je, pozivajući se na manifest, raspravljao, između ostalog, i o mogućnostima korišćenja svetlosti u stvaranju stvarne mase.

Svetlost se na Ostwaldovoj listi javlja kao deseti tip energije, ali joj on pridaje naročiti značaj. Igra i važnu ulogu kod slikara. Pored obrazovanja prostora, »stvarne mase«, Ostwald funkciju svetlosti vidi i kao »energiju koja, delujući na oči, budi osećaj za boju«. U širokom spektru Moholy-Nagy evog interesovanja, slikarstvo je sačuvalo važno mesto u njegovom umetničkom radu. Nekoliko godina kasnije, 1925, napisao je: »materija je u jednoj slici sama boja«.

Čini se da je upravo u Ostwaldovoj teoriji energetizma Moholy-Nagy našao odgovor na pitanja koja je sebi postavljao u mladosti o suštini prostora, materijala, svetlosti i o njihovim međusobnim odnosima. Nije naše da sugerisemo da je energetizam možda bio jedini i direktni izvor inspiracije pri obrazovanju koncepcije umetničkog dela u konstruktivističkoj umetnosti, kao što je prikazano u *Dinamičko-konstruktivnom sistem sila*. Međutim, izgleda da mađarski konstruktivistički krugovi nisu mogli zanemariti Ostwaldovu teoriju i da je njen uticaj ostavio primetan trag u njihovim delima.

Prevod s engleskog: Vesna Dragojlov